

U N I W E R S Y T E T Ś L A Ś K I

162

Teoria kultury

Folklor a kultura

(dla studentów I i II roku kulturoznawstwa, I roku filologii polskiej studiów dziennych
oraz IV roku filologii polskiej studiów zaocznych)

Opracował
i wyboru dokonał
Michał Waliński

ULTURY
, M.



KATOWICE 1978

7

Teoria kultury

Folklor a kultura

(dla studentów I i II roku kulturoznawstwa, I roku filologii polskiej studiów dziennych
oraz IV roku filologii polskiej studiów zaocznych)

Opracował
i wyboru dokonał
Michał Waliński



KATOWICE 1978

REDAKTOR SERII: HISTORIA LITERATURY
TADEUSZ BUJNICKI

RECENZENT
CZESŁAW HERNAS

KONSULTACJA WYBORU
EWA KOSOWSKA
DIONIZJUSZ CZURALA



REDAKTOR
ELŻBIETA GISZTER

REDAKTOR TECHNICZNY
LECH DOBRZAŃSKI

KOREKTOR
WERONIKA NAGENGAST

Wydawca
UNIwersytet Śląski
UL. BANKOWA 14, 40-097 KATOWICE

Nakład: 1000 + 30 egz. Ark. druk. 21,25. Ark. wyd.
17,25. Oddano do drukarni w styczniu 1978 r.
Podpisano do druku i druk ukończono w czerw-
cu 1978 r. Papier offset kl. V 80 g. 70×100.
Zam. 208/78 W-15 Cena zł 29,—

DRUKARNIA UNIwersytetu Śląskiego
UL. 3 MAJA 12, 40-096 KATOWICE

SPIS RZECZY

WSTĘP	5
MICHAŁ WALIŃSKI: Folklor i folklorystyka. Kilka uwag wstępnych	7
WILLIAM THOMS: Folklor	41
STEFAN CZARNOWSKI: Kształtowanie się folkloru polskiego	45
PIOTR BOGATYRIEW. ROMAN JAKOBSON: Folklor jako swoista forma twórczości	52
CZESŁAW HERNAS: Miejsce badań nad folklorem literackim	66
FRANCIS L. UTLEY: Literatura ludowa — definicja operacyjna	83
CLAUDE LEVI STRAUSS: Antropologia i folklorystyka	105
WIKTOR GUSIEW: Klasyfikacja dzieł folkloru	107
BORYS N. PUTIŁOW: Folklorystyka współczesna i problemy tekstologii	124
DYMITR S. LICHACZOW: Czas artystyczny w folklorze	137
ALBERT B. LORD: O formule	156
JERZY BARTMIŃSKI: „Jaś koniki poił”. (Uwagi o stylu erotyku ludowego)	174
VILMOS VOIGHT: Z zagadnień strukturalizmu folklorystycznego	186
JULIAN KRZYŻANOWSKI: Literatura i folklor	197
RICHARD M. DORSON: Tradycja ustna a historia pisana	210
CZESŁAW HERNAS: Potrzeby i metody badania literatury brukowej	226
JÓZEF BURSZA: Folkloryzm, tradycja, cywilizacja współczesna	260
MARC SORIANO: Tradycja ludowa a społeczeństwo konsumpcyjne. Sytua- cja we Francji	267
WŁODZIMIERZ PAWLUCZUK: Perspektywy kultury ludowej	284
BIBLIOGRAFIA	318
Folklor, folklorystyka, kultura ludowa, pogranicza	318
Gatunki folkloru. Niektóre zagadnienia szczegółowe	329
Ważniejsze antologie, zbiory tekstów	334

WSTĘP

Antologia, którą oddajemy do rąk Czytelnika, pomyślana jest głównie jako pomoc naukowa dla studentów studiów stacjonarnych i zaocznych filologii polskiej oraz kulturoznawstwa z przeznaczeniem na konwersatorium z teorii i historii kultury oraz niektóre zajęcia seminaryjne. Biorąc pod uwagę fakt, że brak na naszym rynku wydawniczym tego typu pozycji — kumulującej niektóre z ważniejszych aspektów współczesnej dyskusji folklorystycznej — nie wykluczamy, że niniejszy wybór zainteresuje również liczną w Polsce grupę folklorystów terenowych, a także niektóre środowiska naukowe.

Podstawowym celem antologii jest przybliżenie rozległych stosunkowo obszarów kultury, które znalazły się współcześnie w kręgu zainteresowań badaczy folkloru oraz — co się z tym wiąże i co wydaje się najważniejsze — ukazanie przeobrażeń, jakim podlega dzisiejsza folklorystyka. Czytelnik dość łatwo zorientuje się, że antologia — jako całość — nie daje jednoznacznych odpowiedzi nie tylko w kwestiach szczegółowych, ale również jeśli idzie o wiele pytań i problemów zasadniczych. Zestawione zostały w tym miejscu — w pełni świadomie — teksty dyskutujące i dyskusyjne. Tak dokonany ich dobór miał na uwadze możliwie najwierniejsze ukazanie sytuacji naukowej współczesnej folklorystyki wraz z jej licznymi odniesieniami do innych gałęzi humanistyki. Zarysowany przez autorów prezentowanych tekstów obraz interesującej nas dyscypliny jest w pewnej mierze opozycyjny do tradycji, ale bo też dzisiejsza folklorystyka jest nauką żywą, pytającą i poszukującą. Interesuje nas szczególnie stan dzisiejszy folklorystyki polskiej, dokonująca się tu pewnego typu preorientacja, i tym tłumaczymy stosunkowo znaczną liczbę pomieszczonych prac autorów polskich, choć antologia uwzględnia przecież także prace wybitnych teoretyków radzieckich, amerykańskich, jak i teksty badaczy reprezentujących inne jeszcze tradycje naukowe. Punkt ciężkości położony został na wypowiedzi, które — w naszym przekonaniu — charakteryzują się szczególnie wysokimi walorami teoretyczno-metodologicznymi i poznawczymi, wykraczającymi niejednokrotnie poza folklorystykę i folklor sensu stricto w kierunku szeroko rozumianej kultury i jej teorii. Warto w tym momencie podkreślić, że wiele z istotnych problemów podnoszonych przez autorów prezentowanych prac, zwłaszcza przez niektórych badaczy polskich, jeszcze kilkadziesiąt, a nawet kilkanaście lat temu znajdowało się poza nawiasem tradycyjnych zainteresowań folklorem i kulturą ludową.

Tak rozumianym podstawowym funkcjom wyboru podporządkowana jest obejmująca ponad 350 pozycji bibliografia, która zamyka antologię. Także i w tym wypadku nacisk położony został na źródła nowsze, ukazujące aktualny stan badań, z zachowaniem jednakże właściwych proporcji w stosunku do tradycji. Bibliografia nie obejmuje, rzecz jasna, wszystkich podstawowych pozycji. Pragniemy, aby odegrała ona rolę wstępnego niejako przewodnika po złożonej problematyce badań nad folklorem, kulturą ludową i — szerzej — popularną.

Kryterium dostępności tekstów, jakie przyjęliśmy, sprawiło, że pominięte zostały prace autorów obcych osiągalne jedynie w oryginalnych wersjach językowych, co po części rekompensuje uwzględnienie w zestawieniu prac tłumaczonych na język polski. Względy objętościowe sprawiły, że prace przedrukowujemy z niewielkimi skrótami.

MICHAŁ WALIŃSKI

MICHAŁ WALIŃSKI

Folklor i folklorystyka. Kilka uwag wstępnych

Rzec można, że do tej pory folklor studiowany był głównie jako element "malowniczy".

[Antonio Gramsci]

Zwracano niejednokrotnie uwagę na fakt, że zarówno termin "folklor", jak i desygnowany przez niego zespół zjawisk stał się w ostatnich latach niezwykle modny, co odzwierciedla powszechność jego używania, wykraczająca poza wąskie kręgi specjalistów. Upowszechnienie terminu w szerokich kręgach społecznych jest konsekwencją faktu nobilitacji kultury ludowej po roku 1944 i związanych z tym form mecenatu państwowego, a także wiąże się ze zjawiskami stosunkowo negatywnymi, dwuznacznymi, takimi jak: mody na ludowość, pewne snobizmy środowiskowe, sympatie o najprzeróżniejszych proveniencjach, z odmianami współczesnej "ludomanii" włącznie, i zapewne także - antypatie. Do najistotniejszych czynników, które przyczyniły się do spopularyzowania terminu, zaliczyć należy rozwój środków masowego przekazu, a

szczególnie radia i telewizji, w których bloki programowe poświęcone wsi i jej kulturze zajęły stałą, ważną pozycję¹.

Snobizmy, mody na "wiejskość" nie muszą, rzecz jasna, oznaczać wyłącznie zjawisk o charakterze negatywnym². Na pewno jednak nie jest sytuacją pożądaną, kiedy wraz z modą idzie skłonność do nadużywania terminu, co zwykle równoważne jest z wypaczaniem istoty folkloru jako swoistego fenomenu kulturowego. Z fałszywym rozumieniem terminu spotkać się można, niestety nierzadko, w publicystyce kulturalnej, która ulubiła sobie takie przejawy "autentycznego" folkloru, jak działalność profesjonalnych, komercyjalnych zespołów w rodzaju "Mazowsza", "Śląska" lub "Na to co" czy "Skaldów", zdaniem której "żywy folklor" kwitnie i rozwija się w Cepelii lub na różnego rodzaju konkursach i festiwalach folklorystycznych (w tym ostatnim wypadku nie pamięta się zwykle o wypowiedziach laureatów z całą naiwnością przyznających, że edukację folklorystyczną przeszli studiując Oskara Kolberga), w opinii której wreszcie "twórca folkloru" jest najczęściej synonimem rzemieślnika zrzeszonego w STL i produkującego "na zbyt", całymi seriami, "frasobliwych", "niepokalane", "bolesne", "karmiące" i - domyślamy się - "cierpiące"³. Zauważmy, że publicystyczną refleksję nad folklorem wspierają często w prasie społeczno-kulturalnej wypowiedzi o charakterze paranaukowym.

Dałoby się bez trudu wykazać, że pojęcie "folklor" funkcjonuje we współczesnej polszczyźnie w trzech co najmniej znaczeniach: zna-

¹Niektóre z rozgłośni zgromadziły cenne archiwa folklorystyczne. Por. M. Okęcka - Bromkowska: Folklor w radiu, [w:] Z zagadnień twórczości ludowej. Studia folklorystyczne, pod red. R. Górskiego i J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1972, s. 241-246.

²Chociaż typ "ludowości" popularyzowany i popierany np. przez Cepelię i STL może budzić pewne opory.

³Definicja "twórcy ludowego" opracowana przez A. Jackowskiego i "zaakceptowana w całej rozciągłości" przez Komisję Weryfikacyjną Twórców Ludowych (1975) nie jest mimo wszystko zbyt precyzyjna. Cytuje ją K. Zawistowicz - Adamska: Granice i horyzonty badań kultury wsi w Polsce, Warszawa 1976, s. 134.

czeniu naukowym (głównie w pracach z dziedziny etnografii, folklorystyki i teorii kultury), znaczeniu publicystycznym i znaczeniu potocznym. W znaczeniu obiegowym, potocznym pojęcie folkloru staje się zazwyczaj synonimem nie tylko całej kultury ludowej, ale wszystkiego, co wiejskie i ze wsią związane, a za egzemplifikację tego sądu - jako że nie przeprowadzono dotąd badań nad funkcjonowaniem interesującego nas pojęcia w potocznej świadomości społecznej na wzór przedsięwzięcia Antoniny Kłoskowskiej⁴ - niechaj posłuży Awans Edwarda Redlińskiego.

Dalsze uwagi ograniczymy jednakże niemal wyłącznie do akademickiego pojęcia folkloru, o którym nie można bynajmniej orzec, że jest jasne i jednakowo rozumiane przez wszystkich badaczy. Ma ono stosunkowo długą, bo 130 lat liczącą, historię (biorąc za punkt wyjścia rok 1846 - datę wystąpienia Williama Thomsa), której nie sposób, nawet w najogólniejszych zarysach, przedstawić w tym miejscu⁵. Najkrócej rzecz ujmując, wieloznaczność terminu we współczesnej refleksji naukowej - bo o nią nam głównie idzie - jest schedą po kilkunastu co najmniej szkołach i teoriach burzliwie rozwijających się szczególnie w XIX wieku. Wspomnijmy przynajmniej te najważniejsze, jak: teorie romantyczne (Johann G. Herder, Joseph Bédier, u nas Ryszard Berwiński), niemiecka szkoła mitologiczna (Max Müller), rosyjska szkoła historyczna (Orest F. Miller, Aleksander N. Wiesiołowski), tzw. szkoła sanskrytu (Theodor Benfey, M. Bloomfield), szkoła geograficzno-historyczna i metoda badań komparatystycznych (Ju-

⁴A. Kłoskowska: Akademijskie a potoczne pojęcie kultury, [w:] Z historii i socjologii kultury, Warszawa 1969. Z wielu względów pożyteczne byłoby odrębne rozpatrzenie nie tylko potocznego, ale i publicystycznego pojęcia folkloru.

⁵Zainteresowania tym, co później określono niezbyt szczęśliwie mianem folkloru, rozwijały się w Europie i w Polsce już w XVIII wieku. Por. np. G. Cocchiara: Dzieje folklorystyki w Europie, Warszawa 1971 oraz Cz. Hernea: W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej, t. 1, Warszawa 1965.

lius i Kaarle Krohnowie, Anti Aarne w Finlandii, Stith Thompson w Stanach Zjednoczonych), szkoła historyczno-kulturowa (Friedrich Ratzel, Franz Graebner, Wilhelm Schmidt), szkoła antropologiczna (w Anglii podstawy jej stworzył Edward B. Taylor, w Stanach Zjednoczonych - Franz Boas), teorie socjologiczne (Max Weber, A. van Gennep, Pierre Saintyves), teorie "arystokratycznego" pochodzenia folkloru (W.A. Kieftujała w Rosji, Hans Naumann w Niemczech, częściowo Benedetto Croce we Włoszech). Do charakterystycznych w XIX wieku orientacji: genetycznej, historycznej i etnologiczno-antropologicznej doszły w wieku XX orientacje psychologiczne, szczególnie spod znaku Carla Junga i Zygmunta Freuda, orientacje semiotyczne (formalizm i strukturalizm) oraz orientacja marksistowska.

Termin "folklor" pojawił się w naukach humanistycznych za sprawą angielskiego uczonego W. Thomsa, archeologa z wykształcenia, miłośnika kultury ludowej z przekonania. Terminem tym określił on "wiedzę", "umiejętności" ludu, takie jak: "pradawne zwyczaje, obyczaje, obrzędy, zabobony, ballady, przysłowia etc."⁶ Warto zaznaczyć, że względu na wieloznaczność definicyjnego członu "folk", że angielski entuzjasta kultury ludowej - postulując nowy termin - odnosił go wyłącznie do tradycyjnej kultury chłopów europejskich. Wkrótce jednak potem inni (m.in. E.B. Taylor, Andrew Lang, Laurence B. Gomme, Henry Bourne) zaczęli posługiwać się nim także w odniesieniu do prymitywnych kultur pozaeuropejskich, dając początek antropologicznym definicjom folkloru i teoriom tzw. "przeżytku" kulturowego, co miało i ma po dziś dzień - do czego jeszcze wrócimy - określone konsekwencje.

Spory o pojęcie folkloru i zakres znaczenia terminu trwają od ponad stulecia. Obserwując jego ewolucję, można mówić o dwóch podstawowych i przeciwstawnych tendencjach: "od maksymalnego rozszerzenia do skrajnego zawężenia"⁷. Dwie te tendencje, jak i całą nieokreśloność,

⁶W. T h o m s: Folklor, "Literatura Ludowa" 1975, nr 6, s. 37.

⁷W. G u s i e w: Estetyka folkloru, Wrocław 1974, s. 6.

niejednoznaczność terminu w pełni odzwierciedla odpowiednie hasło w słynnym Standart Dictionary of Folklore, na które złożyły się wypowiedzi o folklorze (i próby definicji) dwudziestu jeden zachodnich, głównie anglosaskich badaczy, reprezentujących wiele z wymienionych orientacji metodologicznych. Przyjrzyjmy się zatem kilku przynajmniej z tych - na dobrą sprawę mało u nas znanych - definicji⁸. Mały "festiwal" definicji folkloru powinien - jak każdy festiwal - prowadzić do jakiegoś werdyktu, przy czym zakładamy, że nawet konkluzje negatywne posiadają wartość jako jeden z punktów wyjścia do rozwiązań konstruktywnych.

Zdaniem Jonasa Balyxa "folklor obejmuje tradycyjne wytwory ludów pierwotnych i cywilizowanych. Powstają one dzięki użyciu słowidźwisków w formie metrycznej i prozaicznej i zawierają również wierzenia ludowe i przesady, zwyczaje i widowiska, tańce i gry. Ponadto folklor nie jest nauką o ludzie, ale tradycyjną umiejętnością ludu i jego poezją." Ostatnie zdanie definicji brzmi zastanawiająco; J. Balyxowi chodzi o odróżnienie przedmiotu badań od nauki, która się nim zajmuje, gdyż w pewnych okresach terminem "folklor" oznaczano i jedno, i drugie.

Mniej enigmatyczną - wyróżniającą się przy tym oryginalną (skądinąd bardzo ładną) "poglądową" formą - definicję buduje Marius Barbeau: "Ilekróć muci się kołysankę dziecku, ilekróć piosenkę, zagadkę [...], trąjkotałkę, wylicznankę śpiewa się bądź recytuje w przedszkolu lub szkole; kiedy tylko porzekadła, przysłowia, bajki, anegdoty, opowieści, wspomnienia wykonywane są przy kominku; ilekróć zgodnie ze zwyczajami lub skłonnościami lud oddaje się piosnom i tańcom, pradawnym grom i zabawom związanym z upływającą rakiem czy

⁸M. L e a c h: Folk and Wagnalls Standart Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, t. 1, New York 1949, s. 398-407. Definicje J. Balyxa, M. Barbeau, W.R. Bascoma, R.D. Jamesona, B.A. Botkina, S. Thompsona, A.M. Espinozy, J.L. Misha, Th. H. Gastera, A. Taylora i R. A. Watermana cytuję za tym wydawnictwem.

zwyczajowymi świętami; kiedy tylko matka pokazuje córce, jak szyć, wyszywać, prząść, tkąć, wykonać makatkę, upleść wstążkę, upiec placek podług pradawnego przepisu; ilekroć rolnik na odziedziczonej po przodkach ziemi [...] pokazuje swemu synowi, jak przepowiadać pogodę z księżycą lub wiatrów na okres zasiewów czy żniw [...]; ilekroć w wielu dziedzinach wiedzy doświadczenie, mądrość, biegłość, obyczaje i praktyki stanowiące dziedzictwo przeszłości przekazywane są w formie przykładów lub słowa mówionego z pokolenia starszego na młodsze bez pomocy książki, druku czy nauczyciela szkolnego, wówczas mamy do czynienia z folklorem w jego własnym, niewysychającym źródle - zawsze przy pracy, zawsze żywym i zmiennym, zawsze zdolnym do przechwywania i asymilowania nowych elementów. Jest on być może staroświecki, przypomina siwo- lub białowłosego staruszka, który - jako urodzony przeciwnik seryjnych, ostemplowanych produktów i opatentowanych wzorów - szybko wycofuje się z dawnych pozycji w konfrontacji z nowoczesnością, postępem i przemysłem." W wypowiedzi M. Barbeau na szczególną uwagę zasługuje podkreślenie żywotności, zmienności i swego rodzaju ekspansywności kulturowej tradycyjnego folkloru, jak również wyraźne przeciwstawienie go kulturze masowej.

William R. Bascom patrzy na folklor z szerokiej perspektywy antropologicznej, jednak wyraźnie zawęża zakres terminu do literatury ustnej: "W antropologicznym użyciu słowo folklor oznacza mity, legendy, opowieści, przysłowia, zagadki, poezję i całą gamę innych rodzajów wypowiedzi artystycznej, których środkiem przekazu jest żywa mowa. A zatem folklor może być definiowany jako sztuka słowa [...] Folklor we wszystkich swych postaciach, tak jak go określiliśmy, jest w sposób oczywisty związany z literaturą, jednakże sam nigdy nie może stać się sztuką pisma (nawet w społeczeństwie literackim), a może jedynie egzystować w społeczności, która nie posiada żadnych form pisma. Podobnie jak literatura folklor jest formą sztuki związaną z muzyką, tańcem, sztukami graficznymi i plastycznymi, lecz różni się sposobem przekazu wypowiedzi, jakim się posługuje." W kilka lat później uczo-

ny precyzuje swoją definicję: "Dla antropologa folklor jest częścią kultury, lecz nie jej całością [...] Cały folklor jest przekazywany ustnie, lecz nie wszystko, co jest przekazywane ustnie, będzie folklorem."⁹ Poza terminem znalazły się więc: sztuka ludowa, taniec, muzyka, stroje, ludowa medycyna, zwyczaje i wierzenia. Antropologiczny punkt widzenia nie pozwala W.R. Bascomowi dostrzec i uwzględnić przejawów folkloru funkcjonującego poza społecznościami prymitywnymi, w społeczeństwach industrialnych i literackich. Wnikliwiej także należałoby się przyjrzeć dychotomii: folklor (= sztuka oralna) - kultury literackie. Jako "gałąź etnologii" traktuje folklor również R. D. Jameson, z tym że - w przeciwieństwie do W.R. Bascoma - poszerza zakres terminu o idee religijne i filozoficzne, tańce, przesady, obrzędy itp.

Inny badacz - B.A. Botkin skłonny jest natomiast włączać do folkloru nawet niektóre wytwory kultury masowej: "W czysto ustnej kulturze wszystko jest folklorem [sic - M.W.]. W społeczeństwie nowoczesnym to, co odróżnia folklor od pozostałej kultury, to przewaga elementów przekazanych nad elementami wyuczonymi i ta wyższość, że wyobrażenia ludowe wywodzą się ze zwyczaju i tradycji i do nich prowadzą. Przemieszczenie tradycji oralnej w obręb tradycji pisanej i tradycji druku nie niszczy jej ważności jak o folkloru [podkr. - M.W.], lecz raczej chwilowo zamrażając i utrwalając jej formy, pomaga zachować je przy życiu i rozprzestrzenić między tych, dla których nie jest czymś rdzennym i podstawowym [...] W procesie twórczego zapamiętywania, który jest równoznaczny z geniuszem ludu, zasoby literatury ludowej okazują się produktem współpracy niezliczonych ludowych pieśniarzy i gawędziarzy, zbieraczy, uczonych, nauczycieli religii i zawodowych artystów i krytyków sztuki z anonimowym ludem." Obszerna definicja B.A. Botkina,

⁹W.R. Bascom: Folklore and Anthropology, "Journal of American Folklore" 1953, vol. 66, s. 283-290; cyt. za: F.L. Utley: Literatura ludowa - definicja operacyjna, "Literatura Ludowa" 1974, nr 1, s. 49.

której fragment przytoczyliśmy, zawiera wiele konkluzji sformułowanych niezbyt ostrożnie, na uwagę jednakże zasługują niewątpliwie spostrzeżenia na temat roli, jaką tradycja pisma i druku może odegrać w tradycji ustnej. Fakt, że na przykład pieśni dziadowskie i ballady uliczne były kolportowane m.in. w postaci ulotnych druczków bądź ręcznie zapisanych śpiewniczków i w takiej postaci najczęściej zachowały się do dziś, wcale nie musi oznaczać, że nie są dziełem i nie przynależą do folkloru (dziadowskiego, miejskiego) i że nie podlegają regułom tradycji oralnej. Możliwość innych niż werbalny obiegów treści folklorystycznych sugeruje ostrożnie S. Thompson, pisząc, że folklor jest przekazywany "r a c z e j" dzięki "pamięci i praktyce niż poprzez pisemne zapisy".

Z teorii folkloru jako reliktu kulturowego wychodzi Aurelio M. Espinoza w swojej szerokiej definicji: "Folklor albo inaczej wiedza ludu jest wypełnioną skarbnicą tego, co rodzaj ludzki doświadczył, nauczył się i praktykował przez wieki jako ludową i tradycyjną wiedzę, a co różni się od tzw. wiedzy naukowej. Różnica między tymi dwoma rodzajami wiedzy nie jest często zbyt jasna. Materiały folklorystyczne, które pochodzą zarówno z >>barbarzyńskich<< lub >>niecywilizowanych<< regionów świata, jak i z wiejskich, niepiśmiennych społeczeństw krajów >>cywilizowanych<<, należą w przeważającej części do materiałów antropologicznych. Zostały one przekazane jako dane antropologiczne z przeszłości, bądź też pochodzą z zapisów antropologów i folklorystów współczesnych. Folklor składa się głównie z wierzeń, zwyczajów, przesądów, przysłów, zagadek, pieśni, mitów, legend, bajek, widowisk rytualnych, magii, umiejętności i wszystkich innych manifestacji i praktyk prymitywnych i niepiśmiennych ludów i >>gminu<< w społeczeństwie cywilizowanym. Folklor posiada bardzo głębokie źródła i jego ślady są zwykle obecne nawet u ludzi, którzy uczestniczą w kulturze wysokiej. Folklor, można rzec, jest prawdziwą i szczerą manifestacją duszy człowieka >>prymitywnego<<." Posługując się nacechowaną wartościująco kategorią "prymitywizm", co nie jest postępowaniem

zbyt rozsądnym, A.M. Espinosa wyraźnie utożsamia kultury społeczeństw pierwotnych z kulturami społeczności wiejskich. Konsekwencją rozumowania A.M. Espinozy jest "rozpłynięcie się" folkloru w etnologii.

Z podobnych przesłanek - tj. teorii przeżytku - wychodzi John L. Mish, a także Theodor H. Gaster, który powiada: "Folklor jest częścią kultury ludzkiej przechowywanej świadomie lub nieświadomie w powszechnie aprobowanych wierzeniach i praktykach, zwyczajach i obrzędach, w ogólnie akceptowanych mitach, legendach, bajkach, w sztukach i umiejętnościach, które wyrażają raczej temperament i talent grupy niż jednostki. Będąc składnikiem ludowej tradycji i integralnym elementem >>klimatu<< ludowego, wykorzystywany jest folklor jako źródło i układ odniesień dla bardziej wykształconych form literatury i sztuki, lecz różni się od nich tym, że należy przede wszystkim do ludu, jest wytwarzany przez lud dla samego ludu." Folklor w tym ujęciu traktowany jest jako rezerwat "malowniczych" wartości.

Również i Archer Taylor - dzieląc folklor na: folklor obiektów fizycznych (np. formy i użycia narzędzi, rodzaje wiosek i domów, stroje ludowe), folklor idei (np. zwyczaje związane z urodzinami, śmiercią, zamawianiem chorób, uprawą roli, świętami dorocznymi) i folklor słów (nazwy miejscowe i imiona własne, bajki, legendy, ballady, pieśni etc.) w konsekwencji utożsamia folklorystykę z etnografią.

I jeszcze jedna, zwięzła i bardzo krótka, co może być poczytane za zaletę, definicja Richarda A. Watermana: "Folklor jest to forma sztuki obejmująca różne rodzaje opowieści, przysłów, porzekadeł, zaklęć, czarnoksięskich formułek i innych formuł, a posługująca się mową codzienną jako środkiem przekazu." R.A. Waterman operuje jasnym równaniem: folklor = literatura ustna i pomija (celowo?) kwestię, czy ją własnością jest folklor.

W folklorystyce radzieckiej podstawy pod dominujące dzisiaj rozumienie folkloru stworzył w latach trzydziestych wybitny uczony Jurij M. Sokołow, który w głośnej i wysoko ocenianej pracy Russkij folklor

(1941) opowiedział się ostatecznie za ograniczeniem zakresu pojęcia "folklor" do literatury ustnej ludu: "Termin literatura ustna - pisał - poprawnie charakteryzuje folklor od strony jego tylko technicznej, ale bardziej nadaje się do przyjęcia, ponieważ nie wnosi żadnych cech socjologicznych przedmiotu, a nadto ma tę wyższość, że nie zawiera żadnych fałszywych implikacji socjologicznych."¹⁰ Uchylenie wyróżnika socjologicznego było wówczas pomysłem stosunkowo śmiałym. Folklor w rozumieniu J.M. Sokołowa oznaczał "ustne utwory poetyckie szerokich mas ludowych". Koncepcję jego rozwijali następnie inni badacze, jak np. Mikołaj P. Andriejew. W roku 1964 Borys N. Putiłow i W.K. Sokołowa stwierdzali: "Przedmiotem folklorystyki radzieckiej jest twórczość poetycka mas pracujących, będąca historycznie ukształtowaną i rozwijającą się dziedziną sztuki."¹¹ W innej pracy już sam B.N. Putiłow mówi o folklorze jako "ludowej twórczości słownej"¹². Podobne stanowisko zajmuje autor Morfologii bajki Włodzimierz J. Propp i wielu innych.

Spero miejsca problemom definiowania folkloru poświęcił w swoich pracach inny znany folklorysta radziecki Wiktor Gusiew. Ustosunkowując się mniej lub bardziej krytycznie do poprzedników, wyłącza on z globalnego pojęcia kultury ludowej klasę "rzeczy" i "przedmiotów" (w tym sztukę użytkową) jako nie będące przedmiotem bezpośredniego zainteresowania folklorysty. Za podstawowe kryterium wyodrębnienia zakresu pojęcia przyjmuje "obrazowość formy", co przy podkreśleniu s y n k r e t y c z n e g o charakteru dzieł folkloru pozwala mu włączyć w jego obręb, oprócz twórczości ustnej, także i taniec, for-

¹⁰J.M. Sokołow: *Russkij folklor*, Moskwa 1941; cyt. za: *Słownik folkloru polskiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965, s. 105.

¹¹B.N. Putiłow i W.K. Sokołowa: *Osnownyje problemy sowietskaj folkloristiki*, "Sowietkaja etnografija" 1964, z. 4, s. 22; cyt. za: W. Gusiew: *Estetyka folkloru...*

¹²B.N. Putiłow: *Folklorystyka współczesna i problemy tekstologii*, "Literatura Ludowa" 1973, nr 2, s. 37.

my teatru ludowego i widowisk obrzędowych: "Istnieje przeto obiektywnie - powiada - taki kompleks płodów twórczej działalności mas, który charakteryzuje się specyficznymi właściwościami, czyli formą wyrazu, a mianowicie nie utrwaloną materialnie formą obrazowości, co właśnie stwarza konieczność wyodrębnienia takiego kompleksu jako przedmiotu specjalnych studiów. Kompleks tej praktyczno-duchowej działalności mas nazywamy właśnie folklorem." I precyzuje dalej swoje stanowisko: "Tak więc folklor w całości, zgodnie z jego artystyczno-obrazową naturą, należy rozpatrywać jako kompleks złożonych polielementowych odmian sztuki synkretycznej, posługujących się artystyczno-obrazowymi środkami przewidzianymi do bezpośredniego, słuchowego i wzrokowego odbioru w momencie wykonania."¹³ Niewątpliwym walorem definicji W. Gusiewa jest to, że podkreślając synkretyczny charakter folkloru i kładąc nacisk na stronę wykonawczo-odbiorczą, stosunkowo jasno rozgranicza się w tym wypadku przedmiot folklorystyki od przedmiotu etnografii (folklor jest tylko częścią kultury ludowej) i od przedmiotu literaturoznawstwa (folklor jest sztuką słowa, której towarzyszą jednakże pewne środki audiowizualne: muzyka, gest, ruch, mimika, taniec etc.). Pomija W. Gusiew jednak te przypadki, zauważmy, kiedy tradycja ustna "spotyka się" z tradycją druku, nakłada się na nią niejako, kiedy folklor korzysta z innych środków przekazu nie przestając być folklorem, o czym mówiliśmy w związku z definicją B.A. Botkina. Zwróćmy także uwagę, że w praktyce badawczej, np. w momencie interpretacji dzieł folkloru najczęściej zapomina się jakby o polielementowym charakterze folkloru, bądź też jedynie "milcząco" zakłada taki charakter. W ostatnich latach przewycięża się w folklorystyce radzieckiej niezbyt precyzyjne określanie folkloru jako "twórczości mas pracujących". Określenie to pozwala mówić o folklorach innych niż chłopski (np. folklor robot

¹³W. G u s i e w: Estetyka folkloru..., s. 95 i 120.

niczy), historia dowodzi jednak, że folklor równie dobrze mógł być i bywa własnością "klas próżniaczych", a nawet tzw. marginesów społecznych (np. folklor przestępczy, więzienny). Postuluje się więc, iż "należy zwrócić większą uwagę na rolę innych [niż chłopaka - M.W.] grup społecznych w powstawaniu folkloru"¹⁴.

W folklorystyce polskiej przez długi czas utrzymywała się, a nawet do pewnego stopnia utrzymuje się jeszcze, Kolbergowska tradycja etnograficznego patrzenia na folklor (sui generis definicję folkloru, której Oskar Kolberg nigdzie bezpośrednio nie sformułował, stanowi podtytuł monumentalnego Ludu: "zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce").¹ Odzwierciela to tendencja do posługiwania się na ogół szerokim zakresem terminu, w granicach którego mieszczą się wszystkie zjawiska przynależne do kategorii określanej mianem "kultury duchowej" ludu, elementy jego "kultury społecznej", a często i wiele elementów zaliczanych do kategorii tzw. "kultury materialnej" - z preferowaniem bądź twórczości oralnej, bądź muzyki, bądź tańca w zależności od przygotowania i zainteresowania badacza. Takie stosunkowo szerokie rozumienie terminu postuluje w swej definicji Julian Krzyżanowski: "Materiał nazywany folklorem obejmuje zjawiska z dziedziny ustalonych zwyczajów ogólnych, powszechnych, niejednostkowych, zwłaszcza zwyczajów o charakterze obrzędowym; następnie zjawiska z dziedziny wierzeń demonologicznych, meteorologicznych, medycznych, zawodowych i wszelkich innych; wreszcie zjawiska z dziedziny kultury artystycznej, muzyczno-słownej, z grubsza odpowiadające pojęciu literatury ustnej."¹⁵ Szerokim pojęciem posługuje się również Aleksander Jackowski¹⁶. Podobnie najnowsza encyklopedia, w której czytamy, że folklor

¹⁴Ibidem, s. 36.

¹⁵J. Krzyżanowski: Folklor, [w:] Słownik folkloru polskiego..., s. 106.

¹⁶A. Jackowski: O wartości poznawczej folkloru, "Polska Sztuka Ludowa" VII, 1953, nr 1, s. 9.

to "ludowa twórczość literacka (baśnie, podania, ballady, przysłowia), muzyczna, taneczna, zwyczaje, obrzędy i wiedza ludowa"¹⁷. Według autorów nowego Słownika terminów literackich, którzy najwyraźniej reprezentują teorię "przeżytków", nic się prawie nie zmieniło w poglądach na folklor od czasów W. Thomsa i O. Kolberga; folklor to "całość kultury określonego kręgu społecznego, różniąca się w sposób zasadniczy od kultury uważanej w danym czasie za oficjalną, reprezentowaną przez wykształcone warstwy społeczeństwa. Na folklor składają się zarówno zwyczaje i obrzędy, żywotne w danym kręgu, jak i jego wytwory artystyczne - literackie (literatura ludowa), muzyczne, plastyczne itp. Folklor rozwija się w ośrodkach względnie zamkniętych, związany jest z archaicznymi formami życia kulturalnego."¹⁸ W tym ujęciu zakres folklorystyki jest w dużej części identyczny z zakresem etnografii; definicja, akcentując "archaiczność" folkloru, pomija milczeniem jego współczesne przejawy.

Krótki przegląd sposobów definiowania folkloru, dowodzący jak duża rozbieżność zdań istnieje wśród samych folklorystów, nasuwa kilka przynajmniej spostrzeżeń natury bardziej ogólnej, dotyczących przede wszystkim - i od nich zaczniemy - statusu folklorystyki jako dyscypliny humanistycznej.

Sporą część definicji, szczególnie anglosaskich, cechuje swoisty uniwersalizm, niekiedy jednak eklektyzm i pewnego rodzaju niefrasobliwość metodologiczna, pozwalająca z jednej strony A.M. Espinozie poszukiwać w folklorze "prawdziwej i szczerzej" manifestacji duszy człowieka "prymitywnego", a z drugiej strony B.A. Botkinowi zaliczać zawodowych artystów i krytyków, reprezentujących "mass culture", do współtwórców tradycji ustnej. Treści włączane do pojęcia "folklor" os-

¹⁷ Encyklopedia Powszechna PWN, t. 1, Warszawa 1973, s. 789.

¹⁸ Słownik terminów literackich, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976, s. 127. Hasła folklorystyczne w tym wydawnictwie warto poddać szerszej analizie.

cylną od "przeżytku" do form współczesnej kultury masowej¹⁹. Definicje te doczekały się zresztą szczegółowej analizy semantycznej w znanym artykule Francisca L. Utleya, który formułuje przy okazji własną definicję "operacyjną"²⁰. (Pominęliśmy w naszych przykładach tradycyjnie silną folklorystykę niemiecką, termin "folklor" przyjmował się w niej bowiem długo i bardzo opornie, ze względu na używany tam termin "Volkskunde".)

Zebrane definicje - silnie osadzone w tradycji starych szkół i teorii - dowodzą przede wszystkim, że istnieje pilna potrzeba prowizorycznego przynajmniej określenia pojęcia zgodnie z aktualnym stanem wiedzy i wymogami, jakie stawia w s p ó ł c z e s n o ś ć²¹.

Przyjęcie szerokiego, etnograficznego (lub antropologicznego) zakresu terminu, a więc włączanie do definicji np. wielu różnych elementów kultury materialnej i społecznej, kwestionuje w zasadzie sens i przydatność wytyczania jakichkolwiek granic między obszarami badawczymi folklorystyki i etnografii, stawia tedy pod znakiem zapytania istnienie folklorystyki jako o d r ę b n e j i s a m o d z i e l n e j d y s c y p l i n y h u m a n i s t y c z n e j. Tymczasem jedna nauka - etnografia - nie jest w stanie, wydaje się, objąć wypracowanymi przez siebie narzędziami badawczymi całej bogatej dzie-

¹⁹ Byłoby to jeszcze bardziej widoczne, gdyby uwzględnić niektóre sugestie teorii kultury masowej (np. propozycje M. McLuhana).

²⁰ F.L. U t l e y: Literatura ludowa - definicja operacyjna..., s. 45.

²¹ Szczególnie mocno podkreślił to ostatnio, przedstawiając obszerną argumentację, Cz. H e r n a s w artykule "Miejsce badań nad folklorem literackim" ("Pamiętnik Literacki" LXVI, 1975, z. 2, s. 3-15). Por. też R. S u l i m a: Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej, Warszawa 1976, s. 5-28. Również: Co to jest język folkloru? (Wybór wypowiedzi z dyskusji na seminarium folklorystycznym w Szupsku, 19 X 1974), "Literatura Ludowa" 1976, nr 4-5, s. 3-21. Cenne sugestie na ten temat znaleźliśmy też w wydanej już po skreśleniu niniejszych uwag pracy D. S i m o n i d e s: Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków, Wrocław 1976 (szczególnie rozdział: Folklor dzieci a folklor dorosłych, s. 28-43).

dziny kultury chłopskiej, z jej aspektami duchowymi i materialnymi, nie mówiąc już o tym, że nie obejmuje prawdopodobnie folklorów niechłopskich i nietradycyjnych, a więc folkloru miejskiego, dawnych i współczesnych folklorów środowiskowych, pewnych typów subkultur.

Problem podporządkowania folklorystyki antropologii - społecznej czy kulturowej²² - jest głównie dylematem teoretyków zachodnich, szczególnie amerykańskich, i wynika m.in. ze specyficznej sytuacji, w jakiej pracuje tamtejszy badacz terenowy, a także z odmiennej tradycji naukowej. Metody antropologii kulturowej mogą w wielu wypadkach spełniać pożyteczną funkcję w badaniach folklorystycznych, można bowiem mówić zasadnie o wielu cechach wspólnych tradycyjnej kulturze wiejskiej i kulturze społeczeństw zwanych pierwotnymi czy prymitywnymi, a to z tej podstawowej przyczyny, że oba zespoły kulturowe reprezentują typ kultur oralnych²³. W każdym razie jednak wypada pamiętać, że obserwowane analogie nie powinny przysłańcać - ten błąd popełniają autorzy niektórych definicji - zasadniczych różnic istniejących między owymi typami kultur. Nawet najbardziej konserwatywna i tradycyjna społeczność wiejska była społecznością bardziej "otwartą" i bardziej podatną na procesy przemiany kulturowej - co podkreślamy - niż hermetycznie zamknięte społeczności typu pierwotnego.

W nauce słowiańskiej tendencja do wyłączenia folklorystyki z dziedziny etnografii torowała sobie drogę stosunkowo długo. W latach międzywojennych w Związku Radzieckim stanowisko etnograficzne silnie akcentował m.in. Wiktor M. Żyrmuński, charakteryzując folklor w kategoriach reliktu kulturowego. W Polsce, o czym już wspominaliśmy, do dziś dnia żywa jest tradycja Kolbergowska. Jest rzeczą znaną, że

²²Por. np. C. Lévi-Strauss: Antropologia, strukturalna, Warszawa 1970, s. 459-460.

²³Na ten temat por. cenne spostrzeżenia W. Pawluczuka w artykule Perspektywy kultury ludowej, "Regiony" 1975, nr 2, s. 25-57 oraz i d e m: Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej, Warszawa 1972.

że próby wykreślenia cezury między obu naukami kończyły się niejednokrotnie arbitralnym podporządkowaniem badań folklorystycznych metodom innej dyscypliny humanistycznej - literaturoznawstwa. Do stanowiska literaturoznawczego doszedł w ostatnich pracach J.M. Sokołow (który we wcześniejszych swoich wystąpieniach postulował autonomię folklorystyki). Nas zainteresuje przede wszystkim ewolucja poglądów Juliana Krzyżanowskiego - jednego z największych autorytetów w dwudziestowiecznej folklorystyce polskiej - któremu koncepcje J.M. Sokołowa były z wielu względów bliskie. Jeszcze w 1958 roku autor Polskiej bajki ludowej głosił jednoznacznie na Zjeździe Polonistów, że "odrębności metody folklorystycznej stosowanej w badaniu utworów z zakresu literatury tradycyjnej nie wydają się na tyle przekonywające, by można było mówić o metodzie, której by nie znała nauka o literaturze. Zwłaszcza w dziedzinie nazywanej literaturą porównawczą", zaś w kilka lat później postulował folklorystykę jako "osobną naukę"²⁴.

Zatrzymajmy się na krótko przy opinii uczonego wyrażonej w końcu lat pięćdziesiątych, gdyż ona to chyba w znacznej mierze przyczyniła się do ugruntowania wśród sporej części folklorystów polskich dosyć jednostromego modelu postępowania badawczego. Byłby to zresztą temat do odrębnego rozważenia. Mówiąc najkrócej, jednostronność ta, wynikająca z niedoceniań różnic między literaturą ludową a literaturą (nazwijmy ją umownie) wykształconą, polegała na przeakcentowaniu roli i znaczenia badań typu komparatystycznego, rozumianych i realizowanych w tej mniej więcej postaci, jaką postulowali twórcy szkoły fińskiej - J. i K. Krohnowie i ich kontynuator - A. Aarne. Tak więc i dzisiaj jeszcze wielu polskich folklorystów główne zadanie dyscypliny, jaką reprezentują, upatruje w porównywaniu wariantów bajek

²⁴J. Krzyżanowski: Folklorystyka w nauce o literaturze, [w:] Zjazd Naukowy Polonistów 1958, pod. red. K. Wyki, Wrocław 1960, s. 81 oraz hasło Folklor, [w:] Słownik folkloru polskiego ..., s. 106.

czy pieśni wszędzie tam, gdzie spotykają się one, snuciu fantastycznych domysłów w momencie, gdy trop się urywa, w złudnych próbach odtworzenia historycznej wędrówki wątków, motywów i symboli, jednym słowem - jak by powiedział Giuseppe Cocchiara - w działalności "geograficzno-kartograficznej"²⁵. Znakomicie rzecz ilustrują wstępy i komentarze do licznych wydań tekstów ludowych, szczególnie bajkowych, których główną ambicją jest najczęściej ponumerowanie wątków według Polskiej bajki ludowej w układzie systematycznym, czasem zaś porównanie tej numeracji z katalogiem Aarne-Thompsona The Types of the Folk-Tale lub Motif-Index of Folk-Literature Thompsona. W tej sytuacji jest więc rzeczą najzupełniej naturalną, że odłogiem pozostawiono wiele z centralnych (wydawałoby się) problemów folklorystyki, szczególnie natury teoretycznej, dotyczących np. genologii folklorystycznej, poetyki poszczególnych gatunków, klasyfikacji folkloru polskiego i innych, równie palących²⁶. Oddając sprawiedliwość szkole fińskiej trzeba zaznaczyć, że osiągnięcia tej metody sprowadzają się przede wszystkim do wstępnego niejako przygotowania materiałów w postaci systematyk i klasyfikacji ułatwiających folklorystyce orientację w tradycyjnym materiale. Błędem szkoły i jej kontynuatorów było i jest czynienie z metody filologicznej celu nadrzędnego, samego w sobie, błędzenie w poszukiwaniu mitycznej "praformy"²⁷.

Z jednej strony - powróćmy do meritum sprawy - grozi folklorowi niebezpieczeństwo w postaci wchłonięcia przez etnografię (etnologię),

²⁵G. C o c c h i a r a: Dzieje folklorystyki..., s. 341.

²⁶Por. np. uwagi R. G ó r s k i e g o w artykule O badaniu folkloru w ostatnim ćwierćwieczu, [w:] Z zagadnień twórczości ludowej..., s. 351-384.

²⁷Związła i chyba sprawiedliwą ocenę szkoły fińskiej zawiera praca R.M. D o r s o n a: A Theory for American Folklore, "Journal of American Folklore" 1959 vol. 72. Warto przypomnieć, że na ograniczenia tej metody polegającej w gruncie rzeczy na kształtowaniu "pewnej szczególnej strony erudycji" wskazywał już kilkadziesiąt lat temu wybitny marksista włoski A. Gramsci, podkreślając zresztą, "że nie umniejsza [metoda - M.W.] powagi i historycznego znaczenia niektórych wybitnych badaczy folkloru". Por. A. G r a m s c i: Uwagi o folklorze, [w:] Pisma wybrane, t. II, Warszawa 1961, s. 257.

z drugiej - pułapka, jaką stanowi postawienie metodologicznego znaku równości między folklorystyką a nauką o literaturze.

W latach ostatnich zdecydowana większość badaczy - przynajmniej w krajach słowiańskich - traktując folklorystykę jako samodzielną dyscyplinę humanistyczną, jedną z gałęzi teorii kultury, podkreśla jej swoisty, odmienny w porównaniu z literaturoznawstwem status metodologiczny. W nauce polskiej stanowisko takie reprezentują obecnie m.in. Czesław Hernas, Dorota Simonides, Jerzy Bartmiński, w folklorystyce czeskiej m.in. Bohuslav Beneš, Oldřich Sirovátka, w folklorystyce radzieckiej - B.N. Putiłow, K.W. Czistow, W.J. Propp, W. Gusiew, D.S. Lichaczow i inni²⁸. Kładzie się przy tym nacisk na konieczność badań kompleksowych, interdyscyplinarnych: "nic nie stoi na przeszkodzie - powiada autorka Współczesnej śląskiej prozy ludowej - by folklorystyka stanowiła samodzielną gałąź wiedzy, łączącą wszystkie potrzebne metody i warsztaty badawcze"²⁹. Charakterystyczne, że podobne głosy pojawiają się w środowiskach etnograficzno-etnologicznych³⁰.

Z szeroką definicją folkloru tedy można się spotkać ostatnio głównie w pracach z dziedziny etnografii; według określenia Józefa Burszty będzie to "rozumienie folkloru sensu largo"³¹. Definicję etnograficzną wyłączamy z rozważań; pełni ona w folklorystyce funkcję pomocniczą. W praktyce badawczej z szerokiego "lore" wyodrębnia się czę-

²⁸ Na temat poglądów i zadań folklorystów radzieckich por. N.I. Kravcova: *Problemy teorii folkłora*, [w:] *Problemy folkłora*, Moskwa 1975, s. 3-11.

²⁹ D. Simonides: *Współczesna śląska proza ludowa*, Opole 1969, s. 7.

³⁰ K. Zawistowicz - Adamska (Granice i horyzonty ..., s. 163-164) pisze: "Folklorysty sami ustalają zapewne zakres swej dyscypliny. Niezależnie od tego treści objęte pojęciem folklor są i mogą być nadal elementem składowym innych dyscyplin oraz przedmiotem ich zainteresowania, lecz z ściśle określonego, innego punktu widzenia." Uczona traktuje folklorystykę jako "ważny dział nauk etnologicznych".

³¹ J. Burszta: *Kultura ludowa - kultura narodowa*, Warszawa 1974, s. 316.

sto folklor instrumentalny, słowno-musyczny, widowiskowy, obrzędowy jako przedmiot oddzielnych studiów, np. etnomuzykologicznych, etno-choreograficznych³². Za podstawowy przedmiot badań folklorystyki jako samodzielnej nauki - i jest to stanowisko coraz bardziej przeważające - uważa się natomiast folklor literacki czy też folklor słowny³³. Dwa te terminy posiadają jednak, wydaje się, nieco odmienną konotację; pierwszy dopuszcza możliwość innych niż werbalny obiegów folkloru, drugi zakłada jedynie werbalny obieg treści folkloru.

Jest to tendencja jak najbardziej uzasadniona i to nie tylko dlatego, że posiada już pewną tradycję w folklorystyce. Analiza semantyczna definicji zebranych w słowniku Marii Leach - dokonana przez F.L. Utleya - wykazała, że zdecydowana większość definiujących, reprezentujących różne poglądy i orientacje uznaje "literaturę" (bądź "przekaz słowny") za główne składniki folkloru. Rzecz jasna, słowu towarzyszą w folklorze najczęściej inne środki wyrazu, jednak "po pierwsze - powołajmy się na trafną opinię B. Putiłowa - słowo w folklorze jest dominującym środkiem wyrazu i, po drugie, wskutek swej specyfiki artystycznej kwalifikuje się ono do odrębnej analizy historyczno-folklorystycznej, oczywiście przy możliwie pełnym uwzględnieniu jego najrozmaitszych związków pozasłownych."³⁴

Co się tyczy związków pozasłownych: badacz folkloru literackiego lub słownego w wielu kwestiach szczegółowych musi oczywiście uwzględnić nie tylko elementy muzyczne, teatralne, choreograficzne towarzy-

³²Np. prace A. Dygacza i J. Sobieskiej.

³³Cz. H e r n a s: Miejsce badań...; D. S i m o n i d e s: Folklor słowny dawniej i dziś (referat przedstawiony na posiedzeniu Komisji Historyczno-Literackiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach 8 XI 1976 roku) oraz D. S i m o n i d e s: Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków...

³⁴B.N. P u t i ł o w: Folklorystyka współczesna..., s 37; i d e m: Istoriko-folklornyj proces i estietika folkłora, [w:] Problemy folkłora..., s. 12-21.

szące słowu, ale i wiele innych elementów tradycyjnej kultury ludowej wówczas, gdy idzie o studia nad dawnym folklorem wiejskim, czy elementów innych subkultur, gdy mowa o folklorze niechłopskim. Jednym słowem, posługując się wybitnie selektywną definicją, rozumiejąc przez folklor część zaledwie "kultury zachowań symbolicznych"³⁵ ludu wiejskiego (bądź innej grupy społecznej), badacz winien mieć zawsze na uwadze typ subkultury (tradycyjna kultura ludowa, ta czy inna, dawna czy współczesna "małogrupowa subkultura"), której folklor jest wytworem i na którą jest zorientowany. Termin "zjawiska folkloropodobne" (Rocha Sulimy)³⁶ wypada zarezerwować dla tych rodzajów zachowań kulturowego współczesnego człowieka i ich wytworów, które nie są bezpośrednio zdeterminowane istnieniem danej subkultury, np. dowcip, pogłoska i zapewne inne. W wielu wypadkach nieodzowne okaże się więc szerokie uwzględnianie relacji z innymi elementami, płaszczyznami całego aktualnego (i historycznego) złożonego kontekstu kulturowego³⁷.

Pora najwyższa - kontynuujemy wnioski z "festiwalu" definicji - by dojść do jednego z węzłowych we współczesnej dyskusji folklorystycznej pytań: czy owo definicyjne "lore" jest "własnością" wyłącznie - jak mniemał W. Thoms, do czego (na szczęście nie nazbyt konsekwentnie) skłaniał się O. Kolberg - ludu wiejskiego?; czy stanowi wyłącznie fragment, część tradycyjnej wiejskiej chłopskiej kultury? Dotychczasowe uwagi usprawiedliwiają odpowiedź przeczącą. A więc nie.

³⁵ Określenie A. K ł o s k o w s k i e j: Kultura masowa. Krytyka i obrona, Warszawa 1964, s. 77 i n.

³⁶ a. S u l i m a: Folklor i literatura..., s. 22 i n.

³⁷ W.R. Bascom uwzględniając perspektywę antropologiczną mówi o folklorze jako "części kultury". Cz. Hernas zauważa i podkreśla, że w definicjach XIX-wiecznych "folklor był raczej p r z e c i w s t a w i e n i e m niż c z ę ś c i ą ogólnej kultury", tymczasem w rzeczywistości "folklor jest po prostu c z ę ś c i ą k u l t u r y, a więc musi być badany z punktu widzenia teorii kultury [...] Przy takim spojrzeniu folklor wiejski nie jest jedyną subkulturą ludową." (Cz. H e r n a s: Miejsce badań..., s. 4 i 11).

Dotykamy problemu trudnego, chyba nawet zapalnego. Zwróćmy na przykład uwagę na używane przez naukę - a funkcjonujące niemalże na zasadzie oksymoronu - takie pojęcia, jak: "folklor szlachecki", "folklor uniwersytecki", "folklor inteligencji", "folklor religijny" itd.³⁸ Czy użycie ich jest usprawiedliwione? Charakterystyczną dla peryferii polskiej kultury w minionych stuleciach postać wędrownego dziada - gdy zastanowimy się nad rodzajem "mass mediów", jakimi dysponował - zakwalifikujemy raczej jako wytwór kultury (cywilizacji) miejskiej, a nie kultury ludu wiejskiego; mówi się wszakże o "folklorze dziadowskim". Wielu wątpliwości przysparza folklorystyce nawet struktura t r a d y c y j n e j w s i, jak wykazał Czesław Hernas³⁹.

Wątpliwości i pytania - wynikające z wieloznaczności pojęcia "lud" - można mnożyć; zróbmy więc jeszcze jedną istotną dygresję. Bez względu na różnice zdań w dyskusji socjologicznej (referuje ją sumiennie cytowany już W. Gusiew) jedno jest pewne: "lud" jest kategorią historyczną, a więc zmienną. Lud dzisiaj - jeśli można użyć tego pojęcia - nie jest tym samym ludem, który poznaliśmy z dzieła O. Kolberga (zresztą i tamten lud był w rzeczywistości nieco inny). Powiada się, że tradycyjna kultura ludowa zanika i jest to na ogół zgodne ze stanem faktycznym. Czy to oznacza, że sprawa kultury ludowej jest sprawą definitywnie zamkniętą? Czymże wobec tego mają zajmować się folklorysty? Jak zwykle w każdej sytuacji istnieją co najmniej dwa wyjścia, przy czym ogłoszenie upadku folklorystyki byłoby wyjściem, uważamy, zbyt pochopnym. Czy nie trafniej zatem - miast o zaniku (tradycyjnej) kultury ludowej, kultury nawet w swej historycznej po-

³⁸ Por. np. J. M a c i e j e w s k i: Folklor środowiskowy. Sposoby jego istnienia, cechy wyodrębniające (Na przykładzie folkloru szlacheckiego XVII i XVIII wieku), [w:] Problemy socjologii literatury, Wrocław 1971; H. M a r k i e w i c z: Literackie zabawy uczonych, "Życie Literackie" 1976, nr 52; J. O z a r n o w s k i: Kształtowanie się folkloru polskiego, [w:] Dzieła, t. V, Warszawa 1956, s. 89-94.

³⁹ Przytaczając przykład młynu jako środka folklorotwórczego (Cz. H e r n a s: Międzina badań..., s. 5).

stacji wielowarstwowej, płynnej, "wieloaspektowej" (folklorystyka ma tu sporo zaległości do odrobienia), albowiem były to raczej różne typy subkultur ludowych - byłoby mówić o jej p r z e k s z t a ł c a n i u s i ę, przechodzeniu w nowoczesną, odmienną jakościowo i ilościowo, równie, a może jeszcze bardziej złożoną formację? Tę nową jakość kulturową uformowały (a ściślej: ciągle przecież jeszcze formują) przemiany społeczne, polityczne, kulturalne, obyczajowe, demograficzne, urbanizacyjne, gospodarcze zachodzące w wieku XX, a szczególnie po 1944 roku. Migracja ze wsi do miasta, przemiany w obrębie samej wsi, powstanie nowego typu środowisk robotniczych, zawodowych, twórczych, które przejęły pewne ze starych tradycji, zasymilowały je, ale zdążyły przecież wypracować tradycje własne, nowe, a więc zasadniczo odmienne. Ukształtowały się nowego typu więzi społeczne, zawodowe, środowiskowe, grupowe oparte na nowych wzorach kulturowych. Nie bez znaczenia dla kształtowania się tych nowych wzorów było i jest zwielokrotnienie kontaktów międzyludzkich w wyniku zwiększonej mobilności społecznej i dzięki stale rozbudowywanemu systemowi środków masowego przekazu. Zmieniała się zasadniczo tradycyjna geografia centrów i peryferii kulturalnych (i kulturowych), zmieniły się sposoby i kanały przekazywania treści między nimi, zmieniło się zresztą także i samo pojęcie centrum i peryferii. Zmieniło się zasadniczo (chodzi o treści i formy) oblicze - rozwijającego się od zarania na podstawie peryferyjnych kultur ludowych - ruchu regionalnego.

Jeśli z tej perspektywy zechcemy spojrzeć na zagadnienie kultury ludowej, trzeba będzie głębiej zastanowić się i nad tym, jakie przejawy, symptomy zachowania kulturowego współczesnego człowieka oraz jaki typ doświadczeń kulturowych współczesnego człowieka i społeczeństwa będą dla tej nowej formacji najbardziej reprezentatywne i charakterystyczne? W kręgu zainteresowania znajdują się zapewne współczesne subkultury, zjawiska "kontrkultury", niektóre dokonania współczesnej literatury (np. tzw. nurt ludowy), niektóre produkty i sfery oddziaływania kultury masowej, pewne formy zachowań spontanicznych,

cała gama zjawisk "folkloropodobnych". W konsekwencji folklorystykę współczesną muszą zainteresować rejony, gdzie - jak by powiedział R. Sulima - "spontanizacja", "naturalność" i "autentyczność" spotykają się z "peryferyjnością", "niesystemowością" i "nieoficjalnością". Zmieniły się i smieniają kryteria ludowości, bo i ta kategoria jest kategorią historycznie zmienną, o czym nie zawsze się pamięta. I to zagadnienie, wymagające głębszych i szerszych studiów, stoi otwarte przed folklorystyką. Nie bez racji powiada się, że nie tylko folklor, ale "sposoby myślenia o folklorze i kulturze ludowej nabierają znaczenia jako zjawiska współkonstituujące współczesną kulturę literacką"⁴⁰. Współczesną kulturę w ogóle - zmodyfikujmy nieco ten sąd. Pytania te czekają dopiero na pełną, gruntowną odpowiedź; chodzi o liczne procesy i zjawiska, których istoty i znaczenia, roli i funkcji nie uświadamiamy sobie jeszcze dokładnie. Odpowiedzi na te pytania jedynie częściowo może udzielić folklorysta, są one bowiem skierowane także i do socjologa, etnografa, kulturologa, badacza współczesnego obyczaju. Jest skądinąd rzeczą zastanawiającą, iż żadna - z najnowszych nawet definicji kultury ludowej - nie sygnalizuje tych problemów. Definiensy owych definicji tkwią silnie w głębi wieku XIX. Czy oznacza to, że problemu po prostu nie ma?

Generalnie rzecz ujmując, pytanie o "losy" kultury ludowej będzie jednocześnie pytaniem o to, jak szeroko pojęte, stare i nowsze, tradycje ludowe funkcjonują w kulturze współczesnej. Czy można mówić w tym wypadku o - mniej lub bardziej wyrazistej - c i ą g ł o ś c i kulturowej, światopoglądowej, ideowej? (W obrębie folkloru sensu stricto można mówić raczej o "tradycji mechanicznej"; inaczej sprawa ta przedstawia się zapewne w szeroko pojętej kulturze ludowej.) Pytania o współczesność należą do rzędu pytań najtrudniejszych w naukach o kulturze, bowiem - jak pisał niegdyś wybitny uczony - "Aczkolwiek dawność trwa w teraźniejszości każdorazowej, zachodzą w niej da-

⁴⁰R. S u l i m a: Folklor i literatura..., s. 24-25.

leko idące zmiany ilościowe i jakościowe [...] zmiany te uwarunkowane są właśnie tym, co w szerokim rozumieniu nazwać należy teraźniejszością [...] charakterem życia zbiorowości w danej chwili teraźniejszej [...] obciążona dawnością teraźniejszość przekształca dawność, zmienia układ jej elementów, odrzucając jedne z nich, asymilując inne, stosownie do tego, czym jest sama."⁴¹ Nawet wysoka skala trudności nie usprawiedliwia uchylania się od tych problemów, oczywiście o ile folklorystyka nie pragnie się upodobnić do archeologii czy księgowości.

Widać jasno - wróćmy do wniosków z przeglądu definicji - że zmiana poglądów na folklorystykę, jej przedmiot i metody, musi być równoznaczna nie tylko z "przemebłowaniem" "lore", ale - nade wszystko - odmienną kwalifikację "folk" - najbardziej chyba kontrowersyjnego pojęcia w trwających od ponad stulecia dyskusjach na temat folkloru. Już sama wielość znaczeń pojęcia "lud" w obiegu językowym usprawiedliwia spór z tradycją naukową, który powoli, aczkolwiek coraz skuteczniej podejmuje dzisiejsza folklorystyka. O co więc chodzi? Chodzi głównie o to, że pojęcie "folk" traktowane było - i w dużej mierze jest jeszcze traktowane - w kategoriach wręcz sakralnych; tabu, którego na mocy definicji nie można naruszyć⁴². Taki punkt widzenia narzuciły przede wszystkim romantyczne koncepcje ludowości i kontynuują go lojalnie współczesne definicje. Lud wraz ze swoją kulturą osadzony został przez romantyków w swego rodzaju rezerwacie, w którym, zdaniem wielu, egzystuje po dziś dzień, manifestując szczerą, dziewiczą (bo "prymitywną") duszę i niezbrukane zasady etyczne. Traktując kulturę ludu jako rezerwar wartości nie skażonych brudami cywilizacji, a więc jako wygodne źródło odwołań, romantycy zapewne widzieli, ale skwapliwie "nie zauważali" tych fragmentów rzeczywi-

⁴¹S. C s a r n o w s k i: Dawność a teraźniejszość w kulturze, [w:] Dzieła, t. I, Warszawa 1956, s. 110.

⁴²Por. Cz. H e r n a s: Miejsce badań..., s. 7.

stości ludowej, które nie zgadzały się z teoriami o zdrowiu moralnym ludu. Tak było np. z treściami obscenicznymi, które - jak by na to nie spojrzeć - stanowią poważny procent w każdym folklorze, tradycyjnego folkloru wiejskiego nie wyłączając. Pierwsi zbieracze tekstów ludowych skrzętnie oczyszczali swe zbiory z treści nieprzystojnych; to romantycy skazali na banicję tak modne jeszcze w wieku XVIII kalinowe erotyki o Jasiu, co koniki poił, Kasi, co gubiła wianek⁴³. Stworzono pojęcie idealne "ludu", jaki de facto nigdy nie istniał.

Tego rodzaju anachroniczny sposób myślenia o ludzie i jego kulturze, będący konsekwencją romantycznych stylizacji i idealizacji folkloru, nie jest, jak mogłoby się wydawać, sprawą zamkniętej przeszłości. Wręcz przeciwnie - jest stosunkowo silnie ugruntowany we współczesnej świadomości społecznej. Można by na dowód odwołać się do licznych przykładów z bieżącej publicystyki kulturalnej podejmującej temat "folklorystyczny" (występującej niejednokrotnie z pozycji wręcz "ludomańskich"), sięgnąć do wypowiedzi niektórych przedstawicieli nurtu wiejskiego w prozie czy nawet do pewnych wypowiedzi naukowych⁴⁴.

Romantyczny stereotyp ludu i teorie folkloru jako "przeżytku" na długo ugruntowały a h i s t o r y c z n y sposób myślenia o społeczności wiejskiej i jej kulturze; stereotyp ten przejęły kolejne epoki. Tymczasem - o czym jakby zapomina się - i tradycyjny, "archaiczny" folklor wsi był kategorią historyczną, zmieniał się tedy, odrzucał pewne elementy, wchłaniał inne asymilując je, podobnie jak zmieniał się sam lud. Do pewnego stopnia - choć zabrzmiało to święto-

⁴³Por. J. B a r t m i ń s k i: "Jaś koniki poił" (Uwagi o stylu erotyku ludowego), "Teksty" 1974, nr 2, s. 11-24; Cz. H e r n a s: W kalinowym lesie..., t. I i II. Również: J. J a s t r z ę b s k i: Krajobraz antypornografii, "Odra" 1976, nr 4.

⁴⁴Por. głos polemiczny M. J a n i o n, [w:] Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa, Kraków 1976, s. 536; J. S z c z e p a ń s k i: Autentyzm i komercjalizm, "Tygodnik Kulturalny" 1974, nr 45.

kradcszo - nawet tradycyjną kulturę ludową (a więc i folklor) można określić mianem kultury heterogenicznej, szczególnie wówczas, gdy uwzględnimy jej źródła, choć przecież - wewnątrz - była to kultura bardzo jednorodna, silnie zhomogenizowana⁴⁵. Rozpatrując folklor z tego punktu widzenia można powiedzieć, że namiętnie dyskutowane teorie H. Nammana i Hausera niewiele do wiedzy o folklorze wniosły.

Odcodzenie od tradycyjnych poglądów na "folk" i "lore" - zmiana kwalifikacji tych pojęć - nie jest jedynie, zauważmy, kwestią jasnego określenia stosunków dyplomatycznych między etnografią, filologią a folklorystyką. Przedstawione uwagi tłumaczą częściowo, dlaczego przez długi okres poza polem widzenia badaczy pozostawały inne - niż wiejskie - typy subkultur i folkloru. O ile bowiem stosunkowo wcześnie dostrzeżono odrębność folkloru miejskiego, nie zauważono rozwijających się (czasami od wieków) paralelnie do folkloru chłopskiego pewnych folklorów środowiskowych (np. szlacheckiego, robotniczego, inteligentkiego), folklorów zawodowych (np. stróżowskiego, garncarskiego, żebraczego) i oficjalnie nie traktowano ich jako przedmiotu badań folklorystycznych; nie były po prostu - sądzono - dziełem "ludu". Kilka dziesięcioleci czekały na podjęcie cenne postulaty w tym względzie zawarte w pracach Jana S. Bystronia - badacza o niewiarygodnie wszechstronnych zainteresowaniach, | czy Stefana | Czarnowskiego, który w swoich wykładach podkreślał mocno fakt dużego zróżnicowania folkloru polskiego w odniesieniu do r ó ż n y c h grup społecznych⁴⁶.

Dla zmiany "światopoglądu folklorystycznego" w ostatnich latach charakterystyczna będzie formuła programowa poprzedzająca nową edy-

⁴⁵ Nie chcemy tym samym, podkreślny, "identyfikować" folkloru z kulturą masową, bo i takie punkty widzenia można spotkać (szczególnie w publicystyce). Problem relacji między folklorem a kulturą masową wymagałby szczególnego, odrębnego omówienia.

⁴⁶ S. C z a r n o w s k i: Kształtowanie się folkloru polskiego

cję jedyne go polskiego pisma folklorystycznego. Czytamy tam m.in.: "Dziś jednak nie sposób poprzestawać na tych [tzn. XIX-wiecznych - M.W.] granicach pojęciowych terminu >>folklor<<[...] istnieje potrzeba podjęcia podstawowych badań nad dziejami polskiej literatury brukowej, dziejami literackiego kiczu, który niemałą rolę odegrał w współtworzeniu dzisiejszych gustów ludowych[...] pismo pragnie prowadzić stałe badania sondażowe wokół pytań, jakie rodzi dzień dzisiejszy: jaki jest los tradycji folklorystycznych środowiskowych i zawodowych, jak kształtują się dziś związki między literaturą a folklorem, między folklorem a powojennymi modelami i procesami popularyzacji literatury, między pojęciami literatury masowej a folkloru."⁴⁷ W konsekwencji odchodzi się nawet i od tego tradycyjnego - i niepodważalnego, wydawać by się mogło - kryterium folklorystyczności, jakim jest oralność przekazu⁴⁸.

Zatrzymajmy się na moment przy jednym jeszcze z owych "pytań, jakie rodzi dzień dzisiejszy". Analizując współczesne zjawiska kulturowe, badacze wyróżniają najczęściej trzy płaszczyzny, w odniesieniu do których dałoby się mówić o występowaniu folkloru. Jedną z nich stanowi zanikający folklor wiejski. Drugą wiąże się z folklorem oferowa-

⁴⁷Cz. H e r n a s: (Artykuł wstępny), "Literatura Ludowa" 1972, nr 1. Por. też: Cz. H e r n a s: Potrzeby i metody badania literatury brukowej, [w:] O współczesnej kulturze literackiej, pod red S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. 1, Wrocław 1973, s. 15-46; S. Żółkiewski: O badaniu dynamiki kultury literackiej, [w:] Konteksty nauki o literaturze, pod. red. M. Czerminkiej, Wrocław 1973, s. 49-78; J. Maciejewski: "Obszary trzeciej" literatury, "Teksty" 1975, nr 4; S. Żółkiewski, pisząc o pewnych trwałych cechach kultury popularnej, zauważył: "niestety nasza pamięć i wiedza o tej kulturze sprzed stu lat jest prawie żadna. Historycy XIX w. zbierali oraz interpretowali tylko dane o kulturze wysokiej, a jeśli zajmowali się kulturą ludową, to jako sfera nie związaną z kulturą uczoną. Zresztą, zajmował ich raczej folklor wiejski, nigdy cała kultura popularna. Teraz zaś teoretycy kultury masowej XX w. wyciągają wnioski nie tyle z danych historycznych, co z naszej o nich niewiedzy." (Przyczynek do krytyki teorii kultury XX w., [w:] Kultura - Komunikacja - Literatura. Studia nad XX wiekiem, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Wrocław 1976, s. 45).

⁴⁸Cz. H e r n a s: Miejsce badań..., s. 14-15; R. S u l i m a: Folklor i literatura..., s. 26 i n.

nym odbiorcy w postaci wystylizowanej, zrekonstruowanej. Trzecią stanowi "folklor pojmowany szeroko jako spontaniczna, żywiołowa twórczość, dająca szerokie pole do pełnego wyżycia wszystkim, jednostkom, które tego potrzebują. Ta kategoria rozбивa stereotypowe pojmowanie folkloru i w wielu wypadkach stanowi największą kość niezgody między folklorystami >>tradycyjnymi<< i >>postępowymi<<."49 W trzeciej grupie znalazłyby się tedy najprawdopodobniej takie zjawiska, jak folklor okupacyjny, obozowy, dziecięcy, młodzieżowy, studencki, rajdowy, folklor współczesnych środowisk robotniczych i zawodowych, folklor uniwersytecki czy naukowy, folklor stymulowany środkami masowego przekazu. Jest zresztą pewnym paradoksem, że "mass culture", która w wybitnym stopniu przyczyniła się do upadku tradycyjnej kultury ludowej i folkloru, pełni często w stosunku do niektórych środowisk funkcję folklorotwórczą50. Do pewnego stopnia także - choć wymagałoby to dokładniejszego wyjaśnienia - kultura masowa "przejmuje" jakby niektóre z funkcji folkloru.

Zanik tradycyjnego folkloru chłopskiego, który na dobrą sprawę istnieje już tylko w pewnych izolatach kulturowych51, nie jest więc równoznaczny ze śmiercią folkloru jako - nazwijmy to w ten sposób - pewnego fenomenu kulturowego, istnieje bowiem wiele środowisk, grup czy sytuacji folklorotwórczych. Folklor - zjawisko wielopostaciowe - rozwija się nadal jako jeden z elementów bogatej, złożonej kultury współczesnej, istnieje bowiem najwidoczniej

49 D. S i m o n i d e s: Folklor w regionie przemysłowym, "Poglądy" 1974, nr 24; nieco inna klasyfikacja w książce J. B u r s z t y: Kultura ludowa..., s. 318 i n.

50 Por. np. D. S i m o n i d e s: Telewizja a folklor słowny dzieci, "Literatura Ludowa" 1974, nr 3 i wzmiankowana już praca Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków (szczególnie rozdz. II, cz. III).

51 Traktują o nich: książka W. P a w l u c z k a: Perspektywy kultury... i liczne cenne prace F. K o t u l i od Folkloru słownego osobliwego (Lublin 1969) po ostatnią Znaki przeszłości (Warszawa 1976).

zapotrzebowanie na ten typ aktywności twórczej i istnieją mechanizmy społeczno-kulturowe, które funkcjonowanie współczesnych przejawów folkloru implikują. Operowanie w odniesieniu do tych zjawisk kategoriami i metodami bądź schematami myślowymi sprzed wieku czy nawet lat kilkunastu nie jest - powiedzmy to sobie - przedsięwzięciem zbyt płodnym poznawczo. Prawdę mówiąc, jest chyba niemożliwe. "Kość niezgody" między folklorystami "tradycyjnymi" a "postępowymi", o której wspomina Dorota Simonides, można zakopać i zastąpić fajką pokoju, pod pewnymi wszakże warunkami.

Jeden z nich sprowadzałby się do przyjęcia bardziej elastycznej koncepcji definicyjnego "folk", zrezygnowania - na rzecz większej operatywności definicji - z historyczno-socjologicznych obciążeń pojęcia. Jak trafnie, chociaż może nieco ekstremalnie, ujmuje rzecz jeden z teoretyków - "termin >>folk<< może odnosić się do każdej grupy ludzi, jaka by nie była, która podziela co najmniej jeden wspólny element. Nie ma znaczenia, co jest tym łączącym ogniwem - może to być wspólne terytorium, język, religia. Co natomiast jest ważne, to grupa zorganizowana z jakiegokolwiek przyczyny na podstawie pewnych tradycji, które są jej własnością. Teoretycznie grupa powinna składać się z dwóch co najmniej osób, lecz zazwyczaj większość grup składa się z wielu jednostek. Członek grupy może nie znać wszystkich tradycji, które pozwalają odnaleźć grupie sens grupowej tożsamości [...] Nawet związek wojskowy lub społeczność w koledżu jest ludem."⁵²

Sprawa kolejna: cytowane na wstępie definicje, chociaż stanowią produkt różnych teorii folkloru, uwypuklają wyraźnie trzy główne as-

⁵²A. Dundes: *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs. New York 1965, s. 2; cyt. za: A. Parades, R. Bauman: *Toward New Perspectives in Folklore*, University of Texas Press, Austin and London 1972, s. 31-32. A. Dundesowi sekunduje inny teoretyk - J. Brunvand, który mówi o rozpoznawaniu "grup ludowych" ze względu na ich "folklorystyczne dążenia". Por. J. Brunvand: *The Study of American Folklore*, New York 1968, s. 21-22. Abstrahuję tu od socjologicznych dyskusji na temat pojęcia "grupy"; zob. np. S. Nowak: *Metodologia badań socjologicznych*, Warszawa 1970, s. 40 i n. oraz J. Wiatr: *Społeczeństwo. Wstęp do socjologii systematycznej*, Warszawa 1976, s. 94 i n.

pekty: 1) opisowo-wyliczający (folklor = x + y + z ...), 2) historyczny (folklor = "przeżytek", "skarby w skrzyni malowanej"), 3) genetyczny (folklor = dzieło ludu wiejskiego). Zwracano uwagę przy innej okazji na wady tego typu definicji⁵³. Definicja wyliczająca (oparta skądinąd na schemacie starej Taylorowskiej definicji kultury) zawsze - w większym czy mniejszym stopniu - cechować się będzie dowolnością, przypadkowością czy arbitralnością. Aspekty - historyczny i genetyczny - tak jak je rozumieją liczni autorzy definicji - rozmiągają się ze współczesnością, a częściowo także i s f a k t y c z n y m i danymi z historii folkloru.

Chodziłoby więc raczej o skonstruowanie (i posługiwanie się) możliwie najpraktyczniejszej pod względem operacyjnym, sui generis "uniwersalnej" czy "uniwersalistycznej" definicji, której definiens położyłby nacisk m.in. na sytuację komunikacyjną szeroko rozumianego folkloru, obieg społeczny jego treści, albowiem - jak słusznie powiada M. Harmon - "folklor można definiować - lecz nie z uwagi na jakąś gałąź kultury bardziej niż inną i nie z uwagi na pewien typ kultury bardziej niż inny, lecz z uwagi na sposoby, według których jest tworzony, wykorzystywany i przekazywany"⁵⁴. Jednym słowem akcent winien być położony na znalezienie nowych ścisłych kryteriów pozwalających mówić o folklorystyczności pewnych przejawów kultury i niefolklorystyczności innych, bez względu na to, czy chodzi o folklor tradycyjny, czy przejawy folkloru współczesnego. Inspiracji w tym zakresie dostarczają takie prace, jak klasyczna już rozprawa Piotra Bogatyriewa i Romana Jakobsona, teoria Milmana Parry'ego, Alberta Lorda, postulaty niektórych polskich badaczy⁵⁵. Owa definicja "regulująca" fol-

⁵³A. K ł o s k o w s k a: Akademickie a potoczne..., s. 21 i n.

⁵⁴Funk and Wagnalls Standart Dictionary of Folklore..., s. 399.

⁵⁵P. B o g a t y r i e w, R. J a k o b s o n: Folklor jako specyficzna forma twórczości, przeł. A. B e r e z a, "Literatura Ludowa" 1973, nr 3, s. 28; A. B. L o r d: O formule, przeł. W. K r a j k a, "Literatura Ludowa" 1975, nr 4-5.

kloru objęłaby swymi granicami, rzecz jasna, także i te przekazy, których definicje tradycyjne nie brały pod uwagę, np. list ludowy, pamiętnik, pewne formy literatury popularnej itp. Założyć przy tym należy, że owa definicja "uniwersalistyczna" byłaby definicją niewartościującą (folklor nie jest antynomią kultury, ale jej częścią autonomiczną, integralną) oraz - co jest niezwykle istotne - że badacze w większym niż dotychczas stopniu będą zwracać uwagę na folklor jako "sposób pojmowania świata"⁵⁶.

Jeśli chodzi natomiast o kategoryzację współczesnych zjawisk folklorystycznych czy folkloropodobnych, mocno kontrowersyjna wydaje się kategoria "folkloru stylizowanego"; tu bowiem należałoby uwzględnić tzw. folkloryzmy, czyli, przykładowo, produkcję artystyczną "Śląska", "Mazowsza", licznych i mnożących się tzw. "kapel ludowych", zespołów młodzieżowych "inspirowanych" muzyką i liryczną ludową, wątpliwej nieraz jakości i autentyczności, pokłosie dziesiątków festiwali folklorystycznych, konkursów na sztukę ludową. Kto wie, czy tym niezwykle pojemnym pojęciem nie należałoby objąć również i "nurtu wiejskiego" w literaturze. Pojęcie folkloryzmu, dyskutowane od lat za granicą, spopularyzował u nas J. Burszta⁵⁷ i jest to niewątpliwie pojęcie użyteczne w klasyfikacji współczesnej (i nie tylko) kultury. Wątpliwości zaczynają się w momencie, kiedy sugeruje się - sporo przykładów tego rodzaju sugestii dostarcza publicystyka kulturalna - iż "folklor zrekonstruowany", "stylizowany", "artystycznie opracowany" przyczynia się do przedłużenia i zastąpienia tradycji folklorystycznej⁵⁸. Można

⁵⁶A. G r a m s c i: Uwagi o folklorze...

⁵⁷J. B u r s z t a: Kultura ludowa..., s. 241 i n. Zob. też H. B a u s i n g e r: "Folklorismus" jako mezinárodní jev, "Narodopisné aktuality" VII, 1970, s. 217-222; O. S i r o v á t k a: Folklorismus jako jev současné kultury, [w:] Tradice lidové kultury v životě socialistické společnosti, Brno 1974, s. 48-51; M. B o š k o v i ó - S t ú l l i: O folklorizmu. Zbornik za narodni život i običaje, Zagreb 1971, s. 45.

⁵⁸Tak sądzi m.in. norweski folklorysta R. W a r m e: Folklor jak bumerang, "Pomerania" 1975, nr 4. Tego zdania jest znaczna część publicystów podejmujących temat "wiejski".

przecież mówić - co sugerowaliśmy - o kontynuacji tradycji kultury ludowej w innym sensie, bez odwoływania się do nieco sztucznej kategorii folkloryzmu⁵⁹.

Folkloryzm może pełnić bardzo istotną funkcję jako jeden z instrumentów polityki kulturalnej; służyć propagowaniu pewnych określonych, cennych i trwałych wartości związanych z tradycyjną kulturą ludową; ta jego rola nie ulega żadnej wątpliwości.

W folklorystyce jednak pojęcie to może przyczynić się do powstania pewnego chaosu. Folkloryzm nie zastępuje i nie przedłuża tradycji kultury ludowej. Jeśli dokładniej zanalizujemy to zjawisko i zasady jego funkcjonowania, stwierdzimy przede wszystkim, że jest ono w t ó r n e wobec tradycyjnej kultury ludowej. Folkloryzm funkcjonuje na podstawie pewnych s t e r e o t y p ó w folkloru; kształtuje u odbiorcy nie tyle wiedzę, co zaledwie pewne w y o b r a ż e n i a o folklorze (to dlatego styl zakopiański mógł się swobodnie rozwinąć we współczesnej architekturze na terenie Białostoczczyzny). W wypadku folkloryzmu - gdy zestawimy go z autentycznym folklorem wiejskim - mamy do czynienia z zupełnie odmienną rzeczywistością artystyczną (często quasi-artystyczną, a nawet kiczem). Rolę pierwszoplanową odgrywają tu aspekty komercyjne lub widowiskowo-rozrywkowe i służące im zabiegi kosmetyczno-stylizacyjne. Nie bez przyczyny Anglosasi określają tę kategorię "fake-lore"⁶⁰. "Folklor sfolkloryzowany" ma się przeto tak najczęściej do oryginalnego, "nieupozowanego" folkloru, jak - powiedzmy - miłość sprzedajna do miłości autentycznej. Folkloryzm - zwłaszcza folkloryzm współczesny - jako dziecię zrodzo-

⁵⁹Odwołajmy się chociażby do konkluzji W. P a w ł u c z u k a (Perspektywy kultury ludowej...); M. S o r i a n o (Tradycja ludowa a społeczeństwo konsumpcyjne. Sytuacja we Francji, przeł. A. N i k l i b o r c, "Literatura Ludowa" 1975, nr 3) oraz G. M e l l y'e-g o, który w swojej głośnej pracy zastanawia się nad problemem, czy "kultura pop i tradycyjna kultura są w stanie wypracować modus vivendi" (Literatura i kultura pop, przeł. S. M a g a l a, "Literatura Ludowa" 1974, nr 6).

⁶⁰R. D o r s o n: A Theory for..., s. 240.

ne z konkubinatu kultury masowej i folkloru - pozostałby tedy poza granicą definicji.

Większość z istniejących i będących w użyciu definicji folkloru cechuje swoisty anachronizm; tkwiąc korzeniami w XIX-wiecznych koncepcjach ludoznawczych i antropologicznych narzucają mylącą i fałszywą - z perspektywy drugiej połowy XX wieku - optykę. Termin "folklor" jest, być może, jednym z najmniej szczęśliwych terminów, jakie pojawiły się w humanistyce. W każdym razie stopień jego funkcjonalności (i trafności) jest odwrotnie proporcjonalny do kariery, jaką w ciągu ponad stulecia zrobił. A przecież w pewnym sensie zwyczajny przypadek sprawił, że terminem Y (folklor) nazwano właśnie A ("lore" ludu wiejskiego), a nie "jakimkolwiek" terminem X (załóżmy, że bardziej trafny) jakiegoś B, C lub D (tj. innych subkultur ludowych). Nie dostrzeżono związków między A, B, C itd. Powiedzmy jednak ostrożnie, że w dużym stopniu był to przypadek "kontrolowany" lub nawet "zaplanowany": z punktu widzenia n a z y w a j ą c y c h "lore" ludu wiejskiego było najbardziej wyraziste i rzucające się w oczy jako szczególnie "egzotyczne" i "malownicze". A tych atrybutów głównie szukano.

Problem w końcu nie w terminologii, ta czy inna nazwa nie rozwiązuje w gruncie rzeczy problemu (ostatecznie znaczenie wielu terminów humanistycznych rozmija się z etymologią). Rzecz raczej w tym, że zmiana poglądów na folklor jest równoznaczna w folklorystyce jako nauce ze zmianą paradygmatu myślowego. Zmiana paradygmatu w każdej nauce jest rzeczą trudną i nie odbywa się z dnia na dzień (to dlatego jeszcze dziś niektórzy wierzą, że Ziemia jest płaska). Jest jednak przecież rzeczą możliwą, a w folklorystyce - konieczną. Jeśli więc warto coś postulować, to nie zmianę terminologii oczywiście, ale - parafrazując myśl wybitnego historyka - folklorystykę, którą dałoby się określić mianem "folklorystyki operacyjnej"⁶¹. Naukę tedy, któ-

⁶¹ F. B r a u d e l: Historia i badanie teraźniejszości, [w:] Historia i trwanie, Warszawa 1971, s. 234-248.

ra zachowując właściwe proporcje między tradycją a współczesnością, nie ogranicza się do opisu i klasyfikacji "malowniczego", aczkolwiek martwego inwentarza, ale, nie omijając istotnych problemów, jakich dostarcza nieustannie współczesność i teraźniejszość (oraz problemów niegdyś zapoznanych lub nie dostrzeżonych), na równi z wieloma innymi dyscyplinami humanistycznymi uczestniczy w ich rozwiązywaniu. Chodzi więc o folklorystykę żywą, żywymi problemami zainteresowaną. Odkrycie paru nowych skarbów w "skrzyni malowanej" niewątpliwie ucieszy, ale nie przyczyni się do rozwoju folklorystyki.

WILLIAM THOMS

Folklor

Przedruk za: „Literatura Ludowa” 1975, nr 6, s. 37—39; tłumaczenie według: A. Dundes: *The Study of Folklore*, Prentice-Hall 1965, Englewood Cliffs, N.J., s. 4—6.

Prawdopodobnie sam folklor jest tak stary, jak ludzkość, lecz mi-
to termin "folklor" narodził się stosunkowo niedawno. W 1846 roku
William Thoms, używając pseudonimu Ambrose Merton, napisał list do
redakcji "The Athenaeum", proponując, aby "prawdziwie anglosaski wy-
raz złożony", folklore zajął miejsce dotychczas przyjętych określeń,
takich jak "starożytności ludowe" czy "literatura ludowa". Szczegól-
nie godną uwagi jest Thomsowska koncepcja i definicja folkloru, obejm-
ująca swym zakresem zwyczaje, obyczaje, obrzędy, zabobony, ballady,
przysłowia itd.

Do daty listu Thomsa czytelnik nie powinien przywiązywać jakiegos
szczególnego znaczenia, bowiem znacznie wcześniej rozpoczęto studia
nad materiałami folklorystycznymi. Oczywistym przykładem może być
dzieło braci Grimm, których "bajki domowe" ukazały się po raz pierw-
szy w roku 1812. Jednakże dopiero od połowy XIX wieku folklor stał
się przedmiotem odrębnej dyscypliny, którą w pełni rozwinął wiek XX.
Narastająca świadomość folklorystyczna wiązała się ściśle z dziewię-
tnastowiecznymi prądami intelektualnymi: romantyzmem i nacjonalizmem.
Gloryfikacja prostego człowieka korespondowała z nostalgicznym zain-

teresowaniem jego mową i zwyczajami, które już wówczas uważano za wymierające. Potwierdzają ten pogląd określenia Thomsa: "wychodzący z użycia obrzęd", "zamierająca legenda", "szczątkowa ballada". Więcej niż aluzję narodowościową stanowi sugestia, by stosować "prawdziwie anglosaski wyraz złożony" na oznaczenie wiedzy ludu [...]

[Alan Dundes]

12 sierpnia

Pismo Państwa dawało częstokroć dowód zainteresowania tym, co my w Anglii określamy jako "starożytności ludowe" czy "literatura ludowa". Jednakowoż - nawiasem mówiąc - jest to raczej "wiedza" niż "literatura", którą najstosowniej określić by można prawdziwie anglosaskim wyrazem złożonym folklore - wiedza ludu. Przeto mam cichą nadzieję wyjednać od Państwa pomoc przy zbiorze tych kilku szczątkowych kłosów rozsypanych na polu, z którego nasi antenaci mogli byli zbierać pokażniejsze plony.

Nie ma nikogo, kto przedmiotem swych studiów uczyniłby pradawne zwyczaje, obyczaje, obrzędy, zabobony, ballady, przysłowia ect., ale powinniśmy dojść do dwu wniosków: po pierwsze - iż wiele osobliwości i ciekawości w tej materii jest całkowicie straconych dla chwili teraźniejszej, po drugie - sporo można jeszcze uratować, jeśli w tym momencie poczynimy starania i wysiłki. Tak, jak to usiłował czynić Hone w Everyday Book...¹, tak "The Athenaeum", dzięki swemu szerokieму zasięgowi, mogłoby - po dziesięciokroć skuteczniej - zgromadzić niezliczoną ilość drobnych faktów ilustrujących przedmiot przeze mnie omawiany, które rozproszyły się w pamięci tysięcy czytelników, i przechować je na łamach dopóty, dopóki nie pojawi się jakiś angielski Grimm, by zrobić dobrą przysługę mitologii Wysp Brytyjskich, ta-

¹Thoms nawiązuje do Williama Hone'a (1780-1842) i jego trzytomowej The Everyday Book and Table Book (London 1831).

ką jak dla mitologii Niemiec uczynił ów skrupulatny filolog i zbieracz starożytności. Wiek obecny z trudem spłodził znaczniejsze dzieło, mniej dokładne - wyjawia to jego uczony autor - niżli druga edycja Deutsche Mythologie. I czymże ono jest? Mnogością drobiazgowych faktów, z której to mnogości wiele, jeśli rozpatrywać je osobno, jawi się jako bałamutne i nieznaczące, ale kiedy je powiązać w system utkany przez myśl główną, nabierają wartości, o jakich nie śnił nigdy ten, który je pierwszy zanotował.

Ileż takich faktów mogłoby wywołać jedno słowo Państwa: od północy kraju do południa - od John o'Groat's do Land's End! Ilu czytelników z radością okazałoby swą wdzięczność za te oryginalne innowacje, komunikowane im za Waszym pośrednictwem z tygodnia na tydzień. Oni zaś sami nadsyłałiby Wam pewnego rodzaju kronikę z dawnych lat - jakieś wspomnienia wychodzącego z użycia obrzędu, jakąś zamierającą legendę, miejscową tradycję czy szczątkową balladę!

A ponadto takie komunikaty nie byłyby przysługą jedynie dla angielskiej antykwarii. Związek między folklorem Anglii (proszę pamiętać, iż mam zaszczyt wprowadzić termin "folklor", tak jak Disraeli wprowadza pojęcie ojczyzny do literatury tego kraju) i folklorem Niemiec jest tak głęboko zakorzeniony, iż owe komunikaty przysłużą się prawdopodobnie do wzbogacenia następných wydań mitologii Grimma.

Pozwolę sobie dać przykład takiego związku. W jednym z rozdziałów swej książki Grimm raczy nas wnikliwym sądem o profetycznej roli kukułki [...] w mitologii ludowej, przywołując wiele praktycznych przykładów, w których spełnienie przepowiedni uzależnione jest od liczby "kukan" ptaka. Grimm odnotowuje również ludowe wierzenie, iż "kukułka nigdy nie zakuka, dopóki nie zje swej trzykrotnej porcji wiśni". Właśnie poinformowano mnie o panującym dawniej w Yorkshire zwyczaju ilustrującym związek między kukułką i wiśnią i o ich cechach profetycznych. Znajomy powiadomił mnie, iż dawniej (być może i obecnie) dzieci Yorkshire miały zwyczaj wokół drzewa wiśniowego śpiewać następującą inwokację:

Kukuźko, wiśnio,
Zejdźcie i powiedzcie mi
Ile lat będę żyć.

Następnie każde z dzieci potrzasa drzewem, a liczba strząśniętych wiśni znamionuje ilość lat życia.

Zdaję sobie sprawę, że zacytowana tu dziecięca rymowanka jest dobrze znana, ale zwyczaj jej towarzyszący nie był notowany ani przez Hone'a, ani przez Branda czy Ellisa², a jest jednym z owych faktów, które same w sobie mało znaczą, lecz nabierają ważności jako ogniwa wielkiego łańcucha. Zwyczaj ten jest wreszcie jednym z tych faktów, które w pełnej obfitości mogłyby być zgromadzone w "The Athenaeum" dla pożytku przyszłych badaczy tej interesującej gałęzi starożytności literackiej - czyli folkloru.

Ambrose Merton

P.S. Uczciwie powiem, iż od dawna przemyślałem o pracy nad naszym folklorem (rozważając ten termin, zasięgałem opinii panów A, B i C, więc proszę mnie w tej kwestii nie ubiec) - i jestem osobiście zainteresowany powodzeniem tego eksperymentu, do podjęcia którego u silnie Państwa namawiam poprzez ten właśnie, niedokończony przecie, wywód listowny.

Przełożyła VIOLETTA KRAWCZYK

²John Brand (1744-1806), którego Observations on Popular Antiquities (London 1777) były rewizją wcześniejszego dzieła pióra Henry Bourne'a (1696-1733) - autora zbioru wydanego w roku 1725, znanego pod tytułem Antiquitates vulgares lub The Antiquities of the Common People; oraz Henry Ellis (1777-1869), który opracował krytycznie Branda Observations..., dokonując reedycji w 1813 r. [...]

STEFAN CZARNOWSKI

Kształtowanie się folkloru polskiego

Przedruk za: S. Czarnowski: Dzieła, t. V: Publicystyka. Posłowie. Wspomnienia, Warszawa 1956, s. 89—94 (przedrukowany tekst to dwa wykłady wygłoszone przez badacza w lutym 1929 roku w Institut d'Études Slaves).

[...] O ile [...] nie ograniczymy [...] znaczenia słowa "folklor", lecz - przeciwnie - pojmimy je tu w znaczeniu najszerszym, uznając za folklor wszystko to, co w całym społeczeństwie (bez względu na charakter folkloru badanych przez nas poszczególnych grup społecznych) jest tradycyjne i nie znajduje wytłumaczenia w aktualnej rzeczywistości społecznej, a także wszystko, co się z tej tradycji wywodzi - wówczas możemy stwierdzić, że literatura polska, odkąd istnieje, nigdy nie oderwała się na dłużej od życia wsi. Na podobieństwo Anteusza, którego moc odradzała się, ilekroć dotknął ziemi - swej macierzy, literatura polska powraca stale po nowe siły do źródła, które jej dało początek.

Tak więc jest z Rejem, którego Zwierciadło czy Żywot człowieka pozcziwego są w znacznej swej części apologią zwyczajów i tradycji panujących wśród średniej szlachty wiejskiej XVI wieku i którego liczne DIALOGI wierszowane, a nawet niektóre fragmenty misterium o Życiu Józefa nawiązują wyraźnie do tego, co rozumiemy przez folklor.

Tak też Kochanowski - miłośnik życia wiejskiego, a jednocześnie renesansowy humanista - kreśli uroczy obraz, w którym polski obyczaj

ludowy nocy świętojańskiej, obyczaj sobótki i motywy mitologii klasycznej łączą się w jeden hymn pochwalny na cześć wsi - takiej, jaka jest, jej trudów i zabaw, prostych i tradycyjnych, ujętych w rytm pór roku. A jakie śliczne obrazki rodzajowe, pełne życia i barwy, znajdujemy w pierwszych polskich tekstach scenicznych, takich jak Komedia Rybałtowa, a nawet misterium pasyjne Mikołaja z Wilkojecka.

Nie potrzebuję państwu wykazywać - skoro istnieje francuski przekład tego dzieła - jak dalece sławne Pamiętniki Paska odzwierciedlają folklor drobnej szlachty, a zwłaszcza folklor rycerski XVII wieku. W następnym stuleciu, w pełni rozkwitu Oświecenia poczciwina Kitowicz, zostawszy wiejskim proboszczem po dość awanturniczym życiu, pisze również Pamiętniki: jest to prawdziwa apologia dawnych, dobrych czasów, kiedy się zażywało spokoju i wolności nie słysząc o reformach opartych na rozumie, kiedy wszystkim rządziła tradycja. A prócz tych Pamiętników, w których zawarty jest niezmiernie bogaty materiał, Kitowicz zostawił nam istną kolekcję - Opis życia i obyczajów w Polsce w czasach dynastii saskiej. Nie ulega wątpliwości, że ani Pasek, ani tym bardziej Kitowicz nie mogą być uważani za przedstawicieli wielkiej literatury swoich czasów, Ich dzieła opublikowano i doceniono dopiero w wieku XIX, gdy nabrały one wagi dokumentów historycznych. Ale mamy też innych. W XVII wieku nawet Opaliński - jak najdalej od tradycjonalizmu - sięga jednak nieustannie do tradycyjnych zwyczajów i sposobów postępowania, krytykując je w swych Satyrach, trochę jak Boileau, który w podobny sposób krytykuje życie Paryża swej epoki. U Potockiego tradycjonalistyczny punkt widzenia sprawia, że życie obyczajowe epoki i jej poglądy odbijają się w większości jego wierszy jak w zwierciadle. A jeśli w XVIII wieku umysł tak świeży, jak Krasicki, wielki pan, widzi w tradycjach pielęgnowanych przez szlachtę folwarczną i lud wiejski przede wszystkim prostackie przesady - to przecież jednocześnie ten wielki esteta nie waha się zdobić i komplikować swego języka wyrazami, zwrotami, przysłowiami, które zapożyczają z języka ludu.

Niebawem przychodzi romantyzm i oto otwierają się wrota dla triumfalnego wkroczenia folkloru do literatury. To prawda, że nie folklor jako taki jest tam najważniejszy. Sprawa narodowa stoi ponad wszystkim. Ale właśnie z ludem, a zwłaszcza z masami ludu wiejskiego wiąże swoje patriotyczne nadzieje większość przodujących pisarzy. Pisarze ci wyobrażają sobie, że w ludzie odnajdą nieskalane źródło młodości, które karmiło Polskę w ciągu dziesięciu stuleci, a do którego drogę zgubili ich bezpośredni poprzednicy. Z pieśni epickich, towarzyszących krzepkiej młodości innych narodów i zachowanych aż do naszych czasów, Polska, o ile w ogóle kiedykolwiek miała epopeję - nie zachowała nic. Ubolewał nad tym już Krasicki, tłumacz Osjana. Polskie średniowiecze jest dość bezbarwne: minimalny udział w wyprawach krzyżowych, feudalizm bez wyraźnych kształtów, rozdrobnienie narodowe, ponure walki z sąsiadami ze wschodu - Litwinami, Rusinami, Tatarami. Z nieokreślonej masy ludzi skupionej wokół panującej dynastii - ludzi będących rzeczywistymi twórcami historii - niewiele wyłania się indywidualności, które mogłyby pobudzić imaginację poety szkoły romantycznej. I w dodatku są to jednostki, o których się bardzo mało wie, jak choćby pierwsi królowie. Tematy zaczerpnięte z dziejów wielkich walk z Zakonem Krzyżackim nie mogły służyć literaturze w nieskończoność. Następuje więc zwrot ku folklorowi i, pod wpływem myśli demokratycznej, tutaj szuka się źródeł narodowej oryginalności. Nie znaczy to, by romantycy mieli być z zasady miłośnikami tradycjonalizmu. Przeciwnie, wielu wyznaje poglądy wręcz rewolucyjne na miarę epoki, a jednocześnie cała ta plejada poetów i pisarzy, wśród których błyszczą największe nazwiska polskiej literatury, zgodna jest co do tego, by nie uronić z dziedzictwa idei, przekazanego przez przeszłość a wzbogacanego co dzień nowymi zdobyczami ludzkiego ducha.

Nie żeby chcieli po prostu sprowadzić życie intelektualne narodu do życia ludu wiejskiego. Przeciwnie, nie chcą nic stracić z dziedzictwa pozostawionego przez przeszłość pokolenia i pragną owo dziedzictwo wzbogacać nie tylko tym, co sami stwarzają, ale i tym, co zbior-

rą w nurcie idei i w przemianach form na całym świecie. Są ludźmi
 swojej epoki, są Europejczykami. Mickiewicz, którego Pan Tadeusz
 i Bajki - choć w tych ostatnich znać wpływ La Fontaine'a - są w pew-
 nym sensie skarbnicą folkloru, w Dziadach przetworzył na swój sposób
 tradycyjny obyczaj ludowy, który daje tytuł jego dziełu. Święto ob-
 chodzone przez chłopów białoruskich ku czci zmarłych posłużyło mu za
 punkt wyjścia i dało barwy tłu, na którym rozwija się najpierw oso-
 bista tragedia poety, a potem - po ostatniej przemianie - wielka tra-
 gedia narodu reprezentowanego przez młodzież wileńską i wcielonego
 w osobę Konrada. Obraz zwyczajów ludowych, zresztą obraz niezbyt
 wierny, jest tu jak gdyby tylko cichym akompaniamentem. Ale właśnie
 ten akompaniament stwarza w dziele spójnię między głębokim nurtem ży-
 cia i niejasną świadomością mas chłopskich a ukazaniem w pełnym świet-
 le głównym wątkiem, czyli życiem bohaterów dramatu [...]

W wykładzie, który miałem zaszczyt tu wygłosić 26 lutego [1929],
 chodziło mi o obalenie starego, ale wciąż jeszcze rozpowszechnionego
 przekonania, że folklor w ogóle, a folklor polski w szczególności
 jest jakoby zbiorem przeżytków epoki pierwotnej, starożytnym dziedzic-
 twem, i że to dziedzictwo, przekazywane z pokolenia na pokolenie,
 utraciło wprawdzie niektóre swe motywy i przejęło pewne nowsze wpły-
 wy, ale jako całość daje się łatwo zidentyfikować [...] Trzeba zro-
 zumieć, że proces powstawania folkloru podlegał w Polsce takim samym
 prawom, jak u wszystkich innych narodów. Podobnie jak sztuka ludowa
 Bretanii armorykańskiej - na pierwszy rzut oka tak oryginalna, a w
 rzeczywistości będąca zbiorem motywów zapożyczonych przeważnie od in-
 nych krajów, gdzie je od dawna porzucono, [...] - tak i polska sztu-
 ka ludowa nie wywodzi się jako całość wyłącznie z estetycznych i te-
 chnicznych tradycji ludu polskiego. Weźmy dla przykładu wycinanki z
 kolorowego papieru, którymi zabawiają się dziewczęta w różnych stro-
 nach Polski i z których najświetniejsze są wycinanki z okolic Łowicza.
 Przyklejane do ścian i belek pułapu stanowią akcent wesołości w pół-
 mroku chałup, a ich świeżość i subtelność rysunku uważana jest skusz-

nie za nieodparte świadectwo wrodzonych zdolności artystycznych polskiego chłopstwa. A przecież zarówno tę technikę, jak też podstawową zasadę kompozycji dekoracyjnej - składanie wycinanego nożycami papieru, dzięki czemu ozdoba musi powtarzać się dwukrotnie lub czterokrotnie, a najczęściej układa się promieniście - chłopci polscy zapożyczyli od miejskich Żydów, którzy zawdzięczają je z kolei swym współwyznawcom osiadłym w dalekich Chinach. Podobnie na pięknych malowanych skrzyniach z okolic Krakowa odnajdujemy motywy roślinne pochodzenia perskiego. Zanim zaczęły zdobić skrzynie, motywy te zjawily się na pasach z jedwabiu i na pięknych tkaninach, które sprowadzali ze Wschodu kupcy ormiańscy i za którymi przepadała szlachta. Po tym, co powiedziałem w moim poprzednim wykładzie, wydaje mi się rzeczą udowodnioną, że folklor polski, daleki od tego, by stanowić tradycyjną i zachowaną w pierwotnej czystości całość obejmującą wszystkie jego składniki, jest tworem historycznym, gdzie elementy pochodzenia obcego mieszają się z autentycznymi, że motywy nabyte i późniejsze nie zawsze są tymi, które rozwijają się najsłabiej, i że w gruncie rzeczy wyraźne odgraniczenie tego, co wywodzi się ze starego polskiego rdzenia, od tego, co przyszło z zewnątrz, jest absolutnie niemożliwe, gdyż wszystkie elementy występują równorzędnie.

Toteż folkloru nie można rozpatrywać wyłącznie z punktu widzenia historii jego powstania. Folklor jest tworem żywym, złożonym z form, symbolów, z działania i obyczajów, i nie będąc czymś zorganizowanym, obowiązującym, koniecznym czy popartym sankcjami, jest przecież uznawany, przestrzegany i praktykowany nawet wbrew prawu, czego przykładem jest czarna magia. Toteż poprzednia definicja folkloru jest niewystarczająca, za wąska. Folklor nie jest tylko tradycją. Dlaczego np. mielibyśmy wykluczyć z niego jakąś melodię operetkową, skoro ją śpiewają przy każdej okazji wszystkie gęsiarki? To prawda, że w młodości słyszeliśmy ją w teatrze warszawskim, zanim rozpowszechniona została przez katarynkę. Ta melodia nas razi. Ale ileż jest innych, które przy bliższym zbadaniu ujawniają swoje obce czy całkiem nie-

dawne pochodzenie, a które mimo to zostały zasymilowane tak dalece, że stały się składnikiem muzycznego dziedzictwa ludu. Dla chłopca są one takim samym środkiem wyrazu, jak słowa jego języka. Wśród tych niemało jest zapożyczeń i neologizmów. Czyż będziemy purystami tak dalece, żeby np. z języka francuskiego wykluczyć słowo "renard" z powodu jego niemieckiego pochodzenia? Słowo to stało się francuskie i w tej chwili nie ono, lecz stare słowo "goupil" mogłoby wielu Francuzom wydać się obce. Nie inaczej jest z formami plastycznymi, w których znajduje swój wyraz lud bretoński czy polski. Oba ludy nie ograniczyły się do zapożyczeń: przystosowały te formy, przekształciły je, przyswoiły. Problem nie polega wyłącznie na zbadaniu, skąd wywodzi się dane słowo czy element folkloru. Chodzi o wyjaśnienie, jak i dlaczego dany jego element znika i ustępuje miejsca innemu, jak i dlaczego jedno zapożyczenie zostaje zasymilowane, a inne nie może przetrwać. Za tą zróżnicowaną całością, jaką jest folklor, kryją się pojęcia, wyobrażenia, obyczaj i formy życia społecznego. Istnieją też grupy, których folklor jest złożony i niejednorodny. Badania socjologiczne idą za historycznymi, uzupełniają je i przywracają faktom właściwe miejsce.

Nie ulega wątpliwości, że folklor polski jest bardzo zróżnicowany w poszczególnych grupach, z których składa się społeczeństwo. Istnieje folklor (czy raczej folklory, jego grupy lokalne), który w miastach jest inny niż na wsi, a na wsi ma nie tylko nierównomierny stopień rozwoju, ale także inny charakter ogólny - w zależności od tego, czy w grę wchodzi dawna wieś królewska lub duchowna, czy też wieś, która była własnością prywatną. Z drugiej strony, istnieje folklor klasowy, właściwy drobnej czy średniej szlachcie, inteligencji czy proletariatu miejskiemu. Ma też folklor, który można by nazwać folklorem zakrytym - folklor, którego korzenie tkwią w środowisku kościelnych dzwonników, urzędników parafialnych, jak również w środowisku duchownym, zwłaszcza zakonnym, a w obrębie tego ostatniego -

przede wszystkim u Braci Mniejszych: u bernardynów, franciszkanów, kapucynów. Ten folklor jest bardzo zbliżony do folkloru grupy niezmiernie interesującej - żebraków, którzy są w Polsce grupą zawodową, specjalistami od skutecznej modlitwy za zmarłych, a zwłaszcza za dusze czyścicowe, a jednocześnie we wszystkich sprawach dotyczących spraw świętych są kolporterami nowinek, pieśniarzami i wspaniałymi narratorami. Inne grupy zawodowe - rzemieślnicy, marynarze, pasterze - mają także swój folklor.

Przełożyła DANUTA MALEWSKA

PIOTR BOGATYRIEW

ROMAN JAKOBSON

Folklor jako swoista forma twórczości

Przedruk za: P. Bogatyriew: Semiotyka kultury ludowej, wstęp, wybór i opracowanie R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 168—182.

Naiwno-realistyczna deformacja, szczególnie charakterystyczna dla teoretycznego myślenia drugiej połowy XIX wieku, została już przełamana przez nowsze kierunki myśli naukowej[...]

Typowym wytworem naiwnego realizmu była szeroko rozpowszechniona teza młodogramatyków, głosząca, że jedynym rzeczywistym językiem jest język indywidualny. W epigramatycznie wyjaskrawionej postaci teza ta orzeka, że w ostatecznej instancji rzeczywisty jest tylko język określonej osoby w określonym czasie, natomiast wszystko inne jest tylko teoretyczno-naukową abstrakcją. Nowoczesnym jednak dążeniem językoznawstwa nic nie jest bardziej obce, jak właśnie ta teza, która stała się filarem młodogramatyzmu.

Obok indywidualnego, poszczególnego aktu mowy - zwanego w terminologii F. de Saussure'a "parole" - nowoczesne językoznawstwo uznaje jeszcze "langue", tzn. zespół konwencji przyjętych przez określoną wspólnotę dla zapewnienia zrozumiałości "parole". Do tego tradycyjnego ponadindywidualnego systemu ten czy ów mówiący może wprowadzać indywidualne zmiany, które jednak należy interpretować tylko jako jed-

nostkowe odchylenia od "langue" i tylko w stosunku do "langue". Stają się one faktami "langue", jeśli wspólnota, nosicielka owej "langue", usankcjonuje je i przyjmie jako ogólnie obowiązujące [...] Jakiegokolwiek jednak są warunki zmian w języku, o "narodzinach" innowacji językowej można mówić dopiero z chwilą, gdy stanie się ona faktem społecznym, czyli gdy przyswoi ją sobie wspólnota językowa.

Jeśli teraz przejdziemy od językoznawstwa do folkloru, napotykamy tu zjawiska podobne. Istnienie utworu ludowego zaczyna się dopiero wówczas, gdy zostanie on przyjęty przez określoną wspólnotę; co więcej, istnieją tylko te jego elementy, które wspólnota sobie przyswaja.

Przypuśćmy, że członek jakiejś wspólnoty ułożył wiersz. Jeżeli ten ustny utwór, stworzony przez danego osobnika, jest z jakichś przyczyn nie do przyjęcia dla społeczności i pozostali jej członkowie nie przyswajają go sobie, jest skazany na zagładę. Może go uratować tylko przypadkowy zapis jakiegoś zbieracza, przenoszący go z poezji ustnej do literatury pisanej.

Francuski poeta lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku hrabia de Lautréamont stanowi typowy przykład tzw. "poète maudit", czyli poety odrzuconego, przemilczanego i nie uznawanego przez współczesnych. Wydał książeczkę nie zauważoną przez nikogo i nie rozpowszechnianą, podobnie jak reszta jego dzieł, które pozostały w rękopisie. Śmierć zaskoczyła go w wieku dwudziestu czterech lat. Mijają dziesiątki lat. W literaturze pojawia się surrealizm, w niejednym zgodny z poezją Lautréamonta. Lautréamont zostaje zrehabilitowany. Wydaje się jego dzieła, jest czczony jako mistrz i zaczyna wywierać wpływ. Co by się jednak z nim stało, gdyby był tylko autorem poezji ustnej? Utwory jego znikłyby bez śladu z chwilą jego śmierci.

Pokazaliśmy tu wypadek skrajny, w którym odrzucona została cała twórczość. Ale współczesni mogą odrzucić czy zignorować także poszczególne rysy, osobliwości formalne, poszczególne motywy. W takich wypadkach środowisko przykrawa sobie utwór według swoich potrzeb i

znowu wszystko, co zostało odrzucone przez środowisko, po prostu nie istnieje jako fakt folklorystyczny, wychodzi z użycia i obumiera.

[...] Jeśli społeczność nie lubi opisów przyrody, wykreśla się je z repertuaru folklorystycznego. Słowem, w folklorze utrzymują się tylko te formy, które są aprobowane przez daną społeczność; niektóre funkcje danej formy mogą oczywiście zostać zastąpione przez inne. Gdy jednak forma traci swoją funkcjonalność, obumiera w folklorze, podczas gdy w literaturze pisanej zachowuje potencjalne istnienie.

[...] Krótko mówiąc, już samo pojęcie przekazu pisanego różni się głęboko od pojęcia przekazu folklorystycznego. W dziedzinie folkloru możliwość reaktualizacji faktów poetyckich jest bez porównania mniejsza. Jeśli nosiciele pewnej tradycji poetyckiej wymrą, to nie można jej już ożywić, podczas gdy w literaturze pisanej mogą ożyć i zacząć owocować zjawiska należące do dawnej lub nawet wisłowiekowej przeszłości¹.

Z powyższego wynika jasno, że istnienie utworu ludowego zakłada istnienie grupy przyswajającej go i sankcjonującej. W badaniach folkloru trzeba mieć stale na uwadze pojęcie podstawowe - przewencyjną cenzurę społeczności. Świadomie używamy wyrazu "prewencyjną", ponieważ w badaniach nad faktem folklorystycznym nie chodzi o momenty poprzedzające jego narodzenie, o jego poczęcie, jego życie embrionalne, lecz o same jego "narodziny" i o dalsze losy.

Folklorysty, zwłaszcza słowiańscy, dysponujący bodaj najwyższym i najbogatszym materiałem folklorystycznym w Europie, często głoszą pogląd, że nie ma zasadniczej różnicy między poezją ustną a literaturą pisaną i że w obu wypadkach mamy do czynienia z niewątpliwymi przejawami twórczości indywidualnej. Teza ta zawdzięcza swe powstanie właśnie sugestiom naiwnego realizmu: twórczość kolektywna nie

¹ Chcielibyśmy na marginesie zaznaczyć, że nie tylko przekaz, ale nawet współistnienie stylów jako różnych dążeń w tym samym środowisku jest w folklorze dużo bardziej ograniczone; różnorodność stylów odpowiada tu mianowicie najczęściej różności gatunków.

jest nam dana w żadnym naocznym doświadczeniu, wobec tego należy brać pod uwagę indywidualnego twórcę, jednostkowego inicjatora.

Wsiwołod Miller, typowy młodogramatyk zarówno w językoznawstwie, jak i w folklorystyce, tak mówi o wątkach literatury ludowej: "Kto je wymyślił? Zbiorowa twórczość mas? To jeszcze jedna fikcja, bo ludzkie doświadczenie nigdy takiej twórczości nie obserwowało." Tu dochodzi do głosu niewątpliwie wpływ naszego potocznego doświadczenia. Najczęściej spotykaną i najbardziej znaną formą twórczości jest dla nas nie twórczość ustna, lecz literatura pisana, wobec czego egocentrycznie rzutujemy swojskie dla nas wyobrażenia na dziedzinę folkloru.

I tak za narodziny dzieła pisanego uważa się moment jego przelania na papier przez autora, analogicznie więc za narodziny utworu ustnego poczytuje się moment, w którym zostaje on po raz pierwszy zobiektywizowany, czyli wygłoszony przez autora. Tymczasem w rzeczywistości utwór staje się faktem folkloru dopiero z chwilą przyswojenia go przez społeczność.

Wyznawcy tezy o indywidualnym charakterze twórczości folklorystycznej skłaniają się do zastąpienia pojęcia zbiorowości pojęciem anonimowości. I tak w znanym podręczniku rosyjskiej poezji ustnej czytamy, co następuje: "Jasne jest, że chociaż w przypadku danej pieśni obrzędowej nie wiemy, kto wymyślił obrzęd i kto ułożył pierwszą pieśń, nie przeczy to jednak zasadzie twórczości indywidualnej, lecz świadczy tylko o takiej dawności obrzędu, iż niemożliwe jest wskazanie autora czy też okoliczności powstania najstarszej pieśni ściśle z tym obrzędem związanej oraz że pieśń powstała w środowisku, w którym osobowość autora nie wywołuje zainteresowania. Koncepcja twórczości >>zbiorowej<< nie ma tu więc żadnego zastosowania." (M. Sperański). Podręcznik nie zwraca uwagi na to, że nie może istnieć obrzęd bez sankcji społecznej, jest to "contradictio in adjecto" i nawet, jeśli zarodkiem danego obrzędu było indywidualne zachowanie, to dro-

ga od niego do obrzędu jest równie daleka, jak od indywidualnego językowego błędu do gramatycznego językowego wariantu.

To co powiedzieliśmy o powstaniu obrzędu (lub utworu poezji ustnej), można też zastosować do ewolucji obrzędu (bądź ewolucji folklorystycznej w ogóle). Często stosowane w lingwistyce rozróżnienie między zmianą normy języka a indywidualnym odstępstwem od niej, rozróżnienie mające znaczenie nie tylko ilościowe, ale i zasadnicze, jakościowe, jest jeszcze prawie zupełnie obce folklorystyce.

Jednym z istotnych znamion różniących folklor od literatury pisanej jest sam sposób istnienia dzieła sztuki.

W folklorze stosunek między utworem a jego obiektywizacją, czyli jego tak zwanymi wariantami przy wygłaszaniu przez różne osoby, jest zupełnie analogiczny do stosunku między "langue" a "parole". Podobnie jak "langue" utwór ludowy jest pozaosobowy i istnieje tylko potencjalnie, jest tylko kompleksem określonych norm i impulsów, kanwą aktualnej tradycji, którą recytujący ożywiają ozdobnikami indywidualnej twórczości tak samo, jak wytwórcy "parole" ożywiają "langue"².

O tyle, o ile indywidualne innowacje w języku (czy też w folklorze) odpowiadają wymaganiom społeczności i antycypują prawidłową ewolucję "langue" (czy też folkloru), zostają one uspołecznione i stają się faktami "langue" (czy też elementami utworu folklorystycznego).

Utwór pisany jest zobiektywizowany, istnieje konkretnie, niezależnie od czytelnika i każdy następny czytelnik zwraca się bezpośrednio do utworu. Droga utworu ludowego prowadzi od wykonawcy do wykonawcy, droga zaś utworu pisanego od dzieła do wykonawcy. W wypadku utworu pisanego można wprawdzie uwzględniać interpretacje wykonawców, są one jednak tylko jednym z czynników w odczytaniu utworu, nigdy zaś jedynym źródłem jak w folklorze. Nie należy w żadnym wypadku utożsa-

² Murko podkreśla, że śpiewacy nie deklamują, jak my, utrwalonego tekstu, lecz do pewnego stopnia tworzą wciąż na nowo.

miąć roli recytatora utworu ludowego z rolą czytelnika czy recytatora utworu pisanego ani też z rolą jego autora. Dla recytatora utwór ludowy jest faktem "langue", a więc faktem pozaosobowym, danym niezależnie od recytatora, choć pozwalającym na odkształcenia i na wprowadzenie nowego tworzywa - poetyckiego czy potocznego. Dla autora utworu literackiego utwór jest faktem "parole"; nie jest dany "a priori", lecz podlega indywidualnej realizacji. Dany jest tylko kompleks innych utworów, oddziałujących w danym okresie; na ich tle (tzn. na tle ich właściwości formalnych) ma zostać stworzone i zrozumiane nowe dzieło (które jedne z tych form sobie przyswaja, drugie przetwarza, a jeszcze inne odrzuca).

Jedną z istotnych różnic między folklorem a literaturą pisaną polega na tym, że folklorowi właściwe jest nastawienie na "langue", literaturze pisanej - na "parole".

Według trafnej charakterystyki Potebni w folklorze nawet sam poeta nie ma podstaw do tego, by dany utwór uważać za własny, a utwory innych za cudze. Rola cenzury sprawowanej przez społeczność jest, jak już powiedzieliśmy, inna w literaturze pisanej, inna zaś w folklorze. W folklorze cenzura jest imperatywna i stanowi niezbędne założenie powstania dzieła. Literat natomiast uwzględnia mniej lub bardziej wymagania środowiska, ale choćby się najściślej do nich stosował, braku mu charakterystycznego dla folkloru zupełnego stopienia się z dziełem. Utwór literacki nie jest z góry wyznaczony przez cenzurę, nie wynika z niej w całości; odgaduje tylko w przybliżeniu częściowo poprawnie, częściowo fałszywie jej wymagania; niektóre wymagania społeczności nie zostają w nim w ogóle uwzględnione.

W dziedzinie ekonomii bliskim odpowiednikiem stosunku literatury pisanej do konsumenta jest tzw. "produkcja na zbyt", podczas gdy folklor bliższy jest pojęciu "produkcji na obstalunek".

Brak odpowiedności między wymaganiami środowiska a utworem literackim może być skutkiem błędu, ale także świadomej intencji autora, który zamierza zmienić wymagania środowiska, dokonać jego literac-

kiej reedukacji. Taka próba wpływu autora na żądania klienteli może czasem pozostać bez skutku. Cenzura nie ustępuje, między jej normami a utworem powstaje antynomia. Niektórzy chcieliby wyobrazić sobie "autorów folkloru" na obraz i podobieństwo "poetów-literatów", ale analogia nie jest trafna. W przeciwieństwie do "poety-literata" "poeta folkloru" - według świetnego spostrzeżenia Aniczkowa - "nie tworzy nowego środowiska"; wszelka intencja zmiany otoczenia jest mu zupełnie obca; absolutne panowanie cenzury rewolucyjnej, udaremniające wszelki konflikt między nią a utworem, wytwarza szczególny typ uczestników twórczości poetyckiej i zmusza jednostkę do rezygnacji z jakiegokolwiek zamachu na tę cenzurę.

W interpretacji folkloru jako przejawu twórczości indywidualnej osiągnęła swój punkt szczytowy tendencja do zatarcia granicy między historią literatury a historią folkloru. Sądzymy jednak, że tezę tę trzeba poddać poważnej rewizji. Czy ta rewizja oznacza rehabilitację koncepcji romantycznej, tak ostro atakowanej przez przedstawicieli wspomnianej doktryny? Bez wątplenia. Ujęcie różnicy między poezją ustną a literaturą pisaną u teoretyków romantycznych zawierało szereg słusznych myśli i romantycy mieli rację, podkreślając zbiorowy charakter twórczości ustnej i porównując ją z językiem. Obok jednak tych słusznych tez koncepcja romantyczna zawierała również szereg twierdzeń, które nie mogą się ostać wobec współczesnej krytyki naukowej.

Romantycy przeceniali samodzielność, przede wszystkim samodzielność genetyczną i pierwotność folkloru; dopiero prace następnego pokolenia uczonych wykazały, jak ogromną rolę w folklorze odgrywa zjawisko zwane w nowoczesnym niemieckim ludoznawstwie "gesunkenes Kulturgut". To uznanie znacznego, czasem nawet wyłącznego udziału "gesunkenes Kulturgut" w repertuarze ludowym może wyglądać na ograniczenie roli twórczości zbiorowej w folklorze. Tak jednak nie jest. Wprawdzie utwory przejmowane przez poezję ludową z warstw społecznie wyższych mogą same w sobie być typowymi wytworami inicjatywy osobistej i twórczości indywidualnej, ale zagadnienie źródeł utworu ludowego z

samej swojej natury nie należy do folklorystyki. Każde zagadnienie inności nadaje się do naukowej interpretacji tylko wtedy, gdy jest rozpatrywane ze stanowiska systemu, do którego źródła te zostają wcielone, tzn. w danym wypadku ze stanowiska folkloru. Dla folklorystyki istotne jest nie powstanie i istnienie źródeł pozafolklorystycznych, ale funkcja zapożyczenia, wybór i przetworzenie zapożyczonego materiału. Z tego punktu widzenia znana teza, że "lud nie tworzy, tylko odtwarza", traci swoją ostrość, ponieważ nie mamy podstaw do tworzenia nieprzeniknionych granic między twórczością a odtwórczością ani do uważania tej ostatniej za coś mniej wartościowego. Odtwórczość nie oznacza biernej recepcji i w tym sensie nie ma zasadniczej różnicy między Molierem, który przerabiał staroświeckie widowiska, a ludem, który według wyrażenia Naumanna, "rozśpiewuje artystyczną pieśń". Przekształcenie dzieła tzw. sztuki monumentalnej w tzw. prymityw jest również aktem twórczym. Twórczość przejawia się tu zarówno w wyborze przejmowanych dzieł, jak i w ich adaptacji do innych zwyczajów i wymagań. Ustalone formy literackie po przeniesieniu do folkloru stają się materiałem poddawanym przeobrażeniom. Na tle innego środowiska poetyckiego, innej tradycji i innego stosunku do wartości artystycznych dzieło zostaje zinterpretowane w nowy sposób, i nawet elementów formalnych na pozór nietkniętych nie wolno uważać za identyczne z prototypem: w tych formach artystycznych zachodzi według słów rosyjskiego literaturoznawcy Tynianowa, przestawienie funkcji.

Ze stanowiska funkcjonalnego, bez którego niemożliwe jest zrozumienie faktów artystycznych, dzieło sztuki spoza folkloru i to samo dzieło zaadaptowane przez folklor są dwoma faktami w istocie swej zupełnie różnymi.

Historia wiersza Puszkina Huzar stanowi charakterystyczny przykład tego, jak formy artystyczne przenikające z literatury do folkloru i odwrotnie zmieniają swą funkcję³ [...]

³Por. P. B o g a t y r i e w: Stichotworienije Puszkina "Gusar", jego istoczniki i jego wlijanije na narodnuju słowiesnost', [w:] Oczerki po poetikie Puszkina, Berlin 1923.

Choć losy literatury pisanej i poezji ustnej są z sobą splecione, choć ich wzajemne wpływy były ciągle i intensywne, choć folklor często operował materiałem literackim, a literatura ludowym, to jednak nie mamy prawa zacierać zasadniczej granicy między poezją ustną a literaturą pisaną w imię genealogii.

Prócz twierdzenia o samorodności drugim poważnym błędem romantycznej charakterystyki folkloru były teza, że jego autorem, podmiotem twórczości zbiorowej może być tylko lud nie podzielony na klasy, rodzaj zbiorowej osobowości o jednej duszy i jednym światopoglądzie, społeczność nie znająca indywidualnych przejawów ludzkiej działalności.

To nierozdzielne skojarzenie twórczości zbiorowej z "pierwotną wspólnotą kulturową" spotykamy w naszych czasach u Naumanna i w jego szkole, która w wielu punktach zbliża się do romantyków. "Nie ma tu jeszcze indywidualizmu. Nie należy się obawiać porównań ze światem zwierzęcym: przeciwnie, on właśnie dostarcza najbliższych paraleli [...] Prawdziwa sztuka ludowa jest sztuką wspólnoty, taką samą jak ta, której wytworami są gniazda jaskółcze, komórki pszczoły, muszle ślimacze⁴ [...] Wszyscy są porwani jednym ruchem - pisze dalej Naumann o nosicielach kultury wspólnoty - wszyscy są ożywieni tymi samymi zamiarami i myślami."⁵ W tej koncepcji tkwi niebezpieczeństwo właściwe wszelkiemu bezpośredniemu wnioskowaniu z faktów społecznych o mentalności, na przykład z cech formy językowej o cechach myślenia (tutaj niebezpieczeństwo podobnej identyfikacji wykazał znakomicie Anton Marti⁶). To samo mamy w etnografii: wszechwładza zbiorowej men-

⁴H. N a u m a n n: Primitive Gemeinschaftskunst, Jena 1921, s. 190.

⁵Tamże, s. 151.

⁶A. M a r t i: Études de psychologie linguistique, Paris 1925.

talności nie jest bynajmniej koniecznym, lecz tylko sprzyjającym warunkiem zbiorowej twórczości. Twórczość zbiorowa nie jest bynajmniej obca nawet kulturze przesiąkniętej idealizmem. Wystarczy przypomnieć powszechne w dzisiejszych warstwach wykształconych dowcipy mitologizujące pogłoski i plotki, przesady i bajki, zwyczaje towarzyskie i modę. Etnografowie rosyjscy, którzy badali wsie okręgu moskiewskiego, mogliby także wiele powiedzieć o związku między bogatym i żywym repertuarem folklorystycznym a wielorakim zróżnicowaniem chłopstwa - społecznym, gospodarczym, ideologicznym, a nawet etycznym.

Istnienie poezji czy też literatury ustnej da się wytłumaczyć nie tylko psychologicznie, ale w znacznym stopniu także funkcjonalnie. Porównajmy na przykład poezję ustną i literaturę pisaną istniejące obok siebie w rosyjskich warstwach wykształconych XVI i XVII wieku: literatura pisana spełniała tu jedne zadania kulturalne, poezja ustna - inne. W warunkach miejskich literatura bierze oczywiście górę nad folklorem, "produkcja na zbyt" nad "produkcją na obstalunek"; ale konserwatywnej wsi jest jako fakt społeczny równie obca poezja indywidualna, jak produkcja na zbyt.

Przyjęcie tezy o folklorze jako wytworze twórczości zbiorowej stawia przed folklorystyką konkretne zadania. Przenoszenie w dziedzinę folklorystyki metod i pojęć wytworzonych przy opracowywaniu materiału historycznoliterackiego niewątpliwie utrudnia często analizę form artystycznych folkloru. Szczególnie nie doceniono zasadniczej różnicy między tekstem literackim a zapisem utworu ludowego, który już sam nieuchronnie go przekształca i przenosi do innej kategorii. Byłoby rzeczą dwuznaczną mówienie o identycznych formach w folklorze i literaturze. I tak na przykład pojęcie wiersza, które na pierwszy rzut oka wydaje się równoznaczne w literaturze i w folklorze, różni się w obu dziedzinach głęboko pod względem funkcjonalnym. Wnikliwy badacz ustnego stylu rytmicznego ("style oral rythmique") Marcel Jousse uważa tę różnicę za tak znaczną, że pojęcie "wiersza i poezji" zachowuje tylko dla literatury, natomiast mówiąc o twórczości ustnej posłu-

guje się odpowiednio pojęciami "schematu rytmicznego" i "stylu ustnego", by uniknąć podsuwania pod te pojęcia tradycyjnej literackiej treści. Jousse ujawnia po mistrzowsku mnemotechniczną funkcję takich "schematów rytmicznych". Ustny styl rytmiczny w "milieu des récitateurs encore spontanés" (w kręgu jeszcze spontanicznych recytatorów) interpretuje następująco: "Wyobraźmy sobie język złożony z 200 do 300 rymowanych zdań oraz 400 do 500 typów ściśle ustalonych schematów rytmicznych, przekazywanych bez zmian właściwych tradycji ustnej. Wymalazczość indywidualna polegałaby tu na tym, by na wzór tych schematów i analogicznie do nich tworzyć za pomocą klisz zdaniowych inne schematy o podobnej formie, strukturze [...] i możliwie tej samej treści." Jest tu dokładnie sformułowany stosunek między tradycją a improwizacją, między "langue" a "parole", w poezji ustnej. Wiersz, strofa i jeszcze bardziej skomplikowane struktury kompozycyjne są w folklorze z jednej strony potężną podporą tradycji, a z drugiej (co ściśle z tym związane) skutecznym środkiem techniki improwizatorskiej⁷.

Typologia form folklorystycznych musi powstać niezależnie od typologii form literackich. Jednym z najbardziej aktualnych problemów językoznawstwa jest wypracowanie typologii fonologicznej i morfologicznej. Już dziś widać, że istnieją ogólne prawa strukturalne, których języki nie naruszają; okazuje się, że różnorodność struktur fonologicznych i morfologicznych jest ograniczona i że można ją sprowadzić do stosunkowo małej liczby zasadniczych typów; jest to uwarunkowane tym, że ograniczona jest różnorodność form twórczości zbiorowej. "Parole" dopuszcza większą różnorodność modyfikacji niż "langue". Można przeciwstawić tym twierdzeniom językoznawstwa porównawczego z jednej strony różnorodność wątków, charakterystyczną dla literatury pisanej,

⁷Pewne ciekawe wzmianki na temat specyficznych właściwości tej techniki improwizacyjnej podaje G. G e s e m a n n w swojej pracy *Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung, Studien zur südslawischen Volksepik*, Reichenberg 1926.

a z drugiej - ograniczoną serią wątków baśniowych w folklorze. Tej ograniczoności nie można wytłumaczyć ani wspólnotą źródeł, ani psychiką czy warunkami zewnętrznymi. Podobne wątki powstają na podstawie ogólnych praw kompozycji poetyckiej; prawa te, podobnie jak prawa strukturalne języka, są bardziej jednolite i surowsze w stosunku do twórczości zbiorowej niż do indywidualnej.

Następnym zadaniem synchronicznej folklorystyki jest scharakteryzowanie systemu form artystycznych stanowiących aktualny repertuar określonej społeczności - wsi, okręgu, jednostki etnicznej. Należy uwzględnić wzajemny stosunek form w systemie, ich hierarchię, różnicę między formami produktywnymi a takimi, które straciły swą produktywność itp. Nie tylko grupy etnograficzne i geograficzne różnią się swoim folklorystycznym repertuarem, ale i grupy charakteryzujące się płcią (folklor męski i żeński), wiekiem (dzieci, młodzież, starcy), zawodem (pasterze, rybacy, żołnierze, bandyci) itd. Ponieważ wymienione grupy zawodowe produkują folklor dla siebie samych, te cykle folklorystyczne można porównać ze specjalnymi językami zawodowymi. Istnieje jednak repertuar folklorystyczny, który należy wprowadzić do pewnej grupy zawodowej, ale jest przeznaczony dla odbiorców do niej nie należących. Produkcja poezji jest w takich wypadkach jedną z cech zawodowych tej grupy. I tak na przykład w dużej części Rosji poezja religijna jest wygłaszana prawie wyłącznie przez "kaliki pieriechożyje" - wędrownych żebraków, najczęściej zorganizowanych w specjalne zrzeczenia. Wygłaszanie wierszy religijnych jest jednym z głównych źródeł ich zarobków. Między takim przykładem zupełnego rozdziału producenta od odbiorcy a przeciwnym wypadkiem krańcowym, w którym cała społeczność jest równocześnie producentem i odbiorcą (przysłowia, anegdoty, przyspiewki, pewne rodzaje pieśni obrzędowych i innych) istnieje szereg typów pośrednich. W danym środowisku wyróżnia się grupa zdolnych ludzi, która w mniejszym lub większym stopniu monopolizuje produkcję określonego gatunku folklorystycznego (na przykład bajek). Nie są to zawodowcy i twórczość poetycka nie sta-

nowi ich głównego zajęcia, źródła ich dochodów; są to raczej dyletanci, którzy uprawiają w wolnych chwilach poezję. Nie można tu stwierdzić zupełnej tożsamości producenta i odbiorcy; nie istnieje tu jednak również zupełna rozbieżność. Granica jest chwiejna. Są ludzie będący w mniejszym lub większym stopniu bazarzami, ale równocześnie słuchaczami; narrator dyletant staje się łatwo odbiorcą i odwrotnie.

Ustna twórczość poetycka pozostaje zbiorowa także w wypadku oddzielenia się producenta od odbiorcy, ale w tym wypadku zbiorowość nabiera pewnych specyficznych cech. Staje się ona wspólnotą producentów, a "cenzura przewencyjna" uniezależnia się tu od odbiorcy bardziej aniżeli w wypadku identyczności producenta z odbiorcą, gdzie cenzura ta strzeże w równym stopniu interesów produkcji, jak i odbioru.

Tylko w jednym wypadku poezja ustna wykracza poza ramy folkloru i przestaje być twórczością zbiorową: jest tak wtedy, gdy dobrze zgrany zespół zawodowców o określonych tradycjach odnosi się do pewnych utworów poetyckich z takim pietyzmem, że stara się za wszelką cenę o ich zachowanie bez żadnych zmian. Że jest to mniej lub więcej możliwe, o tym świadczy szereg przykładów historycznych. W ten sposób na przykład kapłani przekazywali przez stulecia hymny wedyckie - z ust do ust, "koszykami" (by użyć terminologii buddyjskiej). Cały wysiłek skupiony był na tym, by tych tekstów nie zniekształcać, co też - abstrahując od nieistotnych innowacji - osiągnięto. Tam gdzie rola społeczności ogranicza się do zachowania utworu poetyckiego podniesionego do wyżyn nienaruszalnego kanonu, nie ma twórczej cenzury, improwizacji ani zbiorowej twórczości.

[...] Bez względu jednak na liczbę zjawisk przejściowych między twórczością indywidualną a zbiorową nie pójdziemy w ślady osławionego sofisty, który głowił się nad tym, ile ziarn trzeba usunąć z kupy piasku, żeby przestała być kupą. Między wszelkimi pokrewnymi dziedzinami kultury istnieją zawsze strefy graniczne i przejściowe. Ta oko-

liczność nie upoważnia jeszcze do tego, by negować istnienie dwóch różnych typów i celowość ich rozróżnienia.

Podobnie jak swego czasu zbliżenie folklorystyki do historii literatury pomogło wyjaśnić szereg zagadnień o charakterze genetycznym, tak dziś rozdzielenie obu dyscyplin i przywrócenie autonomii folklorystyce ułatwi przypuszczalnie wyjaśnienie funkcji folkloru oraz wykrycie jego strukturalnych praw i osobliwości.

Przełożyła FRYDERYKA WAYDA

CZESŁAW HERNAS

Miejsce badań nad folklorem literackim

Przedruk za: „Pamiętnik Literacki” LXVI,
1975, z. 2, s. 3—15.

Aby możliwie jasno przejść przez powikłane spory o zakresy folklorystyki literackiej, spróbuję sarysować tu jeden prosty w zasadzie tok myślowy, który - jak sądzę - wymaga podjęcia i który zadecyduje o miejscu badań nad folklorem literackim. Wyjść warto od tego, co niesporne. Dlatego użyty tu termin "folklor literacki" będzie roboczym określeniem wyodrębniającym ze zróżnicowanych definicji folkloru to, co w tych definicjach właśnie wspólne, bez względu na różnice, tzn. na to, co jeszcze - obok twórczości werbalnej - włączają badacze w zakres "lore" lub co z tego zakresu wyłączają. Twórczość ustna - traktowana jako przedmiot badań - jest niewątpliwym inwariantem tych definicji.

Dla jasności trzeba też przyjąć jako punkt wyjścia powszechne pojmowanie "folk" utrwalone w nauce, zgodne z socjologią folkloru w w. XIX, kiedy termin powstawał, kiedy w określonych warunkach przemiany społecznej rozwinęło się szczególne zainteresowanie dla tradycji przeciwległych wobec poprzednio kultuwanego wzoru (opozycje "Północy" i "Południa", prostoty i cywilizacji). Doprowadziło to wówczas do

odkrycia kultury chłopstwa w Europie, w efekcie ustalili się drugi inwariant, który w świadomości europejskiej występuje w swoistym i istotnym słożeniu, równolegle bowiem odkrywano naukowo kulturę prymitywną samorekich ludów, pisarcom znaną już wcześniej, pojmowaną jako czysta pierwotność i traktowaną jako o d n i e s i e n i e dla badań nad ~~pr~~ pierwotnością rodzimą. Różnicę spojrzenia na te dwa zakresy można by ująć w zestawieniu: autentyczny prymityw jako punkt wyjścia do konfrontacji kultur i rozważań o naturze człowieka, o społecznej więzi, oraz autentyczna prostota rodzima jako punkt wyjścia konfrontacji wewnętrznej procesu kulturowego, ale też poszukiwania w tym procesie nowego wzoru kultury d o p o d j ę c i a.

A więc "lud" w tym rozumieniu to do dziś przede wszystkim społeczność chłopska, ale nie każda w jednakowym stopniu. Im dalsza geograficznie i cywilizacyjnie od centrów oficjalnej kultury, tym bliższa definicyjnej intencji "folk". Dlatego też lud miejski żyjący w strefach cywilizacji znalazł się na spornych marginesach definicji, choć - dodajmy tu dla porządku - w Anglii i w Niemczech wcześniej zajęto się opisem jego kultury.

Niesporne rozumienie terminu "folklor literacki" sprowadza się więc do wyodrębnienia tradycyjnie przekazywanej chłopskiej twórczości oralnej, która - jako zbiór przekazów - różni się od innych zbiorów literackich, ale też

będąc postacią mowy ludowej, jest [...] jej postacią swoistą, szczególną, mającą określony stopień odrębności, wynikającej z innej hierarchii narzucanych językowi funkcji.¹

Owa inność funkcji wiąże folklor literacki z całością "lore" jako systemem ludowej wiedzy i wiary oraz odpowiadającym im rytuałom, a pytanie o jakość tych związków prowadzi już do zróżnicowanych członów definicji i do sąsiednich dyscyplin naukowych, lub - jak kto woli -

¹J. B a r t m i ń s k i: O języku folkloru, Wrocław 1973, s. 259.

innych działów wewnętrznych szeroko rozumianej folklorystyki, funkcje te motywowane są bowiem rzeczywistością pozajęzykową.

Tak czy inaczej, aby dokonać analizy przekazu folklorystycznego, trzeba mieć na względzie nie tylko opozycję języka tej wypowiedzi wobec - ogólnie mówiąc - języka literatury, ale i równie ważną opozycję wewnętrzną, do opisu której prowadzi pytanie:

Jaki jest stosunek folkloru do gwary, czym różni się język pieśni, zagadek, oracji, przysłów, bajek od języka użytkowego, codziennej, potocznej mowy?²

To ustalanie podstawowego sensu i niespornego rdzenia używanego dziś terminu reprezentatywnego dla aktualnych poglądów trzeba jednak prowadzić bardzo ostrożnie, by się nie potknąć o wyraz "folklor".

Wyrazu tego użył - jak wiadomo - William Thoms w roku 1846. Wprowadzony wtedy neologizm nie był rezultatem ani szerszych przemyśleń teoretycznych autora, ani rezultatem określonej, pełnej systematyki. Neologizm ten wyodrębniał przedmiot badań i wpisywał go w ówczesne, zastane poglądy na kulturę, uwikłane w znamienne dla epoki mitotwórcze intuicje, w świetle których folklor był raczej p r z e c i w s t a w i e n i e m niż c z ę ś c i ą ogólnej kultury. Być może to właśnie teoretyczne niedookreślenie było wartością neologizmu i przyczyniło się do międzynarodowej jego kariery.

Później jednak, wraz z postępem teoretycznych, a może przede wszystkim terenowych badań, zaczął wyłaniać się obraz folkloru inny niż w modelu założonym na romantycznych dychotomiach. [...]

Szybko wzbogacana dokumentacja, konkretne metrykalne ustalenia lub coraz częstsze niepewne ustalenia podważyły wyodrębnienie przedmiotu badań. Okazało się, że istnieje złożony, bogaty, odrębny folklor w samych centrach cywilizacji, tj. w miastach, ale też okazało się, że chłopski folklor nawet w tych "definitywnych" wioskach, od-

²Ibidem, s. 9.

ległych i prymitywnych, nie stanowi rezerwatu pierwotności oderwanych od ogólnego procesu kultury, przeciwnie, uczestniczy w wymianie i posiada tyle zapożyczeń zewnętrznych i swiązków z przemianami cywilizacji, że w nauce - co było wyrazem jej wewnętrznych praw rozwojowych - pojawiły się z kolei fałszywe poglądy o wtórności folkloru wobec kultury wykształconych warstw. Był to czynnik sprzyjający rewizji dawnych założeń. Wyniki badań i sporów wносиły korekty szczegółowe do rozumienia definicyjnego "folk". Ale faktografia oddzielająca się od ogólnej refleksji teoretycznej była również złem, wiodła do zaułków. Poprawka socjologiczna to np. wyodrębnienie w folklorze wiejskim zbioru nazwanego folklorem młynarskim. Przyjrzyjmy się jej. Była to korekta jasna tylko z pozoru. W istocie bowiem tworzyła dość zawiłe zależności [...] Dobrze jeszcze, jeśli młynarz i jego młyn osadzony był na wsi - gorzej, jeśli na przedmieściu, gdyż wtedy cały ten problem i więź młynarsko-chołopską trzeba dodatkowo włączyć w zakres folkloru miejskiego. Ale jakie są teoretyczne podstawy wyodrębnienia, nie wiadomo.

Obiektywnie jednak w toku koniecznego porządkowania źródeł powstawały możliwości nowych punktów widzenia, nowych spojrzeń na folklor, a mimo to, wbrew rzeczywistości dokumentacyjnej, utrzymuje się intencja starej definicji. Wprowadźmy tu pewną paralelę. De Saussure stwierdził kiedyś - mając na uwadze swiązki między teoriami lingwistycznymi a rzeczywistością językową - że "the point of view creates the object"³. W folklorystyce to zdanie, teoretycznie prawdziwe, trzeba zastosować swoiście: nowe punkty widzenia, otwierające się w badaniach terenowych, nie mogły podważyć tradycyjnego, choć były z nim sprzeczne, zarysowana kolizja staje się źródłem kryzysu całego wyodrębnienia. Oskar Kolberg zaatakowany przez Henryka Biegeleisena w r.

³F. D i n n e n: General Linguistics, New York 1967, s. 331.

1886 za niekrytyczność koncepcji Ludu⁴ - jako dokumentalista świadomy płynności podziałów i śledzący migrację tekstów potrafi brenić się przeciwko każdemu konkretnemu wytknięciu recenzenta, ale jako folklorysta zmuszony do wylegitymowania własnej dyscypliny mówi s rezygnacją:

jak nie mamy wcale pretensji być mitologiem, tak nie jesteśmy też ni lingwistą, ni archeologiem, psychologiem itd. Wiemy tylko, jakie te materiały mogłyby dla nasilenia tych nauk być przydatne i wedle naszych pojęć żywież im dostarczyć usiłujemy⁵.

W takiej koncepcji folklorystyka staje się dyscypliną pomocniczą, źródłoznawczą, ale nawet w tym ograniczeniu jej naukowy status jest wątpliwy, brak określenia zakresu i odpowiedzi na pytanie, wobec jakiej nauki folklorystyka jest dyscypliną pomocniczą: wobec etnologii, literaturoznawstwa, lingwistyki czy wobec tych wszystkich razem i jeszcze innych dyscyplin? Patrząc jeszcze inaczej: samo oddzielenie źródłoznawstwa od nauki było błędem warsztatu, istnieje bowiem wewnętrzna, obustronna zależność między źródłoznawstwem a teoretycznym wnioskowaniem, między podziałem materiałów, a podziałem teoretycznym - czynność gromadzenia źródeł jest tylko elementem roboczym budowania odpowiedzi na określone pytania naukowe. Niestety, owa rezygnacja poważnie saciążyła na folklorystyce w. XI, i to w badaniach nie tylko nad "folklorem literackim", czyli inaczej literaturą ludową, ale także nad sztuką ludową, czego świadectwem jest artykuł Aleksandra Jackowskiego określający kłopoty z wyodrębnieniem przedmiotu badań odpowiadającego zakresowi pojęcia "sztuka ludowa"⁶. Warto zauważyć, że i w najbliższym sąsiedztwie folklorystyki literackiej trud

⁴Ten interesujący spór omawiam dokładniej w recenzji: Studia, rozprawy i artykuły Kolberga, "Nowe Książki" 1972, nr 21.

⁵O. K o l b e r g: Studia, rozprawy i artykuły, [w:] Dzieła wszystkie, t. 63, Wrocław-Poznań 1971, s. 400.

⁶A. J a c k o w s k i: Po 25 latach - o przedmiocie badań, "Polska Sztuka Ludowa" 1971, nr 4, s. 197.

ność główna leży w "niesprecysowaniu podstawowego pojęcia" - lud. Porównanie trzeba jeszcze rozszerzyć: poza Polską sytuacja nie rysuje się lepiej. W roku 1962 Wiktor Gusiew opisywał różnice w aktualnym rozumieniu folkloru m.in. w Związku Radzieckim⁷, od tego zaś czasu różnicowanie to powiększyło się wraz z postępem metodologicznym w badaniach. Rok wcześniej Francis Utley przebadawszy metodą Richardsa i Ogdena amerykańskie definicje folkloru sformułowane przez 21 uczonych, zawarte w słowniku Marii Leach, określił różnicowanie występujące w tych definicjach jako "chaos", a folklorystykę jako "tzw. naukę"⁸.

Czy w takiej sytuacji nauka o folklorze literackim jest w stanie jeszcze, że tak powiem, "wybić się na niezależność"? I w jakich granicach?

Wydaje się, że tak, ale może to być tylko względna niezależność - natomiast w granicach o wiele szerszych, niż przewidywała to delimitacja XIX-wieczna.

Sądzę, że w porządkowaniu sytuacji punktem wyjścia musi być definitywne podważenie XIX-wiecznego rozumienia rdzenia definicji, czyli owego "folk", pojęcia, które wciąż - czego nie wolno przeoczyć - stanowi humanistyczne "sacrum", jest chronione, i to z różnych punktów widzenia. Byłby to temat sam w sobie, trzeba go tu jednak pominąć, poprzestając na kilku refleksjach. Najważniejsza z nich jest niesporna: lud to pojęcie historyczne, a więc zmienne w czasie; badanie ludowej kultury nie może zlekceważyć tej zmienności, nawet jeśli ograniczy się do podstawowej intencji starego wyodrębnienia: lud = społeczność chłopska. Inaczej wyglądała ta społeczność na początku XIX wieku, inaczej pod jego koniec, inaczej wygląda w drugiej połowie XX wieku. Ponadto: ani tak wyodrębniony lub nie trwał nigdy w izolacji, ani jego "lore" nie było strefą izolowaną od innych subkultur i od

⁷W. G u s i e w: Folklor. Historia i aktualne znaczenia terminu, przełożył T. Z i e l i c h o w s k i, "Literatura Ludowa" 1974, nr 4/5.

⁸F. U t l e y: Literatura ludowa - definicja operacyjna, przełożył E. A u m e r i M. W a l i Ń s k i, "Literatura Ludowa" 1974, nr 1.

kultury elitarnej. Tego również nie da się zakwestionować. W Polsce dokumentują to źródła od w. XVIII i szczegółowe obserwacje autentycznego obiegu tekstów, dokonywane przez badaczy terenowych od XIX wieku. Czyli folklor literacki nie tylko dziś jest, ale też był przedtem całością z łożoną, powstającą na drodze wymiany i doboru. Taka całość wyłania się z Ludu Kolberga i taka całość winna się wyłaniać jako obiektywny przedmiot badań już od XIX wieku. Sprawa byłaby także niesporna, gdyby istotnie badacze terenowi badali całość ustnego repertuaru lokalnej grupy chłopskiej, ale i oni, i ich informatorzy dokonywali tylko wyboru z owych rzeczywistych całości. O kierunku i cenzurze wyboru decydowały dwa podstawowe kryteria: genologiczne i kulturologiczne. Zatrzymajmy się na razie przy tym drugim kryterium.

Mówiąc krótko: w kulturze chłopskiej znajdowano to, czego szukano, a to, czego nie szukano tam, było pomijane jako akcydentalne, nawet gdy w grę wchodziły "sacra" i "profana" tej kultury, jeśli dało się je wpisać w proces cywilizacji; dlatego właśnie mało interesował badaczy terenowych autentycznie żywy folklor pochodzenia chrześcijańskiego (lekceważył go jeszcze Karłowicz, dobrze obeznany z europejskimi badaniami), ale też, z drugiej strony, równie żywy w tradycji wzór erotyki, uznany przez nich za wulgarne odbicie zepsucia dworskiego. Szukano natomiast włościńskiej, szlachetnej, pierwotnej kultury, z dopuszczalną, ale metaforyczną frywolnością. Dołączyło się do tego i genologiczne ograniczenie: odbicia tej kultury szukano w tekstach oralnych, bo kiedyś lud był niepiśmienny, i tylko w takich tekstach, które zdaniem zbieraczy stanowiły folklorystyczny odpowiednik genologii literaturoznawczej.

A więc odkaąd tylko można mówić o rzeczywistych badaniach folkloru - nie przystawały do siebie: założony model i rzeczywistość, tj. założony obraz kultury pierwotnej i towarzyszący mu na dziś educa-

cyjny wzór włościanina, oraz autentyczny obraz kultury jakiejś konkretnej badanej wsi i utrzymywane wśród chłopów tej wsi rzeczywiste wzory życia i zachowań. Rodziły się z tej nieprzystawalności interesujące kolizje. Wróćmy do wspomnianego przykładu: Biegeleisen okiem pozytywisty wykrywa niekrytyczności warsztatu dokumentacyjnego u Oskara Kolberga, wówczas starszego pana, wychowanego jeszcze w epoce romantycznej. A równocześnie zarzuca Kolbergowi - który nie mógł inaczej spisywać wiejskiego folkloru, jak tylko wraz z zapożyczeniami i zależnościami zewnętrznymi - że włączył do ludu "kreacje artystyczne", teksty niewłościańskie w doborze wyrazów czy zwrotów, czy teksty nieludowe "w zakroju melodii", a więc związane z cywilizacją, dworami, miastami. Takiego folkloru, jakiego oczekiwał Biegeleisen, w terenie badanym po prostu nie było. W tym punkcie sporu za pozytywistę uznać trzeba Kolberga, który respektował fakty kulturowe, złożony obraz kultury w lokalnych społecznościach. Jego punktu widzenia nie da się odrzucić.

Ale nie da się odrzucić i opozycyjnego stanowiska Biegeleisena, dla którego folklor literacki gromadzony w zbiorach miał odzwierciedlać pierwiastki "szczeroludowe". Intencja ta, autorytatywna i z różnych względów trudna do naukowej dyskusji, po dziś dzień nie osłabła, choć nie w ten sposób formułuje się ją obecnie. Ma ona różne warianty przekładalne na język określonych kierunków metodologicznych lub formułowana jest wprost i nawet nie wymaga uzasadnień teoretycznych, odwołuje się bowiem do tradycji kulturowej, do wyboru intuicyjnego. Dlatego też, mimo przeświadczenia, że zgromadzony i gromadzony folklor literacki wsi to całość złożona z różnych, głębszych i płytszych pokładów, nie zawsze respektuje się prawo do badań także w tych płytszych, tzn. chronologicznie nowych, pokładach o wyraźniejszych związkach z procesem cywilizacyjnym, z natury rzeczy innych - także w formie przekazu - niż te dawniejsze. Przykładem sporów o przynależność do folkloru, tzn. o przedmiot badań, są dyskusje nad Słownikiem folkloru polskiego, m.in. recenzja zestawiająca spis haseł, które -

zdaniem recenzenta - są w Słowniku niepotrzebne, jako nie pierwotne elementy, lecz przejęcia cywilizacyjne⁹. Kryje się za tą krytyką powszechniejsza wątpliwość, czy elementy o proveniencji cywilizacyjnej przyjęte przez folklor uważać można za autentyczne i żywe jako część ludowej kultury, a także czy w ogóle należą do folkloru (są to m.in. całe cykle wątków narracyjnych), czy badanie folkloru jako pierwotnego słoża narodowej kultury nie powinno się ograniczać do tego, co właśnie inne i utrzymane w duchu tradycyjnym.

Idzie tu nie tylko o badania folkloru, lecz także o jego ochronę, o programowanie rozwoju, o związek nauki ze współczesną rzeczywistością kulturową. A więc trzeba by tu mówić i o tych zjawiskach współczesności i tych twórcach, którym pomaga folklorysta jako organizator kultury, świadomy tego, co w tradycji pierwotne - o produkcji przedmiotów "ludowopodobnych", o twórczości pisanej gwarą, nawet jeśli gwarą już się nie mówi, o próbach podtrzymywania tradycyjnych widowisk obrzędowych wraz z ich repertuarem tekstowym, które ani nie są już dziś obrzędem, ani nie stają się rzeczywistą ludową zabawą.

Wydaje się, że cały ten zbiór działań wyrosły z tradycyjnej folklorystyki wiedzie w kierunku przemiany twórczości w produkcję i możemy go z obecnych rozważań wyłączyć.

Paradoks leży w tym, że żywa kultura ludowa znalazła się dziś jak by opodal przedmiotu badań folklorystyki.

Warto zatrzymać się przy dziełach współczesnych pisarzy, twórców, których związki z autentyczną chłopską kulturą są równie niewątpliwe co i ranga artystyczna dzieł. W ostatnich latach pisarze tacy, jak Tadeusz Nowak, Edward Redliński, Wiesław Myśliwski, inspirację ludową odnajdują nieco inaczej, gdzie indziej, wykorzystują na innych niż dotąd zasadach, odwołując się do chłopskiej świadomości, doświadczeń i kryteriów, do wiedzy o chłopskim losie, a coraz mniejsze zna-

⁹S. S ł a w s k i: W sprawie słownika folkloru, "Tygodnik Kultu-
ralny" 1965, nr 49, s. 6.

czenie ma dla nich - i pewnie dziś dla literatury - tradycyjnie wyodrębniony folklor literacki jako oderwana kolekcja pieśni, oracji, sagadek, przysłów, bajek [...]

Przykłady powyższe dowodzą, że kultura chłopska jest nadal - czy na nowo - źródłem inspiracji, nowych i innych, i to kultura nie pierwotna, lecz współczesna, z jej wszystkimi dzisiejszymi zależnościami i powikłaniami, nawarstwieniami; a równocześnie widać z tych przykładów, że nie pokrywa się ów obszar z tradycyjnie wyodrębnionym folklorem. Szeroko rozumiana kultura ludowa jest nadal wartością jako źródło, fascynuje świadomość społeczną jako swoiste "sacrum", trudne do precyzyjnego określenia, natomiast folklor w tym rzeczywistym kształcie, jaki mu narzuciły przebrzmiałe już programy przemian kultury i późniejsza dokumentacja zbieraczy, jest dziś wręcz zaprzeczeniem własnej istoty, tj. a u t e n t y z m u - jest współcześnie nieautentyczny. Zniszcząca dziś badaczy, twórców kultury i odbiorców, jako całość złożona z ogniw prawdziwych, lecz całość sztuczna w tym złożeniu i przeniesieniu czasowym, programowo niekompletna i oderwana od żywego procesu przemian. Przejiera z tej całości XIX-wieczny projekt portretu włóścianina. Projekt, a nie portret rzeczywisty, bo i w XIX w. los chłopski wpisany był we wszystkie zależności zewnętrzne, związki z dworem, miastem, Kościołem, a skoro życie wpisane było w te związki, trudno przypuszczać, by ich nie uwzględniała chłopska wiedza o życiu i - idąc dalej - by świadomość ta nie uzewnętrzniała się w formach kultury, w jej odrębnościach, przejęciach i adaptacjach. Jeśli pamiętać o tej prawdzie, udokumentowanej dobrze przez zbiory etnograficzne, to trzeba się zastanowić nad zasadnością upowszechniającego się w Europie od kilkunastu lat teoretycznego podziału na folklor i folkloryzm. Podział ten zakłada bowiem, że folklor to dawna prymitywna kultura, całość już zamknięta, folkloryzm zaś to zjawisko nowe (prąd? ruch? przemysł?), adaptacyjne - autentyczne lub programowane. Bez względu na różnice poglądów na temat samego folklo-

ryzmu¹⁰ - jeśli przyjąć, że wyłączymy z tego zakresu wszystko, co jest seryjną produkcją "ludowopodobną" i może być tworzone w duchu ludowym, lecz niekoniecznie na wsi i przez chłopą, a więc wyłączymy to, co po prostu nie jest autentyczną sztuką, wyrazem indywidualności, lecz produkcją zawodową, to wówczas - mając już tylko na uwadze twórczość wiejską autentyczną - można zapytać o potrzebę i zasadność samego podziału. Gdzie konkretnie w czasie i przestrzeni znajduje się ta granica i czy rzeczywiście po drugiej stronie istniał interior, czy tylko konkretna wiejska strefa wymiany kulturowej. Są to po prostu pytania współczesne, kulturę ludową ogląda się dziś w kategoriach przemiany, a więc w perspektywach dostępnych badaniu, etnologia zarzuciła pytania o genezę, budowę hipotetycznych modeli pierwotności. Podział na folklor i folkloryzm może być przydatny jako dyrektywa ruchu amatorskiego, ale nie jako operacja w porządkowaniu naukowym.

Proponuję, by przede wszystkim oddzielić wyobrażenia kulturowe (nawet tak potrzebne, jak prymityw i interior, mityczne "centrum securitatis") od pojęć naukowych, następnie, by - odkładając roboczo i tymczasowo badanie opozycji - przenieść akcent na związki, czyli uznać, że folklor jest po prostu częścią kultury, a więc musi być badany z punktu widzenia teorii kultury. Takie rozumienie zawiera też w sobie postulat, by analizę związków części (tj. folkloru) i całości (tj. kultury) prowadzić na tej samej płaszczyźnie - jak sądzę, podstawowej i niespornej - wyznaczonej przez pytania o hu-

¹⁰Z wielu prac na ten temat wymienię następujące: H. M o s e r: Folklorismus in unserer Zeit, "Zeitschrift für Volkskunde" 1962; H. B a u s i n g e r: "Folklorismus" jako mezinárodní jev, "Národopisné aktuality" 1970; J. B u r s z t a: Kultura ludowa - folkloryzm - kultura narodowa, "Kultura i Społeczeństwo" 1969, nr 4; O. S i r o v á t k a: Folklorismus jako jev současné kultury, [w:] Tradice lidové kultury v životě socialistické společnosti, k vydání připravili V. F r o l e c, M. K r e j č í, Brno 1974; M. B e n e š: Místo folkloru a pololidové tvorby v současnosti, [w:] Tradice lidové...

manistyczne treści, wzory życia: i te, które tworzone były w społecznościach wiejskich i określały lokalną tradycję znamioną dla tej części kultury ogólnej, i te, które tworzone dla tych społeczności poza nimi, z intencją narzucenia czy modelowania wzorów lokalnych. Przy takim spojrzeniu folklor wiejski nie jest jedyną subkulturą ludową. Imą mądrość życia przekazywał żyjący w odmiennych warunkach lud miejski, tworzący subkulturę jako całość, ale subkulturę - podobnie jak wiejska regionalnie zróżnicowaną (folklor warszawski, dawny lwowski itp.), i przekazujący określone tradycje subkultur środowiskowych, zawodowych, które dziś rysują się niezbyt jasno. Zapewne nie wzbudzi sprzeciwu wyodrębnienie folkloru górniczego czy flisackiego. Nie wszyscy jednak zaakceptują np. wyodrębnienie subkultury studenckiej jako subkultury ludowej, choć żacy wytworzyli własne tradycje i z pewnością można by - biorąc za wzór tytuł serii Kolberga - stworzyć dzieło pt. "Lud żakowski. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce". Podobnie - idąc tu za pomysłem Piotra Bogatyriewa¹¹ - można wyodrębnić subkulturę środowiska teatralnego, jego stary i do dziś żywy folklor; czy wreszcie podjąć próbę opisu zamkniętej już historii subkultury szlacheckiej, ziemiańskiej. Widział kiedyś taką potrzebę Stefan Czarnowski, ostatnio podjął ten temat Janusz Maciejewski¹².

W takich jak powyższe przypadkach sprzeciw może wywoływać naruszenie definicyjnego "folk". Jeśli natomiast wyodrębnić np. folklor środowiska przestępczego, jako subkulturę swoistą i trwałą do dziś, sprzeciw wywoła nie naruszenie "folk", lecz włączanie tej części do całości - można by zarzut ująć krótko: to nie kultura, lecz brak kul-

¹¹P. B o g a t y r e v: Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla, vybral a uspořádal J. K o l á r, Praha 1971.

¹²J. M a c i e j e w s k i: Folklor środowiskowy. Sposób jego istnienia, cechy wyodrębniające. (Na przykładzie "folkloru szlacheckiego" XVII i XVIII w.), [w:] Problemy socjologii literatury, Wrocław 1971.

tury. Pojęcie kultury jest bowiem w powszechnym odczuciu wartością pozytywną i normatywną. Ale to znowu pomieszanie optyk edukacyjnej i naukowej, optyk działacza i badacza. Akceptujemy oczywiście poglądy edukacyjne, ale w nauce nie możemy przeoczyć faktu, że środowisko przestępcze posiada własne wzory humanizmu, które trzeba poznać, bardziej złożone, niż to się z zewnątrz wydaje, nieprzypadkowo sami jego przedstawiciele wyodrębniają uczestnika grypsery nawsą "człowiek"¹³. W układzie społecznym grupa przestępcza tworzy skrajny przykład subkultury, ale przecież i w folklorze wiejskim wzory życia i towarzyszące im pojęcia moralne dość ostro różniły się od norm kultury ogólnej.

Są to przykłady subkultur ukształtowanych już w procesie historii. Czy w zmieniającym się szybko społeczeństwie powstają nowe? Umacnia się przekonanie, że tak. To otwarte pole badań. Poszukuje się nowych subkultur w społecznościach stadionów sportowych¹⁴, w młodzieżowej kulturze "pop"¹⁵, w anonimowej twórczości ulotnej towarzyszącej dramatycznym zdarzeniom politycznym itp.

Przejdźmy do pytania końcowego: jakie przekazy literackie znamienne dla subkultur interesują badacza? Zgodnie z tradycją: przekaz ustny. W zestawieniu Utleya jest to najbardziej zgodne przekonanie. Przyjmijmy je na razie. Ale - jaki przekaz ustny? Przekaz czego?

¹³Sondażowe badania subkultury środowiska przestępczego są prowadzone głównie przez prawników, ostatecznie i przez polonistów. Pewien wgląd w możliwości kulturowej analizy krążących w tym środowisku tekstów literackich daje materiałowa publikacja: A. Woźcicki: Piosenki i wiersze w zbiorach młodocianych przestępców, "Literatura Ludowa" 1972, nr 2.

¹⁴S. Barańc z a k: "Nasza wola - Polska gola!" (O transparentach kibiców piłkarskich), [w:] Formy literatury popularnej, Wrocław 1973.

¹⁵G. Mellly: Revolt into Style. The Pop Arts in Britain, London 1972. Zob. też S. Magala: Nowy folklor. Próba syntezy, "Literatura Ludowa" 1974, nr 6. W tym samym numerze "Literatury Ludowej" znajduje się przekład wybranych fragmentów książki Mellly'ego.

Chłopska tradycja nie tworzyła poetyk normatywnych, sformułowanych. Trzeba było te kryteria zaaplikować folklorowi z zewnątrz, tj. z literaturoznawstwa okresu romantyzmu, kiedy żywa jest jeszcze wiara w wyższość poezji, a i dawne przekonanie o eposie jako formie najwyższej. Zbierano więc przede wszystkim poezje, na gwałt poszukiwano ludowych eposów z interioru. Z czasem zainteresowano się i prozą, jeśli jej fabularne fikcje (w bajce, baśni, legendzie, podaniu) mogły przekazywać artystyczne formy mądrości. Badana rzeczywistość przykrwana więc była solidnie także z punktu widzenia form wypowiedzi i genologii.

Być może, gdyby folklorystyka powstawała dziś, mniejsze znaczenie przywiązywano by do kryterium fikcji literackiej i formy wierszowanej. Normy estetyczne i potrzeby odbiorców zmieniają się. Skoro nie kwestionowana rozwija się literatura faktu - jako literatura - to dla czego nie można by ludowej mądrości, czyli "lore", analizować poprzez badanie chłopskich opowieści autentycznych? To chyba nawet lepszy materiał. Ale czy to utwór artystyczny? - zanim odpowiemy, zapytajmy: w czym rozumieniu? W rozumieniu badacza nie ma powodu kwestionować wartości artystycznych autentycznej opowieści, jeśli w niej są te wartości. W wieku XX przyłączył takie opowieści do tradycyjnie wyodrębnionego folkloru Karl von Sydow, dzieląc je na bardziej fikcyjne ("fabulaty") i mniej fikcyjne ("memoraty")¹⁶.

Natomiast pytanie: czy jest to utwór artystyczny w rozumieniu chłopskim? - trudno podjąć. Czy istnieje takie rozumienie? Jakie tu stosować kryteria? Czy da się tu odtwarzać system kryteriów? Można by podjąć to pytanie stosując analizę funkcjonalną, ale w pojmowaniu funkcji kryją się podstawowe rozbieżności, których źródłem jest zasada przenoszenia kryteriów interpretacji literaturoznawczej do analizy tekstów określonej subkultury, a także niedokładna znajomość

¹⁶K. von Sydow: *Kategorien der Frosa-Volksdichtung*, [w:] *Selected Papers in Folklore*, Copenhagen 1948.

praw żywego obiegu tekstów w środowisku, zbieraczy bowiem od dawna interesują teksty, nie obiegi w jednorazowych, autentycznych realizacjach, wraz ze złożoną semiotyką wykonania, sytuacji, odbioru.

Istnieją np. wśród "samawiań" fabularne teksty o formie wierszowanej, które można uznać za poezję magiczną. Ale czy tak? Porównywałam ostatnio jedno "samawianie" w wersjach z XVI, XIX i XX wieku¹⁷. I nadawca, i odbiorca tekstu, tzn. znachor i leczony, funkcję wypowiadania traktują czysto praktycznie, jest to bowiem zastosowanie techniki iluzorycznej, której wartość mierzy się jedynie jej skutecznością. Z ewentualnych przeżyć estetycznych w grę może wchodzić tylko przeżywanie strachu, może intensywniejsze niż przy zwyczajnych zabiegach lekarskich. W apokryficznej opowieści o wędrownicy Pana Jezusa z "Pietrem-Pawłem" elementy fabularne to tylko odwołanie się do sił sakralnych, fabularność więc jest organiczną i zasadniczą właściwością chłopackiej mowy, czyli "langue" w rozumieniu Bogatyriewa i Jakobsona, a forma wierszowana tego tekstu jest uporządkowaniem wtórnym, czysto mnemotechnicznym, wprowadzonym dla lepszego zapamiętania. Nie było jej jeszcze w tekstach z XVI wieku. Ale wprowadzone uporządkowanie mnemotechniczne stworzyło w efekcie wiersz ludowy.

Ostateczna kwalifikacja zależy więc od tego, jaki przyjąć tu punkt widzenia, czyj punkt widzenia.

Wątpliwości badacza folkloru literackiego dotyczą nie tylko wyboru genologicznego, jaki dokonany został w naukowej tradycji, ale też i podstawowego kryterium, tj. przekonania, że folklor rekonstruujemy tylko z przekazów oralnych.

Kiedyś przekonanie to było uzasadnione, odpowiadało w istocie rzeczywistości kulturowej, taki był kolportaż tekstów. Jeśli jednak kryterium utrzymywało się dłużej niż rzeczywiste, wzbogacające się for-

¹⁷C. H e r n a s: Upadająca kultura. Wstęp, [w:] P. K o t u l a: Śladami wieków. (Książka przygotowywana do druku przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą).

my kolportażu, działo się tak dlatego, że odbijało ono także złożoną opozycję centrów cywilizacyjnych, piśmiennych, i chłopów w interiorze, czyli cywilizacji i pierwotnej kultury. Zauważmy, że w zestawieniu Utleya kryterium to ocalało z chaosu zróżnicowanych definicji. Ale czy słusznie ocalało do dziś?

Jak daleko możemy sięgnąć wstecz w badaniach polskiego folkloru, wyłaniają się różnego rodzaju powiązania między piśmiennictwem a ustną tradycją wsi, miasta, dworu, Kościoła, Polski, Europy. W motywach i tekstach wędrownych, niekoniecznie czytanych, czasem wysłuchanych, dokonywano stałego wyboru, tworzyły się lokalne warianty opowieści i zostawały w tradycji, jeśli akceptowała je grupa lokalna. Wraz z postępowaniem oświaty w w. XIX zwiększa się tylko wpływ źródeł drukowanych na tradycję. Dziś źródłem takim bywa gazeta, która - jak dowodzą badania - dostarcza tworzywa dla płynnych gatunków żywej prozy ludowej: opowieści sensacyjnych, opowieści grozy, wspomnień, gawęd, anegdot¹⁸. Wydaje się, że proza jako forma wypowiedzi bardziej interesuje dziś i twórców ludowych, i odbiorców, niż poezja. Pamiętniki chłopów, listy chłopskie, znikają z półek księgarskich, odnajduje się w nich to, co kiedyś w edycjach pieśni ludowych; a pieśni ludowe w edycjach książkowych, radiowych, telewizyjnych - mniej interesują odbiorcę. Listom miłosnym, listom emigrantów, pamiętnikom, opowieściom wspomnieniowym nie możemy odmówić folklorystycznej reprezentatywności, są bardziej autentycznym źródłem wiedzy o subkulturach lokalnych - odkąd się pojawiają - niż pieśni, przysłowia, zagadki, bajki; są nie do zlekceważenia, mimo że nie ustnie przekazywane.

Różnice między przekazem pisemnym a ustnym nie są oczywiście dla badań obojętne (warto np. zbadać opowieść autobiograficzną tej samej osoby utrwaloną dwoma sposobami: nagraną i napisaną), ale czy tu prze-

¹⁸Zob. np. D. S i m o n i d e s: Powstania śląskie we współczesnych opowiadaniach ludowych, Opole 1972; K. D. K a d ł u b i e c: Gawędziarz cieszyński Józef Jeżowicz, Ostrava 1973.

biega granica definicji i wszystko, co nie ustnie przekazane, stanowi definicyjne pogranicza? Trzeba by to dopiero udowodnić.

[...] Sądzę, że nawet przy analizie tekstów subkultury chłopskiej kryterium oralności nie da się utrzymać jako granica definicji, lecz tylko jako wewnętrzne narzędzie porządkowania przekazów - a coś dopiero, gdyby przenieść to kryterium do analizy folkloru miejskiego, gdzie ulotny druk uliczny jest od dawna jedną z podstawowych form przekazu.

Jakkolwiek by pojmować folklorystykę, jest ona nie tylko nauką, ale i częścią kultury. Kiedy wyodrębniła się w w. XIX, była częścią podstawową programu przemian kultury. Dziś zmieniły się i wiedza o przedmiocie, i lud, i intencje programowe. Jeśli coraz mniej XIX-wiecznych włościan, to nie znaczy, że nie ma już ludu i subkultur różnych i innych niż oficjalnie programowany edukacyjny wzór kultury. I niekoniecznie trzeba szukać tych subkultur na wsi białostockiej, ale równie dobrze można ich szukać np. w stoczni szczecińskiej, w środowisku robotniczym, uznając po prostu za sensowne zdanie wypowiedziane przed paroma miesiącami na światowym kongresie folklorystów w Helsinkach: "skoro informatorzy nie opowiadają tych samych tekstów co dawniej - należy nagrywać to, co obecnie przekazują".

FRANCIS LEE UTLEY

Literatura ludowa — definicja operacyjna

Przedruk za: „Literatura Ludowa” 1974, nr 1, s. 45—65; tłumaczenie według: F. L. Utley: Folk Literature: An Operational Definition, „Journal of American Folklore”, July—September 1961, vol. 74, nr 293.

Artykuł niniejszy rozważa w pierwszym rzędzie dwa sposoby definiowania folkloru i literatury ludowej: autorytatywny i teoretyczny, a następnie koncentruje uwagę na jeszcze jednym sposobie, związanym z postępowaniem badawczym poważnych uczonych, humanistów i antropologów - na definiowaniu operacyjnym.

Przy analizie definicji dawniejszych uczonych warto zastosować metodę semantyczną proponowaną przez Richardsa i Ogdena w Meaning of Meaning¹. Metoda ta [...] polega na zebraniu ważniejszych definicji sformułowanych przez autorytety lub natchnionych pisarzy, a następnie na wyodrębnieniu i sklasyfikowaniu zróżnicowanych i sprzecznych "jąder" znaczeniowych [...]. Wartość tego typu metody nie polega na zwykłym statystycznym przeglądzie, ale na możliwości wyodrębnienia kilku rodzajów punktów stykających, które mogą być przydatne przy tworzeniu nowszych teoretycznych lub operacyjnych definicji. Zastosujmy metodę Richardsa do dwudziestu jeden słynnych definicji (wszystkie utworzone przez uczonych amerykańskich) zawartych w Dictionary Marii

¹ Richards i Ogden: Meaning of Meaning, New York 1927 [...]

Leach². Definicje te są niejako odzwierciedleniem chaosu w umysłach praktykujących folklorystów, chaosu dotyczącego przedmiotu ich tak zwanej nauki. Czy można zatem mówić o wspólnych "jądrach" znaczeniowych?

Przedstawiam skróconą wersję rezultatów mojej analizy. W pierwszym rzędzie starałem się znaleźć słowa-klucze, które mogą trafić do czysto użytkowej, powszechnie akceptowanej definicji. Słowami tymi są: "ustny", "przekaz", "tradycja", "przetrwanie" i "wspólny". Tylko jedno z nich - "tradycja" - pojawia się zdecydowanie w trzynastu na dwadzieścia jeden definicji. Słowo "ustny" jako takie nie jest zbyt powszechne, lecz jego synonimy - "mówiony", "werbalny", "niepisany" - pojawiają się wyraźnie w trzynastu, a "implicite" zaś - w jednej. Pozostałe są mniej powszechne. Termin "przekaz" pojawia się zaledwie sześć razy (dwa razy jako "przekazany"). Ponieważ proces przekazu ustnego jest dla folkloru procesem centralnym, możemy założyć, iż jest to po prostu synonim "tradycji". "Przetrwanie" i "wspólny" są pojęciami bardziej kontrowersyjnymi. W sześciu definicjach pojęcie "przetrwania" pojawia się w kilku postaciach - zwykle jako względnie bezbarwny lub naturalny "przesąd" bądź jako "przechowywany", "archaiczny"³. Słowo to zostało użyte tylko dwa razy przez zwolenników doktryny przeżytków (Mish i Potter), jednak ono samo i jego odpowiedniki były ponadto zastosowane jeszcze trzykrotnie przez kategorię jej przeciwników: Botkin, który twierdzi, iż odradzanie jest równie ważne jak przetrwanie; Herskovitsa, najbardziej otwartego przeciwnika słowa "trwanie", oraz Erminie Wheeler-Voegelin, która mówi o nie-

²M. L e a c h: Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, t. I, New York 1949, s. 398-403.

³Balys, Espinosa, Gaster, Kurath, Mish i Potter. Jeśli chodzi o niektóre słuszne spostrzeżenia na temat przeżytków, które ten ostatni wyłącza, nie aprobując w całości poglądów Herskovitsa i innych antropologów, por. Samuel P. B a y a r d: The Materials of Folklore, "Journal of American Folklore" ["JAF"] 1953, XVI, s. 1-17.

modnym terminie "przesąd"⁴. Słowo "wspólny" występuje tylko dwa razy - u Gertrude Kurath ("wspólna wytwórczość") i u Archera Taylora ("wspólna rekreacja")⁵. Można przypuszczać, iż tych dwoje rozsądnych folklorystów używa go raczej w znaczeniu procesu niż teorii pochodzenia. Jednakże teoria wspólnoty pozornie ciągle pozostaje żywa w pojęciu "grupa", użytym przez sześciu definiujących⁶. Terminy "kolektyw" i "większość pracująca" - stosowane przez Botkin, "grupa", "ludzie" i "wspólna wymiana poglądów" - użyte przez Theodora Gastera, wreszcie "rasowa nieświadomość" - zastosowany przez Pottera, odbijają tendencje indywidualistyczne: Botkina jako zwolennika kolektywu, Gastera - rytuału oraz Pottera - psychoanalizy i Junga. Nie zamierzam tu krytykować, zakładam, że każdy z tych trojga zechce zrewidować własne poglądy sprzed dziesięciu lat.

To byłoby wszystko, jeśli chodzi o słowa-klucze; obecnie przejdziemy do istoty analizy. Przynajmniej czternastu definiujących stanowczo zgadza się, że folklor uwzględnia zarówno materiał dotyczący plemion prymitywnych, jak i subkulturę społeczeństw cywilizowanych. Ten pogląd jest implikowany przynajmniej u sześciu dalszych badaczy, co w zasadzie daje jednomysłność⁷. Równie ważne są rozmaite składniki folkloru: 1) literatura i inne dziedziny sztuki; 2) wierzenia,

⁴Barbeau, Botkin, Harmon i Leach podkreślają znaczenie żywego procesu, podczas gdy Kurath sądzi, że zatracił on swoją funkcję i że odradzanie się pieśni ludowej nie jest folklorem.

⁵Na temat "wspólnej rekreacji" por. D.K. W i l g u s: Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898, Rutgers University Press 1959, s. 284.

⁶O specyficznym rozumianym problemie indywidualnych twórców folkloru pisali: Botkin, Harmon, Leach i Taylor (ten ostatni zaprzecza jednakże znaczeniu przypisywanemu pierwiastkowi indywidualnemu).

⁷Czwórka uczonych (Espinosa, Herzog, Kurath i Luomala) sądzi, iż folklor w społeczeństwie cywilizowanym ma głównie charakter wiejski. Por. prace R e d f i e l d a wyszczególnione w przypisie 29 i Siguarda E r i x o n a: Ethnologie Regionale om Folklore, "Laos" 1951, s. 11.

swyczaże i rytuały; 3) rzemiosła, takie jak tkactwo i sposób układania siana w stogi; 4) jęsyk albo gwara. Osiemnastu badaczy włącza literaturę, dwunastu akceptuje wierzenia, jednakże czworo zdecydowanie je wyklucza; pięciu bierze pod uwagę rzemiosła, czterech zaś wyłącza je⁸; i tylko trzech - Botkin, Taylor i Herzog - uwzględnia jęsyk. Ponieważ termin "folklor" - oznaczający niepiśmienną literaturę, bez wierzeń czy rzemiosła, które należą do szerszej dziedziny etnografii - jest lansowany przez większość antropologów amerykańskich, to godnym odnotowania wydaje się fakt, że ośmiu definiujących wybrało "orientację antropologiczną"⁹. Botkin nieco kapryśnie odwraca ten pogląd, twierdząc, iż "w czysto ustnej kulturze wszystko jest folklorem". Osiem osób sądzi, że to raczej metodologia, nie treść, stanowi istotę rzeczy¹⁰, zaś Balys dowodzi, iż treść jest ważniejsza: "folklor nie jest nauką o ludzie, lecz tradycyjną nauką ludu i jego poezją"¹¹.

Trzy sprawy zasługują na zwięzłą wzmiankę. Problem genezy, który przybierał tak wielkie znaczenie we wcześniejszych definicjach, w zasadzie zanikł - jedynie Gaster, Harmon, Leach i Potter czasem go wy-

⁸ Literaturę biorą pod uwagę: Balys, Barbeau, Bascom, Espinosa, Gaster, Herskovits, Herzog, Jameson, Kurath, Mac Edward Leach, Luomala, Mish, Potter, Smith, Taylor, Thompson, Wheeler-Voegelin i Waterman (pomijają: Botkin, Foster i Harmon, którzy w sposób specyficzny wzmiankują o niej, nie wykluczając jej jednak); wierzenia aprobują: Balys, Barbeau, Espinosa, Gaster, Jameson, Kurath, Leach, Mish, Potter, Smith, Taylor, Thompson; wykluczają zaś: Foster, Herskovits, Luomala i Wheeler-Voegelin; rzemiosła uwzględniają: Barbeau, Gaster, Mish, Taylor i Thompson, a wykluczają je: Harmon, Herskovits, Herzog i Wheeler-Voegelin.

⁹ Barbeau, Bascom, Herskovits, Herzog, Jameson, Smith, Wheeler-Voegelin i Waterman.

¹⁰ Espinosa, Foster, Herskovits, Jameson, Potter, Smith, Taylor i Thompson. Bayard (op. cit., s. 6), który kwestionuje po części ów szereg definicji, jest kategorycznie przeciwny metodologicznemu kryterium definiowania.

¹¹ Balys, podobnie jak niektórzy inni uczeni, zajmuje się przypuszczalnie dwuznacznym użyciem terminu folklor zarówno dla oznaczenia nauki, jak i przedmiotu jej badań.

mieniają. Identyfikowanie folkloru z przesadami lub fałszywą wiedzą - ulubione podejście wydawców i innych nieoświeconych spadkobierców tzw. Oświecenia - jest sprawą, o której kompetentnie wypowiada się czwórka uczonych: Botkin, Espinosa, Potter i Harmon. Tylko trzech mówi cokolwiek o relacjach między folklorem a środkami masowego przekazu - coraz ważniejszym problemie naszych czasów, jakkolwiek niewątpliwie obecnym już w 1949 roku; zainteresowanie tym przedmiotem zbliża się szybko do rozmiarów samodzielnej dyscypliny¹². Botkin, którego zwykle cechuje indywidualizm, włącza wytwory kultury masowej do wytworów folkloru, lecz Barbeau i Harmon kategorycznie kwestionują takie rozwiązanie. Barbeau stwierdza stanowczo, że "folklor jest w swej istocie przeciwstawieniem seryjnych, ostemplowanych produktów i opatentowanych wzorów", a Harmon zauważa, że "wszystko, co zmierza do przełamania spójności grupy - komunikacja, różnorodność wiedzy, specjalizacja itp. - zmierza do rozproszenia jej folkloru".

W ten sposób, statystycznie rzecz biorąc, powaga autorytetu skłaniałaby do wyłączenia problemów fałszywej wiedzy, kultury masowej, przetrwania, wspólności oraz pochodzenia na rzecz włączenia pojęć: "ustny" ("werbalny", "niepiśmienny"), "tradycja" ("przekazywanie"), zagadnień kultury pierwotnej i subkultur społeczeństw cywilizowanych zarówno rolniczych, jak i zurbanizowanych. Jeśli zaś idzie o przedmiot folkloru - sztuka i literatura są oczywiście jednogłośnie akceptowane, zwyczaj i wierzenie uzyskują aprobatę około połowy definiujących, a rzemiosło i język jednogłośnie odrzucono¹³.

¹²Zob. np.: Bernard Rosenberg i David M. White: *Mass Culture: The Popular Arts in America* (Glencoe, Illinois 1957, The Free Press) i prace Fathera Williama Lyncha, Marshalla McLuhana, Gilberta Seldesa, Richarda Hoggarta, Reuela Denney'a i innych. Zbliżony problem porusza Margaret Lantiss w *Vernacular Culture*, "American Anthropologist" 1960, LXII, s. 202-216; wczesną antycypację problemu znajdziemy w pracy Roberta Redfilda: *Tepoztlán: A Mexican Village*, Chicago 1930, University of Chicago Press, s. 5-9.

¹³Należy zaznaczyć, iż było to sumiennie rozstrząsane przez amerykańskich folklorystów i antropologów. Raffaele Corso, stosując europejską definicję "folkliu" albo "Volkskunde" ("science ethnographique du vulgaire") jako podstawę, mógł zaaprobować rzemiosło i zwyczaj,

Druga część rozważań ma charakter teoretyczny. Przymuszczalnie bę-
dzieny musieli zaaprobować przeważającą tendencję do stosowania ter-
minu "folklor" zarówno w opisie przedmiotu badań, jak i metody, cho-
ciaż zawsze możemy być bardziej precyzyjni, mówiąc "nauka o folklo-
rze", jeśli mamy na myśli metodę. Musimy się ciągle liczyć z tymi,
którzy nasze osobiste poglądy utożsamiają z naszymi zainteresowania-
mi naukowymi - kiedy np. Kluckhohn powie: "magia jest skuteczna
wśród wierzących Navaho", pozytywista zarzuci mi, iż sam w nią wie-
rzy. Jedynym sposobem rozwiązania tego dylematu jest nieustanne do-
skonalenie nauki aż do momentu, kiedy ogół zostanie wykształcony i
chaos nie będzie możliwy. Być może to utopia - prawdopodobnie jednak
upieranie się przy indywidualizacji jest rzeczywistym celem każdego
prawdziwego uczonego¹⁴. Nie będzie on jednak w stanie zapanować nad
rozpowszechnionym użyciem terminów, jeśli nie zgodzi się na długie,
cierpliwe i niezdoktrynizowane kształcenie oraz kategoryczne wyklu-
czenie takich znaczeń, jakie mogłyby mu nasunąć osobiste zaintereso-
wanie przedmiotem badań. Utrzymując dystans [...] folklorysta winien
kontrolować nieustannie swoje przekazy, ażeby samemu nie tworzyć fol-
kloru.

Nasze teoretyczne rozważania byłyby ułatwione, gdybyśmy przyjęli
amerykańską definicję antropologiczną i zdefiniowali folklor jako
"sztukę i literaturę przekazywaną ustnie", wykluczając zwyczaj, wie-
rzenie, rzemiosło i język. W 1953 roku William Bascom usiłował defi-
niować:

lecz wykluczyli etnografię plemion prymitywnych. P o r. R. C o r s o s :
La coordination des différents points de vue du folklore, "Laos"
1951, s. 20-27. Na temat europejsko-amerykańskich rozbieżności por.
B a y a r d : op. cit., s. 2 oraz Robert R e d f i e l d : Peasant
Society and Culture, Chicago 1959, University of Chicago Press, s. 78.

¹⁴Zbliżony semantycznie problem porusza Walter L i p p m a n w
Public Opinion, New York 1946, Penguin Books, s. 61 [...]

Dla antropologa folklor jest częścią kultury, lecz nie jej całością. Obejmuje on mity, legendy, opowiadania, przysłowia, zagadki, teksty ballad i innych pieśni oraz formy o pomniejszym znaczeniu. Nie obejmuje ludowej sztuki, tańca, muzyki, stroju, ludowej medycyny, zwyczajów czy wierzeń. Wszystkie one są niewątpliwie godne badania zarówno w społeczeństwach posiadających pismo, jak i w społeczeństwach niepiśmiennych [...] Cały folklor jest przekazywany ustnie, lecz nie wszystko, co jest przekazywane ustnie, jest folklorem¹⁵.

W tym samym roku Samuel P. Bayard opublikował pracę, która wygląda na odpowiedź daną Bascomowi¹⁶, chociaż jest rzeczą oczywistą, że nie mógł on widzieć artykułu Bascoma, ponieważ jego główne argumenty dotyczą owych dwudziestu jeden definicji, które analizowaliśmy. Uczony ten nie traktuje tendencji metodologicznej jako poważnej podstawy definicji i kwestionuje pogląd, iż "w teorii i praktyce" tradycyjny zwyczaj czy wierzenie winny być oddzielone od literatury ludowej. Według niego, przedmiotem folkloru jest "mitopoetyczny, filozoficzny i estetyczny świat duchowy ludzi albo niepiśmiennych, albo niewykształconych instytucjonalnie, albo naukowo nie uświadomionych, albo żyjących w ścisłej symbiozie z naturą", lecz ludzie ci to "niekoniecznie niewykształcone i pozostające poza obrębem kultury grupy społeczeństwa cywilizowanego". Wyłączone zostało językoznawstwo "per se", rzemiosło nie powiązane z rytuałem i nietradycyjne zapatrywania polityczne.

Podstawowe składniki folkloru muszą być pewnymi kategoriami idei kreatywnych, które stały się tradycyjne wśród ludzi każdego społeczeństwa, a które mogą zostać powszechnie uznane za własność ogółu.

¹⁵William B a s c o m: Folklore and Anthropology, "Journal of American Folklore" 1953, LXVI, s. 283-290; zob. również Four Functions of Folklore, "JAF" 1954, LXVII, s. 333-349.

¹⁶S. P. B a y a r d: The Materials of Folklore, "JAF" 1953, LXVI, s. 1-17. Bascom był brany pod uwagę jako jeden z dwudziestu jeden definiujących w Dictionary Leach. Osobiście czuję się w pewnej mierze winny kapitulując wobec antropologów w Anthropology and Folklore's Second Century, "Hoosier Folklore" 1949, VIII, s. 69-78.

Chodzi tu o kategorie, które odnoszą się do prawd uniwersalnych, zjawisk nadprzyrodzonych, heroizmu, piękna, celowości, stosowności oraz ich przeciwieństw. Przyjmując, że tego rodzaju treści mogą być również przedmiotem teologii, filozofii, estetyki i etyki, proponuje on wstępny wykaz pewnej ilości typowych tematów folklorystycznych, takich jak "krzywe spojrzenie", "moc różdżki", "pomocne zwierzę", "czarny kolor żałoby". Bayard mówi z przekonaniem spostrzegawczego badacza terenowego i uczonego teoretyka, lecz owe wstępne wykazy wyglądałyby mniej więcej tak, jak wyobraża je sobie każdy układający. Najpoważniejsza trudność z wybraną przez niego - raczej pod kątem składników folkloru niż metody lub postępowania badawczego - definicją tkwi w tym, że nie uwzględnił tego, co Robert Redfield nazwałby "wielką tradycją" w opozycji do "małej tradycji"¹⁷. Bezwarunkowo istnieje związek między dwiema tradycjami - społeczeństwa dominującego i różnymi typami "ludu"; folklorysty nie mogą całkowicie rezygnować z dziedziny tradycyjnej moralności, kosmologii i estetyki na rzecz "małej tradycji". Oznaczałoby to utożsamienie nas, na sposób romantyczny, z naszym przedmiotem badań i negowanie naszego długu wobec kultury piśmiennej, która dostarcza metod badania czystego folkloru.

Bascom przyjął stwierdzenia Bayarda jak odpowiedź na swój artykuł i w 1955 roku napisał pracę, w której wycofał się z poprzednich założeń, przyjmując zarzut, iż był niesprawiedliwy wobec definicji nieantropologicznych¹⁸. Wydaje się, że nie uświadamiał on sobie, do jakiego stopnia cieszył się poparciem swoich dwudziestu jeden definiujących kolegów. Wciąż poszukując terminu odróżniającego opowieści lu-

¹⁷ Robert Redfield: Peasant Society and Culture..., s. 78.

¹⁸ W. Bascom: Verbal Art, "JAF" LXVIII, s. 245-252. Por. nie-które uwagi dotyczące trudności wynikających z użycia terminu "verbal art" w pracy Marian W. Smith: The Importance of Folklore Studies to Anthropology, "Folklore" 1959, LXX, s. 306-307.

dowe, przysłowia i zagadki od zwyczajów, wierzenia i rytuału, ukuł zwrot "sztuka werbalna" dla pierwszej z dwóch wymienionych grup. Pozostawia to w mglistej sferze muzykę, chociaż Bascom przyjmuje, iż sztuka werbalna ma swoją paralelę w improwizacji muzycznej i, być może, w "tradycyjnej, nie zapisywanej muzyce". Wolno podejrzewać, że niebezpieczeństwo wykluczenia muzyki poza pole definicji było poważnym problemem dla Bayarda jako zapalonego badacza melodii wzgórz pensylwańskich¹⁹. Stanowisko Bascoma jest również jasne - jakakolwiek byłaby funkcja opowiadania ludowego czy przysłowia w społeczeństwie wiejskim, to muzyka śpiewana i taneczna jest tak ściśle związana z rytuałem, że wydaje się należeć do szerszego zakresu niż "sztuka werbalna". Mimo wszystko, przyznając, iż kategorie naukowe nie zawsze idealnie odpowiadają obiektywnej rzeczywistości, mamy prawo - po pierwsze - powiedzieć, iż analiza kultury prymitywnej może umiejscowić muzykę wspólnie z kategoriami folkloru czy sztuki werbalnej, rzemiosła i rytuału, i - po drugie - że muzyka w subkulturze Zachodu jest w pierwszym rzędzie przekazywana jako "sztuka werbalna", chociaż może ona posiadać muzyczne alikwoty, jak na przykład w "białych" spirituals Jackson, czy w hymnie college'u śpiewanym na stadionie sportowym. Jest to przykład funkcjonalnego przesunięcia ról między społeczeństwem piśmiennym i społeczeństwem bez pisma, co nie powinno być zaskoczeniem dla antropologa.

Nie mam nic do zarzucenia Bascomowi, chociaż myślę, że - aby nie być podejrzanym o faworyzowanie antropologii kosztem "humanistycznego folkloru" - ustąpił on zbyt szybko pola Bayardowi. Powiedziałem mu wówczas prywatnie, że sposób klasyfikacji antropologa zadowala każdego oraz dodałem, iż jedyną funkcją definicji jest to, aby pomagała nam w pracy [...]

Po tych wstępnych, "pojęciowych" rozstrząsaniach, omówimy zwięźle pewien obiecujący aspekt rozważań teoretycznych, a mianowicie aspekt

¹⁹ Bayard: op. cit., s. 4.

formy. W pierwszym etapie sprawdzania hipotezy moglibyśmy saaprobować ograniczenia w stosunku do sztuki werbalnej, by następnie zbadać istotę formy estetycznej. Wówczas wszystko, co tę formę posiada i jest dziełem człowieka - pieśń ludowa, zagadka, przysłowie, opowiadanie ludowe lub niektóre z zakłęd Cheremisa Thomasa Sebeoka - będzie należeć do sztuki werbalnej, podczas gdy wszystko, co nie posiada formy estetycznej, znajdzie się poza obrębem rozważań. Wytwory rzemiosła, jak kilimy i garncarstwo, można prawdopodobnie wyłączyć na tej podstawie, że nie są sztuką werbalną. Wierzenie lub przesąd, jeśli charakteryzuje je układ strukturalno-estetyczny noszący znamiona artyzmu, np. "Red sky at night, Sailor's delight"²⁰, mogą znaleźć się w definicji. Interesującego formalnego rozróżnienia możemy na przykład dopatrzeć się w przypadku dwóch rodzajów dowcipów - wyrafinowanego żartu, bazującego na niedomówieniu, oraz narracyjnego dowcipu z indeksu typów Aarne-Thompsona, opartego na akcji bardziej pospolitej. Niewykluczone, że niedomówienie wskazuje, iż mamy do czynienia z zupełnie innym zjawiskiem. W pamięci wyrafinowanego mówcy niedomówienie stanowi istotę - na jej podstawie opowieść może być konstruowana stosownie do różnych okazji, podczas gdy prawdziwy ludowy facecjonista zapamiętuje dowcip tak, jak zapamiętuje "Märchen" - w postaci dłuższej konfiguracji o określonym stylu, sposobie opowiadania i ustalonym z góry epizodzie. Lecz w wypadku, gdy niedomówienia są przekazywane jedynie ustnie, tak jak ma to miejsce w opowiadaniu obscenicznym, rozróżnienie może zostać zatarte. Konieczne są o wiele dokładniejsze badania w celu sprecyzowania - w postaci zorganizowanej struktury - zespołu kryteriów wyodrębniania literatury ludowej, które zawierałyby nowe dane odróżniające ją od literatury "wyższej".

Teoria rozpada się, w pierwszym rzędzie, na skutek trudności w zdefiniowaniu pojęć "lud" czy "tradycja". Tradycja może oznaczać -

²⁰ [Najbliższy merytorycznie odpowiednik polski wg Nowej księgi przysłów J. Krzyżanowskiego: "Uczony żeglarz dzieśiątej wody się lęka, bo ta największa bywa".]

jak to jest w przypadku T.S. Eliota - konwencję literacką najbardziej wyrafinowanego typu albo też może być pieśnią ludową z Ozarku. Jedyłą nie budzącą zastrzeżeń definicją "ludu", jaką znam, jest definicja Redfielda: "grupa, która posiada własną ludową kulturę umysłową i pieśni ludowe"²¹. Musimy przeto porzucić aprioryczne definicje na rzecz badania operacyjnych sposobów postępowania, które uwzględniają literaturę ludową i ludową sztukę.

Bayard uznał wartość definicji "operacyjnej"²², chociaż jego własna, poszerzona definicja mogłaby lepiej odpowiadać temu terminowi, gdyby zawęził ją do dobrze zbadanego przez siebie, sprecyzowanego pola muzyki ludowej. Straciwszy nadzieję na to, że kiedykolwiek zostanie ostatecznie zdefiniowany większy obszar folkloru, ograniczę się obecnie do określonego zakresu literatury, muzyki i sztuki ludowej, aby przekonać się, do jakich pewników może nas doprowadzić. Nie chcę arbitralnie wyłączać zwyczaju, wierzenia oraz rzemiosła z estetycznego aspektu rozważań, lecz po prostu stwierdzam, że niektórzy z nas uważają, iż łatwiejsze jest badanie bajki ludowej, ballady, tańca czy pieśni [...]

Na własny użytek opowiem się za bardzo prostym stwierdzeniem, że literatura ludowa jest literaturą przekazywaną ustnie, bez względu na to, gdzie ją spotkamy: w pierwotnych izolatach czy na cywilizowanych peryferiach kulturowych miejskich lub wiejskich społeczeństw, w grupach panujących czy podporządkowanych. Wartość heurystyczna określenia "przekazywana ustnie" - naszego kluczowego terminu - jest duża. Metodologicznie - jeśli mamy zdefiniować kategorię "ludowości", która mogłaby się obronić i posiadać sens - musimy każdy materiał

²¹R e d f i e l d: The Tepoztlan..., s. 2. Można oponować przeciw terminowi "folklor", jeżeli nie przyjmuje się go tak, jak Redfield, w kontekście literatury i sztuki rozumianych w sensie antropologicznym.

²²B a y a r d: op. cit., s. 7.

poddać testowi na gruncie procesu ustnego. Definicja powinna być tak ścisła, jak definicja historyka, który poddaje statuty, kroniki i pamiętniki najgruntowniejszej krytyce tekstualnej i kontekstualnej. Musi być tak dokładna, jak definicja opisowa lingwisty, który stwierdza, że winien nieustannie rewidować język w świetle najnowszych technik zapisu, a sprawę piśmiennych zabytków języka gockiego, staroangielskiego i sanskrytu obwarowuje wielkim znakiem zapytania - czy powiedzą nam to, co chcielibyśmy wiedzieć?

Autentyczna literatura ludowa to ta jedynie, która zbierana jest w warunkach dających pewną wiedzę o bezpośrednim informatorze, umożliwiającą nam sprawdzenie, czy rzeczywiście mamy do czynienia z nośnikiem ustnej tradycji - takim jest np. John Jones z Elmira County w stanie Nowy Jork, lat 75, który opowieści nauczył się od własnej babki, urodzonej w 1830 roku w Walii lub Massachusetts. Oczywiście, lepiej zebrać więcej danych [...], dla badań porównawczych wystarcza jednak krótsza biografia. Jeśli gromadzimy opowiadania ludowe w celu przeprowadzenia porównania kulturowego i interpretacji historii życia, stawiamy wobec każdej indywidualnej pozycji decydujące pytanie: czy możemy być pewni, że mamy do czynienia z autentycznym opowiadaniem ludowym, a nie z tekstem, który ma wszelkie tego posory, np. z literacką inwencją, całkowicie zmyśloną, albo też przeróbką, której mogli dokonać: pisarz-popularyzator bądź niedbały wydawca; usuwający drastyczne fragmenty strażnik dziecięcej moralności lub autor przerabiający utwory z pobudek religijnych, politycznych czy komercyjnych; wreszcie geniusz w rodzaju Scotta, Percy'ego, Twaina lub Chaucera? Dylemat ten rozwiązuje dopiero obecność Johna Jonesa, lat 75, który nauczył się opowiadania od swojej babki; powoływanie się na niego jest dowodem, że zbieracz poznał problem o p e r a c y j n y [podkr. tłum.][...] Opowiadanie w druku lub manuskrypcie może być całkowicie autentyczne, lecz jeśli nie towarzyszy ono naszemu staremu przyjacielowi, Johnowi Jonesowi, nie można mu całkowicie ufać, i należy je zaklasyfikować do wersji literackich lub wątpliwych.

Kolejny problem to wiarygodność. Jak dalece możemy zaufać samemu Johnowi Jonesowi? Kto może zapewnić, że nie zna on swojego opowiadania lub pieśni z przekazu drukowanego, radia, płyty, taśmy czy nawet od zbieracza? [...] Całkowicie będziemy mogli mu zaufać dopiero wówczas, gdy badacz zgromadzi wystarczająco duży zbiór i wystarczająco pełną biografię, aby w wypowiedzi informatora móc zweryfikować każdą tendencję, która wydaje się wątpliwa [...] Sądzę, iż byłoby idealnie, gdyby mogła być poświadczona ciągłość trzech pokoleń, aczkolwiek możemy się zadowolić informacją: "on przejął to od swojej matki". Nie interesujemy się tu najwcześniejszym źródłem - czy opowiadanie pochodzi od Cinderelli Perraulta, czy od Three Bears Southey'a. Druk jest wprawdzie okaleczeniem, przesłaniem, zamrożeniem wersji, lecz to niekoniecznie wpływa destruktywnie na proces przekazu ustnego, który charakteryzuje się bardzo silną ekspansywnością. Wersja drukowana nie niweczy procesu ustnego, ona jedynie kwestionuje samą siebie [...]

Rozważmy obecnie niektóre implikacje poglądu, że literatura ludowa jest po prostu "literaturą przekazywaną ustnie". Większość z nas, Amerykanów, którzy nie jesteśmy antropologami badającymi kulturę Indian amerykańskich, stwierdza, iż olbrzymia część naszych podstawowych wersji to albo amerykańskie - dziewiętnastowieczne, albo europejskie - średniowieczne, przed-Basilowskie źródła. Z jednego powodu możemy zaszczyć indianom i powinniśmy czasem, dla wprawy, ćwiczyć na ich materiałach - mianowicie, wbrew Longfellowowi i kilku nieuwważnym antologistom, ogromna część ich opowiadań "ludowych" utrzymana jest w autentycznym kontekście kulturowym. W wypadku naszych własnych, wczesnoamerykańskich czy średniowiecznych źródeł, musimy pytać, czy są one bajkami ludowymi "stricto sensu", nawet kiedy adaptują motywy i epizody powszechnie znanych typów opowieści. Odpowiedź brzmi zwykle - nie; większość tych opowiadań, napisanych przez Longstreeta, Chaucera czy anonimowych średniowiecznych twórców "fabliaux" lub "exemplów", to wersje literackie. Moglibyśmy nawet, gene-

realizując, posunąć się do twierdzenia, że nie znamy średniowiecznego folkloru i nie znamy amerykańskiego folkloru sprzed końca XIX wieku. W Europie, gdzie pieczołowite zbieractwo zaczęło się wcześniej, możemy cofnąć trop o wiek lub dwa, chociaż zawsze musimy mieć się na baczności przed przeróbkami. Na terenach Środkowego Wschodu dysponujemy ogromnymi skarbnicami wiedzy w rodzaju Baśni tysiąca i jednej nocy czy Midrash Rabbah, które prawdopodobnie mają pewne związki z folklorem, lecz które często noszą piętno artystycznych sabiegów.

Richard Dorson, który w American Folklore²³, musiał wcześniejszy obraz wypełnić sporym materiałem zapisanym w niesbyt doskonałych warunkach, jest świadom tego problemu, ale charakter jego książki uniemożliwia rygor w stopniu, do którego usilnie nakłaniam [...]

Trzeba nadmienić, iż jeśli w ogóle kiedykolwiek jesteśmy pewni, czym są autentyczna forma i styl ludowy, nasz analityczny zbiór winien być wyselekcjonowany z ostrożnością, którą zalecałem.

Ta sama trudność pojawia się w rozważaniach nad "folklorem" średniowiecznym. Wbrew odważnej próbie Wesselski'ego, polegającej na szukaniu kolebki średniowiecznych "Märchen", musimy przyznać, że wszystkie lub większość ze znanych nam przekazów nie należą do wersji, które mogłyby budzić nasze zaufanie jako czyste przejawy przekazu ustnego. Ten istotny problem został postawiony raz jeszcze w znaczącym artykule Rogera Loomisa²⁴ krytykującym pewnych badaczy legend arturiańskich, którzy wyciągnęli nader wątpliwe wnioski z przekazów średniowiecznych [...] Rzeczywista trudność tkwi w tym, że nie posiadamy zapisów folkloru średniowiecznego, które potwierdziłyby nasze konkluzje²⁵. Brak niestety prawdziwych świadectw paralelnych do współczes-

²³Richard Dorson: American Folklore, Chicago 1959, University of Chicago Press.

²⁴Roger Loomis: Arthurian Tradition and Folklore, "Folklore" 1958, LIX, s. 1-25.

²⁵Na przykład problem średniowiecznej kolędy, często swanej "popularną", lecz swytkie tworszonej przez autorów duchownych i rzadko utrzymującej się w ustnej praktyce wykonawczej do dziś. Por. Erik Routley: The English Carols, London 1958, ed. Herbert Jenkins, s. 28-29.

nych wersji, zapisanych w warunkach, które poświadczyłyby je jako autentyczną "literaturę przekazywaną ustnie". [...] Istnieją obfite dowody na żywotność przekazu ustnego w średniowieczu, lecz niewiele z nich lub nawet żadnemu nie można ufać bez zastrzeżeń, jako że wszystkie przeciekają z literackiego sita, najczęściej łacińskiej proweniencji.

Jakie korzyści przyniesie nam tak daleko posunięty rygor? Może lepiej byłoby pozostać w sferze - chociażby mglistej - życzeń, nostalgii czy półprawdy i sprowadzić do wspólnego mianownika wersję ludową oraz potencjalnie możliwą wersję literacką? Wychodzę z założenia, że takie właśnie wyjście skomplikowało dawniejsze badania, stając się przyczyną chaosu, który opanował nasze definicje. Nie możemy generalizować sądów na temat charakteru bajki, dopóki nie będziemy mogli ostro zdefiniować istoty literatury ludowej - jako podstawy do wypowiedziania się na temat struktury bajki lub pieśni ludowej, charakterystycznych dla nich formuł, stylu, kontekstu, funkcji i mechanizmu przekazu. Jest całkiem prawdopodobne, że większość folklorystycznych herezji, przeciw którym dzisiaj występujemy - solarystyczna, freudowska, rytualna [...] czy nawet błędy genetyczne szkoły fińskiej - to wynik bezkrytycznego podejścia do dokumentów [...]

Czy należy w takim razie odrzucać wersje literackie? Oczywiście, nie. Jest rzeczą dobrze znaną, że mogą one wiele powiedzieć historykowi badającemu opowiadanie ludowe: nade wszystko pomagają mu ustalić datę typu lub motywu [...] Ponadto, wersja literacka może nasunąć wiele cennych spostrzeżeń na temat derywatów i wariantów późnośredniowiecznych form. Dane o dacie i genezie dotyczą wyłącznie treści; jedynie w wypadku rzeczywiście współczesnej bajki możemy być pewni autentyczności stylu, formuły lub kontekstu folklorystycznego [...] Powszechne przekonanie Hansa Naumanna, Lorda Raglana czy nawet Francis Childa, iż folklor posiada arystokratyczny rodowód, wynika z nieostrożnego podejścia do reguł, które zalecałem [...]

Źródła współczesnej opowieści ludowej mogą być istotnie literackie - taki wniosek nie zawsze oparty jest na dowodzie o wątpliwym świadectwie [...] Folklorysta musi sprawdzić swoją rolę historyka ludowej pieśni lub bajki, nie wolno mu powodować się pragnieniemławnej sławy czy autorytetu. Hipotetycznie przero, opowieści ustne mogłyby być źródłem inspiracji niektórych legend z cyklu arturiańskiego czy pewnych partii dzieła Rabelaise'a, lecz najlepsze świadectwo to analogie, paralele literackie, współczesne derywaty zagubionych i ocalałych średniowiecznych wersji literackich albo wersje ludowe - nie ma tedy pewnej podstawy do ostatecznych wniosków w każdym indywidualnym przypadku.

W momencie, gdy folklorysta zmuszony jest do korzystania z wersji literackiej, winien uprzytomnić sobie, że wówczas nie studiuje folkloru, lecz wzajemne stosunki między literaturą ustną a piśmienną. Oznacza to w konsekwencji - co jest całkowicie zrozumiałe - konieczność badań interdyscyplinarnych, które jednakże nie powinny być utożsamiane z wyłącznymi badaniami samej literatury ustnej. Jeśli folklorysta pragnie być przydatny historykowi literatury, musi być przede wszystkim wierny własnej dziedzinie. Nasi koledzy-literaci tracą czasem orientację na skutek niemożności zrozumienia różnicy między typem a motywem w analizie. Typy Aarne-Thomsona, choć wciąż jeszcze ograniczone do pewnego stopnia kanonem Grimmów i z rzadka uznające bajkę z tego kanonu za typ prawdziwy dla bajki ludowej (ponieważ właśnie bracia Grimm włączyli ją do swojej kolekcji), są na ogół autentyczne w tym sensie, że obejmują motywy międzynarodowe, powtarzające się w tradycji ustnej wielokrotnie i charakteryzujące się pewną stałością w tej powtarzalności. Ocalałe opowieści ustne są dostępne badaczowi właśnie jako takie. Istnienie wersji literackich - prawdziwych lub ich derywatów - to sprawa drugorzędna. Motif-Index of Folk Literature sawiera - z drugiej strony - wiele wątków, które przypominają prawdziwe motywy ludowe, lecz zostały poświadczane jedynie przez średniowieczne lub późniejsze wersje literackie. Mamy tu do

czynienia z klasyfikowaniem i tworzeniem indeksu, a nie określeniem autentyczności - podtytuł katalogu jasno wskazuje, iż "elementy narracyjne" mogą pochodzić równie dobrze ze średniowiecznego romansu, "exemplum", "fabliaux" czy zbioru facecji, jak i z opowieści ludowych, ballad, mitów, bajek czy legend miejscowych [...] Types of the Folk-Tale. mówiąc skrótowo, jest selektywny i stosuje zasadę eliminacji: Motif-Index i jego podobne polegają na wyliczaniu, więc korzystanie z nich wymaga wytrwałego krytycyzmu.

Definicja operacyjna stosowana jest przez niektórych tylko badaczy przy rozwiązywaniu specjalnych problemów. Być może, doszlibyśmy do teoretycznej jednogłośnie, gdyby pewna liczba uczonych stosujących różne metody badawcze połączyła swe definicje. Moje własne zainteresowania, jak widać, koncentrują się na bajce i balladzie, badanych porównawczo i historycznie, z uwzględnieniem ich istoty oraz wzajemnych powiązań z literaturą piśmienną. Wyłączenie zwyczaju, wierzeń i rzemiosła jest w pewnej mierze udogodnieniem | wynikającym z chęci skupienia uwagi na jak najbardziej autentycznym i wyselekcjonowanym materiale, który może doprowadzić do wyników stosunkowo jasnych i bezspornych. Sądsę, że przynajmniej pewna grupa "humanistów" uważa metody antropologiczne za użyteczne.

Z dyskusji, w trakcie której prezentowałem mój pogląd, wynika, iż zgoda nań nie będzie jednogłośna. Może on nie odpowiadać badaczowi przesądów (często zapisywanych bez kontekstu) albo legend miejscowych (często zniekształczanych przez środki masowego przekazu). Jestem szczególnie zainteresowany zastrzeżeniami tak rzutkich zbieraczy, jak Samuel Bayard, D.K. Wilgus, Herbert Halpert czy Richard Dorson.

Badanie mechanizmu żywego folkloru może być najefektywniej przeprowadzone przez badacza terenowego, którego bezpośrednie obcowanie z informatorami zwalnia od rozstrzygania, czy ma do czynienia z "ludem". "Lud" to właśnie ci, od których zbieracz przejmuje żywy folklor.

Od badacza terenowego - historyka i teoretyka w jednej osobie - wymaga się, oprócz wiernego zapisu, jednej rzeczy: poświadczenia tradycji, tak jak odzwierciedla się ona w osobowości, środowisku i przeszłości informatora. Stosowany przeze mnie termin "dokument folkloru" może doprowadzić do pewnych nieporozumień, jeśli badacz instynktownie zacznie nie dowierzać słowu drukowanemu. W tym wypadku popieram go duchowo, ponieważ wiele tak zwanych źródeł zanotowano bez potwierdzenia autentyczności, co jest niebezpieczne w każdej próbie zdefiniowania zakresu folkloru. I dlatego najlepsi współcześni zbieracze muszą łączyć funkcje historyka i komparatysty.

Powszechne przekonanie, że badacz powinien "gromadzić wszystko" w terenie i dokonywać klasyfikacji w domu, jest przydatne jedynie początkującym; nie zaszkodzi, jeśli wraz z autentycznymi, tradycyjnymi balladami zapisze się przeróbki Burla Ivesa czy Petera Seegera jako przykład repertuaru, a później dopiero ustali kanon krytyczny. Lecz dla doświadczonego badacza terenowego takie postępowanie może się wydać niepotrzebną stratą czasu, ponieważ poprawnie gromadzone zbiory powinny potwierdzać hipotezę. Praca terenowa równałaby się więc przygotowaniu podstaw pod hipotezę [...] Nawet w trakcie zbierania winny obowiązywać pewne ograniczenia. "Obscoena" muszą być traktowane ostrożnie; nie ze względu na pruderię badaczy terenowych, lecz - ich informatorów [...] Z drugiej strony, unikanie pytań w wypadku wątpliwości, jakie nasuwa opowiadanie, może doprowadzić do luk w zapisie²⁶ [...]

Operacyjne wykluczenie zwyczaju, wierzenia i rzemiosła, jakie tu przyjęliśmy, nie jest atakiem na te przejawy folkloru. Badacz literatury i sztuki ludowej musi się dobrze orientować w kontekście etnologicznym, chociaż jest to rzecz drugoplanowa w stosunku do zasadniczego celu. Zbieracz, nawet jeśli interesuje się głównie pieśnią i bajką, może odnaleźć zwyczaj lub wierzenie jak prezent, którego nie

²⁶U t l e y: op. cit., s. 269.

oczekiwał. Powinniśmy starać się zrozumieć, dlaczego antropologowie - owi interpretatorzy wzorów kulturowych i pracy terenowej w interio-
rach - wyodrębniają literaturę ludową z większego kontekstu. Otóż,
zainteresowani holistycznym układem kulturowym uświadamiają oni so-
bie, jakie korzyści przynoszą szczegółowe studia nad "sztuką werbal-
ną", które wymagają specjalnych technik i publikacji. Melville i Fran-
ces Herskovits w Dahomean Narrative²⁷ ukazują model studiów nad baj-
ką; jego wyjaśnienie znajdziemy w ich poprzedniej pracy - Dahomey,
An Ancient West African Kingdom²⁸ - podejmującej problem kultury ja-
ko całości.

Największą wadą angielskich i amerykańskich folklorystów jest
skłonność do pobieżnego obcowania z wycinkami wiedzy - kilka przesąd-
dów, garść przysłów, bajka czy ballady bez melodii. Wciąż jeszcze je-
steśmy spadkobiercami angielskiej wiejskiej szkoły pastorów, która
przekonywała, iż "zanikające przeżytki" muszą być spisywane natych-
miast, metodę zaś można sobie darować [...] Zbieracze amerykańskich
rodzimych tradycji - "białych" lub murzyńskich - mogą się wiele nau-
czyć od tych, którzy badali wzory miasta Majów lub wioski hindus-
kiej; lecz jeśli nie akceptują zasady systematycznego i rozsądnego
wyodrębnienia sztuki werbalnej z całości kultury, lepiej, żeby naśla-
dowali antropologa w rodzaju Redfielda i prowadzili "holistyczne stu-
dia społeczne" nad kulturą wiejską²⁹.

²⁷ Melville, F. Herskovits: Dahomean Narrative,
Northwestern University Press 1958.

²⁸ Melville, Herskovits: Dahomey, An Ancient
West African Kingdom, New York 1938.

²⁹ R. Redfield: Peasant Society and Culture..., s. 15. Na
temat różnych definicji "ludu" i "folkloru" Redfielda, które zasadni-
czo ograniczają terminologię do grup etnicznych przedpiśmiennych i
wiejskich oraz zaprzeczają istnieniu szerszej rozumianego folkloru, z
wyjątkiem folkloru murzyńskiego z południa Stanów Zjednoczonych, por.
jego inne prace, wymieniane w porządku chronologicznym: The Tepoztlan
(1930), s. 1-10; The Folk Culture of Yucatan, University of Chi-
cago Press 1941, s. 338; The Primitive World and Its Transformations,
Cornell University Press 1953, s. X, 40, 48; The Little Community,
Upsala 1955, ed. Almqvist & Wiksell, s. 1-4, 7; Peasant Society and
Culture (1956), s. 19-20, 26, 70, 84, 87, 91, 131.

Możliwe, iż studiując kultury przedpiśmienne, subkultury czy kultury "wyższe", odkrywamy, że funkcja literatury ludowej jest zmienna. W obrębie panującej kultury folklor - czy to w stadium powstawania, czy zanikania - spełnia rolę nostalgiczną (bądź co bądź, nostalgia jest funkcją). W subkulturze związek między rzeczywistą wiarą w przesady a ich obecnością w literaturze ludowej jest bardziej ścisły. W prawdziwej kulturze "prymitywnej" (jakkolwiek w stanie czystym, bez wpływów kultury sąsiadów i kolonizatorów, trudno ją znaleźć dzisiaj) literatura ludowa jest prawdopodobnie bardziej integralną częścią izolowanego wzoru etnicznego; odzwierciedla ona raczej rzeczywiste i powszechne pragnienia niż kulturowe opóźnienia w sposób, który nie jest już możliwy w naszych "wyalienowanych" współczesnych społeczeństwach.

Wyłączenie rzemiosła, wierszenia i zwyczaju z badań nad sztuką ludową nie powinno odstraszać zbieracza interesującego się żywym procesem folklorystycznym. Znaczy to po prostu, iż całość ma swoje części, z których każda wymaga szczególnej uwagi. Badacz literatury ludowej "per se" dokonuje wyboru, ponieważ: każde studia nad dowolną dziedziną literatury wymagają specjalnej metody; większość zapisów bajek i ballad została okaleczona w wyniku nieprawidłowego prowadzenia dokumentacji; całościowe badanie kultury wymaga podziału pracy, tak samo, jak wymaga wysiłków interdyscyplinarnych; i w końcu, ponieważ literaturoznawca specjalizujący się w literaturze "uczonej" czy ludowej nigdy nie może rościć sobie pretensji do całkowitej kompetencji w dziedzinie psychologii, socjologii, antropologii, historii i innych nauk humanistycznych, jakkolwiek może się tu powoływać na wykształconych specjalistów. Wszystko to przemawia za koniecznością ustalenia ostatecznej definicji jego płaszczyzny działania.

Ostatecznym celem zawężenia naszej definicji jest pewne zabezpieczenie przeciwko tym, którzy, w przeciwieństwie do zbieraczy, często dają więcej dowodów entuzjazmu niż jasności i ścisłości. Nie należą do tych, którzy pasjonują się wiecznymi sporami z "popularyzatorami"

folkloru czy badaczami-literatami błędnie pojmującymi nasze wnioski. Krytykowanie - nawet spawocznego obrazu kultury umysłowej ludu - jest mniej wartościowe niż zdefiniowanie pola oraz "telos" naszej nauki³⁰. Żaniz powstała nauka, byli popularyzatorzy, niemniej jednak dziś ich działalność obrasuje charakterystyczne przesrosty silnie skomercjalizowanej cywilizacji [...]

Problem popularyzatora jest zasadniczo problemem raczej artystycznej niż naukowej uczciwości.

Nie oznacza to, że przy odrobinie dobrej woli nie mógłby on nam być przydatny, naprowadzając na ukryty ślad podstawowej wersji ustnej spoczywającej w archiwum lub poważnej kolekcji, co nawet A Treasury of American Folklore niekiedy czyta. Nasz stosunek do tego typu antologii nie powinien zakładać generalnego "ostracyzmu", lecz raczej krytyczne sprawdzenie źródeł, tak właśnie, jak to czynimy w wypadku Boccaccia lub nawet braci Grimm [...]. W przypadku przeróbek wiadać kolosalną różnicę między Percy'na, który sfałszował Sir Patrick Spens³¹, Chaucerem, który rozbudował typ 1361 w wielką komiczną opowieść, posiadającą motyw, strukturę, dewcip, bohatera, a późniejszymi "twórcami" bajek dla dzieci o Czerwonym Kapturku, którzy wyłącza- ją drastyczne szczegóły o wilku połykającym babcię i o wnuczce używającej swoistego pretekstu w celu wydostania się ze szponów wilka³². Jest to problem natury estetycznej. Folklorysta może z powodzeniem pełnić funkcję krytyka literatury ludowej oraz pewnych odmian litera-

³⁰ Dokonana przez Edmunda Wilsona i Stanleya Hymana ostra krytyka folklorystów akademickich, którzy uchylają się przed wymogiem krytycyzmu (por. W i l g a s: op. cit., s. 221-224), nie wydaje się - moim zdaniem - dotyczyć istoty problemu. Poświadczenie autentyczności musi poprzedzać krytycyzm, jeśli ktoś ma na myśli prawdziwy folklor, a nie jego wymyślną dyscyplinę pokrewną [...]

³¹ Problem przeróbek literackich pierwszych wielkich folklorystów, takich jak Serb Vuk Karadžić, został poruszony przez Maję B o s k o - v i 6 - S t a l l i w pracy O narodnoj prici i njesina autentičnom israsa, "Slovenski Etnograf" 1959, XII, s. 107-120.

³² Typ 333 - "Żarłok". Zob. Paul D e l a r u e: The Borsoi Book of French Folk Tales, New York 1956, ed. Alfred A. Knopf, s. 230-232.

tury wywodzących się z niej, mając specjalną podstawę do wyrokowania, bowiem wie lub powinien wiedzieć, czym jest folklor. Studiowanie bajki lub pieśni ludowej nie sprowadza się do komplikowania zapisków bibliograficznych, ustalania typów, motywów albo odtwarzania dziecięcego mętowania. Jest to przedsięwzięcie krytyczne wymagające troski o genezę, lecz nie tylko - również tekstualnej ścisłości, rozumienia historii - w najszerszym, naukowym i kulturowym sensie, rozumienia wzoru antropologicznego i jego opozycji. Folklorysta winien być krytykiem tekstu, historykiem i komparatystą - pełniąc wszystkie te funkcje może on pretendować do tytułu krytyka literackiego [...]

Przełożyli EWA AUMER i MICHAŁ WALIŃSKI

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

Antropologia i folklorystyka

Przedruk za: C. Lévi-Strauss: *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970, s. 459—460.

Trzeba jednak dodać kilka słów o folklorystyce. Nie omawiając tu wielce złożonej historii tego terminu, można najogólniej stwierdzić, iż określa on badania, które - jakkolwiek prowadzone są w społeczeństwie obserwatora - korzystają z metod badawczych i technik obserwacji tego samego typu co te, z których korzysta się przy badaniu społeczeństw bardzo odległych. Nie ma potrzeby zajmowania się tu racjami tego stanu rzeczy. Niezależnie jednak od tego, czy tłumaczy się go archaiczną naturą badanych faktów (bardzo odległych zatem w czasie, jeśli nie w przestrzeni), czy też zbiorowym i nieuświadomianym charakterem pewnych form aktywności społecznej i umysłowej we wszelkich społeczeństwach z naszym włącznie - badania folklorystyczne należą niewątpliwie do antropologii bądź przez swój przedmiot, bądź przez swą metodę (a zapewne przez jedno i drugie razem). Jeśli w pewnych krajach, zwłaszcza w krajach skandynawskich, wybierają one, jak się

zdaje, częściową izolację, to dzieje się tak dlatego, że kraje te postawiły przed sobą względnie późno problemy antropologiczne, podczas gdy bardzo wcześnie zaczęły zajmować się zagadnieniami dotyczącymi ich własnej tradycji; ewoluowały one tedy od szczegółu do ogółu, podczas gdy np. we Francji panowała sytuacja odwrotna: zaczęto od teoretycznych rozważań o naturze człowieka, po czym zwrócono się stopniowo ku faktom, by uprawomocnić czy ograniczyć te spekulacje. Najbardziej sprzyjająca jest niewątpliwie taka sytuacja, w której oba te punkty widzenia pojawiły się i rozwinęły równocześnie, jak to się stało w Niemczech i w krajach anglosaskich [...]; sytuacja ta tłumaczy również szybki rozwój badań antropologicznych w tych krajach.

Przełożył KRZYSZTOF POMIJAŁ

WIKTOR GUSIEW

Klasyfikacja dzieł folkloru

Przedruk za: W. Gusiew: Estetyka folkloru, Wrocław 1974, rozdz. III (skrótowy), s. 126—
—209.

Już w końcu ubiegłego stulecia podejmowano rozmaite próby klasyfikacji folkloru. Były one bezpośrednio związane z dyskusjami nad zakresem pojęcia "folklor". Odzwierciedlają one jednocześnie rozmaite zasady metodologiczne różnych kierunków w nauce. Nie pretendując do pełności przeglądu ogólnych klasyfikacji, zatrzymam się na tych, które miały znaczenie zasadnicze [...]

Oczywiście wielu spośród folklorystów rozpatrujących folklor jako zespół różnorodnych odmian kultury ludowej rozstrzyga problem klasyfikacji grupując odmiany. G.L. Gomme łączył wszystkie twory tradycji ludowej w dwie podstawowe grupy: na pierwszą składają się mity, bajki, legendy, na drugą - obyczaje, ceremonie, widowiska i wierzenia (albo według innej terminologii - obyczaje, obrzędy, widowiska)¹. Bardziej szczegółowo opracowaną klasyfikację zaproponowała Ch.S. Bur-

¹G.L. G o m m e: Folklore as an Historical Science, London 1908, s. 154, 159, 170; por. tego samego autora Handbook of Folklore, London 1887.

ne. Wszystkie odmiany folkloru ~~połączyła~~ ona w trzy podstawowe grupy z następującymi podgrupami:

I. Wierzenia i widowiska odnoszące się do: 1) ziemi i nieba, 2) świata roślinnego, 3) świata zwierzęcego, 4) ludzkiej egzystencji, 5) rzeczy wykonanych przez człowieka, 6) duszy i zaświatów, 7) bytów nadludzkich (bogowie, bóstwa itp.), 8) wróżb i przepowiedni, 9) sztuki magii, 10) chorób i leczenia (leechcraft).

II. Obyczaje: 1) instytucje społeczne i polityczne, 2) obrządk życia indywidualnego, 3) zajęcia i wytwórczość, 4) święta kalendaryzowe, 5) zabawy, tańce, sport i rozrywki.

III. Proza, śpiew i formuły: 1) opowiadania: a) uważane za przedstawiające wydarzenia prawdziwe (true), tj. mity, legendy, opowieści bohaterskie i sagi; b) służące rozrywce (bajki we wszystkich odmianach); 2) pieśni i ballady; 3) przysłowia i porzekadła; 4) wierszyki oparte na przysłowiach (posłownicznyje) i rymowanki (dzieciące rhy-mes) oraz porzekadła lokalne².

Paul Saintyves dzielił folklor na trzy duże rozdziały życia "klas ludowych": 1) "życie materialne", 2) "życie intelektualne" i 3) "życie społeczne". Do pierwszej grupy włączył wszystkie rodzaje kultury materialnej i rozmaite formy działalności produkcyjnej mas ludowych. Do drugiej - język ludowy, wiedzę ludową, filozofię ludową, obrzędy magiczne, wierzenia religijne i przesady mas ludowych, estetykę ludową z następującymi podgrupami: a) sztuka ludowa: grafika zdobnictwo sprzętu domowego, odzieży, domostwa; obrazowość ludowa; sztuka dźwięku - śpiew i muzyka instrumentalna; b) literatura ludowa: zagadki, tańce, pieśni i ballady, bajki, baśnie i teatr ludowy; książki ludowe; rytmika języka i śpiewu. Do trzeciej grupy Saintyves za-

²Ch.S. B u r n e: The Handbook of Folklore, London 1914, s. 4, 257, 263-265; por. prace E. H o f f m a n n - K r a y e r a: Die Volkskunde als Wissenschaft (Zürich 1902) oraz Volkskundliche Bibliographie (Zürich 1917), gdzie szwajcarski uczoney wymienia prawie 20 odmian folkloru.

licza stosunki rodzinne, rozmaite zrzeszenia, związki i towarzystwa, w które łączą się "ludzie prości" - aż po zrzeszenia amatorskie: sportowe, myśliwskie, śpiewacze, a także rozmaite organizacje robotnicze, związki zawodowe itp. Saintyves wyodrębnia też osobno "część poufną" folkloru - erotyczne pieśni i bajki, intymne stosunki między pęciami, prostytutkę itp.³

Folklorysta amerykański R.S. Boggs, zaliczający do dziedziny folkloru tylko twórczość słowną, w latach czterdziestych zaproponował podział folkloru na trzy duże grupy: 1) folklor literacki, 2) folklor lingwistyczny i 3) folklor naukowy (system idei i wierzeń mas ludowych, ich przesady itp.)⁴. Inny folklorysta amerykański, A. Taylor, rozumiejący folklor szerzej, wyróżnia następujące dziedziny: "folklor obiektów fizycznych", czyli rozmaite odmiany ludowej kultury materialnej, "folklor gestów i zabaw", "folklor idei" i w końcu "folklor ustny", czyli "folklor słów"⁵.

Folklorysty-teoretycy z krajów latynoamerykańskich również wypracowują rozmaite warianty klasyfikacji w granicach bardziej lub mniej szerokiego rozumienia folkloru - bądź to z uwzględnieniem kultury materialnej i instytucji społecznych [...], bądź to jedynie w granicach kultury duchowej (obejmując wszystkie jej odmiany)[...]

W nauce radzieckiej problem klasyfikacji folkloru stał się przedmiotem ściśle teoretycznej analizy. O niezadowoleniu specjalistów z istniejących klasyfikacji folkloru świadczą coraz częstsze w ostatnim dziesięcioleciu próby zrewidowania przyjętych dotychczas poglą-

³S a i n t y v e s: Manuel de folklore, Paris 1936, s. 60-65.

⁴R. S. B o g g s: Folklore, [w zbiorze:] Folklor Americas, t. 3, 1943, s. 1-8, oraz Folklore Classification, "Southern Folklore Quarterly" 1949, t. 13, s. 161-226.

⁵SDFML [Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend], t. 1, New York 1949, s. 402, szp. 2.

dów na poszczególne odmiany i gatunki folkloru oraz dążenie do naszkicowania pewnych ogólnych zasad ich klasyfikacji⁶. Szczególne znaczenie ma koncepcja zaproponowana przez W.J. Proppa⁷, która wzbudziła nie zakończoną do tej pory dyskusję⁸. W.J. Propp, zgodnie z dominującą wśród folklorystów radzieckich tradycją, wychodzi z założenia, że "folklor składa się z dzieł sztuki słownej" i za podstawowe kryterium przyjmuje "poetykę gatunku". Co prawda, uznaje obok tego i dwa inne kryteria: "formę wykonania" i stosunek tego lub innego gatunku do muzyki, nadaje im jednak znaczenie drugorzędne i nieobowiązujące. Natomiast ważna tu jest myśl, że "żadna cecha w izolacji z reguły nie charakteryzuje jeszcze gatunku, określa go zespół cech". Na uwagę zasługuje wysunięty przez W.J. Proppa projekt wypracowania w pierwszym rzędzie klasyfikacji materiału narodowego, będący warunkiem stworzenia międzynarodowej klasyfikacji folkloru (do czego W.J. Propp zmierza w innym artykule)⁹, a także opinie o warunkach określenia cech, według których przeprowadza się klasyfikacje (powinny być one istotne, stałe i wykluczające możliwość różnorodnej interpretacji). Wydaje się nam wątpliwe, by dalsze poszukiwania zasad klasyfi-

⁶Zob. np. B.N. P u t i ł o w: Problemy izuczenija istorii russkogo folkłora, PSF, s. 18-20; W.J. G u s i e w: Problemy tieorii folkłora, PSF, s. 11-13; J.M. M i e l e t i n s k i j: O gieniezisie i putiach diffierencyacyi epiczeskich żanrow, [w zbiorze:] Russkij folkłor, Moskwa 1960, t. 5, s. 81-101; N.P. K o Ź p a k o w a: Opyt klassifikacyi tradycyonnoj krietstjanskoj liriki, [w zbiorze:] Russkij folkłor..., s. 167-182; W.J. P r o p p [w zbiorze:] Spieczifika żanrow russkogo folkłora (Tiezisy dokładow na naucznoj konfieriencyi), Gorkij 1961, oraz w pracy: Żanrowyj sostaw russkogo folkłora, "Russkaja litieratura" 1964, nr 4.

⁷W.J. P r o p p: Princypy kłassifikacyi folkłornych żanrow, SE, 1964, nr 4, s. 147-154.

⁸Polemikę tę prowadzono zarówno na konferencjach naukowych (np. na konferencji w Gorkim w 1961 r., poświęconej specyficie gatunków folkloru), jak i na specjalnym sympozjum w czasie trwania VII Międzynarodowego Kongresu Folklorystów, Antropologów i Etnografów w Moskwie (1964); zob. także W.P. A n i k i n: Wozniknowienije żanrow w folkłorie, [w zbiorze:] Russkij folkłor..., t. 10, s. 30.

⁹P r o p p: Żanrowyj sostaw russkogo folkłora..., s. 58-76.

kacji folkloru mogły być płodne bez uwzględnienia próby W.J. Proppa. Oddając, co się należy jego wnikliwym przemyśleniom, nie możemy jednak przyjąć koncepcji W.J. Proppa, nie zgadzamy się bowiem z nim, jak i z większością kolegów po pierwsze w kwestii określenia granic klasyfikowanego materiału, po drugie zaś uważamy, że podstawą klasyfikacji winny być inne kryteria niż te, które proponuje W.J. Propp. W zupełności jednak podzielamy zasadniczy sens poszukiwań W.J. Proppa jego głębokie przekonanie o konieczności ściszej, uzasadnionej logicznie, naukowej klasyfikacji folkloru, i nie zgadzamy się zarówno z tymi, którzy uważają, że taka klasyfikacja jest niepotrzebna bądź niemożliwa, jak i z tymi, którzy zadowalają się jedynie użytkowymi katalogami i skorowidzami opartymi na czysto empirycznym i przypadkowym wyszczególnieniu elementów [...]

Ogólną klasyfikację można przeprowadzić na zasadzie uogólnienia osiągniętych przez współczesną naukę poglądów na folklor. Jednocześnie uwidoczni się ona w pewnym ogólnym schemacie roboczym, który sam będzie wymagał konkretyzacji oraz opracowania detali; schemat ten posłuży z kolei za punkt wyjścia do dalszych badań nad całym bogactwem różnorodnych odmian folkloru u różnych ludów na różnych etapach rozwoju historycznego. Nie negując zatem możliwości przeprowadzenia szczegółowej klasyfikacji na materiale narodowym, uważamy również za celowe podjęcie próby ogólnej klasyfikacji folkloru, tworzącej swego rodzaju roboczy schemat. Wydaje się nam, że niezbędnym warunkiem takiej klasyfikacji jest w pierwszej kolejności wyodrębnienie w folklorze różnych ludów gatunków wspólnych pod względem typologicznym [...]

Klasyfikacja ogólna po pierwsze ustala wyróżniające cechy rodzajów i odmian, sprzyjając tym samym zrozumieniu charakteru badanego materiału. Po drugie: ustala stosunek różnych elementów formotwórczych i tym samym sprzyja rozumieniu struktury badanego materiału. Po trzecie: ustala stosunek prostych i złożonych, pierwotnych i wtórnych form i tym samym pomaga zrozumieć historyczną ewolucję badane-

go materiału, choć sama przez się nie może pretendować do ilustrowania rzeczywistego procesu historycznego rozwoju folkloru. Klasyfikacja o naukowych ambicjach nie może być budowana na empirycznym wyodrębnianiu czy grupowaniu poszczególnych odmian, ale musi się opierać na obiektywnie charakterystycznym dla przedmiotu badań cechach, składających się na jego specyfikę i wyodrębniających go z pozostałych przedmiotów. Chodzi nam o to, że naukowa klasyfikacja folkloru możliwa jest pod warunkiem uwzględnienia cech obiektywnie charakterystycznych dla folkloru jako szczególnej formy twórczej działalności kolektywnej.

W pierwszym rozdziale staraliśmy się usadzić istnienie kompleksu złożonych odmian twórczości artystycznej, ściśle, a często bezpośrednio związanych z życiem, obyczajowością, obrzędami i obyczajami mas ludowych, odmian odzwierciedlających rzeczywistość i wyrażających światopogląd i psychologię ludu za pośrednictwem określonych elementów artystycznego obrazowania. Zatem jeśli za folklor uznamy złożoną z wielu składników formę przedmiotowo-artystycznego odzwierciedlenia rzeczywistości, to jego klasyfikację należy oprzeć przede wszystkim na współzależności między tym, co przedstawia ta czy inna odmiana folkloru, a sposobami, środkami artystycznego obrazowania, za pomocą których się to osiąga.

W zależności od wzajemnego stosunku "tego, co obiektywne", do "tego, co subiektywne" (ściślej, elementu "kolektywnie subiektywnego") w folklorze, tj. w zależności od tego, co przeważa w tym lub innym gatunku - uogólnienie obiektywnych zjawisk rzeczywistości (procesy zachodzące w przyrodzie i życiu społeczeństwa, wydarzenia, postępowanie ludzi itp.) czy też stosunek ludu do rzeczywistości (wyrażanie życia psychicznego, stanu wewnętrznego, myśli, uczuć itp.) - gatunku folkloru można podzielić na trzy podstawowe rodzaje: epicki, liryczny i dramatyczny. Całkowicie zgadzamy się tu z W.J. Proppem, który również uważa, że "pojęcia rodzajowe: epika, liryka i dramat mogą

być zastosowane w dziedzinie folkloru z dalszym podziałem na gatunki¹⁰.

Czy jednak przyjęty przez nas podstawowy, najbardziej generalny podział folkloru nie jest sprzeczny z tym, co pisaliśmy o złożonej, wieloskładnikowej naturze folkloru? Takie pytanie może postawić czytelnik przyzwyczajony do używania pojęć "liryka", "epos" i "dramat" w znaczeniu literaturoznawczym. Ale przypomnijmy, że pojęcia te nie są bynajmniej pojęciami wyłącznie literaturoznawczymi, nie odnoszą się tylko do sztuki słowa. Używamy tych pojęć (i tutaj rozumiemy się z W.J. Proppem) nie w literaturoznawczym, lecz w szerszym, rdzennym znaczeniu. Pojęcia te powstały bowiem w obszarze estetyki antycznej w zastosowaniu do złożonej "musiké" i dopiero o wiele później nabrały bardziej specyficznego, literaturoznawczego sensu. Dlatego stosując do folkloru podział na rodzaj epicki, liryczny i dramatyczny należy odejść od sformułowań przyjętych w teorii literatury i używać tych pojęć z uwzględnieniem specyfiki folkloru.

Do rodzaju epickiego zaliczamy te dzieła folkloru, w których typizacja zjawisk obiektywnej rzeczywistości przeważa nad wyrażaniem stosunku do niej. Do rodzaju lirycznego należą dzieła folkloru, w którym przeważa typizacja stosunku kolektywu (grupy społecznej, klasy, ludu) do rzeczywistości. Wzajemne przenikanie się "elementu obiektywnego" i "elementu subiektywnego", bezpośrednie ukazanie stanu wewnętrznego człowieka i jego stosunku do rzeczywistości w rozwijającej się akcji - daje rodzaj dramatyczny; zgodnie z formułą Bielin-skiego, którą przyjmujemy, w gatunkach dramatycznych "to, co wewnętrzne, idealne (subiektywne), staje się zewnętrzne, realne (obiektywne)"¹¹.

Podział na rodzaje jest w pewnej mierze względny, tzn. wskazuje na relatywną przewagę tego czy innego sposobu typizacji; możliwe też

¹⁰ P r o p p: *Żanrowyj sostaw russkogo folkłora...*, s. 1.

¹¹ B i e l i n s k i j: *Połnoje sobranije soczinienij*, t. 5, s. 9
-10.

są oczywiście przy tym pośrednie, przejściowe grupy dzieł, w których następuje kombinacja cech rodzajowych. Istnieje stosunkowo wiele różnorodnych odmian folkloru liryczno-epickiego; z kolei pewne dzieła epickie mogą przybierać formę udratyzowaną (opowiadanie bajek albo wykonywanie pieśni lirycznych przez parę osób, pojawienie się dialogu), a do gatunków dramatycznych wplatane są dzieła liryczne (pieśni w dramacie ludowym); z drugiej zaś strony wielu pieśniom lirycznym towarzyszą czynności zabawowe [...] Klasyfikacja folkloru nie może więc ograniczyć się do podziału na rodzaje, ale powinna uwzględniać także formy przejściowe.

Zwykle przyjmuje się bezpośredni podział rodzajów na gatunki. Jest to uzasadnione w stosunku do sztuki jednoclementowej, na przykład do literatury. Jeśli jednak mamy do czynienia z odmianami sztuki polielementowej, to koniecznie trzeba wprowadzić do systemu klasyfikacji różne obiektywnie istniejące połączenia środków artystycznego odzwierciedlania rzeczywistości i złożone sposoby wyrażania stosunku do niej. Innymi słowy, drugim podziałem w ogólnej klasyfikacji folkloru winno być rozdzielenie gatunków na klasy bądź grupy według środków artystycznego obrazowania i ekspresji oraz zależnie od charakteru występujących między nimi kombinacji. Należy zrealizować to konsekwentnie w odniesieniu do wszystkich rodzajów. Będzie można dzięki temu ustalić, czy klasy wewnątrz rodzajów są zbieżne czy też każdy rodzaj posiada charakterystyczny dla siebie system klas. Przydzielając podstawowe gatunki folkloru do poszczególnych grup w określonej kolejności - od prostych do złożonych - można przedstawić następujący schemat (uwzględniający też ustaloną w rozdziale drugim obrazowo-artystyczną strukturę folkloru).

Schemat ten uwzględnia oczywiście jedynie charakterystyczne, typologicznie wspólne dla folkloru wielu ludów formy, a dla większej przejrzystości nie bierze pod uwagę pośrednich odmian folkloru ani takich możliwych przypadków, kiedy, na przykład, bajki odgrywane są przez osoby czy też kiedy pieśniom epickim towarzyszy taniec. Sens

tego schematu polega na ilustrowaniu zależności między zasadą grupowania gatunków a łączeniem ich w rodzaje.

Rodzaj	Pojęcia elementów składowych (grupy)					
	Słowo- -mimi- ka	Słowo- -mu- zyka	Muzyka- -mimika	Muzyka- -taniec	Słowo- -muzyka- -taniec	Słowo- -muzyka- -taniec- -mimika
Epicki	gatunki prozaiczne	gatunki pieśniowe	-	-	-	-
Liryczny	-	gatunki pieśniowe	gatunki muzyczno-choreo- graficzne		gatunki pieśniowo-choreo- graficzne	
Dramatyczny	-	-	-	-	obrzędowe wido- wisko, zabawa, teatr ludowy	

Dopiero po ustaleniu podziału dzieł folkloru na rodzaje i grupy można konkretyzować klasyfikację gatunkową. Jednocześnie trzeba zauważyć, że właśnie gatunek jest podstawową kategorią naukowej klasyfikacji, ponieważ gatunek folklorystyczny jest historycznie ukształtowaną i stosunkowo stabilną formą odzwierciedlania rzeczywistości i wyrażania stosunku mas ludowych do rzeczywistości. W nauce brak do tej pory ogólnie przyjętej klasyfikacji gatunkowej. Istniejące charakterystyki gatunków folklorystycznych powstały na podstawie nie jednej, ale nader różnych, niekiedy wzajemnie się wykluczających zasad: jedne podziały oparte są na funkcji obyczajowej dzieła (na przykład pieśni obrzędowe i pozaobrzędowe), inne - na przynależności społecznej (na przykład pieśni żołnierskie, robotnicze itp.), jeszcze inne - na różnicach ideowo-tematycznych (na przykład pieśni miłosne, "junackie" itp.), a jeszcze inne - na pewnych cechach formalnych (na przykład pieśni "długie", pieśni "krótkie"). Z tymi i podobnymi nie-

dorzecznościami i logicznymi sprzecznościami słusznie już rozprawiono się w literaturze¹².

Niektóre definicje gatunku sformułowane przez folklorystów radzieckich są interesującym świadectwem dążeń nauki współczesnej do rozwiązania problemu gatunku nie według formalistycznych tendencji panujących w przeszłości, ale zgodnie z zasadą dialektycznej jedności treści i formy w sztuce. Na przykład B.N. Putiłow zaproponował następujące określenie: "Gatunki to historycznie ukształtowane formy [...], to również określona sfera rzeczywistości, która stała się przedmiotem artystycznego przedstawienia, a także określony system poglądów i wartości, który otrzymał specyficzny kształt artystyczny oraz określony kompleks środków poetyckich (poetyka)."¹³ W sformułowaniu tym brak jednak ukazania określonej funkcji społecznej, razi nas też ograniczenie artystyczno-strukturalnych cech gatunku jedynie do elementów poetyki. Znaczenie społecznej funkcjonalności gatunku folklorystycznego podkreślone zostało w sformułowaniu N.P. Kołpakowej: "Gatunek to historycznie ukształtowany typ formy artystycznej, który zrodził się dzięki zadaniom, jakie stawia sztuka, odzwierciedlający zjawiska rzeczywistości, wyrażający do niej określony stosunek."¹⁴ W sformułowaniu tym zbyt ogólnikowe jest jednak pojęcie "typ formy artystycznej". Swego czasu my również staraliśmy się dać takie określenie gatunku, które wskazywałoby na jedność treści i formy: "Gatunek to grupa dzieł, o których wspólnocie decyduje obiektywnie określona dziedzina rzeczywistości będąca przedmiotem artystycznego poznania, podobny charakter problematyki ideologicznej, a także przeznaczenie społeczne; ta wspólnota wyraża się w mniejszym lub większym podobieństwie zasad i środków typizacji, budowy kompozycyjnej, środków sty-

¹²Zob. np. wymienione wyżej prace N.P. Kołpakowej, W.J. Proppa, a także artykuł S.N. Azbielewa: Sowriemiennyje ustnyje rasskazy, [w zbiorze:] Russkij folklor, t. 9.

¹³Putiłow: Problemy izuczenija..., s. 18.

¹⁴Kołpakowa: op. cit., s. 169; por. też s. 25.

listycznych."¹⁵ Ostatnio W.P. Anikin szczególnie konsekwentnie rozwinął rozumienie gatunku folklorystycznego jako kategorii treściowej a nie formalnej¹⁶ [...]

Podstawowe określenie gatunku, z natury rzeczy mające duże znaczenie teoretyczne, musi być skonkretyzowane i realizowane w określonym systemie gatunków, zbudowanym na podstawie istotnych, dostatecznie konkretnych cech. Nie ma wśród folklorystów radzieckich jedności co do kryteriów, według których należy rozróżniać gatunki. Jedni dowodzą, że podstawę podziału gatunkowego winien tworzyć jakiś jeden wyznacznik, w którym koncentrują się najbardziej charakterystyczne właściwości danego gatunku. Proponuje się na przykład za podstawę podziału gatunków epickich (epos bohaterski, opowieść mityczna, bajka itp.) przyjąć różnicę w typie bohatera, czyli kryterium "struktury obrazu człowieka"¹⁷. Drudzy sądzą, że na określenie tego czy innego gatunku składa się zespół wielu charakterystycznych cech decydujących o "całokształcie jego wielostronnej treści [...] przedmiocie jego narracji [...] całym systemie właściwych mu chwytów poetyckich, charakterystycznym dla niego s t y l u"¹⁸, uważają oni, że "nie ma jednej zasady określania gatunku. Określenie gatunku zależy od przynależności do ogólniejszej kategorii rodzaju twórczości i od specyficznych różnic folklorystycznych każdego wyodrębnionego gatunku (przynależność społeczna, treść, zewnętrzna forma poetycka, forma wykonania i funkcjonowania, stosunek do przedstawionego obiektu itd.)."¹⁹

¹⁵G u s i e w: Problemy teorii folkłora..., s. 12.

¹⁶A n i k i n: Wozniknowienije žanrow w folkłorie..., s. 31-39.

¹⁷M i e l e t i n s k i j: O gieniezisie i putiach diffierencyacyi epiczeskich žanrow..., s. 83.

¹⁸P r o p p: Russkij gieroiczeskij epos, s. 11.

¹⁹P r o p p: Princypy kłassifikacyi folkłornych žanrow..., s. 151.

Bliższy jest nam ten drugi punkt widzenia, aczkolwiek uważamy za zbędne kateryczne stwierdzenie, że istnienie jakiegokolwiek jednej zasady określenia gatunków folklorystycznych jest niemożliwe. Jeśli absolutyzacja jednej z cech (na przykład typu bohatera) nieuchronnie prowadzi do nader jednostronnej i umownej klasyfikacji, to absolutyzacja "zespołu wszystkich cech" każdego gatunku w ogóle wyklucza możliwość względnie jednolitej klasyfikacji folkloru i nieuchronnie prowadzi do empirycznego wyodrębniania gatunków. Wydaje się, że W.J. Propp ma więcej racji, kiedy pisze o "wydobyciu cech fundamentalnych"²⁰.

Wydaje się, że określając granice gatunków należy wychodzić z o- biektywnie charakteryzującej jedności problematyki, formy artystycznej i funkcji społeczno-obyczajowej. Jeśli zaś chodzi o nazwy gatunków, to należy zważyć, że najczęściej nie są one jednakowe u różnych ludów ani w literaturze naukowej różnych języków. Dlatego uży- sie nawet tak powszechnych nazw, jak bajka, pieśń epicka, pieśń koro- wodowa itp., wskazuje śladem na gatunki typologicznie podobne, a nie na konkretną formę gatunkową, która jest specyficzna dla każdego ludu czy środowiska określonych grup etnicznych.

Należy brać pod uwagę również i to, że niekiedy tą samą nazwą o- znacza się różne gatunki. Na przykład termin "epos" używany jest i jako pojęcie rodzajowe, i jako nazwa różnych form gatunkowych - pro- zaicznych, pieśniowych i takich, w których narracja prozaiczna prze- plata się z recitativem pieśniowym. W pewnych wypadkach termin ten wiąże grupę bliskich, lecz nie tożsamyh gatunków epickich (epos mi- tologiczny w rodzaju południowosłowiańskich pieśni mitycznych, epos religijny w rodzaju rosyjskich "wierszy duchownych", epos bohaterski, epos społeczno-obyczajowy itp.), w innych zaś wypadkach termin ten jest rezerwowany wyłącznie dla jednego określonego gatunku epickiego

²⁰ P r o p p w zbiorze: Spieczyfika žanrow russkogo folkłora..., s. 4.

- pieśniowego eposu bohaterskiego. Pomieszenie tych znaczeń prowadzi niekiedy do nieporozumień, a nawet nieuzasadnionych zarzutów²¹.

Jeszcze bardziej skomplikowany jest problem terminologii ludowej. Choć kuszące byłoby zastosowanie jej jako podstawy nomenklatury gatunkowej (zwłaszcza w klasyfikacjach narodowych), nie można zapominać, że lud nadając tę czy inną nazwę gatunkom swojej twórczości nie kieruje się wiedzą naukowo-teoretyczną, lecz utrwała jedynie ukształtowaną tradycją obyczajową. Próby trwałego przypisania ludowej nazwy jakiemuś gatunkowi nie zawsze są uzasadnione [...]

Chwiejność znaczeń ludowych terminów odnoszących się do tego samego gatunku w rozmaitych dialektach języka narodowego jest tak poważna, że uniemożliwia to wręcz wprowadzenie ich do terminologii naukowej. Specjalne badania poświęcone temu problemowi wykazały, że obok zbieżności ludowych nazw nierzadko konstatowano, iż jedno i to samo słowo oznacza różne gatunki bądź różne odmiany gatunkowe²². Nie znaczy to jednak bynajmniej, że ludowe nazwy w ogóle należy lekceważyć. Przeciwnie, dzięki nim właśnie można wyodrębnić jakiś gatunek lub zróżnicować gatunki bliskie, na pierwszy rzut oka identyczne. A.M. Aetachowa powołując się na tradycję ludową znajduje w niej uzasadnienie pozwalające rozróżnić ballady epickie od bylin²³. J.M. Mielecinski opierając się również na różnicach występujących w ludowych nazwach gatunków, nie rozróżnianych zwykle przez naukę, przekonująco wykazuje odmienność bajek bohaterskich od bajek magicznych z jednej

²¹Por. artykuł wstępny do książki Biełaruski epos (Mińsk 1960) [...]

²²Zob. np. M. B o Ź k o w i ć - S t u l l i: O terminologii hrwatskosrpske narodne pripovijetke, [w zbiorze:] Tretji Kongres folklorista Jugoslavije, Cetinje 1958, s. 127-148 [...] O znaczeniu klasyfikacji ludowej zob. artykuł F.W. T u m i l e w i c z a w zbiorze Narodnaja ustnaja poezija Dona, Rostow-na-Donu 1963, s. 191-214.

²³A.N. A s t a c h o w a: Byliny Siewiera, t. 1, Moskwa-Leningrad 1938, s. 54.

strony, z drugiej zaś od właściwego eposu bohaterskiego²⁴. W pewnych wypadkach, o ile okaże się, że brak odpowiednich nazw w terminologii naukowej, nauka posługuje się nazwami ludowymi (na przykład na oznaczenie pewnych form gatunkowych czastuszki rosyjskiej - "stradanija" - "żale", "Siemienowna" itp.). Wszystko to jednak nie daje jeszcze podstaw, by odmawiać sensu poszukiwaniom naukowym terminów gatunkowych, które mogłyby połączyć zbieżne typologicznie formy narodowe [...]

Gatunek folklorystyczny nie jest grupą utworów już niepodzieloną. Jest to formacja stosunkowo elastyczna, charakteryzująca się jednością formy i treści oraz podobieństwem (lecz nie wspólnotą, tożsamością!) problematyki, podobieństwem środków obrazowo-artystycznych i społeczno-obyczajowych funkcji; obejmuje ona zespół grup wewnątrzgatunkowych, z których każda wyróżnia się wspólnotą cech tematycznych, funkcjonalnych i formotwórczych. Tę pierwotną komórkę klasyfikacji najwygodniej byłoby nazwać "odmianą" ("widom"). Co prawda, teoretycy literatury i różni folklorystyci stosunek pojęć "gatunek" i "odmiana" rozumieją w różny sposób: niektórzy je w ogóle utożsamiają, inni uważają odmianę za jednostkę podziału większą niż gatunek. W.J. Propp zakłada, że to nie gatunki dzielą się na odmiany, lecz odmiany składają się z gatunków. W tym sensie mówi on, że bajka nie jest gatunkiem, ale odmianą; istnieje kilka gatunków bajki²⁵. Ponieważ jednak słowo "żanr" ("gatunek") wzięte w języku rosyjskim z języka francuskiego oznacza kategorię rodzajową, a nie kategorię odmiany, uważamy za celowe dać terminowi "gatunek" znaczenie szersze, zaś terminowi "odmiana" - węższe. W ten sposób łącząc pojęcia gatunku i odmiany można na przykład powiedzieć, że do gatunków epickich folkloru rosyjskiego należą: bajka, bylina, pieśń historyczna, legenda, podanie,

²⁴М и л е т и н с к и й: О гниезисіе і путіах дїфференціаці епічєскїх жанрєв..., s. 87.

²⁵Пр о п п: Жанрєвїй сєстєв русскєгє фєлклєрє..., s. 60.

"wiersz duchowny", opowiadanie, przypowieść, anegdota; gatunek "bajka" składa się z odmian: bajka zwierzęca, bajka magiczna, bajka-podanie ("skazka-byliczka"), bajka społeczno-obyczajowa, bajka przygodowa. Można by wprowadzić pojęcie "pododmiany" ("raznovidnosti") na określenie jeszcze drobniejszych grup dzieł, na które dzielą się odmiany zależnie od cech etnograficznych, narodowych, od cech grup społecznych albo od przewagi tej czy innej cechy formotwórczej (tak, na przykład, bajka Łańcusskowa jest pododmianą bajki zwierzęcej lub bajki magicznej jako odmian bajki).

[...] Zaproponowaną przez nas ogólną klasyfikację estetyczną dzieł folkloru według rodzajów, grup, gatunków i odmian dla większej przejrzystości przedstawiamy w poniższym schemacie.

Rodzaj	Grupa	Gatunek	Odmiana
epicki	słowna	przysłowie, porzekadło, zagadka, opowieść (mit)	kosmogoniczna, etiologiczna, historyczno-kulturowa, bohaterska
		podanie	eponimiczne, toponimiczne, historyczne, bohaterskie
		legenda	religijna, społeczno-utopijna, historyczna,
		bajka	zwierzęca, bohaterska, magiczna, przygodowa, historyczna, społeczno-obyczajowa
		anegdota, przypowieść	opowiadanie fantastyczne, "realistyczne", wspomnieniowe, opowiadanie-szkic

Rodzaj	Grupa	Gatunek	Odmiiana
	słowno-muzy- czna	epicka pieśń- skas, pieśń epicka, epepe- ja	mityczna, bohateraka, historyczna, baśniowa, społeczno-obyczajowa, komiczna
formy prze- jęciowe (li- ryczno-epi- ckie)	słowno-muzy- czna	ballada	mityczna, bohateraka, historyczna, społeczno- -obyczajowa
		romans	bohateraki, historyczny, obyczajowy
liryczny	słowno-muzy- czna i słow- no-muzyczno- -choreografi- czna	pieśń przy pra- cy, pieśń-za- kęcie, pieśń pochwalna "hymn", pieśń bohateraka, pieśń elegij- na, pieśń żar- tobliwa, pieśń satyryczna	według funkcji lub cech morfologicznych
	muzyczno-cho- reograficzna	pląsy i tańce bez pieśni	
formy prze- jęciowe (liry- czno-dra- matyczne)	słowno-muzy- czna	lament	pogrzebowy, weselny, rekrucki
dramaty- czny	słowno-muzy- czno-choreo- graficzna	pieśni zabawo- we, korowodowe igrzysko obrzę- dowe, zabawa	według warunków wykona- nia według odmian obrzędu animalistyczna, świąsa- na z zawodem, miłosna, rodzinna, społeczno-o- byczajowa, wojenna

Rodzaj	Grupa	Gatunek	Odmiana
	słowno-musyczo-mimiczna	dramat ludowy	mityczny, historyczny, bohaterski, społeczno-obyczajowy (odgrywany przez ludzi)
	słowno-musyczo-choreograficzna z elementami sztuki plastycznej	dramat ludowy	mityczny, historyczny, bohaterski, społeczno-obyczajowy (odgrywany w teatrze kukiełek, teatrze cieni, teatrze-panoramie)
formy przejściowe (epicko-dramatyczne)	słowno-mimiczna, słowno-musyczo-choreograficzna z elementami sztuki plastycznej	zakłęcie dramat ludowy na schematach fabularnych eposu	mityczny i bohaterski (odgrywany przez ludzi albo w teatrze kukiełek, cieni, panoramie)

Przełożył TADEUSZ ZIELICHOWSKI

BORYS N. PUTIŁOW

Folklorystyka współczesna i problemy tekstologii

Przedruk za: „Literatura Ludowa” 1973, nr 2, s. 37—47; tłumaczenie według: S. I. Minc, E. W. Pomierancewa: Russkaja folkloristika, Moskwa 1971; pierwodruk artykułu Sowriemiennaja folkloristika i problemy tekstologii — „Russkaja litieratura” 1963, nr 4.

Zasadniczym przedmiotem folklorystyki, nauki u swych podstaw filologicznej, jest ludowa twórczość słowna. To prawda - słowo w folklorze nie jest jedynym środkiem wyrazu; w wielu gatunkach słowo łączy się z muzyką, ekspresją plastyczną, grą teatralną itd., a także uzupełniają je rozmaite elementy o charakterze wykonawczym (mimika, gesty, wyrazistość opowiadania lub śpiewu itd.). Niemniej jednak możemy śmiało stwierdzić, że po pierwsze, słowo w folklorze jest dominującym wyznacznikiem środków wyrazu i, po drugie, wskutek swej specyfiki artystycznej kwalifikuje się ono do odrębnej analizy historyczno-folklorystycznej, oczywiście przy możliwie pełnym uwzględnieniu jego najrozmaitszych związków pozasłownych.

Tekst literatury ludowej [„słowiesnosti”] nie tylko nie jest równoznaczny z tekstem literatury książkowej [„knižnoj”], lecz także w wielu wypadkach jakościowo się od niej różni. Różnice między nimi sięgają zjawisk najszerszych: historycznie ukształtowanych różnic między literaturą i folklorem jako dwiema odmianami sztuki słowa. Ustalenie najbardziej typowych cech wyróżniających tekst folklorysty-

czny ["folklornej tekst"] i określenie jego odmienności wobec tekstu literackiego jest nadzwyczaj ważne, ponieważ badacz twórczości ludowej musi liczyć się z tą specyfiką i rygorystycznie uwzględnić ją przy analizie folkloru.

Różnica pierwsza wynika z ustnej natury folkloru. Tekst literacki w momencie powstania i w procesie ostatecznego wykończenia materializuje się w postaci autografu i jego powieleniu. Przejście od autografu do książki - to naturalna droga utworu literackiego, droga, która nie narusza jakości tekstu literackiego, a czyni go ogólnie dostępnym; dzięki takiemu przejściu utwór literacki staje się faktem z życia literackiego i społecznego. Inaczej w folklorze. Tutaj naturalną formą życia utworu jest zachowanie go w pamięci ludzi i reprodukcja ustna. Przejście od formy ustnej do pisanej jest oznaką jakościowych zmian w życiu tekstu folklorystycznego. Tekst, który onegdaj stworzono dla wykonania ustnego i bezpośredniej percepcji słuchowej, ulega przemianie w tekst przeznaczony do czytania. Traci on wówczas swoje dawne, naturalne dłań, a stosunkowo różnorodną zwięzłość artystyczne i życiowe; zostaje utrwalony, nabiera charakteru tekstu literackiego nie poddającego się jakimkolwiek zmianom.

Problem nie polega zresztą tylko na tym. Niezwykle ważne jest i to, że dwa teksty tego samego utworu folklorystycznego - jeden podany w formie ustnej, a drugi zapisany - praktycznie w dużym stopniu nie pokrywają się. Tekst pisany jest jedynie mniej lub bardziej dokładnym (ale nigdy zupełnie dokładnym) odtworzeniem tekstu folklorystycznego. Dokładność takiej reprodukcji jest zawsze względna. Wynika to z okoliczności i warunków powstawania zapisu utworu folklorystycznego. Jest on zawsze wtórny wobec tekstu ustnego, a sam zapis jest rezultatem spotkania wykonawcy i zbieracza [...] Wykonawca nie jest autorem i jego stosunek do wykonywanego utworu jest bardzo specyficzny. Zapisany utwór nie należy do jego twórczości indywidualnej, lecz do twórczości kolektywnej, ludowej. Jednakże każdy wykonawca na swój sposób zna ten utwór i na swój sposób go wykonuje. Już z tego

choćby względu każdy zapisany tekst folklorystyczny jest indywidualny i specyficzny. Bardzo rzadko spotkać można zapisy jednego tworu literalnie ze sobą siebie, aczkolwiek w poszczególnych gatunkach znaczna część tekstów jest sobie bliska.

Zapis nie utrwała po prostu tekstu danego pieśniarza, opowiadacza lub bajarsza. Utrwała on tekst w tej jego postaci, w jakiej odtworzono go w momencie zapisu. Wykonawca w danym momencie zaśpiewał pieśń czy bylinę, opowiedział bajkę w określony sposób, a innym razem odtworzył ją inaczej, z większymi lub mniejszymi odchyleniami [...]

Przeto każdy zapisany tekst nie tylko jest indywidualny, ale i do pewnego stopnia przypadkowy: nie odzwierciedlając w zupełności tego tekstu, który zna wykonawca, każdy zapis przypomina fotografię utrwalającą stan "w tej chwili" czyjeś twarzy, jakiegoś przedmiotu. Żeby ustalić możliwie prawdziwy i pełny obraz danego tekstu indywidualnego, musimy dysponować serią zapisów; aby przekonać się, czy zapis jest bezwzględnie dokładny, czy to, co "chwilowe" i to, co "całościowe" jest identyczne, należałoby wiele razy przesłuchać wykonawcę. Wybiegając nieco do przodu zauważę, iż analogicznie, jeden tekst indywidualny nie daje pełnego wyobrażenia o tym, jak dany utwór istnieje w zbiorowej twórczości ludowej i że niezbędny jest do tego ogół tekstów indywidualnych, tj. szereg zapisów od różnych osób. Dotykamy tu jednego z ważniejszych problemów tekstologii folklorystycznej. Życie tekstu folklorystycznego charakteryzuje się niestałością, dynamiką, zdecydowanym brakiem stabilności. Ustawiczny ruch tkwi w jego naturze. Pojedynczy zapis nie uwidacznia tej dynamiki, a przeciwnie, jak by ją ignoruje, wprowadzając tekst folklorystyczny w obcy mu stan bezruchu.

Nadzwyczaj ostro postawiono w folklorystyce problem dokładności zapisanego tekstu. Problem ten ma dwie strony. To, czy wykonawca w momencie zapisu przekaze tekst ściśle i wyczerpująco, zależy od niego samego, od jego wewnętrznej predyspozycji, samopoczucia twórczego, zdolności przystosowania się do okoliczności; wiele zależy od warun-

ków, audytorium, zachowania się zbieracza itd. Natomiast stopień dokładności samego zapisu zależy już wyłącznie od zbieracza, od jego przygotowania metodycznego, uwziętności, nawyków, wyposażenia technicznego. Jest zresztą i trzecia strona - specyfika samego folkloru. Istnieją takie odmiany twórczości ludowej, które z dużym trudem można odtworzyć podczas specjalnego spotkania zbieracza i wykonawcy, a uchwycenie ich w naturalnych warunkach jest niezwykle trudne (np. przypowieści).

Dokładność przekazania tekstu przez pieśniarza, opowiadacza zawsze będzie mniej lub bardziej względna; wpływa na to pewnego rodzaju sztuczność warunków, autocenzura spowodowana rozmaitymi okolicznościami, różne przyczyny życiowe itp. Dlatego największe zaufanie budzą zapisy poczynione w warunkach całkowicie naturalnych, kiedy stosunki między wykonawcami i zbieraczami są w pełni swobodne.

Badacz analizujący ten czy inny tekst, bądź grupę tekstów, bezwzględnie powinien znać warunki, w jakich zostały one zapisane, i wiedzieć, jak warunki te mogły wpłynąć na kształt tekstów [...]

Wiele istotnych właściwości zapisanego tekstu, w pierwszym rzędzie - stopień dokładności, zależy od pracy zbieracza [...]

Problematyka ścisłości zapisu to zagadnienie historyczne, związane z rozwojem naszej nauki: z rozwojem poglądów na poezję ludową, jej gromadzenie i badanie. W poszczególnych okresach historii folklorystyki rosyjskiej różnie pojmowano ścisłość zapisu ludowego tekstu poetyckiego i różnie określano jej granice; każdy okres stworzył też własny specyficzny typ zapisu. Mimo to - jeśli odejść nieco od ściśle historycznych aspektów problematyki - możliwa jest próba systematyzacji całego dostępnego nam materiału zapisów folkloru rosyjskiego, próba wychodząca z ogólnych zasad tekstologicznych. W takiej systematyzacji ważne są w pierwszym rzędzie pewne ogólne kryteria, a nie liczne i stosunkowo różnorodne konkretne ich zastosowania. Taka systematyzacja jest niezbędna dla bardziej precyzyjnego wyjaśnienia same-

go pojęcia tekstu folklorystycznego i dla określenia ściśle naukowego podejścia do tak złożonego i niejednorodnego materiału.

[...] Jedną z podstawowych cech zapisu tekstowego jest to, że odtworza żywy tekst folklorystyczny w tej postaci, w jakiej on realnie istnieje i jest wykonywany. Ścisłość takiego zapisu odpowiada ścisłości źródła. Taki właśnie punkt widzenia określa, jak mamy traktować zbiory folklorystyczne, i decyduje o kryterium ich oceny tekstologicznej.

Musimy tu od razu wskazać pewną trudność o charakterze metodycznym. Rzecz w tym, że folklorysta nie ma możliwości empirycznego sprawdzenia ścisłości zapisu porównując zapis z oryginałem ("oryginały", tzn. indywidualne teksty odtworzone w zapisie, są dla nas bezpowrotnie stracone, zaginęły wraz z wykonawcami, którzy nimi dysponowali) i zazwyczaj nie rozporządza jakimikolwiek danymi dokumentalnymi. W swej pracy zmuszony jest opierać się na samych tekstach, analizować ich różne aspekty i zestawiać je z innymi zapisami tych samych utworów lub innych, należących do tego samego systemu artystycznego. Specyfika folklorystycznej pracy tekstologicznej w ogóle wymaga skupienia zasadniczej (jeśli nie pełnej) uwagi na samych tekstach. Twierdzenie to zakreśla oczywiście pewne granice możliwości i wiarygodności obserwacji oraz wniosków tekstologicznych, nie może ono jednak, i nie powinno, być przeszkodą dla wszechstronnych poszukiwań w dziedzinie tekstologii folklorystycznej.

Warunkiem ścisłości tekstów pieśniowych będzie zapis "z głosu", tzn. zapis wykonany podczas śpiewania pieśni. Jego przeciwieństwem jest zapis "ze słów", tzn. zapis wykonany pod dyktando wykonawcy, który sam jak gdyby przekształca pieśń w wiersz. Nauka rosyjska zna bardzo wiele tekstów zapisanych w postaci wierszy. Niewykluczone, iż liczni zbieracze, nawet słuchając pieśni, zapisywali je jakby "ze słów", pomijając w trakcie zapisu typowe cechy pieśni (powtórzenia, skracanie słów, elementy dodane itp.), nadawali jej formę wiersza. Zapisów, które ze szczególną dokładnością zachowywałyby cały słowny

tok pieśni, całą jej strukturę, jest stosunkowo niewiele i największa ich część powstała w ostatnich dziesięcioleciach.

Najbardziej ścisłe są zapisy, które utrwalają jednocześnie i tekst, i melodię. Ale ich ścisłość jest na swój sposób względna. Ponieważ takie zapisy stanowią rezultat wielokrotnych przesłuchań, w końcu jednak utrwalonych w jednym tekście nutowym i słownym - na zapisie tym ciąży znamię pewnej pracy redakcyjnej.

Powstaje tu skomplikowana sprzeczność, którą w naszych czasach usuwa się dzięki możliwościom zapisu technicznego. Zapis pieśni na taśmie magnetofonowej jest najbardziej dokładnym i pewnym sposobem odтворzenia tekstu folklorystycznego, zachowuje on jedność elementów muzycznych i słownych. Dzięki zapisowi magnetofonowemu otrzymujemy nie tylko teksty, ale utrwalamy też charakter wykonania, żywy głos pieśniarza. Rzecz jasna, samo wykonanie - to element artystyczny sytuujący się już poza granicami właściwego tekstu, ale jest to przecież realne życie tekstu i na tym polega jego znaczenie. Dzięki filmowi dźwiękowemu dysponujemy możliwością utrwalenia również i pozostałych elementów artystycznych, związanych także ze wzrokową - a więc nie tylko słuchową - percepcją utworu folklorystycznego.

Dla tekstów prozatorskich miarą dokładności zapisu jest prawidłowe oddanie kierunku opowiadania, zachowujące jego ciągłość i utrwalające go w całości [...]

Wszystko co stwierdziliśmy wyżej, to realne problemy tekstologii folklorystycznej, z którymi uczeni nie mogą się nie liczyć w swej pracy.

Stopień ścisłości tekstu folklorystycznego zależy też od zachowania właściwości dźwiękowych słów, ich form gramatycznych i fonetycznych. Słowo w twórczości ludowej - to słowo zawsze mówione, jego cechy dźwiękowe stanowią jedną z istotnych właściwości tekstu i nie można ich pomijać. Z tego punktu widzenia dostępne nam zapisy dadzą się podzielić na trzy grupy: zapisy dokonane za pomocą transkrypcji fonetycznej (lub przy pomocy środków zbliżonych do niej): zapisy, któ-

re praktycznie ignorują żywą mowę (lub przypadkowo utrwalają niektóre jej przejawy), pojmując język w kategoriach norm mowy ludzkiej; na koniec - zapisy o charakterze pośrednim.

Zwróciliśmy już uwagę na to, że każdy zapis folklorystyczny jest zapisem indywidualnego tekstu w całej jego okazjonalności. W dużym stopniu odnosi się to również do jego strony językowej. W języku pieśni czy bajki uwidacznia się indywidualność wykonawcy, choć oczywiście jego zwykła mowa potoczna nie jest całkowicie zbieżna z językiem folkloru. Z drugiej strony ta indywidualizacja języka w pieśni czy bajce powstaje w wyniku przypadkowych odchyłań danego jednorazowego odtworzenia utworu. Nauka musi więc postawić problem granic między językiem utworu folklorystycznego jako dorobkiem ogólnoludowym i językiem osoby przechowującej w pamięci i wykonującej ten utwór. I dalej: czy właściwości utworu można rozpatrywać jedynie jako właściwości całego języka poezji ludowej - bez wskazanej wyżej dyferencjacji. Charakter niniejszego artykułu nie pozwala szerzej rozpatrzyć tego problemu. Ograniczę się tylko do uwagi, iż dialektycznej sprzeczności między kolektywną, ogólnoludową naturą folkloru a indywidualnymi formami jego przechowywania, odtwarzania i przekazywania nie sposób poznać ustalając jakiegokolwiek reguły i normy. W praktyce przecież historyk folkloru zawsze jest zainteresowany w uzyskaniu możliwie pełnych i dokładnych (pod każdym względem) tekstów. Miara zachowania tej ścisłości w wydaniach drukowanych - to już zupełnie inna sprawa [...]

Mając na uwadze wszystko to, co powiedzieliśmy wyżej, dokonamy obecnie próby sformułowania samego pojęcia tekstu folklorystycznego.

W odniesieniu do utworów folklorystycznych nie można mówić o jednym ogólnym pojęciu "tekstu", ale o dwóch pojęciach. Pierwsze ujmuje tekst tak, jak istnieje on w realnym życiu folkloru - w całej różnorodności życiowych, obyczajowych i innych powiązań: jest to tekst ustny, przechowywany w pamięci ludzi. Drugie pojęcie odnosi się do rozmaitych form materializacji, utrwalania tego tekstu ustnego; jest

to tekst utrwalony i przechowywany już nie w ludzkiej pamięci, ale zapisany.

Uczony w rezultacie spotyka się z tekstem zapisanym. Bez względu na to, ile razy miał do czynienia z żywym utworem folklorystycznym, bezpośrednim obiektem jego pracy badawczej jest zapis. Dlatego pojęcie "tekst folklorystyczny", jako pojęcie tekstologiczne, winno odnosić się do zapisów folkloru.

Tekst folklorystyczny - to utwór słowny twórczości ludowej (lub element słowny utworu nie ograniczającego się jednak do formy słownej), sanotowany i utrwalony w zapisie przy pomocy jakiegokolwiek z dostępnych środków technicznych. Tekst może istnieć w postaci pisanej (wówczas dysponujemy wyłącznie tekstem) lub też w zapisie mechanicznym (wówczas jest utrwalony wraz z akustyczną stroną jego wykonania i można go usłyszeć), a także na dźwiękowej taśmie filmowej (wówczas zachowuje się też i wizualny aspekt wykonania).

Między formą pisaną i rozmaitymi mechanicznymi formami utrwalania tekstu nie ma zasadniczej różnicy, tym bardziej że zapis mechaniczny zawsze można przekształcić w pisany. Różnica istnieje w formach i stopniu odtworzenia tekstu; pozostałe różnice, aczkolwiek same w sobie nieswykłe istotne, nie mają znaczenia ściśle tekstologicznego.

Tekst folklorystyczny musi odpowiadać określonym wymogom autentyczności. W ścisłym rozumieniu słowa tekst folklorystyczny jest to zapis utworu rzeczywiście istniejącego w tradycji ludowej i przez kogoś rzeczywiście wykonanego; prócz tego jest to nowy zapis, a nie kopia zapisu sporządzonego wcześniej lub publikacji drukowanej, a tym bardziej nie jest to sztuczny preparat stylizowany "na folklor". Autentyczny tekst folkloru - to zapis, który nie doświadczył na sobie niczyjej pracy redaktorskiej i nie uległ (w trakcie jego tworzenia) żadnym zmianom, przeróbkom itp. [...]

Specyfikę tekstu folklorystycznego określa sama natura ludowej twórczości poetyckiej. Oralność, o której mówiliśmy wyżej, wiąże się bezpośrednio z innymi podstawowymi cechami folkloru, które są równie

ważne dla zrozumienia istoty tekstu folklorystycznego. O jego charakterze w dużym stopniu decyduje synkretyzm ludowych utworów poetyckich. Dzieło literackie ogranicza się do tekstu słownego; dzieło folklorystyczne - to nie tylko tekst słowny, ale ponadto i tekst muzyczny; są to, dalej, wchodzące do tekstu słownego i w różny sposób wiążące się z nim elementy tańca, gry, obrzędu itp. W pewnych gatunkach folkloru słowo nie płynie swobodnie. Związane jest określonymi relacjami pozatekstowymi. Oczywiście w różnych gatunkach relacje między tekstem słownym i elementami pozatekstowymi są różne ilościowo i jakościowo niejednorodne; nierzadko tekst słowny nieomal całkowicie wyczerpuje treść i formy dzieła. Wspomniane więzi są szczególnie widoczne w lamentach, w pieśniach obrzędowych, korowodowych czy zabawowych, gdzie tekst wyraźnie połączony jest z określonymi epizodami obrzędu, z zabawą, z ruchami tanecznymi itd. Występują one jednakże i w gatunkach niepieśniowych.

Rzeczą niezmiernie dla folklorysty istotną jest znajomość zakresu i rodzaju związków słowa z innymi elementami danego utworu oraz określenie sposobu, w jakim związki te znalazły swój bezpośredni wyraz w tekście. Właśnie tutaj tkwią tekstologiczne aspekty zagadnienia. Tymczasem w tej dziedzinie niewiele jeszcze wyjaśniliśmy i zbadaliśmy. Stąd biorą się nieporozumienia uczonych, którzy ustosunkowują się do tego problemu. Niektórzy - a jest ich większość - negują istnienie (lub po prostu nie zauważają) specyfiki tekstu folklorystycznego jako wyznacznika pewnej syntetycznej całości artystycznej. Tekst folklorystyczny jest dla nich tym samym, co tekst literacki, tyle że powstaje w inny sposób. Taki punkt widzenia jest oczywiście fałszywy i grozi zatarciem, zniwelowaniem swoistości artystycznej twórczości ludowej. Inni - na odwrót - nadmiernie wyolbrzymiają znaczenie rozmaitych związków między synkretycznymi elementami tekstu folklorystycznego.

Oczywiście prawda tkwi gdzieś pośrodku. Folklorysta nie może nie liczyć się z faktem, że pieśń ludowa, bajka, bylina, przysłowie - to

nie tylko zapisany przez zbieracza tekst (choć, naturalnie, tekst stanowi podstawę, zasadniczy element tych utworów i on "daje" im życie). Określenie i ustalenie relacji i powiązań między tekstem słownym a tekstem muzycznym jest zadaniem wyjątkowo dużej wagi, bowiem związki te są w utworze właśnie najbardziej trwałe, organiczne; to też szczególnie tutaj można mówić o stałej, o dobitnie wyrażonej jedności obu elementów składowych.

Następna cecha dystynktywna tekstu folklorystycznego wiąże się z zasadniczo innymi (w porównaniu z literaturą) sposobami powstania i formami życia utworu folklorystycznego. Nie ma tu miejsca na wdawanie się w historyczne rozpatrywanie tych form ani w przegląd całej różnorodności postaci konkretnych tekstów; wystarczy wyodrębnić w tych formach cechy typowe i najbardziej trwałe.

Dzieło twórczości ludowej powstaje drogą ustną i żyje nie w rękopisie czy druku, lecz w ludzkiej pamięci, przekazywane z ust do ust. Utwór folkloru jest produktem kolektywnej twórczości niepisanej. Kolektywność rozumie się zazwyczaj jako jedność inicjującego aktu twórczego jednostki, u podstaw którego leży zwarta tradycja artystyczna, oraz dalszej (także opartej na tradycji) pracy kolektywnej, tzn. pracy wielu pokoleń. Znany wszakże wypadek, kiedy ów inicjujący akt twórczy mistrza folkloru nie znajdował żadnej kontynuacji. Jeśli dzieła stworzone przez mistrzów folkloru zapisane są bezpośrednio od nich, mamy do czynienia z autorskim tekstem folklorystycznym. Trzeba wówczas koniecznie pamiętać, iż cechy folklorystyczne ["folklorność"] takich dzieł są względne, ponieważ utwór można uznać za należący do folkloru pod warunkiem jego masowego rozpowszechnienia się w przeszłości lub teraźniejszości [...]

Pieśni ludowe, bajki, byliny żyją w tekstach, których nie wolno sprowadzać do tekstów autorskich. Jednakże takie rozumienie kolektywności folklorystycznego procesu twórczego, o którym właśnie wspomnieliśmy, nie jest rozumieniem jedynym. Istnieje też inny punkt widzenia, według którego pieśni czy bajki, byliny czy przysłówia nie

tworzy jedna osoba, lecz powstają one zgodnie ze specyficznymi prawami rzeczywistości kolektywnej, nieindywidualnej twórczości.

W takim ujęciu problem tekstu autorskiego w ogóle ulega likwidacji (z wyjątkiem nielicznych wypadków, o których mówiliśmy wyżej), zaś w jego miejsce wchodzi zagadnienia genezy i historii dzieła folklorystycznego jako dzieła kolektywnego i nieindywidualnego w najbardziej dosłownym i szerokim rozumieniu.

Do najbardziej charakterystycznych przejawów specyficznego życia dzieła folkloru należy nieskończona ilość jego wariantów, nietożsamy z sobą i wchodzących w nader skomplikowane relacje wzajemne. Ponieważ dzieła twórczości ludowej chroni od zapomnienia pamięć poszczególnych śpiewaków, bajarzy, opowiadaczy, którzy je odtwarzają w formie ustnej, zaś każdy wykonawca posiada "własny" tekst tego samego dzieła, można stwierdzić, iż istnieje tyle tekstów określonego dzieła, ilu jest ludzi znających, pamiętających i wykonujących to dzieło. Co więcej, nawet jedna i ta sama osoba nie pamięta i nie wykonuje dzieła w raz na zawsze utrwalonej postaci. Płynność i zmienność - to najbardziej charakterystyczne cechy tekstu folklorystycznego [...]

Należy wszak podkreślić, iż zmienność tekstów folklorystycznych to zaledwie jedna strona ich istoty, drugą stroną - nie mniej doniosłą - jest ich stałość, wierność wobec tradycji. Dzieła folkloru żyją przez wieki, zachowując swój kształt i nie ulegając gruntownym przeobrażeniom. Mamy więc do czynienia z działaniem dwóch praw określających los tekstu folklorystycznego - prawa tradycyjnej stałości i prawa zmienności - uwikłanych w dialektyczną jedność. Można by powiedzieć, że zmienność tekstu folklorystycznego jest specyficznym przejawem jego tradycyjności, ta zaś z kolei znajduje swój wyraz nie w skostnieniu, nie w ślepych przywiązaniu do tego, co zostało stworzone wcześniej, ale w twórczym utrzymywaniu i rozwijaniu odziedziczonego dorobku.

W związku z tym wszystkim, co już stwierdziliśmy, powstaje jeden z centralnych problemów teorii i historii folkloru, a jednocześnie i tekstologii - problem wariantu.

Wariant - to konkretne wyrażenie jakiegokolwiek dzieła folkloru w danym tekście indywidualnym. W szerokim rozumieniu słowa dowolny tekst folklorystyczny jakiegokolwiek pieśni czy bajki jest wariantem w stosunku do innego analogicznego tekstu. Z tego punktu widzenia ilość wariantów jednego dzieła może być nieograniczona. Jaka jest natura wariantów folklorystycznych? Jeśli przyjąć tezę o indywidualnym pochodzeniu dzieł folkloru, tzn. uznać istnienie jakiegoś tekstu autorskiego, to warianty należałoby rozpatrywać jako kolejne formy (wynikłe z twórczych bądź mechanicznych zmian) dalszego, wtórnego rozwoju owego tekstu pierwotnego. Z tego punktu widzenia, za pomocą szeregu ogniw pośrednich, wszystkie warianty można koniec końców sprawdzić do jednego źródła. Historia dzieła w tym wypadku jest historią jednego tekstu, który rozwinął się w nieskończoną ilość wariantów. Uczony ma wówczas możliwość rekonstrukcji tekstu pierwotnego i prześledzenia jego późniejszych losów [...]

Folklorystyci radzieccy poświęcili wiele uwagi badaniom późniejszych losów tekstów folklorystycznych. U podstaw tych badań legła teza o twórczym charakterze życia dzieła folklorystycznego w środowisku ludowym i o decydującej roli wykonawcy. Teza ta występowała niekiedy w skrajnie wyolbrzymionej i jednostronnej postaci, gdy warianty usiłowano rozpatrywać jako nowe dzieła, a wszystkie różnice między poszczególnymi wariantami przypisywano głównie świadomej twórczości indywidualnej.

Oczywiście zupełnie słusznie szuka się w wariantach przejawów późniejszej pracy twórczej ludu. Niemniej jednak do problematyki wariantów można i trzeba podchodzić, uznając kolektywność genezy dzieła folklorystycznego. Z tego punktu widzenia warianty - to różnorakie, konkretne formy wyrażenia jednego zamysłu artystycznego; nie muszą

one koniecznie sprowadzać się do jednego tekstu, związek między nimi jest daleko bardziej złożony.

Warianty nie stanowią jedynie prostego rezultatu ciągłych zmian spowodowanych ustnym istnieniem dzieła; prócz tego, i przede wszystkim, warianty można ujmować jako najbardziej charakterystyczną dla folkloru, specyficzną formę materializacji konkretnej koncepcji artystycznej, która nigdy nie zostaje utrwalona tylko w jednym tekście. Innymi słowy - w folklorze, ze względu na samą jego istotę, nie istnieje i nie może istnieć tekst "kanoniczny", "podstawowy", "pierwotny" itd. Mniej lub bardziej pełne wyobrażenie o pieśni, bajce czy bylinie można uzyskać dopiero na podstawie całokształtu tekstów, które wzajemnie się dopełniają, uzupełniają, korygują [...] Tekstologia najpierw musi rozwiązać problem inny, najbardziej podstawowy: problem relacji między wariantami z punktu widzenia ich związków z artystyczną całością. W gruncie rzeczy warianty są między sobą zasadniczo równoprawne, jednak nie są one równoprawne i równowartościowe z uwagi na całość artystyczną, którą wyrażają. Tę całość zaś można odtworzyć z pewną ścisłością dopiero po wyjaśnieniu i zbadaniu stosunków między wariantami. I to właśnie - określenie istoty owych powiązań - jest jednym z najważniejszych zadań tekstologii folklorystycznej.

Wychodząc z tych założeń, musimy uznać za bezpodstawne i naukowo nieuzasadnione podejmowane przez wielu uczonych próby zmierzające do skonstruowania - w oparciu o znane warianty - zbiorczego, pełnego tekstu tego czy innego dzieła [...]

Oto dlaczego uczony ogranicza swoje zadania do odtworzenia możliwie pełnej treści artystycznej danego dzieła - bez jego rekonstrukcji tekstowej. Folklorysty na tej płaszczyźnie nie mogą podążać śladem literaturoznawców, którzy znają przykłady mistrzowskiej rekonstrukcji tekstów.

DYMITR S. LICHACZOW

Czas artystyczny w folklorze

Przedruk za: „Literatura Ludowa” 1972, nr 2,
s. 31—44; tłumaczenie według: D. S. Licha-
czow: Poetika driewnieruskoj literatury, Le-
ningrad 1971 (skrócony rozdz.).

„WYKONAWCZY” CZAS LIRYKI LUDOWEJ

Swoistość czasu artystycznego w liryce ludowej wynika głównie stąd, że nie ma w niej ani rzeczywistego, ani przedstawionego autora. To właśnie stanowi o istotnej różnicy między liryką ludową i liryką książkową, w której autor nie tylko jest konieczny, ale, co więcej, pełni bardzo ważną funkcję „bohatera lirycznego” dzieła. Rosyjska liryka ludowa nie tyle jest „tworzona”, co wykonywana. Jej bohaterem lirycznym w pewnej mierze jest sam wykonawca. Śpiewak śpiewa o sobie, słuchacz o sobie słucha. Wykonawca i słuchacz (słuchacz jakby wewnętrznie przyspiewuje wykonawcy i z tego punktu widzenia do pewnego stopnia sam jest wykonawcą) pragną utożsamić się z bohaterem lirycznym pieśni ludowej. A pieśń ludowa wychodzi temu naprzeciw. Stąd jej bohaterów nie nazywa się po imieniu: to „dzielny junak”, „piękna

dziewoja", "młody Kozak", "młoda żona" itd. Prsy tym ważne jest, kto śpiewa i w jakich okolicznościach. Jest rzeczą konieczną, żeby wykonywana pieśń odpowiadała nastrojom lirycznym i swoistości biografii wykonawcy. Dlatego pieśń ludowa dąży do uogólnienia sytuacji lirycznej.

Tematy liryki ludowej są skrajnie uogólnione, brak w niej motywów przypadkowych, indywidualnych. Dotyczą one położenia całych warstw ludności (pieśni rekruckie, wojskowe, żołnierskie, burżackie, zbójnickie itd.), albo powtarzających się sytuacji życiowych (pieśni doroczne, obrzędowe - lamenty, pieśni weselne itd.). W liryce książkowej bohaterem lirycznym jest autor, wyraźnie zindywidualizowany; czytelnik w trakcie lektury może w pewnej mierze identyfikować się z "ja" utworu lirycznego, nie zapominając jednak o autorze. W liryce ludowej natomiast "ja" liryczne to "ja" wykonawcy, za każdym razem innego i zupełnie oderwanego od jakichkolwiek wyobrażeń o autorze pieśni.

Brak autora pieśni ludowej to nie tyle fakt realny (z historii tekstu dzieła), co cecha poetycka tej pieśni, jej wewnętrznej struktury. Wykonawca myśli o sobie i śpiewa o sobie. Wcale nie interesuje go autor [...]

I chociaż wewnętrznie może dostrzegać pewne różnice między własną sytuacją i sytuacją bohatera lirycznego pieśni, nie przeszkadza to mu zupełnie je utożsamiać [...]

Dzięki temu, że w lirycznej pieśni ludowej brak autora, nie ma w niej dystansu między przedstawionym czasem autora i czasem "czytelnika" - wykonawcy, co jest charakterystyczne dla dzieł literackich. Czas autora i czas czytelnika w liryce ludowej zlewają się w jednym czasie wykonawcy. W istocie jest to czas teraźniejszy: czas momentu wykonania pieśni. Bez względu na czas gramatyczny dominujący w pieśni - wykonawca śpiewa o sobie, szuka w niej odpowiedników własnego aktualnego, jednoczesnego z odtwarzanym, stanu duszy. Ten czas teraz-

niejszy to uogólnienie "ponadczasowego" [wsiegdaszniej] w życiu człowieka, teraźniejszy czas wykonania każdej pieśni.

W ludowej pieśni lirycznej występuje zwykle ekspozycja, w której krótko mówi się o okolicznościach, w jakich się ją wykonuje. Ekspozycja ta może przedstawiać sytuację i przyszłą, i przeszłą, i teraźniejszą. Liryczna pieśń ludowa może zaczynać się w dowolnym czasie i trybie. Ale za ekspozycją następuje zwykle właściwe wynurzenie liryczne. Może je wypowiadać "junak", "dziewoja", "Kozak", "młoda żona", "orzeł", "jaskółka". Z trzeciej osoby (jeśli ekspozycja jest prowadzona w trzeciej osobie) pieśń szybko przechodzi na pierwszą, kończy się zaś mową niezależną. Ta mowa niezależna nadaje pieśni ton głęboko osobisty.

Na początku wykonawca może śpiewać jakby o kimś innym, ale potem przytacza wypowiedzi tego kogoś i staje się jasne, że mowa była o nim samym. Przy tym śpiewak jak gdyby zapomina, kogo rzeczywiście dotyczył początek pieśni. Np. pieśń jest o kaczorze, kaczor ten zaczyna mówić i jego słowa nie odpowiadają już symbolicznej sytuacji przedstawionej w ekspozycji: kaczor okazuje się człowiekiem, jego słowa - to słowa wykonawcy o sobie samym. Zupełnie tak samo kaczka w pieśni staje się dziewczyną, a orzeł dzielnym junakiem.

Ekspozycja w pieśni ludowej mówi o czymś, co trwa długo, ale zostaje to jakby skrócone, gdyż w ekspozycji przeszłość stanowi objaśnienie teraźniejszości: nie jest to o p o w i a d a n i e o przeszłym, lecz liryczne o b j a ś n i e n i e teraźniejszego. Po ekspozycji następuje zazwyczaj skarga śpiewaka-poety.

[...] Rozpoczęta w gramatycznym czasie przeszłym pieśń kończy się w teraźniejszym. W ludowej pieśni lirycznej dominuje czas teraźniejszy. Wszystkie formy czasu przeszłego i przyszłego są mu podporządkowane.

Identyfikacja bohatera lirycznego z wykonawcą - to także identyfikacja schematu fabularnego pieśni lirycznej z rzeczywistością istniejącą w chwili wykonywania pieśni.

Tak więc ludowa pieśń liryczna mówi o tym, co myśli jej wykonawca, kiedy ją śpiewa, o jego obecnej sytuacji, o tym, co w tym czasie robi. Oto dlaczego treścią lirycznej pieśni ludowej tak często bywa samo śpiewanie pieśni, płacz, skarga, apostrofa, a nawet krzyk. Wykonawca pieśni śpiewa o tym, że śpiewa [...]

Ponieważ pieśń ludowa to pieśń o pieśni, jej czas teraźniejszy jest dosyć szczególny: ma on możliwość "powtarzania się". W każdym wykonaniu ten czas teraźniejszy odnosi się do nowego czasu - do czasu wykonania. "Powtarzalność" czasu teraźniejszego wiąże się z tym, że czas ludowej pieśni lirycznej jest zamknięty - zawiera się i wyczerpuje w schemacie fabularnym. Gdyby ten czas był otwarty, powiązany w szczegółach z wieloma faktami wychodzącymi poza granice pieśni, to powtarzalność byłaby mocno utrudniona. Wszystko, co indywidualne, wszystkie szczegóły, wszystkie trwałe odniesienia do historii, naruszałyby zamknięty charakter artystycznego czasu dzieła i uniemożliwiałyby jego "powtarzalność". Dlatego właśnie liryczna pieśń ludowa nie tylko jest zamknięta w czasie, ale także skrajnie uogólniona [...]. W pieśni śpiewa się o tym, co zdarza się często, co powtarza się w życiu.

Wszystko, co powiedzieliśmy wyżej, nie znaczy wcale, że wykonawcą pieśni zbójnickiej może być tylko zbójnik, a wykonawcą rekruckiej tylko rekrut, że pieśń o dalekich obcych krajach można śpiewać tylko z dala od ojczyzny, ale znaczy, że wykonawca zawsze w jakimś stopniu utożsamia się z bohaterem swojej pieśni, odnajduje wspólne cechy między sobą i tym, o którym śpiewa. Niechby tak było nawet nie zawsze, ale zawsze jest tak wtedy, kiedy wykonawca śpiewa "z duszy serca". Dlatego z reguły męczyzna nie będzie śpiewał pieśni dżiewczyny i odwrotnie.

Jest tak, ponieważ w ludowej pieśni lirycznej pojawiają się elementy gry. Wykonawca nie zawsze śpiewa "o sobie samym" w dosłownym sensie tego wyrażenia - ale śpiewa j a k b y o sobie. W y o b r a ż a s i ę s o b i e takim, jakim został ukazany bohater lirycz-

ny jego pieśni. "Gra pieśń" (nie przypadkiem w gwarze mówi się "grać pieśń"). Oto dlaczego pieśń liryczna bliska jest dramatowi ludowemu, a w jej wykonaniu występują czasem elementy przedstawienia. Oto dlaczego tak częsty jest w niej dialog. Wykonawca zwraca się w pieśni do swego konia, do drogi, do ciemnej nocy, do rzeczki bystrej, do słońeczka jasnego, do swych siwych włosów, do swoich ran, do przydrożnego krzaka, do złego Tatarzyna, zaczyna z nimi rozmawiać. Wyobraża sobie, że rozmawia, że jest ranny, że rozłączono go z ukochaną. Nie jest to gra dla widzów, ale gra dla siebie. To "teatr dla siebie", którym łączą się z sobą wykonawca i widz.

Jest to gra podobna do zabawy dzieci, które odgrywają wydarzenia nie przeszłe ani przyszłe, ale teraźniejsze, tutaj zachodzące. Właśnie tego typu czasem teraźniejszym jest czas teraźniejszy ludowej pieśni lirycznej.

ZAMKNIĘTY CZAS BAJKI

Istnieje wiele typów bajki. Tradycyjna jedność przedstawiania czasu została w bajce poważnie naruszona. Spróbujemy jednak wydobyć niektóre charakterystyczne cechy artystycznego czasu bajki.

Widzieliśmy już na przykładzie liryki ludowej, że między wykonaniem a poetyką istnieje określony związek. Podkreślmy zatem najistotniejszą różnicę między wykonywaniem bajki i wykonywaniem pieśni lirycznej. Bajki nie można opowiadać dla siebie. Jeśli nawet bazarz opowiada bajkę samotnie, to jednak wyobraża sobie, że ma przed sobą słuchaczy. Jego opowiadanie w pewnym stopniu jest także grą¹, ale w odróżnieniu od gry w pieśni lirycznej - nie jest to gra dla siebie,

¹M.K. A z a d o w s k i: Russkije skazoczniki, [w zbiorze:] Russkaja skazka. Izbrannyje mastiera, riedakcija i kommentarii M.K. A z a d o w s k o g o, t. 1, Leningrad 1932, s. 69.

lecz dla innych. Pieśń liryczna mówi o teraźniejszości, zaś bajka o przeszłości, o tym, co było kiedyś i gdzieś. Tak jak dla pieśni lirycznej charakterystyczny był czas teraźniejszy, tak dla bajki charakterystyczny jest czas przeszły. Ten przeszły czas bajkowy posiada swoje osobliwe cechy.

Czas bajki wiąże się ściśle ze schematem fabularnym. Bajka często mówi o czasie, ale czas jest w niej odliczany od epizodu do epizodu, od ostatniego wydarzenia: "za rok", "za dzień", "następnego ranka". Przerwa w czasie to pauza w rozwoju fabuły. "Następnego ranka", "za rok", "za dzień" - rozgrywa się następne wydarzenie, następny epizod. Czas wchodzi przy tym jak gdyby w tradycyjne bajkowe konwencje. Np. opóźniająca rozwój wypadków powtarzalność epizodów bardzo często związana jest z regułą trójczłonowości. Wydarzenie zostaje odłożone na rano, zgodnie z powiedzeniem "ranek mądrzejszy od wieczoru".

Podobny sens ma też wiele innych formuł: opóźniają one akcję, zatrzymują ją tam, gdzie szczególnie widoczna jest różnica między długością czasu zdarzeń a prędkością opowiadania o tych zdarzeniach. Formuły "czy długo, czy krótko", albo "prędko opowiada się bajkę, ale nie prędko sprawy się toczą", "szybko się opowie, długo dzieje", "czy blisko, czy daleko, czy nisko, czy wysoko"², którymi bajeżki jakby proszą słuchaczy o wybaczenie, zaznaczają wyraźnie odczuwalną i nieuchronną niezgodność czasu zdarzeń i czasu opowiadania o tych zdarzeniach. Formuły te pragną przestrzegać jedności czasu: czasu wykonania i czasu, który zajęłyby same wydarzenia. Oczywiście, jedności tej osiągnąć nie można - zachowuje się tylko jakąś umowną proporcję między długością samych zdarzeń a długością opowiadania o nich. Przy tym przerwy w rozwoju akcji maskuje się odpowiednimi "powiedzonkami" [pryskawkami].

Czas w bajce zawsze konsekwentnie toczy się w jednym kierunku i nigdy nie cofa się wstecz. Opowiadanie zawsze idzie do przodu. Dla-

²Ibidem, s. 114.

tego w bajce nie ma statycznych opisów. Jeśli opisuje się przyrodę, to tylko w ruchu, a jej opis kontynuuje rozwój akcji [...]

Umowność czasu bajki jest ściśle związana z jego zamkniętym charakterem. Czas bajkowy nie wychodzi poza granice bajki. W całości zawiera się w schemacie fabularnym. Tak jakby go nie było przed początkiem bajki ani po jej zakończeniu. Jego miejsce w ogólnym potoku czasu historycznego jest nieokreślone. Poza pewnymi wyjątkami nie wiemy nigdy, jak daleko w czasie od momentu wykonania bajki są zdarzenia w niej opowiedziane. Bajka zaczyna się jakby od niebytu, od nieistnienia czasu i wydarzeń: "żył był", "miał car trzech synów", "w jednym carstwie, w jednym państwie". Kończy się bajka nie mniej podkreślonym zatrzymaniem czasu bajkowego, stwierdzeniem późniejszego "braku" wydarzeń: dobrobytem, śmiercią, weselem, biesiadą [...] Zamykające bajkę szczęście - to koniec bajkowego czasu.

Wyjście poza czas bajkowy ku rzeczywistości zachodzi dzięki samodemaskacji opowiadacza: przez wskazanie na brak powagi bazarza, na nierealność wszystkiego opowiadanego przez zdarzenie iluzji. Jest to powrót do "prozy życia", przypomnienie jego trosk i nędzy, zwrot ku jego stronie materialnej [...] Czas i schemat fabularny bajki są nierozdzielne. Skończyła się bajka - skończył się czas bajkowy: "tym też skończyło się ich życie", "na tym też wszystko się skończyło" itd. Bajka jest zamknięta nie tylko w czasie, ale także w jakiejś "nietutejszej" przestrzeni. W odróżnieniu od ludowej pieśni lirycznej mówi ona nie o tym, co jest tutaj, lecz o tym, co zaszło "gdzieś": "w jednym carstwie, w jednym państwie", "za siedmioma górami, za siedmioma rzekami", "daleko - daleko". Czas artystyczny i przestrzeń artystyczna są nierozdzielne.

W XIX i XX wieku bajka otrzymuje coraz dokładniejszą lokalizację. Akcja toczy się w określonym miejscu: w Moskwie, na Wołdze, na Angarze itp. Ale nadzwyczaj rzadko bajka zostaje określona w czasie. Tylko w bajce żołnierskiej można spotkać się z próbą trwałego odniesienia jej do tych czy innych wydarzeń z wojennej historii Rosji. Jest

to wyjątek potwierdzający regułę. Świadczy on, że bajka żołnierska przekracza granice swego gatunku.

EPICKI CZAS BYLIN

Tak samo jak inne gatunki folklorystyczne byliny nie mają czasu autorskiego. Ich czas to czas akcji i czas wykonania. Czas akcji bylin i czas akcji bajek odnosi się do przeszłości [...]

W bajkach przeszłość w żaden sposób nie jest umiejscowiona w ogólnym toku dziejów: jest ona zamknięta i jak gdyby ódtwarzana w każdym nowym wykonaniu bajki. Dzięki temu obrazowe i widowiskowe elementy bajki ulegają nasileniu. Natomiast czas akcji bylin jest wyraźnie w tej przeszłości zlokalizowany - w umownej epoce historii rosyjskiej, którą można byłoby nazwać "epoką epicką". Dla jednej, dużej części bylin jest to wyidealizowana epoka księcia Władimira Kijowskiego, dla drugiej - epoka nowogrodzkiej wolności. W istocie rzeczy obie te epoki niewiele się różnią [...] Jest to, w odróżnieniu od czasu bajkowego, historia, ale historia nie połączona z innymi epokami, jakby "wyspa" w czasie. Natomiast akcja pieśni historycznych, inaczej niż w bylinach, rozgrywa się w różnych czasach: XIII do XIX wieku. Pieśni historyczne jak gdyby towarzyszą rosyjskiej historii, odnotowują jej najznacześniejsze wydarzenia. W bylinach zaś czas akcji zawsze jest odniesiony do pewnej umownej epoki rosyjskiej starożytności, którą jednak bez względu na tę całą umowność traktuje się jak czas historyczny, coś, co zaszło rzeczywiście [bywalszcina].

[...] Określając czas akcji bylin jako umowny, musimy wciąż mieć na uwadze, że odbierano go jako czas wyraźnie historyczny, a nie fantastyczny. Dlatego lud nigdy nie nazywa bohaterów eposu historycznego wymyślonymi imionami, a akcja bylin toczy się w realnie istniejących miastach i wsiach. Imiona bohaterów, księcia Władimira i innych postaci - to dla ludu imiona historyczne, dlatego są one tak

tradycyjne i stałe [...] Byliny są wielowarstwowe, lud tworzył je w ciągu wielu wieków. Znalazły w nich wyraz również schematy starszego eposu, jessese "przedkijowackiego" i "przednowogrodzkiego", a także schematy wieków późniejszych. Jednakże i w jednym, i w drugim wypadku bylina staje się byliną dopiero po przeniesieniu jej akcji w tę epicką epokę, w jej umowną sytuację historyczną [...]

Tak więc akcja bylin zawsze toczy się w przeszłości, jednak nie w nieokreślonej konwencjonalnej przeszłości bajek, lecz w ściśle wyidealizowanym czasie epickim, który charakteryzuje się szczególnymi stosunkami społecznymi i specyficzną sytuacją państwową Rusi, w którym panują szczególne obyczaje i prawa psychologiczne, w którym działania bohaterów i wrogów Rusi posiadają specyficzne konwencjonalne motywacje itp.

W tym epickim czasie mogą się zdarzyć najprzeróżniejsze wypadki, zawsze kończące się mniej lub bardziej szczęśliwie dla ojczyzny [...]

Czas akcji bylin jest zamknięty, i to zamknięty jakby podwójnie. Po pierwsze - zamknięty jest sam czas epicki, który w historii Rosji zajmuje jak gdyby położenie "wyspy" i nijak nie wiąże się z resztą historii, a po drugie - zamknięta jest akcja samej byliny. Czas w bylinie, jak w bajce, zaczyna się i kończy w schemacie fabularnym. Zawszeż koniec byliny - to koniec wielkich czynów bohatera (z wyjątkiem bylin o Iliji Morozcu, Słowiku Rozbójniku i Suchmanie, gdzie akcja toczy się dalej, żeby ukazać stosunek księcia Władimira do czynu bohatera)[...] Przy całym "absolutnym zamknięciu" czasu epickiego jest on zamknięty jedynie formalnie, gdyż w płaszczyźnie ideologicznej jest czasem ruskiej starożytności, narodowobohaterską przeszłością. Stanowi samodzielną część historii Rosji.

Formalne zamknięcie czasu epickiego prowadzi do tego, że schemat fabularny jest w nim przeważnie jeden, a czas jednokierunkowy, "jednoliniowy" [...]

Czas w bylinach, jak i w innych gatunkach folklorystycznych, rozwija się tylko w jednym kierunku; nie wraca do tyłu ani nie wybiega

naprzód. Co prawda, w bylinie istnieje jak gdyby jakaś ponadczasowa świadomość, która pozwala słuchaczom domyślać się, że wszystko kończy się pomyślnie, że bohater zwycięży itd., ale nie narusza to zasadniczej jednoliniowości rozwoju akcji.

Nawet w połączonych bylinach, składających się z wielu zupełnie samodzielnych epizodów, zamkniętych i niezależnych od siebie, te samodzielne epizody nie naruszają jednoliniowego toku przedstawionego czasu akcji byliny: epizody nigdy nie zwracają bohatera z powrotem [...]

Jednokierunkowo rozwijający się czas byliny płynie nieregularnie, raz wolniej, raz szybciej [...] Istnieje jakaś prawidłowość w stosunkach między typem przedstawionych zdarzeń i czasem, jaki zajmuje ich opowiedzenie, prawidłowość, która wymaga jeszcze dokładniejszego zbadania. Własnymi prawami rządzą się też przerwy w czasie. Rozwój fabularny byliny jest raz po raz przerywany, przy czym przerwy te są znacznie dłuższe niż w bajce. O ile w bajce zdarzenia dokonują się "za dzień", "na drugi dzień" itp., to "krok byliny" jest dłuższy: akcja może być przerywana na rok, na trzy lata, na trzydzieści trzy lata. Czas w bylinie toczy się wolniej. Schemat fabularny rozwija się dłużej. Mamy przed sobą historię, a nie opowiadanie [...]

Nieregularny przepływ czasu w bylinie w znacznym stopniu spowodowany jest skoncentrowaniem akcji na bohaterze. Bohater to siła, jest on aktywny, walczy, panuje nad wypadkami, on właśnie porusza czasem. Czas artystyczny byliny zależy od bohatera, od jego aktywnej roli w fabule. Właściwa bylinie tendencja do "największego wyróżnienia bohatera"³ obejmuje także ów czas.

[...] Czyny bohatera są szybkie, jego zwycięstwa prawie natychmiastowe, jedynie przy klęsce (bylina o zagładzie bohaterów), albo kiedy raczej są po stronie bohatera, bitwa ciągnie się długo.

³A.P. S k a f t y m o w: Poetika i gienieziis bylin. Oczerki, Moskwa-Saratow 1924, s. 60.

Bardzo częsty jest w bylinie efekt zaskoczenia, niespodzianki. Estetycznie przygotowują go groźne zapowiedzi, wróżby, przestrogi. Ale "niechybna bieda" często nie następuje. Nie sprawdzają się wróżby dane Muromcowi o Słowiku Rozbójniku ani ostrzeganie Dobryni Nikiticza przed trzema drogami, z których każda prowadzi do zguby. Bohater przeswycięła wróżby. Jest ponad fatum, losem, mrocznymi przepowiedniami.

W niektórych wypadkach bylina podkreśla długość tej czy innej konkretnej czynności, zdarzenia, epizodu. Ta przewlekłość ma służyć plastyczności, a plastyczność byliny (jak plastyczność bajki) wiąże się z dążeniem do zrównania czasu wykonania byliny z czasem jej akcji. Ale to zrównanie, podobnie jak w bajce, nie dotyczy całego czasu przedstawionego, lecz tylko tych epizodów, w których bylina pragnie osiągnąć największą plastyczność, stworzyć iluzję prawdziwości.

W tych miejscach czas akcji prawie pokrywa się z czasem wykonania. Są to epizody przedstawiające siodłanie konia, strzelanie z łuku. Bywają epizody, w których czas akcji, jeśli nie zrównuje się z czasem wykonania, to zostaje znacznie zwolniony: przyjazd bohatera do Kijowa, przybycie statku z bohaterem, dialog bohatera z przeciwnikiem, sceny uczty itp. Czas ulega zahamowaniu przez opisanie siły bohatera i siły jego wroga, opis jego kurtuazji, danych mu ostrzeżeń itp. Wszystko to potrzebne jest, żeby wykonanie byliny dopełnić jak gdyby pokazaniem jej akcji, nasilić jej stronę widowiskową. Należy przy tym dodać, że czas byliny płynie powoli tam, gdzie sam bohater działa powoli, gdzie wykazuje się uprzejmością, gdzie tylko bawi się siłą, odpoczywa, siodła czy rozkulbacza konia, rozmawia itp.

Długotrwałość tego czy innego epizodu można oddać nie tylko przez długotrwałość wykonania, ale także przy pomocy form gramatycznych i leksykalnych wskazujących na długość akcji.

[...] Na przykładzie bylin i bajek widać, że folklor pragnie zmniejszyć czy nawet zatrzeć różnice między czasem subiektywnym, w którym żyją bohaterowie, a obiektywnym sensem czasu. Czas opowiedane

go i czas opowiadania zostają prawie utożsamione bądź przybliżone do siebie. Ta dążność do utożsamienia czasu z czasem opowiadanego przejawia się w opisach powoli rozgrywających się zdarzeń, w skłonności do pełnego, rozwiniętego przedstawienia dialogów, w próbach powtórzenia opowiadania ze wszystkimi szczegółami, kiedy to samo zdarzenie zachodzi kilka razy. Na koniec - zjawisko to można stwierdzić i wtedy, kiedy mamy na uwadze dążenie folkloru do utożsamienia wykonawcy i bohatera lirycznego, wykonawcy i autora.

"Jednoliniowość" rozwoju akcji, przejawiająca się w tym, że akcja nie wybiega naprzód ani nie wraca, wiąże się z nieistnieniem autora w folklorze.

Autora nie ma w dziele folklorystycznym nie tylko dlatego, że nic o nim nie wiemy, ale i dlatego, że wychodzi on poza poetykę folkloru, nie jest potrzebny z punktu widzenia struktury dzieła. Dzieło folklorystyczne może mieć wykonawcę, narratora, opowiadacza, ale nie autora, twórcę jako element artystycznej struktury dzieła. Jeśli nie ma autora, to nie ma też autorskiego czasu - tak istotnego komponentu dzieła literackiego. A skoro nie ma czasu narratora, jako specyficznego punktu czasowego, z którego prowadzi się opowiadanie, to niemożliwe jest wybieganie naprzód czy powracanie do tego, co było. W folklorze ku przyszłości można obracać się tylko w formie "przeczuć", nie odrywając się od teraźniejszości, a ku przeszłości - tylko w formie wspomnień czy przypominania. Nieruchomy punkt w czasie - drogowskaz wskazujący moment, z którego prowadzi się opowiadanie - mógłby być uwięzią konieczną do manewrowania czasem bez obaw o sens fabuły. Bez autora nie można patrzeć na czas akcji z jakiegoś określonego punktu czasowego. Inaczej mówiąc, w folklorze nie ma perspektywy czasowej wyznaczonej przez indywidualność autora - zupełnie tak samo, jak w sztuce średniowiecznej nie ma perspektywy przestrzennej, określonej położeniem nieruchomego oka artysty obserwującego naturę. I tu, i tam brak perspektywy wynika z braku osoby twórcy, znajdującego się jakby w ścisłym i stabilnym związku ze swoim dziełem.

Twórczość wolna od twórcy próbuje żyć własnym, samodzielnym życiem. Twórczość ludowa jakby wierzy w możliwość powtarzania się zdarzeń przez samo ich opowiadanie. Słuchacze byliny wierzą w realność bohaterów, w rzeczywistość wypadków, oczekują możliwości innego końca w powtórnym wykonaniu byliny, jak chłopcy, którzy kilka razy chodzili na film "Czapajew" w nadziei, że podczas któregoś z seansów Czapajew jednak wypłynie i nie utonie.

W związku z tym, co powiedzieliśmy, szczególnie ważny jest problem improwizacji ludowej. Dlatego zwrócimy uwagę na ten gatunek twórczości ludowej, w którym improwizacja stanowi jego istotę - na lamenty.

OBRZĘDOWY CZAS LAMENTÓW

Czas artystyczny poezji obrzędowej - to czas teraźniejszy. Poezja obrzędowa towarzyszy obrzędowi, "kształtuje" obrzęd, komentuje obrzęd, jest częścią obrzędu. Obrzęd może się wiązać ze wspomnieniem przeszłości (np. obrzęd pogrzebowy połączony ze wspomnieniami o zmarłym, o jego życiu), z myślami o przyszłości (np. najprzeróżniejsze obrzędy wiosenne przesycane troską o przyszły urodzaj). Jednak istotę obrzędu stanowi to, co dzieje się t e r a z, w obecności wielu ludzi, z powodu wydarzenia, które zaszło w przeszłości, ale swoimi następstwami wchodzi w teraźniejszość.

Z tym panowaniem czasu teraźniejszego w poezji obrzędowej wiąże się jej improwizacyjny charakter.

Przeanalizujemy istotę czasu teraźniejszego w poezji obrzędowej na przykładzie lamentów.

Przedstawiając i komentując teraźniejszość, poezja obrzędowa nie może mieć stałych tekstów w tej mierze, co pozostałe gatunki folklorystyczne. Stały tekst istnieje tylko w takim stopniu, w jakim stały jest sam obrzęd. Tekst jest stały ze względu na wydarzenia, które po-

zbawione są indywidualnych odchyłm. Ślub daje mniej powodów do improwizacji niż śmierć. Śmierci są różne, za każdym razem trzeba nowego tekstu. To samo można powiedzieć o innych smutnych wydarzeniach w życiu człowieka.

Dlatego lamenty poświęcone zmarłemu, podobnie jak wszystkie inne lamenty, są najbardziej improwizowane, najmocniej związane tekstem z teraźniejszością, z wszystkimi zmianami teraźniejszości.

W zawodzeniach nie tylko dominuje artystyczny czas teraźniejszy. Są one także przedstawieniem teraźniejszości. Ten czas teraźniejszy nie jest konwencją artystyczną, jest w pełni realny. To nie iluzja czasu teraźniejszego, lecz rzeczywistość. Przedstawione wydarzenia zachodzą tutaj i teraz. Improwizacja jest w tym wypadku mostem między sztuką i rzeczywistością.

W literaturze naukowej stwierdzono już, że lamentu dokładnie powtórzyć nie można. Jeśli zbieracz prosi płaczkę o odtworzenie lamentu, który wykonywała na jakiś czas przedtem, nie otrzyma ściśłego odtworzenia. Zmienia się nawet sam jego gatunek. Np. powtórzony płacz pogrzebowy staje się płaczem-wspominaniem [...]

Tak więc lament to utwór o tym, co się odbywa teraz, jego czas - to czas teraźniejszy: teraźniejszy artystyczny i teraźniejszy rzeczywisty. Przedstawia to, co właśnie zachodzi. Ściślej, nie jest to ukazanie wypadków, ale emocjonalna odpowiedź na nie. Jednak w lamencie występuje też właściwe opowiadanie: opowiadanie o tym, jak stało się to, co obecnie zachodzi, i co z tego powodu stanie się w przyszłości. Jednak i przeszłość, i przyszłość podporządkowane są żywej teraźniejszości.

Teraźniejszość - to konsekwencja przeszłości, a przyszłość - rezultat teraźniejszości. Można nawet powiedzieć, że przeszłość i przyszłość odgrywają w lamencie bardzo istotną rolę, kiedy bowiem nie wykracza się poza teraźniejszość, nie mówiąc na temat przeszłości, można tę teraźniejszość skrajnie subożyć [...]

Oto na co należałoby zwrócić szczególną uwagę przy analizie czasu artystycznego lamentów: opowiadanie o przeszłości zawsze toczy się w czasowym następstwie zdarzeń. Często zaczyna się ono od dzieciństwa, potem stopniowo i równomiernie, nie wybiegając w przód, ani nie cofając się, dochodzi do głównego epizodu płaczu: do czasu teraźniejszego. Czas teraźniejszy następuje po przeszłym. Kończy się zawołaniem myślnymi o przyszłości. Czas teraźniejszy - wszystko, co stało się teraz, co spowodowało płacz - jest obecny i w przeszłym, i w przyszłym, niemniej ta obecność, a ściślej - przewaga artystycznego czasu teraźniejszego nie narusza następstwa czasu. Co ciekawe, jeśli płacze przyjdzie płakać za innych, to zamyka ona we własnym następstwie czasu kolejność losów każdego, za kogo płacze. To nie jeden, lecz jakby kilka płaczów, kilka mechanicznie zlepionych improwizowanych monologów, które w żaden sposób się nie krzyżują. Monologi nigdy nie przechodzą w dialog [...]

Współczesna liryka jest podporządkowana artystycznemu czasowi - teraźniejszemu, a przy tym otwartemu. Może wplatać w swoją tkankę liryczną losy innych ludzi, wydarzenia swoich czasów. Improwizacja liryczna (improwizowanie jest w pewnym względzie charakterystyczną cechą liryki) może objąć najrozmaitsze zdarzenia, może być odpowiedzią na całą otaczającą poetę rzeczywistość, oddychać epoką, "odtworzać muzykę swoich czasów", jak to było np. u Błoka. W odróżnieniu od tego otwartego charakteru czasu liryki współczesnej, od jej "historyczności", artystyczny czas lamentu jest zamknięty. Płacz mówi o jednym losie: losie jednego człowieka czy jednej rodziny. Podporządkowując sobie przeszłość i przyszłość, teraźniejszość artystyczna prowadzi swą opowieść liryczną "jednoliniowo", w następstwie wydarzeń. Teraźniejszość artystyczna wznosi się ponad całym losem człowieka czy rodziny.

Dlatego też w lamentach dominują obrazy losu, przeznaczenia, smutku, doli, krzywdy. Wszystkie one wiążą się ściśle z problemem czasu. Los, dola i nieszczęście, odnosząc się zarówno do przeszłości, jak i

przyszłości, stają się w lamentach wyrazem ponadczasowej teraźniejszości - artystycznej dominanty lamentów.

Z czasem teraźniejszszą związane są też wszystkie pozostałe formy poezji obrzędowej, np. pieśni-sakłęcia, "Agrarne pieśni-sakłęcia, wykonywane w wigilię lub koło Nowego Roku, zwracały się do określonego gospodarza" - pisze N.P. Kołpakowa⁴. Rzeczywiście, pieśni te dotyczyły konkretnych, jednostkowych wypadków, życzyły dostatku określonym gospodarzom. Kolędy [koljadki] towarzyszyły młodzieży chodzącej po dworach, prosiły o urodzaj t e g o roku, u t y c h gospodarzy i na t y c h polach. Pieśni poświęcone wiosnie [wiesnianki] zaklinały wiosnę danego roku. Pieśni żniwiarek wykonywane na rąsku, które śpiewano w czasie obrzędów ostatniego snopa, odnosiły się do konkretnego urodzaju.

Błagania pieśni-sakłęcia zwracane do przyrody były prośbami danej chwili. Powodowały je najpilniejsze pragnienia konkretnego zespołu ludzkiego. Mówiło się w nich o rozmnażaniu bydła, o powiększeniu rodziny, o bogactwie, dostatku, szczęściu rodzinnym, którego potrzebowano teraz, w chwili obecnej albo w niedalekiej przyszłości. Pieśni-sakłęcia zwracały się do konkretnej, określonej przyrody, oświadczyły ją, czyniły współczesniczką własnych interesów.

Kołpakowa uważa, że "odwieczne formy wykonywania sakłęc typu agrarnego zawsze były związane ze zbiorową teatralizacją"⁵. I jest to, oczywiście, w pewnym stopniu słuszne. Pieśni-sakłęcia odgrywano w czasie niektórych obrzędów. Ale to widowisko teatralne nie przedstawiało przeszłości, lecz teatralizowało teraźniejszość. W tym widowisku-obrzędzie nie było widzów, byli tylko uczestnicy.

Jak tradycyjne nie byłyby formy pieśni-sakłęc, każde ich nowe wykonanie stanowiło swego rodzaju improwizację, nawet jeśli nic się nie

⁴N.P. K o ł p a k o w a: Russkaja narodnaja bytowaja piesnia, Moskwa-Leningrad 1962, s. 34.

⁵Ibidem, s. 35.

zmieniło. Improwizacja była zawarta w odniesieniu starego tekstu do nowych, w pełni konkretnych i jednostkowych warunków aktualnej rzeczywistości.

KILKA UWAG OGÓLNYCH O CZASIE ARTYSTYCZNYM W FOLKLORZE

Widzieliśmy, że poszczególne gatunki twórczości ludowej wyraźnie się różnią swoim ujęciem czasu artystycznego. Rozpatrzyliśmy tylko cztery główne gatunki - pieśń liryczną, bajkę, bylinę i lament [...]. Możemy jednak chyba wyciągnąć pewne wnioski na temat czasu w folklorze, sądząc, że gatunki, których nie rozpatrzyliśmy, zajmują pośrednie miejsce pomiędzy zbadanymi.

Czas artystyczny podstawowych gatunków dzieł folkloru zawsze jest zamknięty. Zamknięty nawet w improwizacjach lamentów. Zaczyna się z początkiem dzieła i w nim się kończy. W pieśni lirycznej, bajce i bylinie nie jest on dokładnie umiejscowiony w czasie historycznym. Dzięki tej "zamkniętości" może się "powtarzać" w kolejnych wykonaniach. Każdy utwór folklorystyczny, podpadający pod któryś z wymienionych gatunków, dąży do zbliżenia czasu wydarzeń i czasu wykonania. Udaje się to dzięki umowności pierwszego i sztucznego wydłużenia (do określonych granic) drugiego: zwalnia się opowiadanie, żeby oddać powolność tego, o czym się opowiada.

W lamentach dominuje improwizacja i artystyczna teraźniejszość, ściśle powiązana z zachodzącymi podczas ich wykonywania zdarzeniami, ale ta teraźniejszość także jest wyraźnie zamknięta. Płaczący cały czas pogrążony jest w swym losie, w losie rodziny.

W dziełach folkloru wchodzimy w "inny" umowny świat, z umownym czasem toku wypadków. Tym właśnie folklor wyraźnie się różni od dzieł sztuki realistycznej, w której czas jest zawsze "otwarty" i poza gra-

nicami schematu fabularnego wchodzi w jeden potok czasu historycznego.

Kiedy czas dzieła płynie w sposób "otwarty" i jest związany z czasem historycznym, w dziele bez trudu może się przenikać kilka linii czasu i następstwo zdarzeń można przedstawiać: to przedstawienie dokonuje się przecież na tle czasu historycznego. Dlatego czytelnik czy słuchacz łatwo może zorientować się w rzeczywistym następstwie wydarzeń, odtwarzać to następstwo. Zdarzenia mają jakby jakiś punkt zaczepienia. Za następstwem wydarzeń w dziele stoi drugie następstwo - historyczne, realne. Natomiast kiedy czas dzieła zamyka się sam w sobie, nie jest powiązany z czasem historycznym, przedstawianie wydarzeń w dziele jest utrudnione: czytelnik łatwo może stracić orientację.

Tego typu operacjom na czasie artystycznym dzieła nie sprzyja również zbliżenie czasu przedstawionego i czasu wykonania. Powoduje ono, że czas dzieł folklorystycznych nigdy nie odstępuje od swego jedyne-go, jednokierunkowego ruchu: opowiadanie zachowuje następstwo wydarzeń i nie jest rozrywane powrotami do przeszłości czy wybieganiem ku przyszłości. Utrudnione jest także paralelne rozwijanie dwóch linii fabularnych z przechodzeniem od jednej do drugiej.

Umowność czasu fabularnego (czasu wydarzeń, o których mówi się w dziele) i ścisły jego związek z czasem wykonania dzieła folkloru stwarza iluzję, że wydarzenia rozgrywają się w czasie wykonywania dzieła i tym samym nasila widowiskowe aspekty wykonania. To swego rodzaju folklorystyczny wariant dramaturgicznej reguły "jedności czasu".

Specyficzne cechy czasu dzieła folkloru wiążą się z tym, że jego wykonanie jest nie tylko opowieścią o zdarzeniach, ale też wyobrażeniem tych zdarzeń (czy uczestnictwem w nich - jak w lamentach czy niektórych innych gatunkach poezji obrzędowej). Co prawda wydarzenia przedstawiane przeplatają się z takimi, o których się tylko mówi (do

tyczy to przede wszystkim byliny), ale nie zmniejsza to widowiskowości wykonania, która ma jak gdyby selektywny charakter.

Tak więc między ujęciem czasu, wykonaniem i poetyką dzieł folkloru rosyjskiego istnieje określony związek: elementy te są wzajemnie od siebie zależne.

Przełożyła HANNA WALIŃSKA

ALBERT B. LORD

O formule

Przedruk za: „Literatura Ludowa” 1975, nr 4—5, s. 62—75; tłumaczenie według: A. B. Lord: *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts 1964 (skrótowy rozdz. III).

Nadszedł wreszcie czas, kiedy terminy "repetitions", "stock epithets", "epic clichés" czy "stereotyped phrases" stały się dla home-rystów niewystarczające z racji swej niejasności lub zbyt zawężonego znaczenia. Powszechnie odczuwano potrzebę uściślenia terminologii, zaś dzieło Milmana Parry'ego było najdobitniejszym wyrazem tej tendencji. W wyniku tej potrzeby pojawiło się określenie formuły (Parry'ego) jako "zespołu słów regularnie używanych łącznie z określonym wzorcem metrycznym dla wyrażenia jakiejś konkretnej idei"¹. W ujęciu tym uniknięto niejasności terminu "repetition" oraz zwrócono uwagę badaczy na powtarzane frazy, a nie na powtarzane sceny (zdarzenia), choć C.M. Bowra nadal używa terminu "formuła" w odniesieniu do obu tych zjawisk². Jednocześnie powyższa definicja rozszerza pojęcie formuły tak, że oprócz powtarzanych epitetów obejmuje ono jeszcze inne zjawiska; ponadto, w przeciwieństwie do terminów "cliché" i "stereotyp", nie budzi niepożądanych pejoratywnych skojarzeń.

¹M. P a r r y: *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*, "Harvard Studies in Classical Philology" 1930, 41, s. 80.

²C.M. B o w r a: *Heroic Poetry*, London 1952, s. 222.

Badacze epiki ustnej z entuzjazmem zabrali się do badania owych powtarzanych fraz metodą analizy tekstowej - licząc powtórzenia, grupując frazy podobne i wyprowadzając stąd model procesu tworzenia, oparty na manipulacji formułami [...] Jednakże wydaje mi się, iż ograniczając się do tej tylko metody nie uwzględniamy dynamicznej natury owych powtarzanych fraz oraz zapominamy, jak i po co one powstały [...] Spróbujmy spojrzeć na zjawisko formuły nie tylko z zewnątrz, w kategoriach analizy tekstowej, ale również i od wewnątrz, tzn. z punktu widzenia poety i ludowej tradycji artystycznej, w której jest on osadzony.

Nacisk, jaki położył Parry w swojej definicji formuły na jej aspekt metryczny, uświadomił nam, że powtarzane frazy przydatne były nie tylko słuchaczom (jak przypuszczano)³, lecz również (a może nawet przede wszystkim) samemu twórcy w procesie szybkiego komponowania wypowiedzi [...]

Z pewnością formuły są o wiele bardziej potrzebne młodemu poecie ludowemu niż staremu mistrzowi sztuki opowiadania; tak samo, jak częściej korzysta z nich artysta o małych umiejętnościach i słabej wyobraźni [...] Weźmy na przykład ludowego poetę jugosłowiańskiego: z tradycji dziedziczy on niejako wyczucie grupy 10-sylabowej jako odcinka wypowiedzi, po którym następuje pauza zdaniowa - choć nigdy nie odlicza sylab, a nawet często nie jest w stanie określić ich ilości w danym odcinku wypowiedzi. W taki sam sposób kształtuje u siebie wyczucie schematu rozmieszczenia sylab akcentowanych i nie akcentowanych, wraz z jego subtelnymi modyfikacjami spowodowanymi wystąpieniem określonego akcentu tonicznego, długości sylab i linii melodycznej⁴. Ludowy poeta poznaje wszystkie te formalne ograniczenia słu-

³C. M. B o w r a: op. cit., s. 231; zob. też: Tradition and Design in the "Iliad", Oxford 1930, s. 87 i nn.

⁴Studia nad serbochorwacką metryką prowadzili m.in.: T. M a r e t i ć: Metrika muslimanske narodne epike, Zagreb 1936; R. J a k o b s o n: The Kernel of Comparative Slavic Literature, "Harvard Slavic Studies" 1953, 1, s. 26 i nn. oraz Studies in Comparative Slavic Me-

chając wielu tekstów wykonywanych w jego środowisku i zagłębiając się w prezentowany w nich świat fikcji. Wzorce metryczne przyswajają sobie zawsze w skojarzeniu z konkretnymi frazami - tymi, które wyrażają główne i najczęściej powtarzające się w tekstach epiki ustnej idee. Nawet w okresie poprzedzającym samodzielne tworzenie rytmu i idea stanowią jedność, zaś pojęcie formuły zaczyna przyswajać nie sprecyzowany jeszcze bliżej kształt ogólny. Wtedy artysta percypuje określone sekwencje figur rytmicznych oraz ciągi myślowe - one zaś tworzą jego formuły. Dopiero, gdy podstawowe wzorce metrum, granic międzysłownych i melodyki staną się już jego własnością, wówczas w jego samodzielnej twórczości tradycja literatury ustnej może być na nowo reprodukowana [...]

W ten sposób już przed rozpoczęciem samodzielnych dokonań twórczych młody artysta wchłonął pewną ilość podstawowych schematów. Pozbawione są one jeszcze wprawdzie dokładnie sprecyzowanego kształtu (precyzja przyjdzie dopiero po pewnym czasie), jednakże można z całą pewnością powiedzieć, że w jego umyśle krystalizuje się już pojęcie formuły. Gromadzi on też wiele schematów melodycznych, metrycznych, syntaktycznych i akustycznych [...]

[Swoją dokładny kształt uzyskuje formuła dopiero w akcie wykonania tekstu. W początkowym okresie swej edukacji artystycznej poeta musi opanować umiejętność gry na instrumencie akompaniującym do śpiewu. Potem próbuje dopasowywać zasłyszane schematy rytmiczno-melodyczne do możliwości technicznych tego instrumentu.]

W tym samym czasie podejmuje też pierwsze próby wykonawcze. Pamięta frazy, które kiedyś usłyszał, czasami jako całe linijki, czasami tylko jako ich części. Od tej chwili przez długi okres czasu, słuchając swych mistrzów, będzie przywiązywał szczególną wagę do tworzonych przez nich wersów i fraz. Będzie je też wyławiał ze wszystkich

trica. "Oxford Slavonic Papers" 1952, 3, s. 21-66; F. S a r a n: Zur Metrik des epischen Verses der Serben, Leipzig 1934; R. K o š u t i ć: O tonskoj metrici u novoj srpskoj poeziji, Belgrad 1941.

wypowiedzi, które zdarzy mu się usłyszeć. Przy pierwszych samodzielnych próbach wykonawczych przekona się o użyteczności tych fraz i będzie się nimi posługiwał, świadomie lub nieświadomie zmieniając je i przystosowując do swoich potrzeb [...] W ten sposób młody poeta przyswaja sobie formuły mistrzów i ustanawia własne zwyczaje formułiczne. Jest to czynność, którą wykonywali przed nim wszyscy ludowi poeci.

Najbardziej niesmiękłym wyrażeniami są te formuły, które oznaczają najczęściej powtarzające się w tej literaturze idee i elementy: imiona postaci, główne ich czynności oraz czas i miejsce akcji [...]. Powyższe formuły stanowią podstawę stylu wypowiedzi oralnej. Rozpatrzyliśmy je z punktu widzenia młodego artysty, który stoi przed zadaniem wyrażenia określonej idei przy użyciu rozmaitych schematów metrycznych. Ich użyteczność ujawni się przy wskazaniu, jak wiele słów może zastępować kluczowe elementy tych formuł. Na przykład w poniższych formułach jakakolwiek nazwa miasta składająca się z trzech sylab i występująca w celowniku może być użyta zamiast słowa "Pri-lip": "u Stambolu", "u Travniku", "u Klauduši". Zamiast "a u kuli" (w wieży) można powiedzieć "a u dvoru" (w zamku) lub "a u kuči" (w domu). Formuły te mogą być zgrupowane razem, co Parry, badając użycie tradycyjnych epitetów przez Homera, określił jako systemy⁵. Czasami warto ująć je w następujący sposób:

$$a \text{ u } \begin{cases} \text{kuli} \\ \text{dvoru} \\ \text{kuči} \end{cases}$$

Taki wzorzec substytucyjny ukazuje graficznie użyteczność danego zbioru formuł oraz relacje zachodzące w jego obrębie.

⁵M. P a r r y: L'Épithète traditionnelle dans Homère, Paris 1928, s. 11-15.

W ten sposób usystematyzowany przez badaczy (na podstawie analizy tekstów) styl wypowiedzi ustnej z pewnością przybierze bardzo schematyczną postać. I znów możemy się tu posłużyć ilustratywnym porównaniem ze zjawiskiem języka. Tradycyjna gramatyka języka, ze swoimi paradygmatami form czasowych i deklinacyjnych, może sugerować, iż język obejmuje procesy o charakterze mechanicznym. Paralela ta sięga oczywiście głębiej. Funkcjonowanie języka polega (tak jak i mechanizm ustnej twórczości artystycznej) na zastępowaniu poszczególnych elementów w strukturze gramatyki języka. Na przykład: jeden podmiot w mianowniku zastępowany jest innym przy utrzymaniu tego samego orzeczenia; lub przy tym samym podmiocie - jedno orzeczenie zastępowane jest innym. Badając schematy i systemy ustnej wypowiedzi poetyckiej dokonujemy w rzeczywistości obserwacji czegoś w rodzaju "gramatyki poezji" - gramatyki, której reguły są jak gdyby nałożone na reguły gramatyki danego języka etnicznego. Ujmując to z innej strony: mamy tu do czynienia ze specjalną gramatyką, stanowiącą część języka etnicznego - gramatyką stworzoną przez występujące w tej wypowiedzi zjawiska wersyfikacji. Formuły - to frazy oraz zdania rozwinięte (całe lub ich części) owej specjalnej gramatyki poetyckiej. Ten zaś, kto opanował go, posługuje się owym językiem poetyckim, nie wkłada już nim mechanicznie - tak samo jak nie posługujemy się w sposób mechaniczny mową codzienną.

Kiedy mówimy naszym językiem narodowym, to nie powtarzamy słów i fraz, które zapamiętaliśmy świadomie, lecz owe słowa i zdania wyłaniają się ze zwyczajowego uzusu. To samo prawo rządzi czynnościami, których dokonuje podmiot ustnej wypowiedzi artystycznej na "gramatyce" swojego "języka". On nie zapamiętuje formuł, tak samo jak nie zapamiętują elementów ojczystego języka dzieci, które się go uczą. Przyswajają sobie formuły słuchając, jak są one używane przez innych artystów; zaś przez swyczajowe używanie stają się one częścią również i jego warsztatu twórczego. Zapamiętywanie jest świadomą czynnością przyswajania sobie i powtarzania czegoś, co, jako wcześniej ustalone,

jest danemu artyście ludowemu obce. Uczenie się języka ustnej wypowiedzi artystycznej odbywa się według tych samych reguł, co i uczenie się języka ojczystego, tzn. nie przez świadomą schematyzację elementarnych reguł gramatycznych, lecz przez naturalne przyswajanie sobie jego elementów w ustnej komunikacji [...]

Owo wskazywanie pewnej ilości systemów z wymienialnymi elementami ma dla nas wartość, gdyż wtedy zaczynamy dostrzegać, iż ludowy wykonawca nie musiał uczyć się dużej ilości oddzielnych formuł. Najbardziej rozpowszechnione formuły, tzn. te, których używa on już na samym początku, tworzą podstawowy zbiór schematów, po opanowaniu którego twórca tylko wymienia jego kluczowe elementy na inne słowa [...]. Słuszne wydaje się więc twierdzenie, że konkretna formuła jest ważna dla wykonawcy do momentu, aż odcisnie w jego umysłowości swój ogólny zarys. Od tej bowiem chwili twórca już coraz rzadziej uczy się nowych formuł, coraz częściej zastępuje konkretne elementy formuł innymi słowami.

Choć wydawać się może, iż najważniejszą częścią edukacji poety jest uczenie się formuł od innych artystów, uważam, iż rzeczą naprawdę najistotniejszą jest tu raczej uświadomienie sobie istnienia wielu różnych schematów, do których można dostosować daną frazę, a także tworzyć inne frazy poprzez analogię. Na tym bowiem polega cała sztuka ludowego poety. Gdyby miał on tylko dokładnie zapamiętywać frazy i całości wersowe używane przez poprzedników (gromadząc w ten sposób dużą ich ilość), którymi następnie mógłby dowolnie żonglować i mechanicznie kojarzyć w nowe trwałe zestawienia frazeologiczne, to - jestem przekonany - nigdy nie zostałby prawdziwym ludowym artystą. Artysta bowiem musi wykształcić u siebie umiejętność wyczuwania mechanizmów rządzących układaniem poznanych już wcześniej cząstek wypowiedzi (wersów) - układaniem, które przebiega inaczej w każdej konkretnej wypowiedzi. Konieczność zaś wykonywania kształtuje u młodego poety umiejętność przystosowania owych zasłyszanych cząstek wypowiedzi i tego, co sam chce powiedzieć, do pewnych użytecznych schematów

[...] Kształtowanie wszystkich tych umiejętności odbywa się poprzez samodzielne próby wykonania ustnego tekstu; na razie jeszcze nie przed publicznością. Styl ustnej wypowiedzi artystycznej stworzony został i ukształtowany w aktach wypowiedzenia tekstu - było tak od niepamiętnych czasów w przypadku wszystkich ludowych artystów. Nawyk dostosowywania idei do schematów formułicznych, tworzenie wersów w czasie aktu mówienia - to umiejętności, które zaczynają się u młodego poety kształtować od chwili pierwszych samodzielnych prób wykonawczych.

To, co rozumiemy tutaj przez "przystosowanie" ["adjustment"], można najlepiej wyjaśnić drogą opisu wielu różnych rodzajów schematów i rytmicznych kategorii ekspresji. Przystosował je sobie młody poeta w początkowym okresie edukacji artystycznej, teraz zaś znajduje swoje własne sposoby naturalnego i natychmiastowego ich tworzenia. Omówienie zjawiska przystosowywania [idei do schematów formułicznych] możemy znów zacząć od aspektu melodycznego wykonywanego tekstu. Młody poeta poznaje specjalny schemat rozpoczynający wypowiedź, z charakterystycznym dlań początkiem i kadencją, oraz co najmniej jeden często powtarzający się schemat melodyczny dla następującego potem toku naracyjnego. Z biegiem czasu wykonawca przyswaja sobie 1-3 warianty tego najważniejszego chyba schematu. Często młody poeta dostrzega, że przez zmianę melodii pozwala odpocząć swojemu głosowi. Czasami, oczywiście nie zawsze, zmiana wzorca melodycznego usprawiedliwiona jest uzyskaniem emfazy dramatycznej [...]. Tekst wypowiedzi ustnej ma też ustaloną formę kadencji kończącej [...]. Zaobserwować można wreszcie zjawisko wzajemnego dostosowywania się melodyki i metrum, pozostających w stosunku do siebie w dynamicznym napięciu [...]. Wers jest sylabiczny, lub raczej sylabotoniczny, oparty na trocheicznym pentametrze, z cezurą występującą zawsze po czwartej sylabie. Jest to prosty schemat, jednakże nie pozbawiony pewnej subtelności wynikającej z zestawienia przebiegu melodycznego z tekstem słownym. Istnieje tu napięcie pomiędzy normalnym akcentem i metrum. Akcent metryczny nie za-

wsze pokrywa się z akcentuacją narracyjnego toku prozy⁶, tak samo jak nie wszystkie pięć akcentów zawartych w wersie posiada jednakową moc (natężenie). Przedostatnia (dziewiąta) sylaba jest tu najważniejsza, jest ona najsilniej akcentowana i najdłużej utrzymywana; zaś dwie poprzedzające ją sylaby (siódma i ósma) są najsłabsze. Ostatnia sylaba często znika, gubi się w toku wypowiedzi lub || jest poważnie zniekształcona. Może też zostać przeniesiona na początek linijki następnej albo ulec skróceniu. Sylaba pierwsza i piąta wydają się posiadać taką samą moc, ponieważ pojawiają się jako pierwsze sylaby po pauzie wersowej lub cezurze; lecz kiedy w pozycji tej pojawia się proklitika (bardzo często jest ona pierwszą sylabą wersu i nie należy do rzadkości jej pojawienie się tuż po cezurze), pierwszą i trzecią stopą mogą być jamby, a nie trocheje, zaś melodyka jest ściśle podporządkowana rytmice. Czasami też poeci posługują się regularnie daktylem jako stopą początkową, a nawet drugą i trzecią; posiadają też zbiory formuł przystosowanych do tego układu rytmicznego⁷. W tych przypadkach często dodawana jest dodatkowa, nieznaczająca sylaba.

Należy też zwrócić uwagę, iż język serbochorwacki posługuje się akcentem intonacyjnym, wznoszącym lub opadającym, oraz że przywiązuje się tu dużą wagę do długości samogłosek. Te cechy języka zwiększają jeszcze bardziej subtelność przebiegu rytmicznego wypowiedzi artystycznej. Opisane tutaj różnice (niezgodności) metryczne wymagały już we wczesnej fazie twórczości dostosowywania do nich używanych przez poetę formuł; być może też różnice te pojawiły się właśnie dzięki czynności przystosowywania. Różnorodność melodyczna i rytmiczna występująca w tych tekstach okazała się większa niż przypuszczano, a można to sobie w pełni uświadomić dopiero analizując przebieg melodyczny konkretnych tekstów poetyckich [...]

⁶Zob. R. Jakobson: Über den Verbau der serbocroatischen Volksepen, "Archives néerlandaises de phonétique expérimentale" 1933, 8/9, s. 135-144.

⁷Zob. R. Jakobson: Studies in Comparative Slavic Metrics ... , s. 24 i nn.

Wobec konieczności błyskawicznego komponowania tekstu podmiot wy-
powiadający nie może uniknąć drobnych błędów w konstrukcji swej wy-
owiedzi. Dany wers jego tekstu może zawierać o sylabę za mało lub za
dużo. Nie przeszkadza mu to jednakże w wypowiedaniu tekstu, zaś słu-
chacze najprawdopodobniej nie przywiązują specjalnej wagi do tych
rzeczy, ponieważ znają dobrze trudności, jakie sprawia twórczość o-
ralna i usnąją te drobne zmiany czy odchylenia za całkowicie natural-
ne. Sam poeta przystosowuje linię muzyczną do tekstu zmieniając tro-
chej na daktyl lub przedłużając jedną sylabę tak, że zajmuje ona
dwie jednostki rytmiczne.

Dodatkowym zespołem schematów (spokrewnionych ze schematami rytmi-
cznymi), którymi wykonawca musiał się umiejętnie posługiwać w pierw-
szych latach swej artystycznej działalności, jest zbiór schematów do-
tyczących granic międzysłownych, lub - nazywając to jeszcze lepiej
- zbiór schematów dotyczących długości grup akcentowych (tzn. dane
słowo plus jego proklityki i enklityki). Potrzeba ta jest szczegól-
nie ważna dla wykonawcy, a wynika z przekonania o konieczności umie-
szczenia cesury w środku wersu. W praktyce nigdy prawie się nie zda-
rza, aby czwarta i piąta sylaba wersu należały do tej samej grupy ak-
centowej - choć nie wynika to z używanych schematów melodycznych i
rytmicznych. Słuchając bowiem tekstu nie wyczuwa się istnienia cesu-
ry. Natomiast koniec wersu jest odczuwany bardzo wyraźnie, zaś prze-
rzutnia należy do rzadkości. W pierwszej połowie wersu najczęściej
stosuje się następujące schematy granic międzysłownych: 2-2, 1-3 i 4
(np. "vino pije", "pa govori", "Kraljeviću" lub "a vodi ga", gdzie
"a" jest proklityką, a "ga" - enklityką). W drugiej natomiast poło-
wie wersu najczęściej występują następujące schematy granic między-
słownych: 2-4, 4-2 i 3-3 (np. "juriš učinio", "sametnuše kavgu" i
"besedi serdaru"). Większość formuł, z którymi poeta ma do czynie-
nia, zbudowana jest na powyższych schematach; i na nich się właśnie
opierając artysta tworzyć będzie nowe formuły.

Blisko spokrewnione ze schematami przerw międzysłownych są syntaktyczne wzorce formuł, które w niemałym stopniu pomagają tworzyć owe schematy. Wchodzi tu w grę kolejność pojawiania się w zdaniu poszczególnych części mowy, a więc zarazem i relacje zachodzące pomiędzy wyrażanymi przez nie ideami. W wypowiedziach zbudowanych na zasadzie wyliczania czynności lub przedmiotów dużą rolę pełni spójnik, zaś najczęściej występującymi schematami rozpoczynania wersów są te, które zaczynają się spójnikiem. W rzeczywistości zestawienie spójnika z czasownikiem pojawia się często w pierwszej połowie wersu. Na przykład:

A césar se na me naljutijo,
 Pa na mene naljetljemu dao,
 Pa me danas surgun učinijo,
 A prati me k tebe u Bagdatu.

Często formuły otwierające wypowiedź rozpoczynają się spójnikiem, szczególnie, gdy występuje w nich czasownik w formie prostej - np. w czasie teraźniejszym, przeszłym niedokonanym lub aoryst. W przypadku zaś form złożonych czasownik posiłkowy występuje w pierwszej połowie wersu, zaś w drugiej - imiesłów lub bezokolicznik. W drugiej połowie wersu wystąpi też większość zestawień rzeczownikowo-przymiotnikowych (np. "knjigu šarovitu", "visoku planinu", "gradu bijelome").

A tasevi od srme bijele,
 A sindiri od žežena zlata.
 Ej, Spanula bagdatska kraljica.

Tak oto wyglądają schematy syntaktyczne, które młody poeta zaczyna teraz gromadzić w swoim warsztacie twórczym i które posłużą mu za podstawę w budowaniu nowych fraz.

Druga połowa wersu uzależniona jest od pierwszej nie tylko w aspekcie syntaktycznym, również jej strona foniczna wyznaczana jest w jakiejś mierze przez schematy brzmieniowe pojawiające się na początku wersu. Często pojawiają się wersy zbudowane na zasadzie rymu wewnętrznego: np. "Kud god skita, za Aliju pita", "Zvekmu halka, a jek

nu kopijs". Ważność zaś aliteracji widoczna jest w następującym wersie: "Kazaše ga u gradu Kajnidu", gdzie wzorzec aliteracyjny "k-g" występuje w rozziwie ("k-g-g-k"). Oczywiście poeta mógł również z powodzeniem użyć w drugiej połówce wersu frazy "u Kajnidu gradu", jednakże wolał chyba posłużyć się rozziwem, być może częściowo pod wpływem asonansu "a-u-a-u", pojawiającego się w środku wersu. Poeci posiadają wyczucie, kiedy wypowiedź (nawet na poziomie pojedynczego wersu) jest zorganizowana w sposób pełny i wewnętrznie proporcjonalny. Wyczucie tych schematów brzmieniowych, które artysta przyswoił sobie w okresie edukacji, krzepnie i krystalizuje się podczas pierwszych samodzielnych wykonań twórczych.

Omówiony dotychczas proces edukacji ludowego artysty obejmuje więc głównie okres, w którym kształci on umiejętność budowania wersów. Część tego procesu stanowi zapamiętywanie i używanie przez poetę fraz usłyszanych od innych wykonawców. Zjawisko to jest jednym z elementów zapewniających ciągłość tradycji stylu epiki ustnej. Owe zapamiętane frazy pomagają utrwalić w umysłowości artystycznej poety całe serie schematów. Jednocześnie twórca może sobie nie przypomnieć w momencie wykonania tekstu wszystkich fraz, które mu są w danej chwili potrzebne, wówczas zmuszony jest w trakcie komponowania tekstu tworzyć nowe frazy oparte na tych schematach. Z uwagi na ścisły związek tych nowych fraz ze schematami tradycji, owe nowe frazy często trudno jest odróżnić od innych, zapamiętanych przez twórcę zwrotów; nieświadomie artysta może im nadać nawet ten sam kształt. Dla wykonawcy rzeczą niewątpliwie najważniejszą jest "wygląd" konkretnej frazy w momencie wypowiedzi, a nie jej pochodzenie [...]

Zarówno te frazy, które twórca zaczerpnął od innych, jak i te, które sam stworzył (lub może raczej kilkakrotnie stwarzał na nowo), stają się elementem jego twórczej indywidualności; z czasem będzie ich używał regularnie. Dopiero wtedy i tylko wtedy powstaje formuła. Zapamiętana fraza mogła funkcjonować jako formuła w wypowiedziach innego artysty, ale dla danego poety staje się ona formułą dopiero wówczas,

gdy zaczyna być regularnie używana w jego tekstach. We wczesnym okresie edukacji artystycznej czerpie on w dużej ilości frazy od innych twórców, ilość ich stopniowo się zmniejsza wraz z rozwojem umiejętności budowania własnych fraz. Oba procesy (czerpanie fraz od innych i tworzenie własnych) przebiegają jednakże u artysty równolegle w ciągu całego jego twórczego życia. Frazy wyrażające idee najbardziej rozpowszechnione łatwiej przyjmują niezmienną formę, niż te, które wyrażają idee mniej powszechne. Czynność tworzenia nowych fraz nigdy nie jest przerywana. [...] Wydaje się, iż ta właśnie umiejętność, a nie zdolność zapamiętywania mniej lub bardziej niezmiennych formuł, ujawnia prawdziwy artystyczny podmiot ustnej wypowiedzi poetyckiej.

Fakt, że tradycja ustna przez tak długi okres funkcjonowała jako kanał przekazu wypowiedzi artystycznych, jest wystarczającym dowodem, iż zdolna jest ona wchłaniać nowe idee i generować nowe formuły. Lecz proces powstawania formuł jest powolny i płynny, a więc trudny do zaobserwowania. Ponieważ schematy rytmiczne pozostają niezmiennie, nowe słowa w formułach mogą być nie zauważone, chyba że wyrażone przez nie idee wyraźnie kontrastują z kontekstem. Tak więc imiona własne, niedawno wchłonięte przez język obce słowa, terminy oznaczające wynalazki i osiągnięcia techniki, które torują sobie drogę do ustnego tekstu artystycznego (a jest to zjawisko nieuniknione), warunkują powstawanie nowych formuł. Nonsensem byłoby jednak przypuszczenie, iż podmiot wypowiadający teksty, w których znajdujemy te neologizmy, jest ich twórcą - choć teoretycznie jest to możliwe [...]

Aby uniknąć ewentualnych nieporozumień, śpieszymy oświadczyć, że mówiąc o tworzeniu fraz w akcie wypowiedzenia, nie staramy się sugerować, iż podmiot wypowiedzi artystycznej pragnie osiągnąć oryginalność lub szczególną formę wyrażenia artystycznego. Jediną rzeczą, do której dąży, jest wyrażenie w postaci formuły pewnej idei. Celem jest tu komunikatywność, na pewno nie oryginalność, stanowiąca w istocie pojęcie dla niego obce; oryginalności unikałby, gdyby rozumiał jej sens [...]

Analiza formułiczna (lub, bardziej ogólnie, analiza tekstowa) powinna rozpocząć się od przebadania wybranego fragmentu, w celu ukazania fraz powtarzanych potem w tych utworach danego artysty, które są badaczowi dostępne. Tę metodę badawczą zapoczątkował Parry⁸; badał on 25 początkowych wersów Iliady i Odysei, a następnie wskazał frazy powtarzające się w innych partiach tych tekstów Homera [...]

[Metodę tę przedstawia następnie A.B. Lord na przykładzie własnej analizy tekstu Pieśni Bagdadu wykonywanej przez Salih Ugljanina. W piętnastowersowej próbie analizy tej wypowiedzi autor podkreślił te frazy, które są powtórzone przynajmniej raz na przestrzeni 12 tysięcy linijek tekstu. A oto wnioski, jakie wysnuwa z tej analizy:]

Już na pierwszy rzut oka dostrzegamy pewną liczbę powtarzanych fraz, które bez żadnej wątpliwości mogą być nazwane formułami. Udowodniliśmy wcześniej, iż poeta ludowy z pewną praktyką twórczą używa tych fraz regularnie. Nawet przy ograniczonych rozmiarach próbki tekstu wziętego tutaj do analizy (12 tysięcy wersów), 1/4 wszystkich linijek oraz 1/2 połówek wersowych w tym fragmencie są formułami. Niezwykle znaczący jest też fakt, że nie ma tu żadnej linijki, ani jej części, która nie pasowałaby do jakiegoś schematu formułicznego. W niektórych przypadkach mieliśmy do czynienia z powszechnie stosowanymi schematami, nie było więc żadnych trudności z wykazaniem formułicznego charakteru odpowiednich fraz. W kilku przypadkach uzasadnienie było słabsze, lecz wystarczająco przekonujące. Pewną ilość wyrażeń formułicznych można by z powodzeniem określić mianem formuł, gdy byśmy rozluźnili nieco nasze kryteria klasyfikacji. Na przykład "davur dogo" w wersie 791 nie jest formułą, ponieważ w innych partiach badanego tekstu występują tylko frazy "davur šturan" i "davur doro". Jednakże wszystkie te słowa ("dogo", "šturan" i "doro") posiadają wspólne znaczenie ("koń"). Traktując warianty jednego znaczenia jako substytutywne elementy systemów formułicznych, wykrylibyśmy więc istnie-

⁸M. P a r r y: Studies in the Epic Technique..., s. 118-121.

nie znacznie większej ilości formuł w badanym fragmencie tekstu. Przy uwzględnieniu zaś większych kontekstów wypowiedzi (fragment tego samego tekstu obejmujący więcej niż owe 12 tysięcy linijek; wypowiedzi innych poetów) powtarzalność fraz wystąpiłaby w tak dużym nasileniu, że okazałoby się, iż prawie wszystkie (jeśli nie wszystkie) wersy i połówki wersów w badanym fragmencie są formułami. Innymi słowy, z opisanego wcześniej procesu nabywania umiejętności wynika, iż poeta tworzy na nowo i przetwarza ciągle te same frazy w sposób dyktowany jego zamysłem artystycznym. Formuły w stylu epiki ustnej nie obejmują paru tylko sentencji - są niemal wszechobecne. W poezji ludowej właściwie wszystko ma charakter formułiczny.

Co więcej, wersy i połówki wersów, które określiliśmy jako formułiczne (ponieważ występują w nich owe zasadnicze schematy rytmiczno-syntaktyczne i wszystkie one posiadają przynajmniej jedno słowo w tej samej pozycji schematu wersowego), nie tylko potwierdzają istnienie schematów, lecz również stanowią dla nas przykłady formułicznych systemów poezji [...]

Ponieważ poeta uczy się swojego kunsztu słuchając wykonai tekstów innych artystów, sam zresztą również wywierając na nich swój wpływ, wiele formuł jest wspólnych dla pewnej ilości poetów [...] Stwierdzenie, kto po raz pierwszy użył danej formuły, jest [...] niemożliwe. Można powiedzieć tylko, że są one własnością tradycji, że należą do dostępnej dla wszystkich poetów skarbnicy formuł.

Choć używane przez danego poetę formuły znaleźć można również i w repertuarze innych artystów, błędne byłoby twierdzenie, że wszystkie formuły tradycji znane są wszystkim poetom. Nie istnieje przecież żaden skodyfikowany zbiór formuł, który stanowiłby rodzaj przewodnika dla poetów. Formuły są, jak wiemy, sposobami ujmowania tematów w poezji - dlatego więc zasób formuł danego artysty będzie wprost proporcjonalny do ilości tematów, które on zna [...] W rzeczywistości zasób ten nie jest niezmienny, zmienia się wraz z ewolucją materiału tematycznego. Gdyby można było utrwalić w jakimś momencie repertuar

dwóch artystów (niezależnie od tego, jak wiele zjawisk łączy ich sztukę) i gdybyśmy na podstawie tego repertuaru sporządzili listę formuł, które oni w tym momencie znają, to te dwa zasoby formuł nie byłyby identyczne. Dotyczy to nie tylko indywidualnych twórców, lecz również i całych okręgów. Różnice w dialektach i w używanym słownictwie, w historii języka, a także w społecznej i politycznej historii regionu, znajdą odbicie w występującym tam materiale tematycznym i w używanych formułach [...]

Istnieje jednak pokaźna ilość formuł, które znane są wszystkim wykonawcom - tak samo jak w każdej wspólnocie językowej są słowa i frazy znane i używane przez wszystkich jej członków [...] Ów zespół powszechnie używanych formuł nadaje tekstom tradycji ustnej jednorodność stylistyczną, która uderza czytelnika lub słuchacza, jeśli zaznajomił się z kilkoma takimi tekstami, i która sprawia wrażenie, że wszyscy wykonawcy posługują się tym samym zespołem formuł.

Kwestii, czy dana formuła należy do owego zbioru powszechnie używanych formuł, nie można rozstrzygnąć tylko na podstawie ustalenia jej względnej częstotliwości pojawiania się w tekstach danego artysty. Aby odpowiedzieć na to pytanie, musimy znać jej frekwencję w tekstach innych poetów (zwłaszcza tych wcześniej tworzących). Konieczny byłby więc indeks formuł, lecz pracę tę wykonać można jedynie zbiorowym wysiłkiem na przestrzeni długiego czasu. Tylko na podstawie takiego zestawienia można by w przybliżeniu określić ilość różnych formuł w tekstach tradycji, ich rozmieszczenie oraz częstotliwość pojawiania się. Ujawniłoby się wtedy, które formuły są wspólne dla twórczości dwóch lub więcej indywidualnych artystów, dla pewnego środowiska, okręgu lub dla całej tradycji językowej. Tak więc dla podjęcia dalszych badań nad formułami konieczne jest przeprowadzenie analogicznego studium jak katalog motywów dla studiów tematycznych.

Czy twórca, który rozwiązał już konkretny problem polegający na uformowaniu wersu, nadal poszukuje jakiegoś innego sposobu ujęcia

tej samej myśli? Czy używa dwóch różnych formuł, metrycznie ekwiwalentnych, które wyrażałyby tę samą myśl zasadniczą? Parry wykazał, jak bardzo "oszczędny" był w tym względzie Homer. C.M. Bowra zaś udowodnił, iż owa oszczędność nie jest obca innym przekazom tradycji ustnej⁹. Jakie wnioski możemy w tym względzie wyciągnąć z analizy pieśni jugosłowiańskich zawartych w zbiorze Parry'ego?

Aby odpowiedzieć na te pytania, wzięliśmy jedną formułę i przesłaliśmy w około 9 tysiącach wersów tekstów Saliha Ugljanina występowanie zasadniczej idei. Celem było przekonanie się, czy dla wyrażenia tej idei używał on jednej tylko formuły (obojętnie w jakim uwarunkowaniu metrycznym), czy też posługiwał się kilkoma różnymi formułami. Wówczas bowiem powinna wyjść na jaw owa "oszczędność" formuł, jeśli oczywiście istnieje. Jako modelową frazę wybrano tutaj wyrażenie "zasede dogata" ("on wsiadł na białego konia"), występujące w drugiej połówce wersu [...]

[A oto wniosek wysnuty z tych rozważań: "oszczędność" formuł, analogiczna jak w epejach Homera, daje się też zauważyć w twórczości poszczególnych ludowych artystów jugosłowiańskich.]

Konstatacja ta uzmysłowiła nam, jak dużą rolę pełni w tworzeniu wypowiedzi kontekst chwili i sytuacji. Aby zrozumieć, dlaczego użyto właśnie tę, a nie inną frazę, musimy wziąć pod uwagę nie tylko jej znaczenie, długość i schemat rytmiczny, lecz również jej aspekt brzmieniowy, a także poprzedzający ją i następujący po niej kontekst fonetyczny [...]. Poeta budując swój tekst nie jest ograniczony istnieniem formuły. Technika formułiczna powstała i została rozwinięta po to, aby służyć poecie w jego twórczym rzemiośle, a nie po to, aby go zniewalać [...]

[W dalszym toku swego wywodu A.B. Lord charakteryzuje mechanizm budowania z formuł większej całości tekstu. Polega on na dodawaniu no-

⁹C.M. B o w r a: Heroic Poetry..., s. 234 i nn.; M. P a r r y: L'Epithète..., s. 218 i nn.

wych zdarzeń, opisów lub ich elementów na zasadzie paralelizmu formu-
licznego. Podstawą tego stylu (tzw. "adding style")¹⁰ jest charakte-
rystyczne dla ludowej epiki jugosłowiańskiej bardzo wyraźne zaznacze-
nie przedziału wersowego i bardzo silne wyartykułowanie wersu jako
podstawowej jednostki kompozycyjnej. Ponadto w grę tu wchodzi jesz-
cze niezwykle subtelne wiązanie wersów i formuł według schematów ali-
teracji, asonansu, paralelizmu, rytmu, granic międzysłownych i skład-
ni¹¹ (organizacja tekstu oralnego według tych zasad pokazana jest na
przykładach). Dla wielu poetów najmniejszą jednostką kompozycyjną
nie jest wers ani formuła, lecz dwuwiersz formuliczny, a czasami na-
wet zespół wersów czy formuł.]

Jeśli weźmie się dwa wykonania tego samego tekstu i podkreśli li-
nijki wspólne dla nich obu, to zauważyć można rzecz bardzo charakte-
rystyczną: podkreślone i nie podkreślone fragmenty tekstu będą wystę-
powały na zmianę (większymi lub mniejszymi partiami). Jeśli poeta wy-
konuje jakiś tekst wiele razy, to znajdzie się w nim wiele podkreślo-
nych fraz - w przeciwieństwie do tekstów wykonywanych rzadko. Dowo-
dzi to, jak dalece poszczególni poeci polegają na technice |kojarze-
nia wersów i ciągów wersowych, i jak bardzo ta właśnie technika (a
nie konkretne fragmenty tekstu) ulegała ustabilizowaniu poprzez zwy-
czajowe używanie [...]

[W dalszym ciągu swych rozważań A.B. Lord stwierdza, iż ogólny mo-
del tworzenia epiki ustnej ulega jeszcze zróżnicowaniu na indywidual-
ne style twórcze poszczególnych poetów. Jako ilustrację podaje dwa
teksty różnych poetów, dowodząc, iż u jednego z nich dana formuła po-
jawia się tylko dwukrotnie, zaś u drugiego aż 22 razy. W ten sposób,
drogą analizy formulicznej, można scharakteryzować indywidualny styl
twórczy poety.]

Umiejętność użycia schematów metrycznych (lub raczej konieczność
ich zastosowania) pojawiła się chyba stosunkowo niedawno. Była ona

¹⁰Zob. A.B. L o r d: Homer and Huso, III: Enjambement in Greek and Southslavic Heroic Song, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" (dalej TAPhA) 1948, 79, s. 113-124; oraz M. P a r r y: The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse, TAPhA 1929, 60, s. 200-220.

¹¹Zob. A.B. L o r d: The Role of Sound Patterns in Serbocroatian Epic, [w:] For Roman Jakobson, The Hague 1956, s. 301-305.

zresztą niezbędna, aby epika ustna mogła przerodzić się z czegoś, co prawdopodobnie było zbiorem prostych sakłęd (w formie narracyjnej) - w bardziej skomplikowane utwory narracyjne z coraz wyraźniejszą funkcją estetyczną. Procesowi temu towarzyszyła stopniowa zmiana charakteru owej epiki na heroiczną i - ostatecznie - na historyczną. Jest całkiem prawdopodobne, że rozwój ów nie nastąpiłby, gdyby formuła nie zaczęła funkcjonować jako środek artystyczny. Oczywiście nie można formuły ograniczać do konotacji wyłącznie artystycznych, gdyż jej symbolika, brzmienie i schematy powstały z myślą o przeznaczeniu magiczno-rytualnym, a nie po to, aby dostarczać przyjemności estetycznej. Jeśli zaś później formuła spełniała tę drugą funkcję, to chyba tylko w odniesieniu do tych generacji odbiorców literatury ustnej, którzy zapomnieli o jej pierwotnym i prawdziwym sensie. Twórca był bowiem najpierw czarodziejem i magiem, zanim stał się "artystą". Jego kompozycje nie były "czystą sztuką", nie miałyby racji bytu bez konkretnego społecznego zapotrzebowania. Daleka przeszłość artystycznej epiki ustnej nie leży więc w sferze artystycznej, lecz w sferze religii (w najszerszym tego słowa znaczeniu)[...]

Analiza formułiczna, przy założeniu iż posiadamy wystarczająco dużą ilość materiału analitycznego, może więc wykazać, czy dany tekst jest wypowiedzią ustną, czy też pisaną. Tekst tradycji ustnej wykaże dominantę jasno określonych formuł, a oprócz tego pewną ilość formułicznych pozostałości oraz niewielką ilość wyrażen nieformulicznych. Tekst literacki natomiast charakteryzować się będzie przewagą wyrażen nieformulicznych, obok których wystąpi pewna ilość wyrażen o charakterze formulicznym i bardzo mała ilość wyraźnie określonych formuł.

JERZY BARTMIŃSKI

„Jaś koniki poit“. (Uwagi o stylu erotyku ludowego)

Przedruk za: „Teksty” 1974, nr 2, s. 11—24.

Historia chłopskiej poezji miłosnej notuje wzloty i upadki, jakich nie było dane przeżywać innym gatunkom folkloru, mającym bardziej ustaloną reputację u poetów, historyków literatury, uczonych folklorystów. Z całego bogactwa tzw. ludowej literatury erotyk został odkryty najwcześniej: pierwsze zbiorki odnalezione przez Cz. Hernasa¹ pochodzą z końca XVII w. Jeszcze wcześniej istniało naśladownictwo, przeróbkami tekstów folklorystycznych jest bowiem znaczna część barokowych „pieśni, tańców i padwanów”, które obiegały ówczesne dwory, wsie i miasta². W wiejskich przyspiewkach szukano ludycznej, epikurejskiej filozofii miłości i sżozęscia. Próby przeszczepiania folkloru na grunt literacki zbyt często jednak kończyły się trywializacją, wywołując opory i doprowadzając do zakamania się mody na kalinowe e-

¹Cz. H e r n a s: *W kalinowym lesie*, t. 1-2, Warszawa 1965.

²J. K o t a r s k a: *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*, rozdział III: *W kręgu ludowości*, Gdańsk 1970, s. 150-210.

rotyki. Archaiczny pierwiastek wolnej miłości, dostrzeżony w nich już przez Naruszewicza, nie pozwalał romantikom żywić nadziei, że tu właśnie znajdują wzory poszukiwanej surowej moralności ludu. Ich zainteresowania zwróciły się ku balladzie. Styl romantycznej poezji miłosnej jest pod wieloma względami zdecydowanie niechętny miłosnej pieśni ludowej³, a miarą trwałości tej romantycznej desaprobacji gatunku jeszcze w XX w. może być sąd J.S. Bystronia w Artyzmie pieśni ludowej, odsądzający przyspiewkę od miana tworu artystycznego. Nie przeszkodziło to tej poezji przetrwać w swoim środowisku i zacząć od nowa - na naszych oczach - zdobywać popularność przy pomocy radia, telewizji (audycje Adolfa Dygacza i Wojciecha Siemiona) oraz elektrycznych gitar.

Czymże jest słowo liryczne wobec miłości? Znaki językowe nie są w stanie pomieścić osobistej egzystencjalnej prawdy o uczuciu i tylko "bezczelna zarozumiałość" poetów podtrzymuje złudzenie, że jest inaczej. Prosty człowiek, twórca i nosiciel folkloru, nie ma ambicji tak wygórowanych. O miłości mówi wyzbytym pychy językiem starej konwencji, zapomnianym językiem obrazów, paralel, symboli, w którym "zielona łąka i szumiący gaj" oznaczają rzeczy najzwyklejsze w świecie a równocześnie coś więcej, coś uchwytnego, choć nie do końca określonego. Prsy tym - uniwersalnego.

Model gatunku jest prosty i spójny; poszczególne teksty są jego cząstkowymi realizacjami. W centrum dwoje bohaterów: on i ona, piękni i młodzi⁴. Elementarne przeżycia (funkcje liryczne) zapisywane przez O. Kolberga w ciąg: miłość - chęć ożenku - niepokój - tęsknota

³T. S k u b a l a n k a: Słownictwo poezji miłosnej Juliuszałowackiego, Toruń 1966, s. 5.

⁴Cecha młodości jest jednak silniej akcentowana w rysunku strony męskiej, tak jak w obrazie kochanki-narzeczonej cecha zamożności. Ma to swoje oczywiste uzasadnienie socjologiczne.

- skarga - wymówki - żarty, figle, swawola - żale. Podstawowe towarzyszące emocjom sytuacje: spotkanie, zalety, oddanie, odjazd, rozłąka, oczekiwanie, przyjazd, porzucenie. Styl językowy oparty na zasadzie poetyckiej konkretyzacji przez paralelę i rytualizacji przy pomocy stałych formuł słownych nadających indywidualnej pragmatyce językowej walor identyfikacji z rzeczywistością idealną.

Trzy rysy erotyku ludowego warte są szczególnego podkreślenia. Po pierwsze: opiewana w nim miłość nie jest stanem, bezruchem, przeciwnie, jest pokazana jako działanie się, jako dynamiczny proces nieustannych fluktuacji uczucia powiązany ze zmiennością sytuacji. Po drugie: w koncepcji miłości mieszczą się harmonijnie połączone komponenty myślowe i psychiczne. Po trzecie: demokratyzm. Rola kobiety jest równie znacząca jak mężczyzny. Obecność obu płci przejawia się bezpośrednio poprzez powołane do życia postaci i pośrednio jako podmiot kreujący te postaci, "oko" patrzące z głębi pozatekstowej perspektywy. Ona jako Kasia, co wodę brała, i ona - Ewa, za sprawą której i dla której pojawia się w utworze postać męska, tak a nie inaczej widziana. Nie ma w tym nic z emancypacji, przeciwnie, jest raczej "pierwotny humanizm".

Obowiązuje zasada ekspresji uczuć przez zachowanie. Mieszkańcy kałuskiego lasu śmieją się, śpiewają, tańczą, spoglądają na siebie, mrużają, podają rękę, bledną, rumienia się itp. Są ludźmi "z krwi i kości" w przeciwieństwie do swoich krewniaków z literatury, która - biorąc ogólnie - "raczej lekceważy ciało"⁵. Opis ciała nabiera więc dużego znaczenia. Przy całej swojej konkretności jest to w erotyku ludowym opis semiotyczny, a nie naturalistyczny. Koncepcja ciała podporządkowuje się potrzebom gatunku, w związku z czym wykazuje znamienne deformacje.

⁵J. P a r a n d o w s k i: Alchemia słowa, Warszawa 1961, s. 168.

Gdyby złożyć listę najczęstszych wyrazów służących topografii ludzkiego ciała w miłosnej pieśni ludowej, to na jej czele znalazłaby się trójca kanoniczna dla polskiego erotyka w ogóle, mianowicie "oko", "serce" i "ręka"⁶. Po niej - to już stanowi swoistość naszego gatunku - naszy części intymnych. W dalszej kolejności "głowa" z "włosami" ("warkoczami, wąsami") i "twarzą", "nogi". Reszta ledwie jest wzmiankowana i można powiedzieć, że w modelu ciała kochanków nie istnieje. [...] Podział ciała jest odbiciem typologii zachowań i przeżyć. Serce pozostaje siedliskiem uczuć podmiotowych [...] "wyskakuje z piersi", "topnieje", "lepi się do dziewczyny", "weseli się"; "płacze", "banuje", "boli", "smuci się", bywa "sranione", "gorące", "rozżalone", "smętne", "kraje się", "umiera". Smutek i zgryzota są zlokalizowane w głowie: "boli mnie głowa, odjechał mnie najmilejszy", "jej główeczka sfrasowana", "czemuś mnie główeczkę zasmutił" itp. Poza tym głowa jest tą częścią ciała, po której poznać, że dziewczyna jest w ciąży:

Przyjechali doktorowie, pomacali jo po głowie:
Kasper bądźcie, manusiu, Kasper bądźcie.

Jest to użycie zastępcze, korespondujące z podobnym użyciem "gęby" i nosa (o czym dalej). Oko, również wielofunkcyjne, uzewnętrznia prześycia, zwłaszcza smutne ("siwe oczka zapłakała"). "Czarne", "siwe", "modre" oczy stanowią istotny erogenny element urody dziewczyny; współdziałają z nimi w tej funkcji nogi ("Białe nóżki, białe, spodobali mi się, nadobna dziewczyno, ośnienie się").

Ręka istnieje przede wszystkim w opisie ciała dziewczyny. Do języka liryki miłosnej przynależy gest-symbol: podanie ręki, wyraz życzliwości i oddania: "podaj-że mi rączkę na sieloną łączkę" itp. Twarz to nie tyle swiercjadło duszy ("liczka" błędną i czerwienią się), co (wraz z ustami) ostatnie miejsce dopuszczone przez normę

⁶S k u b a l a n k a: op. cit., s. 360-361.

przyzwoitości dla pieszczot erotycznych. Pocałunek w rękę, uściśnięcie ręki - zapowiada, a pocałunek w "gębę" przynosi spełnienie miłości. "Gębusia", "gębuleńka", "gęba" przyjmuje więc znaczenie zastępcze, zwrot "dać gęby" jest często eufemistycznym określeniem aktu płciowego (co przypomina znane grotesce zastępowanie nosem - fallusa⁷). Tym też tłumaczą się dwa uderzające fakty: dlaczego w opisie kochanka usta i twarz są wymieniane rzadziej i dlaczego szereg synonimiczny nazw intymnych żeńskich jest krótszy niż męskich.

Ukazanie części ciała przez pryzmat ich związków z życiem psychicznym (ujmowanym w kategoriach lirycznych erotyku), inaczej: to, że części ciała są powoływane do istnienia przez odpowiednie funkcje liryczne i służą im jako teren konkretyzacji - pociąga za sobą pewne nieproporcjonalności rysunku dziewczyny w stosunku do obrazu chłopca (u niej hipertroficzne, w sensie częstości występowania "oko", "ręka", "gęba", u niego - narządy płciowe), wyraża się też w pewnych znaczących "defektach" organizmu. Uderzający u kochanki jest np. brak piersi, atrybutu tak ważnego w ekwipunku jej siostry z miłosnej poezji literackiej. Rzecz w tym, że - dla oracza i hodowcy - piersi nie są naerotyzowane. Ich prymarną funkcją jest karmienie (gwarowe nazwy piersi biorą początek od nazw ssania!). Pokarmodajny organ jest częścią modelu ciała matki, w erotyku ludowym zaś, który jest śpiewem kochanków nie związanych jeszcze węzłem małżeńskim, macierzyństwo, dziecko - i wszystko co jego jest - występuje jako źródło niepokoju, powód do zgrzyoty, nie radości:

Lulaj że mi, lulaj, małeńki lulasku,
znalazłam ja ciebie w kalinowym lasku.

⁷Por. M. B a c h t i n: Tworczestwo Fransua Rable i narodnaja kultura sriedniewiekowija i rieniessansa, Moskwa 1965, s. 342. W sumie - zespół: głowa - usta - nos może stanowić odwzorowanie na wyższym (dosłownie i w przenośni) poziomie zespołu: brzuch - wagina - fallus.

Jakżem cię szukała, to żem se śpiwała,
jakem cię znalazła, tom se zapłakała.

Możliwości semiotycznej interpretacji ciała są jednak niewystarczające dla potrzeb erotyku⁸. Pieśń pomaga sobie rekwizytem. Jest on jakby zastępczą częścią ciała kochanków i - podobnie jak naturalna - wykładnikiem określonych treści lirycznych. Ruciany wianeczek na głowie dziewczyny to znak dziewictwa, panieństwa. Dać wianek chłopcu - oddać mu się fizycznie. Chusteczka jedwabna - symbol przyjaźni, obietnicy, zapowiedź miłości, oddania duchowego. Pierścionek = wierność itd. U chłopca rekwizytem nr 1, bijącym na głowę wszystkie inne, jest koń, symbol biologicznej męskiej potencji, nigdy - rzecz jasna - nie opuszczającej kochanka:

A czy to ja kaléka.
czy to ni mom konika?

Dzięki rekwizytom opozycja świata kobiety ("zapaska", "fartuszek", "kądziółka", "pierzyna", "skrzynia malowana" itd.) i mężczyzny ("pas", "szabelka", "żupan", "mundur", "pióro", "wóz"...) ulega spotęgowaniu, rozszerzeniu, rysuje się wyraźniej. Przecistawiane są na zwy choćby tylko gramatycznie żeńskie nazwom rodzaju męskiego⁹, przedmioty okrągłe, brylaste, miękkie (wianek itp.) przedmiotom podłużnym, ostrym (szabliczka, pióro) itp.

⁸ Chyba m.in. dlatego, że niezmiennosc naturalnych części organizmu nie pozwala na większą plastykę i ruchowość obrazowania.

⁹ W wyniku ekspansji płciowości rodzajowi gramatycznemu narzucany jest walor rodzaju naturalnego, por. np.:

Najlepsza furmanka z koników kasztanków,
najlepszy mi jeden ze wszystkich kochanków.

Podobne pary tworzą: "ptak" - "topola", "lipka", "śliwka" itp., "las" - "leszczyna", "gaj" - "gałązka", "kamień" - "woda", "chusteczka" - "różki" itd.

Posłużenie się rekwizytem umożliwia dalej zastosowania w szerszym zakresie kodu gestykulacyjnego, grającego w ogóle w folklorse rolę bardzo istotną. Kładzie on erotykowi cechę teatralności, widowiskowości. Dziewczyzna jawi się na tle domu, w ganku malowanym. Przejawowi kochanka towarzyszy otwieranie bramy, pukanie w okienko, wejście do komory [...] Chłopiec wącha sielę z jej ogródka, toczy czerwone jabłuszko, saganiewany tratuje konikiem otrzymaną chusteczką; dziewczyna pierze chusty, zbiera trawkę, poi Jasiowego konia itp.

Najważniejszą częścią ciała kochanków są oczywiście narsządy płciowe. Z nimi wiąże się szereg domów erotycznych, poprzez nie można najostreż sarysować kontrast męskości i kobiecości. Miłość opiewana przez lud przy całej dość bogatej oprawie psychologicznej jest męszkłem. Zespolenie płciowe jest przewodnim motywem działania bohaterów, wokół niego krąży ich myśli, pragnienia, wspomnienia. Konsekwencją tego nie musi być - i nie jest - naturalizm.

Analiza nasownictwa intymnego wykrywa dwa stylistyczne nurty. Pierwszy, mniej ciekawy, odbija w całej rościągłości potoczny zwyczaj nazywania dosłownego, nie krępowanego śladnymi sakasami, choć basujący na ich istnieniu. Korsysta s nasw obecnicznych i prostych, całkowicie jednosnacyjnych metafor typu: "dyszel", "wrzeciono", "gałązka choiny", "ogon", "piaszczalka", "pałka", "paluszek"; "ohładzineczka", "dsiurka" itp. To "styl niski" erotyka ludowego. Drugi styl, ciekawszy, "styl wysoki" odrzucając (jak pierwszy) tabu tematyczne, respektuje jednak tabu jęsykowe, nasowniczne. O sprawach intymnych ciała mówi jęsykiem obrazów-symboli. Tu erotyk ludowy świłoci tryumfy największe, s powodzeniem przersucając most między dziką naturą a sferą kultury i poesji. Obrazem operuje sztuka, dosłowność jest domną pornografią. Dwaczkonowe metafory typu "kokoska-kurasek" (tj. kogucik), "myszka i kotek", "sazek i kluc", "obora i bydełko", "zązka i kosa" spełniają warunek dyskrecji, powostając równocześnie supełnie czytelne w jęsyku konwencji paralelicznej.

Symbole można podzielić na statyczne i dynamiczne. Proste, rzeczownikowe, są symbole dziewczyny, zaczerpnięte głównie ze świata roślin: "malina", "leszczyna", "lipka", "róża", czasem "soana", "malina", "porzeczka", "lilia", także "żółta", nadto "rybka", "przepióreczka" i in. Symbolami chłopca są ptaki: "gąsior", "gołąb", "kaczor", "paw"; zwierzęta: "jelań", "konik"; rośliny: "jawor", "dąb". Określenia symboliczne w obu szeregach przejmują na mocy subsuspcji rodzaj żeński lub męski od dziewczyny i chłopca. W ten sposób płciowość, wykorzystując rodzaj gramatyczny, ulega augmentacji.

Właściwością, która silnie przeciwstawia szereg męski żeńskiemu, jest aktywność, zdolność do samodzielnego poruszania się (ptaki, zwierzęta), przeciwstawiona jej brakowi (rośliny). Cecha ta nabiera wielkiego znaczenia przy konstruowaniu złożonych symboli zdarzeniowych, np. w obrazach aktu płciowego (mąż tratuje kwiaty itp.).

Wśród znaków dynamicznych, czasownikowych, najokazalszą grupę stanowią określenia aktu płciowego. Jeśli nie liczyć utartych formuł wykorzystujących symbol wianka (dziewczyna wianek gubi, wiessa na kołku, wianek zostaje ukradziony albo wpada do studni itp.) ani rzedszych smutków, takich jak potarganie fartuska, rozdarcie sukienki, otwarcie sznurka, to większość używanych w tej funkcji obrazów da się włożyć w trzy ciągi klisz:

- picie wody (jelań pije wodę, dziewczyna poi konia itp.),
- niszczenie rośliny (konik depta pasterniczek lub ogródek, chłopiec łamie żęszkę, srywa kwiat, lipa traci liście, kalina pochyla się itp.),
- zbieranie owoców (Jaś srywa jabłka, kochankowie rwą wiśnie, Jadwiga zbiera żęszki lub grzyby itp.).

Szum drzew oznacza smutek i tęsknotę:

Sumi gaj, sumi gaj, sumi gałęseczka,
Kaj sie tys obraca moja kochanecka.

Powracający motyw drogi, piętrzących się na niej przeszkód (gęsty las, góra, chwasty, woda, bagno, płoty) i czekających niewygód (mgła, chmury, deszcz) poddaje myśl (czasem wyjawioną wprost) o kontakcie między ludźmi, trudnościach zbliżenia i porozumienia:

Konie moje, konie, niedola ma sroga,
już-ci mi zarosła do dziewczyny droga.
Ani mi zarosła ostem, pokrzywami,
ino mi zarosła ludzkimi słowami.

Symbolika ludowa ma charakter szczególny. Obraz stając się wtórnym znakiem, znakiem na wyższym poziomie semantycznym, nie traci jednak charakteru niesymbolicznego, prostego rekwizytu, zachowuje jego autonomię. Sens symboliczny jest mu przydatny niejako z zewnątrz, i może nie zostać zaktualizowany, co wydaje się okolicznością bardzo znaczącą. Istnieje bowiem głęboka różnica między symbolem, typowym dla folkloru, a metaforą, tropem "par excellence" literackim. Dotyczy ona relacji między elementami semantycznymi. Wykorzystując lingwistyczne kategorie składni, możemy powiedzieć, że w symbolu znaczenia są łączone współrzędnie, parataktycznie. Tworzą szereg, którego składniki pełnią podobną funkcję i nie są oba równocześnie konieczne. Nie implikują się obligatorycznie, lecz zastępują i dodają do siebie. Jeden z nich może zostać usunięty bez zburzenia sensu całości.

Inaczej w przypadku metafory. Sens zestawienia "odziani w listki powiek" jest nierozzerwalnie związany z występowaniem obu elementów, które są zmieszane; żadnego nie można usunąć bez zniekształcenia sensu. Jest to cechą związku, połączenia hipotaktycznego, w jego odmiance określanej mianem solidarności¹⁰. Metaforyczny sens słów jest zagwarantowany i wymuszony przez kontekst; podczas gdy pogłębienie symboliczne wynika z zastosowania dodatkowego kodu, nadbudowanego nad

¹⁰S. K a r o l a k: Problemy składni ogólnej, Warszawa 1972, s. 56-57.

naturalnym kodem językowym. Tak więc folklor jest królestwem parataksy nie tylko jeśli idzie o płaszczyznę formalną, syntaktyczną - prawa parataksy rządzą również jego płaszczyznę semantyczną.

U podstaw ludowej symboliki leży paralelizm oraz stałość (formuliczność) środków ekspresji. Paralelizm wykrywa lub stwarza podobieństwo między zjawiskami - w pieśni ludowej przede wszystkim zjawiskami przyrody i ludzkiego życia. W przeciwieństwie do konwencjonalności znaków języka naturalnego znaki obrazowe, symbole, mogą na skutek tego być odczuwane jako motywowane. Forma, strona znakowa, może informować o treści, o tym co oznaczane i znaczone:

Szumiała dąbrowa jakem bez nie jechoł,
płakała Marysia, żem jo nie pocekoł.

Obraz poetycki powstaje z motywów przynależnych do jednej jakiejś kategorii, szeregowanych, nisanych jak paciorki na sznurek¹¹. Stałe pojawianie się motywów w określonych zestawieniach (współwystępowanie) stwarza nawyk ich kojarzenia i jest podstawą wytworzenia systemu konotacji (współoznaczania): kalina-dziewczyzna-kwiat; jawor-konik -chłopiec-ptak itp. [...]

Znaczenia symboliczne utworu tworszące jego "drugie dno" są jakby ukrywane pod powierzchnią tekstu. Ich obecność nie jest w samym tekście sygnalizowana lub też tylko słabo. Na przykład wiadomo dobrze, co oznacza wianek, ale wiele jego użyć w pieśniach miłosnych zdaje się nie mieć nic wspólnego z istotną funkcją motywu, a nawet ponieważ jej zaprzeczać¹². Dla zrozumienia potrzebna jest znajomość poe-

¹¹ "Adding style" - jak to określił M. Parry. Zob. A.B. Lord: *The Singer of Tales*, Cambridge Mass. 1964, Harvard University Press, s. 54.

¹² Ciekawe, że stylizacje literackie od dawna usiłują tę dyskretność ludowego obrazu zniszczyć przez takie uporządkowanie elementów (odbierające im konkretność), by podtekst stał się widzialny i jednoznaczny. Przykładami - wiersz A. Morsztyna Nowe ziele, erotyki Trembeckiego i in.

tyckiego kodu, bez niego obrasy pozostały prostymi rekwizytami, nie reprezentującymi niczego innego poza sobą. Pouczający jest pod tym względem los tekstów erotycznych przejętych z folkloru do literatury dla dzieci. Zajęzsek czy kukoska misione przez dziewczyną w podółku pozostały dla młodych odbiorców obiektami wyłącznie zoologicznymi [...]

Zamknijmy te dywagacje dwiema następującymi uwagami.

Pierwsza. Topika erotyczna tkwi swymi korzeniami w mowie potocznej. Na przykład "gołąbek", "gołąbka" - to bardzo swyczajne w polszczyźnie określenia osób miłych, bliskich, drogich. Zwyczaj językowy zna też dalsze warianty podstawowej klisy: "gruchać" "csulić się", "przygruchać" "posyskać sympatię, obadzić skłonność". Podobną dokumentację można znaleźć w słownikach dla "jagody", "kalinki", "maliny", "rybki", "serca" itd. Porównanie chłopca z "dębem", erotyczne znaczenie "konika" również nie są własnością jedynie ludowej poezji. Jak bajka i anegdota rozwijają kwintesencję przysłowia¹³, tak liryczna topika ludowego erotyka jest poetycką transformacją doświadczeń, które - inaczej ujęte - leżą u podstaw potocznej frazeologii.

I druga. Należałoby ostrożniejsz posługiwać się pojęciem paralelizmu formalnego jako "bessensownego zestawienia"¹⁴. Oglądany przez pryzmat symboliki danego gatunku, motyw może grać ukrytym sensem:

Wisi jabłko, wisi, ino upaść myśli,
 Stoiss mi Marychno, stoiss mi na myśli.

 Chusteczka ponsowa na róčki złożona,
 Pamiętaj Marychno, będziesz moja żona.

Treści ewokowane przez "jabłko" i "chusteczkę" (by pominąć już ich funkcję "sygnałów gatunku") smakowicie godzą się z dalszym ciągiem

¹³G.L. P i e r n i a k o w: Ot pogoworki do skaski. Zаметki po obesznej teoriji klisse, Moskwa 1970, s. 52 i n.

¹⁴K. M o s z y Ń s k i: Kultura ludowa Słowian, cs. II, Kraków 1939, s. 1409.

nimo pomorów mechanicznego zestawienia. Można by tego typu teksty interpretować jako przykłady "paralelizmu zredukowanego": drugi, pominięty człon paraleli jest współznacznym przez człon występujący w tekście, istnieje więc w strukturze semantycznej utworu, podobnie jak to się dzieje w przypadku elipsy.

VILMOS VOIGHT

Z zagadnień strukturalizmu folklorystycznego

Przedruk za: „Literatura Ludowa” 1975, nr 2, s. 35—43; tłumaczenie według: V. Voight: Towards Balancing of Folklore Structuralism, [w:] Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae, t. XVIII, Akadémiai Kiadó, Budapest 1969.

Czy strukturalizm w nauce o folklorze jest tylko modą, czy jest to konieczny w stosunku do poprzednich etapów rozwój badań? Aby odpowiedzieć na te pytania, należy prześledzić główne osiągnięcia strukturalizmu w badaniach folklorystycznych i zbadać, jakie tematy mogą, a jakie nie mogą być badane omawianą metodą.

Aktualnie obserwuje się wielkie zainteresowanie strukturalnymi badaniami zjawisk folklorystycznych i duży postęp w tej dziedzinie. Za wcześnie jeszcze na określenie zakresu strukturalnego badania folkloru, ale już dziś można stwierdzić priorytet tej metody w dziedzinie literatury ludowej (bajki, podania, mity, przysłowia, zagadki). Brzmi to paradoksalnie, ale do tej pory nie poczyniono prób badań strukturalnych w dziedzinach ludowej muzyki, tańca i sztuki dekoracyjnej, mimo że ich struktura jest bardzo spoista. Oprócz literatury ludowej objęto doraźnie badaniami strukturalnymi problematykę wierzeń, zwyczajów, włączając w to analizę czarów i nade wszystko całokształt badań nad mitem, dokonanych przez Lévi-Strausea¹ [...]

¹C. L é v i - S t r a u s s: Mythologiques. I-II. Le Cru et le Cuit - Du Miel aux Cendres, Paris 1964-1966.

Oczywiście, nie jest powiedziane, że strukturalne badanie folkloru nie może wyjść poza wymienione dziedziny. Poczyniono już pewne próby w celu sinterpretowania poezji ludowej, a nawet szerszego zakresu folkloru, metodą strukturalną, chociaż liczba takich prac jest jeszcze smikoma. Prace te nie proponują żadnej gotowej teorii i wysuwają saledwie kilka podstawowych idei tyczących struktury folkloru².

Niewątpliwie trudno jest ocenić rezultaty dotychczasowych badań folkloru metodą strukturalną. Nie wylbrzymiając i nie umniejszając faktów można stwierdzić, że badania strukturalne zdołały rozwiązać problemy w takim samym stopniu jak każda inna metoda stosowana w studiach nad folklorem [...] Z jakimi więc problemami mamy do czynienia? [...]

Analizie strukturalnej zarzuca się często, że nie daje nic więcej ponad zwyczajny opis, nie wyciąga żadnych historycznych czy porównawczych wniosków. Określając tę metodę jako ahistoryczną i opisową, oponenci strukturalizmu wychodzą zwykle z założenia, że całościowe studia tego rodzaju są niemożliwe, że mogą być stosowane tylko jako wstęp do właściwego badania naukowego [...]

W badaniu strukturalnym termin "opis" nie oznacza prostego naszkicowania badanych zjawisk, ale oznacza pokazanie określonych i zdefiniowanych prawideł tych zjawisk. Strukturalny opis jest następstwem uporządkowania materiału zredukowanego do jego komponentów (składników) oraz relacji obserwowanych między tymi komponentami. Opis spełni swe zadanie, jeżeli pozwoli poznać konstrukcję przedmiotu badanego w całości strukturalnej [...]

W badaniu folkloru jest szczególnie ważne, że wśród oscylujących wariantów przewidujemy odkrycie rzeczywistego przedmiotu naszych badań [...], tj. strukturę dzieła sztuki. Większość widocznych błędów

²E.K. K ű n g ä s, P. M a r a n d a: Structural Models in Folklore, "Midwest Folklore" 1962, 12, s. 133-192.

w tradycyjnych badaniach folkloru miało miejsce wówczas, kiedy starszy mistrzowie nie mogli zrozumieć i dokładnie opisać dialektycznej współzależności stałych i zmiennych elementów. Struktura jest trafnie dobranym pojęciem, które poprzez odpowiednią interpretację z łatwością posłużyć może do ustalenia tych stałych i zmiennych elementów [...] Nie trzeba udowadniać, że istnieje oczywista różnica między porównawczym badaniem folkloru metodą strukturalną a takim samym badaniem metodą tradycyjną.

Dawniej rozprzestrzenianie się pewnych zjawisk (najczęściej elementów treściowych, takich jak wątki i motywy, rzadziej - pewnych formalnych wzorów) było badane metodą porównawczą i tylko przez kilku najlepszych badaczy (szczególnie: A.N. Wiesiołowski³, C. W. von Sydow⁴, w niektórych pracach A. Wesselski⁵, W.E. Peuckert⁶), którzy podkreślali konieczność kompleksowego badania ważniejszych jednostek, gatunków lub nawet zespołów gatunków. Przez nakreślenie schematów poszczególnych utworów lub całego gatunku, folklorystyczne badanie strukturalne daje faktyczny wkład do porównywania na szeroką skalę [...]

W dyskusjach przewija się często zarzut, że strukturalizm nie analizuje powiązań społecznych, ale traktuje badane fakty jako "tekst", bez odniesienia do determinujących je uwarunkowań społecznych. Pierwszy rzut oka na efekty folklorystycznego strukturalizmu zdaje się potwierdzać ten zarzut. Zaskakujący wydaje się fakt, że zabiegi struk

³A.N. Wiesiołowski: *Isbrannyye statii*, Leningrad 1939; *tenże*: *Istoriczeskaja poetika*, Moskwa 1940.

⁴C.W. von Sydow: *Selected Papers on Folklore*, Copenhagen 1948.

⁵A. Wesselski: *Versuch einer Theorie des Märchens*, Reichenberg 1931.

⁶W.E. Peuckert: *Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel*, Berlin 1938.

turalne bywają podejmowane w typowo historycznych badaniach⁷ - co więcej - odwołują się czasem do filozofii społecznej⁸. Wszystko to wskazywałoby [...], że w trakcie praktycznego działania naukowego można wyobrazić sobie szarmonizowanie tendencji strukturalnych z tymi, które są właściwe kierunkom badań o charakterze społecznym lub historycznym. Takie postawienie sprawy rodzi następujący problem: czy i w jakim zakresie strukturalizm może uchodzić za niezależny, "zamknięty" system również w dziedzinie badania folklorystycznego?

Najogólniej ujmując, "system zamknięty" polega - z jednej strony - na konsekwentnym i doskonałym związku podstawowych idei pojedynczej koncepcji naukowej, z drugiej zaś strony oznacza, że idee te nie są zapożyczone z innej nauki, ale pojedynczo i w całości zostały rozwinięte na polu tej samej dyscypliny. Strukturalizm folklorystyczny nie może być więc określany jako system zamknięty, bowiem [...] metoda strukturalna stosowana w badaniach folklorystycznych przejęła wiele z najnowszej lingwistyki i teorii literatury oraz, w mniejszym zakresie, z teorii informacji i cybernetyki. Znajomość faktu tych powiązań nie zwalnia nas od ich badania, by móc odpowiedzieć: co, z jakich źródeł i dla jakich celów zaadaptował strukturalizm folklorystyczny z innych metod naukowych.

Wykazanie metodologicznych źródeł każdego dociekania strukturalnego byłoby żmudnym i długotrwałym procesem, najogólniej rzecz biorąc można stwierdzić, że folklorystyczne ekwiwalenty rosyjskiego formalizmu były inspirowane metodami analitycznymi, głównie z badań utworów epickich. Bardziej znikomy (niż można się było spodziewać) był efekt metod wypracowanych w ramach badań fonologicznych [...] Prace P.

⁷Nie bez powodu Propp uważa swoją monografię *Istoriczeskije korni wołszebnoj skazki* (Leningrad 1946) za bezpośrednią kontynuację jego *Morfologii skazki* (Leningrad 1928).

⁸C. Lévi - Strauss: *La pensee sauvage*, Paris 1962.

Bogatyrjewa⁹ uwydatniają, między innymi, wpływ semantyki ogólnej[...]. W Stanach Zjednoczonych większość koncepcji strukturalnych w badaniach nad folklorem oparta jest bezpośrednio na analogiach lingwistycznych. W badaniach folkloru stosuje się metody danych elektronicznych. Strukturalizm lingwistyczny jest jednym ze składników strukturalizmu Lévi-Straussa. W tym względzie za najważniejsze źródło uważa on prace F. de Saussure'a, ale kładzie również nacisk na słuszność metod rozdzielczej analizy lingwistycznej¹⁰.

Aktualne próby metodologicznej odnowy badań folklorystycznych adaptują w sposób eklektyczny rezultaty innych dyscyplin. Można powiedzieć, że nie wypracowano jeszcze uniwersalnej, niezależnej od innych dyscyplin metodologii folklorystycznego strukturalizmu. Wyniki osiągnięte do tej pory mogą uchodzić raczej za manifestację "częściowego" niż "całkowitego" strukturalizmu. Co to oznacza?

Strukturalizm nazywam "częściowym" wtedy, kiedy tylko kilka z jego metod ma charakter strukturalny lub jeśli jego naukowy projekt był już sformułowany w tradycyjnych badaniach folklorystycznych.

Fakt uznania dotychczasowych prac za reprezentatywne dla strukturalizmu "częściowego" nie ma charakteru wartościującego, implikuje tylko rejestrację faktów. I tak Morfologia bajki W. Pröppa powstała w ramach sporządzania katalogu bajek. Tak samo, z tradycyjnych założeń narodziła się morfologia bajki indiańskiej A. Dundesa¹¹. Praktyczne potrzeby wreszcie narzuciły konieczność użycia komputerów w badaniach folklorystycznych¹². Jednym z pilniejszych zadań naszych cza-

⁹Wyszczególnia je B. B e n e š w: Bibliografie praci P.G. Bogatyrjova, Brno 1968.

¹⁰C. L é v i - S t r a u s s: L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie, [w:] Anthropologie structurale, Paris 1958, s. 37-62.

¹¹A. D u n d e s: The Morphology of North American Indian Folktales, Helsinki 1964 (FFC 195).

¹²D.H. H y m e s (red.): The Use of Computers in Anthropology, London -The Hague-Paris 1965.

sów jest sporządzenie międzynarodowego katalogu wątków legend, a ponieważ badaczom niezbędna jest najnowsza definicja legendy, próbują ustalić ją drogą eksperymentów o charakterze morfologicznym. W tym i w innych przypadkach jasne jest, że "nowoczesne" (strukturalne) metody zostały zastosowane w celu rozwiązania "tradycyjnych" (niestrukturalnych) problemów. W innych wypadkach (np. badań metrycznych, muzycznych czy choreograficznych) tylko pewne metody mogą być określane jako strukturalistyczne.

Obecnie, kiedy strukturalizm jest jakby "zawieszony w próżni", strukturalne [...] metody są używane tylko w celu badania problemów szczegółowych¹³ [...]

Rozwój badań komputerowych (i innych technicznych metod przetwarzania danych) pozwoli bezsprzecznie udoskonalić nie tylko magazynowanie i systematyzowanie materiałów, ale również procesy analityczne i badawcze. Możliwe, że matematyka, teoria informacji, cybernetyka, topologia, modelologia etc. będą wykorzystane w badaniach nad folklorem jako składniki niezależnego aparatu naukowego [...] Istnieją widoki na rozszerzenie teorii informacji, ogólnej semantyki i teorii zapisu na materiał folklorystyczny, choć trudno przewidzieć, czy otrzymane w ten sposób wyniki powinny być uważane za osiągnięcia nowego typu badań folklorystycznych czy też nowego typu nauki technicznej¹⁴ [...] Sądzę, że nawet pozornie niefolklorystyczne rezultaty "całkowitego" strukturalizmu nie będą bezużyteczne dla nauk społecznych. Oczywiście wymagałoby to wykształcenia nowego typu folklorystycznych.

¹³Por. J. F i s c h e r: The Sociopsychological Analysis of Folktales, "Current Anthropology" 1963, 4, s. 235-295; M. J a c o b s: The Content and Style of An Oral Literature, Chicago 1959; J. G r e e n w a y: The Anthropologist Looks at Myth, Philadelphia 1966; W. B a s c o m: The Forms of Folklore - Prose Narratives, "Journal of American Folklore" 1965, 78, s. 3-20.

¹⁴[Autor ma na myśli prace podobne w swej metodzie do publikacji teoretycznych zrodzonych na gruncie nauk ścisłych, a dotyczących, w większości, zastosowania modeli matematycznych.] [...]

stów z przygotowaniem humanistyczno-technicznym, a także odpowiedniego parku maszynowego (komputery) [...]

Strukturalne badania folklorystyczne mogą się także rozwijać w zakresie ustaleń typologicznych [...] Radzieckie badania folklorystyczne - na przykład - szły w tym kierunku [...] w czasie, gdy [powszechnie] podejmowano studia porównawcze¹⁵. Można znaleźć [...] korelacje między metodami strukturalnymi, porównawczymi i typologicznymi w badaniach folklorystycznych W. Żirmunskiego¹⁶, E.M. Mielietynskiego¹⁷ i innych. Badanie typologiczne potrzebuje dokładnego i systematycznego opisu części składowych, które przeznaczone są do porównywania, musi przeto obejmować analizę strukturalną [...]

Wyłączne poleganie na metodzie strukturalnej nie jest bezpieczne [...] Należy również rozważyć możliwości innych metod naukowych i technik, które mogą wywrzeć wpływ na strukturalne badanie folklorystyczne [...]

Do pewnego stopnia można przewidzieć, do jakich zagadnień może być stosowana metoda strukturalna. Oczywiście będzie się kontynuować ten sposób badania bajek, podań i legend. Prawdopodobnie w najbliższej przyszłości zostaną zintensyfikowane strukturalne badania anegdot, dowcipów, przysłów, zagadek i tekstów ludowych pieśni lirycznych. Porównawcze badania ludowej wersyfikacji, muzyki i tańca wydają się być raczej właściwe badaniom typologicznym. Ten rodzaj wszechstronnego badania folkloru może być przede wszystkim uprawiany przez szkoły porównawcze w Związku Radzieckim i Stanach Zjednoczo-

¹⁵Лингвистическая типология и восточные языки, под. ред. Э.Б. Никольского, Москва 1965; Б.А. Успенский: Структуральная типология языков, Москва 1965.

¹⁶Najważniejsze spostrzeżenia na temat folkloru zgromadził Żirmunski w pracy Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки, Москва-Ленинград 1962.

¹⁷Por. E.M. Mielietynski: Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники, Москва 1963.

nych oraz u etnologów paryskich, głównie w ramach studiów porównawczych nad poezją różnych ludów. Jeśli chodzi o wschodnią Europę, to strukturalne badanie pewnych gatunków chłopskiego folkloru wydaje się być sprawą lokalną. Dyskusja tocząca się między anglosaską antropologią społeczną i strukturalną etnologią¹⁸, jak również dysputy towarzyszące radzieckim badaniom porównawczo-typologicznym¹⁹ mogą mieć wielkie znaczenie metodologiczne. Otwarta jest tu również sprawa połączenia badań w zakresie folkloru i semantyki ogólnej²⁰.

Ostatecznie pozostaje jeszcze jedna kwestia wymagająca odpowiedzi: jakie problemy teoretyczne wyłaniają się w związku z powstawaniem strukturalizmu folklorystycznego i jaka jest podstawa filozoficzna tych nowych postępowañ? Odpowiedź na to ostatnie pytanie brzmi: te same idee filozoficzne, które zdeterminowały manifestacje strukturalizmu w innych dziedzinach nauki. Tendencje te były już niejednokrotnie przedmiotem analizy [...]

Jest rzeczą ogólnie wiadomą, że filozoficzna fenomenologia z początku stulecia była jednym z pierwszych kroków na drodze do powstania strukturalnych metod nauk społecznych. Koncepcje fenomenologiczne pojawiają się bezpośrednio w teorii literatury, a ślady ich można znaleźć również w lingwistyce. Jednakże nie ma bezpośrednich śladów fenomenologii w badaniach folklorystycznych z pierwszej połowy wieku

¹⁸R. N e e d h a m: Structure and Sentiment, Chicago 1962; E. R. L e a c h: Rethinking Anthropology, London 1961; t e n ż e: Claude Lévi-Strauss - Anthropologist and Philosopher, "New Left Review" 1965, nr 34; t e n ż e. (red.): The Structural Study of Myth and Totemism, London 1967; P. R i c o e u r: Structure et hermeneutique, "Esprit" 1963/November; P. D a i x: Structure du structuralisme, "Les Lettres Françaises" 1968, "Tuillet" nr 1238.

¹⁹Por. materiał z dyskusji dotyczącej książki Mieletyńskiego opublikowany w: "Sowietkaja etnografija" 1966, nr nr 1, 2, 3, 6 oraz niektóre prace radzieckie na temat teorii folkloru: K. S. D a w l e t o w: Folklor kak wid iskusstwa, Moskwa 1966; N. I. K r a w c o w (red.): Folklor kak iskusstwo słowa, Moskwa 1966.

²⁰S. H o l o p e n ț i a - E r e t e s c u: Analiza semantică a poeziei folclorice, "Revista de Etnografie și Folclor" 1966, 11.

[...] Praktyka zwykłego opisu zjawiska zamiast strukturalnej analizy jest w badaniu folklorystycznym rzeczywiście przejęciem redukcji fenomenologicznej, chociaż rzadko było to celowo i teoretycznie umotywowane praktyką przedstawicieli wczesnego strukturalizmu folklorystycznego. Nawet dzisiejsi reprezentanci tego kierunku rzadko powołują się na inicjatorów kierunku fenomenologicznego [...] Najlepszym przykładem jest Claude Lévi-Strauss, którego ulubionym filozofem był Maurice Merleau-Ponty, a aktualnym partnerem w dyskusji - J.P. Sartre, a więc egzystencjalizm. Wiadomo, że Sartre w swojej pierwszej ważnej pracy La transcendance de l'ego (1938) bezpośrednio kontynuował podstawowe koncepcje Edmunda Husserla. Niemiecka wersja egzystencjalizmu (szczególnie Heidegger) również nawiązuje do Husserla. Francuski strukturalizm jest więc poprzez dyskusję z egzystencjalizmem konfrontowany z fenomenologią [...]

Fenomenologia Husserla rozwinęła się i w kierunku filozofii społecznej, obejmując większość problemów (organizację społeczną, religię, mity, socjologię, filozofię historyczną etc.), które jako pierwsze pojawiły się również w etnologii ogólnej badanej strukturalnie. Husserl wraz z twórcą socjologii strukturalnej, M. Mauserem i A. Durkheimem są już klasykami, a ich prace stanowią podstawę teorii społecznych, do których się obecnie często nawiązuje. Społeczna teoria Husserla została spopularyzowana we Francji przez tak poważnych uczonych jak G. Gurwitsch i M. Merleau-Ponty, i wysoko oceniona przez samego Lévi-Straussa [...]

Necpozytywistyczne kierunki zbliżone do fenomenologii (przede wszystkim angielski pozytywizm logiczny) wywarły również pewien wpływ na różne kierunki strukturalne, nie odgrywają one jednak większej roli w strukturalizmie folklorystycznym.

Nieco większą i bardziej bezpośrednią rolę pełni filozoficzna semantyka, ponieważ ten kierunek ma bardzo ścisłe powiązania z pewnymi działaniami lingwistyki i za ich pośrednictwem może penetrować strukturalizm

ralistyczne badania folklorystyczne²¹. Podczas gdy badania folklorystyczne w krajach rozwijających filozofię marksistowską nie nawiązują do fenomenologii czy logicznego pozytywizmu, to marksistowskie ujęcia semantyki rozwinęły się na tym terenie. Szczególnie badania prowadzone w Polsce (A. Schaff) i w Związku Radzieckim [...] zaczęto stosować coraz częściej w badaniach folklorystycznych²². Semantyka jest tu raczej specyficznym zbiorem technik naukowych niż kierunkiem filozoficznym.

Przy okazji rozmaitych eksperymentów nawiązał się dialog między marksizmem i strukturalizmem [...] Włączyli się do niego także uczeni, którzy próbują pogodzić obie tendencje (np. Lucien Goldman, Louis Althusser, Roland Barthes, Lucien Sebag i inni)²³.

[...] Ahistoryczna koncepcja Lévi-Straussa sprowokowała krytykę naukową. Najbardziej zdecydowani oponenti zarzucali mu statyczną interpretację struktury i fałszywą generalizację "myślenia prymitywnego". Uznając użyteczność jego praktyki analitycznej, krytykowali pochopność jego generalnych wniosków filozoficznych²⁴. Można się spodziewać, że przyszłość przyniesie rzeczową, dopracowaną filozoficznie krytykę Lévi-Straussa [...]

²¹ Ogólnie o semantyce: P. S c h m i d t: Zeichen und Wirklichkeit, Stuttgart 1966; T. A. S e b e o k, A. H a y e s, M. B a t e s o n: Approaches to Semiotics, The Hague-London-Paris 1964; Logika i... Studia z semiotyki logicznej, Warszawa 1967; A.J. G r e i m a s: Sémantique structurale, Paris 1966.

²² Informacyjne przeglądy metodologiczne: O. R e z n i k o w: Gno-seologiczeskije woprosy semiotiki, Leningrad 1964; A. W o ł k o w: Jazyk kak sistiema znakov, Moskwa 1966.

²³ [Bibliografię prac filozoficznych dotyczących tego zagadnienia znajdzie czytelnik w przypisach nr 40, 41, 42, 43 oryginalnego tekstu.]

²⁴ Kilku autorów, niezależnie od siebie, doszło do tego samego wniosku: M. G a b o r i a n: Anthropologie structurale et histoire, "Esprit" 1963/Nov.; E. L e a c h: Telstar et les aborigènes ou "La pensée sauvage", "Annales" 1964, nr 6; i inni.

Mamy nadzieję, że ten pobieżny przegląd nakreślił zarys aktualnie stosowanej w badaniach folkloru metody strukturalnej i wskazał jej niektóre perspektywy rozwojowe. Obecne dyskusje na ten temat - oprócz doraźnych, informacyjnych kursyści - utrzymują strukturalizm na forum życia intelektualnego, lecz nie przedstawiają jeszcze całkowitego i prawdziwego obrazu tego zjawiska. Miejmy nadzieję, że najbliższa przyszłość przyniesie przegląd nowych prac, oraz że strukturalizm folklorystyczny rozwinie się w ciekawy i pożyteczny kierunek naukowy.

Przełożyła VIOLETTA KRAWCZYK

JULIAN KRZYŻANOWSKI

Literatura i folklor

Przedruk za: J. Krzyżanowski: Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru, Warszawa 1961, s. 9—22.

Zagadnienie wzajemnego stosunku literatury i folkloru należy dzisiaj do spraw aktualnych zarówno poza Polską, jak u nas. Bardzo bogaty rozkwit studiów nad folklorem prowadzonych w różnych krajach europejskich stworzył własną problematykę¹, oparł się na nowych metodach, nagromadził mnóstwo ciekawych materiałów, wobec których badacz literatury nie może przejść obojętnie². Tym zapewne tłumaczy się również

¹Wydawnictwo fińskie "Folklore-Fellows Communications" (skrót FFC) obejmujące do dzisiaj niemal 200 tomów. Systematyczną klasyfikację bajki podaje A. Aarnes, S. Thompson: The Types of the Folk-Tale, FFC Helsinki 1928, nr 74. Na tym systemie opieram się w Klasyfikacji bajek polskich, tj. w Polskiej bajce ludowej w układzie systematycznym, której dwa zeszyty, wydane w roku 1947, przyniosły przegląd sięgający Typu 735, a więc jakiejś jednej trzeciej całego materiału. Wydanie wznowione w dwu tomach, ogarniające całość: J. Krzyżanowski: Polska bajka ludowa w układzie systematycznym, t. I., Wrocław-Warszawa-Kraków 1962; t. II, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963. W Paralelach wedle Aarnego - Thompsona wprowadzam międzynarodową numerację bajek (a więc bajek zwierzęcych, baśni i anegdot) oznaczając je skrótem T (Type) i liczbą.

²Zwłaszcza: J. Bolte, J. Polivka: Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Leipzig 1913-1930, 5 tomów (cytuje jako: Bolte - Polivka, Grimm-Anmerkungen), nadto redagowany przez L. Mackensena Handbuch des deutschen Märchens, prace A. Wesselskiego, W. Andersona itd., itd.

wzrost zainteresowań w zakresie studiów literacko-porównawczych nadający ton obradom międzynarodowych zjazdów historyków literatury, tym najrozmaitsze próby traktowania zjawisk literackich jako wyodrębnionej dziedziny zjawisk kulturalnych. Nauka polska wobec tych nowych tendencji nie zajęła dotychczas stanowiska zdecydowanego, od czasu do czasu tylko występują u nas dość nieokreślone ich pogłosy, choćby w formie nawoływania do konieczności rzucenia pomostu między literaturą i etnografią, nawoływania tak jednak ogólnikowego, że zorientować się trudno, czy chodzi tu istotnie o żywo odczuta potrzebę zmiany lub choćby rozszerzenia naszej postawy badawczej, czy też po prostu o pogoni za nieprzemysłanymi i nieprzetrawionymi nowinkami.

Wzajemny zaś stosunek literatury i folkloru należy istotnie do zagadnień ważnych teoretycznie i praktycznie. Nie ulega przecieź najmniejszej wątpliwości, że sam przedmiot nauki o literaturze, zjawisko literackie, jest częścią kultury duchowej i materialnej społeczeństwa, że utwór literacki, krótki czy długi, ogłoszony drukiem czy podawany z ust do ust, jest wyrazem życia duchowego jednostki, która go tworzy, i takiej czy innej grupy społecznej, która go przyjmuje i zachowuje, uznaje za swoją własność i szerzy w słowie pisanim lub mówionym. Nauka o literaturze interesuje się zazwyczaj tylko jedną stroną tego procesu, momentem powstawania zjawiska literackiego i jego stosunkiem do twórcy, pomija zaś moment drugi, jego stosunek do odbiorcy, do czytelnika i słuchacza, a więc dalsze losy utworu literackiego od chwili, gdy udostępniony owemu odbiorcy poczyna wieść życie samodzielne. Nawet jednak w badaniach nad momentem pierwszym nie trudno zauważyć charakterystyczną jednostronność. Polega ona na tym, że każde klasyczne zjawisko literackie poczytujemy tradycyjnie nie tylko za wyraz indywidualności twórczej pisarza, ale również za odbicie poglądów i upodobań społeczeństwa, do którego pisarz ten należy, za dokument życia duchowego narodu. Jeśli wprowadzamy tu pewne ograniczenie, to dotyczy ono co najwyżej chronologii, mówimy tedy o życiu narodu w pewnej epoce. Już jednak pobieżny rzut oka na stosun-

ki panujące dzisiaj przekonywa nas, że jednolite życie duchowe narodu jest fikcją, jest w najlepszym razie postulatem teoretycznym, a nie faktem rzeczywistym, innym bowiem życiem duchowym żyje dzisiaj inteligent, innym robotnik, innym mieszkaniec małego miasteczka, a jeszcze innym chłop na wsi. To, co określamy terminem literatura, jest oczywiście produktem życia duchowego elity, dzisiaj inteligenckiej, dawniej szlacheckiej, tej elity, która wchłania zdolne jednostki z warstw innych, jednostki te na modłę swoją urabia i, o ile są one twórczo czynne, produkty ich twórczości uznaje i kultywuje jako swoją własność. Tak było przez całe wieki i tak jest dzisiaj, z tą tylko różnicą, że dystans między elitą, dla której pisał Janicius w początkach w. XVI lub Kasprowicz w trzysta lat później, a środowiskiem chłopskim, z którego obydwaj poeci wyszli, z biegiem wieków znacznie zmalał, nie do tego jednak stopnia, by śpiewak Księgi ubogich mógł znaleźć czytelników wśród mieszkańców wsi rodzinnej. Jeśli jednak sprawę tak stoją, jak je tutaj schematycznie przedstawiłem, w czym znajduje sobie wyraz artystyczny życie duchowe warstw istniejących poza elitą i co z tego życia przenika do literatury elitarniej, by w niej otrzymać stempel zjawiska literackiego mówiącego o całym społeczeństwie, o całym narodzie? Odpowiedź na to pytanie pierwsze brzmi: twory folkloru. One są literaturą ludową, one w życiu wsi spełniają zupełnie taką samą rolę, jaka w życiu warstw kulturalnych przypada literaturze. By otrzymać odpowiedź na pytanie drugie, należy rozwiązać uprzednio nasze zagadnienie naczelne, ustalić stosunek literatury do folkloru i odwrotnie.

By do rozwiązania tego się zbliżyć, musimy wprzód wprowadzić dwa charakterystyczne ograniczenia. Pierwsze z nich dotyczy terminu: folklor. Z zakresu miarowicie pojęcia oznaczanego tym wyrazem musimy wyeliminować te elementy, które utrudniłyby nam rozważania, podsumowałyby nam bowiem zbyt wiele materiału nie mającego odpowiednika w materiale literackim. Myślę tutaj o tej całej ogromnej dziedzinie poglądów ludowych, która w sposób mniej lub więcej naiwny odpowiada na te

pytania, jakimi w obrębie kultury klas wykształconych zajmuje się nauka i filozofia. Jak się dalej okaże, elementami tymi literatura interesuje się u nas niejednokrotnie, nieraz nawet wcale intensywnie, ale ostatecznie traktuje je "mutatis mutandis" w sposób taki, jak analogiczne elementy nauki czy filozofii, jako przedmiot obserwacji albo nawet kontemplacji artystycznej, a nie jako artystyczny wyraz stosunku do świata, nie jako platformę, z której sam twórca usiłuje rozwiązać niepokojące go problemy [...] Do naszych celów wystarczy zupełnie zajęcie się tymi dziedzinami folkloru, które odpowiadają literaturze, tj. poezji ludowej, oraz prozie ludowej, bajce, anegdocie, podaniu, wreszcie widowiskom dramatycznym, tak zresztą bardzo rzadkim i ubogim.

Ograniczenie drugie dotyczy kierunku wzajemnego oddziaływania na siebie literatury i folkloru. Niegdyś, przed stu laty i więcej, uważano zjawiska folkloru za niesłychanie stare, za żywe przeżytki poezji pierwotnej ludzkości zachowane w ustach chłopskich, za źródło późniejszych zjawisk literackich. Pogląd ten, jak wiadomo, ma dzisiaj jeszcze bardzo wielu zwolenników i dzisiaj jeszcze próby dowodzenia, że stanowisko to w bardzo wielu wypadkach nie wytrzymuje krytyki, spotykają się z żywym sprzeciwem uczuciowym. Dzisiaj jednak w świetle dorobku nauki o literaturze porównawczej sceptycyzm co do czasu powstania poezji i prozy ludowej okazuje się w bardzo wielu wypadkach zupełnie usasadniony. Badania bowiem kilku generacji komparatystów dowiodły niezbicie, że ogromna większość pozycji składających się na literaturę tradycyjną wywodzi się z literatury pisanej. Okazuje się, że całe wieki oddziaływania kulturalnego elity w każdym kraju europejskim pozostawiły bardzo grubą warstwę osadu literackiego w tym, co się śpiewa czy opowiada w chatach wiejskich. Jak dalece fakty te można uogólnić, czy na ich podstawie można mówić o pochodzeniu całego zespołu literatury folklorystycznej, to inna sprawa; w praktyce jednak w każdym poszczególnym wypadku, przy każdej pieśni lub bajce usiłuje się dotrzeć do jej najdalszych korzeni i przynaj-

mniej na gruncie europejskim okazuje się, że korzenie te zwykle można odsukać w tym czy innym, określonym środowisku kulturalno-literackim. Zagadnienia te mają zresztą charakter bardzo specjalny i w orbitę naszych rozważań nie wchodzi. Dla naszych celów wystarczy założyć, że nie tylko literatura przez wieki czerpała pomysły z dziedziny twórczości tradycyjnej, ale i na odwrót, dziedzina ta syciła się przez wieki całe pomysłami literackimi. Nie tylko więc Pani Twardowska Mickiewicza wyrosła na piu bajek, które poeta słyszał w otoczeniu nowogrodzkiem czy wileńskim, ale równocześnie ballada Mickiewicza stała się źródłem niejednej "gadki" wiejskiej w okolicy, gdzie nazwiska Mickiewicza nigdy zapewne nie słyszano. Jak to się dokonywało, sprawą tą zająć się musi badacz folkloru operujący specjalnymi metodami. Tutaj z konieczności narzucić sobie musimy ograniczenie nakazujące nam zająć się jedną tylko stroną zagadnienia, oddziaływaniem folkloru na literaturę, co oczywiście nie jest równoznaczne z niedocenianiem czy ignorowaniem owej strony drugiej.

W tych dobrowolnie zacieśnionych granicach ujęte zagadnienie nie wydaje się niczym nowym, posiadamy przecie pewną ilość studiów o ludowości u tych czy innych naszych pisarzy, mamy nawet duży zarys encyklopedyczny Pierwiastka ludowego w poezji polskiej XIX wieku w książce St. Zdziarskiego (1901). Już jednak sam tytuł tej książki wskazuje, że zakres objętych nią zjawisk literackich jest bardzo szczupły, zapoznanie się zaś z jej treścią upewnia, że pierwsze wrażenie było trafne. Cóż bowiem było przed w. XIX? Jak na elementy folkloru reagowała powieść w. XIX, ilościowo przecie poezji bynajmniej nie ustępująca? Na pytania te książka Zdziarskiego odpowiedzi nie daje, pytań tych zresztą nikt właściwie nigdy rozwiązać nie próbował. Orientacja zaś w całym dostępnym nam zasobie materiałów jest konieczna, jeśli wnioski nasze mają być oparte na faktach, a nie gubić się w roztrząsaniach tylko teoretycznych, oderwanych od rzeczywistości historycznej, którą mają oświetlić.

Punkt wyjścia stanowi dla nas epoka romantyzmu, a raczej poprzedzające ją końcowe lata w. XVIII, gdy w Europie poczęto interesować się bliżej ludem, jego życiem materialnym i duchowym, a wskutek tego zetknięto się ze zjawiskami folkloru. Od tego bowiem dopiero czasu wchodzi one na stałe w orbitę zainteresowań literackich [...]

[...] literatura piękna przez całe z okładem stulecie głosi hasła polityczno-społeczne związane z rolą chłopca jako czynnika, od którego przyszłość zależy. Rzecz jasna, że nie są to hasła papierowe tylko, że sygnalizują one najdobitniej pracę rozległą i sięgającą głęboko, a zmierzającą do przyswojenia kulturze ogólnonarodowej dorobku kulturalnego "stanu włościańskiego". Przyswojenie to idzie w kierunku poznania chłopskiej kultury, materialnej i duchowej. Rozpoczyna je szereg studiów, z których nas tutaj obchodzą przede wszystkim prace zbierackie z zakresu folkloru. Już więc pokolenie romantyków poczyną gromadzić zapisy pieśni ludowych i bajek. Wacław z Oleska, Żegota Pauli, K.Wł. Wójcicki, S. Goszczyński, L. Siemieński, R. Berwiński, R. Zmorski, a wreszcie Oskar Kolberg w długich wędrówkach po ziemiach polskich gromadzą niezmierne materiały pieśniowe i prozaiczne, baśniowe i podaniowe, zmagazynowane ostatecznie w olbrzymim dziele Kolberga noszącym długi tytuł: Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Czasy poromantyczne ruchu tego bynajmniej nie hamują, wręcz przeciwnie - to, co dotąd stało wysiłkiem jednostek, zmienia się obecnie w pracę zorganizowaną, systematyczną, łączącą szereg jednostek o wspólnych zainteresowaniach, z fachowym kierownictwem na czele. Obok dzieła Kolberga pojawiają się tedy wydawnictwa periodyczne, takie jak warszawska "Wisła" (1887-1905), a potem lwowski "Lud", jak "Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej" (1877-1895) wydawany przez Krakowską Akademię Umiejętności i jego kontynuacja "Materiały Antropologiczne, Archeologiczne i Etnograficzne" (1896-1919) i mnóstwo innych imprez pomniejszych. Zbieraniu zaś surowych materiałów, coraz dokładniejszemu, systematyczniejszemu, prowadzonemu przez fachow-

ców-stenografów, poczynają towarzyszyć studia głębsze, usiłujące zebrać zebrany materiał, prace zainicjowane przez Jana Karłowicza, a dość przysgodnie zresztą uprawiane przez młodszych folklorystów już w wieku XX [...]

[...] Obecność elementu ludowego, i to folklorystycznego, o który nam tu przede wszystkim chodzi, najłatwiej jest uchwycić w zakresie form poetyckich. Każde z pokoleń występujących w wieku XIX wykazuje tedy zainteresowanie dla twórczości ludowej i każde z niej coś przejmie. Zwłaszcza w zakresie pieśni. Romantycy tedy, z wileńskimi twórcami ballad na czele, poszukują w pieśni przede wszystkim elementów epicko-balladowych; Mickiewicz więc w Liliach wyszukuje starą pieśń o pani, co pana zabiła, Chodźko w Malinach pieśń o dziewczynie zabitej przez zadrósną siostrę. Nad pieśnią polską góruje jednak pieśń ukraińska spopularyzowana przez Zaleskiego, a nawet pieśń litewska czy białoruska, znana poetom kresowym lepiej od polskiej. Dopiero nieco później, w twórczości romantyków młodszych, w okresie "lirników" mazowieckich czy litewskich, do głosu dochodzą pieśni rdzennej polskiej, mazowieckiej, małopolskiej i wielkopolskiej. Tradycja ta zaś nie wygasa, lecz trwa po koniec w. XIX, by rozbliżyć najświetniej może w liryce Asnyka i przede wszystkim Konopnickiej, której nuty "na fujarce" wygrane zdobywają sobie niezwykłą popularność. Oporniejszym natomiast materiałem okazuje się proza ludowa. Romantycy mało mają smysłu dla jej swoistych walorów estetycznych, jakkolwiek znaleźć można na sposób opowiadań ludowych stylizowane gawędy. Dopiero wśród generacji nowelistów czasów Prusa i Sienkiewicza powiastka ludowa, bajka, facecja, legenda, podanie, przyjmuje się i zdobywa prawa obywatelstwa. Dość wskazać na przykład, nieco wprawdzie izolowany, ale bardzo znamienity, na Sabałowa bajkę Sienkiewicza, by się o tym przekonać. Niemniej znamienne są gwarą pisane opowiadania Witkiewicza, następnie zaś nowele pokolenia młodszego, rzeczy Reymonta, Orkana, nade wszystko zaś Skalne Podhale Tetmajera, z nowelami

i szkicami roztęplnie utrzymnymi w tonie i na posiomie powiastki chłopskiej. Znamienny szczegół, podhalańskie pochodzenie tych prób, tłumaczy się niewątpliwie tradycyjnym urokiem "Homera tatrzańskiego", Sabały, i kultem narratora góralskiego, zainicjowanym przez Witkiewicza. W związku z tym pozostaje inny fakt bardzo charakterystyczny, pojawienie się gwary jako środka ekspresji literackiej stosowanego w całych dziełach, a nie tylko partiach dialogicznych, jak to zdarzało się już dawniej. Przykład Sienkiewicza operującego elementami gwarowymi w Krzyżakach na równi z archaizmami, metoda pisarska Orkana i Reymonta, którzy jednolitość stylową Roztok czy Chłopów osiągają przez konsekwentne zastosowanie języka ludowego tego terytorium, na którym rozgrywa się akcja ich powieści, dostarczają wymownej ilustracji, jak dalece proces adaptacji prozy ludowej w literaturze postąpił w porównaniu z Placówka lub Nad Niemnem. A wreszcie na początek w. XX przypada krok dalszy jeszcze w kierunku przeszczepiania form poezji ludowej do literatury, izolowana próba Wyspiańskiego, który cały dramat tworzy na modłę ludowej poezji dramatycznej, notorycznie zresztą ubogiej, tj. w Weselu idzie za tradycją jasełek, dawnego misterium na Boże Narodzenie.

Przegląd form folklorystycznych adaptowanych przez literaturę polską w. XIX i XX wskazuje, że zjawisko to odbywało się w związku z przejmowaniem całych kompleksów tematycznych z życia ludowego. Poeta czy prozaik, piszący poemat, dramat lub powieść, osnute na życiu wsi, automatycznie wprowadzali folklor jako zespół cech dla życia tego charakterystycznych. Wypadałoby więc rzucić okiem na te utwory, są to jednak sprawy tak znane, że nie warto chyba bliżej się nimi zajmować. Wiesław, Dziady, Karpaccy górale, powieści wiejskie Kraszewskiego, Placówka, Bartek Zwycięzca, Cham, Nad Niemnem, Beldonek, Biedronie, W Roztokach, Chłopi, Kłatwa, Sędziowie, Mój świat - oto długi szereg tytułów, które łatwo można by zwielokrotnić. Rzecz jasna, że każdy z nich pociągał za sobą konieczność szerszego lub węższego

uwzględnienia tematów folklorystycznych, zależnie od kierunku literackiego, któremu autorzy utworów tych hołdowali [...]

Całą tę jednak dziedzinę zagadnień pomijam tutaj, by zająć się wyłącznie tą kategorią tematów folklorystycznych, które w literaturze w. XIX i XX występują samodzielnie, nie w roli ornamentów czy ilustracji życia wiejskiego. Jest ich bardzo dużo, znacznie więcej, aniżeli przypuszczać by można na podstawie naszej dotychczasowej znajomości literatury, i ta ich obfitość i różnorodność najwymowniej świadczą o tym, jak intensywnie literatura romantyczna i epok późniejszych opierała się na folklorze. Jest to znowuż zrozumiałe, gdy się przypomni stanowisko poetów romantycznych wobec tradycji ludowej. Stanowisko to było na ogół jednolite i konsekwentne, choć oczywiście zdarzali się sceptycy - jak Słowacki - którzy natrzęsali się z piękności literatury ludowej, co jednak nie przeszkadzało im jej eksploatować. Postawę zaś romantyczną wobec tej literatury wymownie scharakteryzowało dwa pionierów piśmiennictwa romantycznego, poeta wobec poezji, prozaik wobec prozy.

Poetą tym był oczywiście autor Konrada Wallenroda, w "Pieśni Wajdeloty" tworzący wzniosły hymn na cześć poezji ludowej, piastunki i strażniczki najwyższych wartości kulturalnych w życiu narodowym³ [...]

Prozaik znowuż, Kraszewski, w bardzo głębokim i trafnie rzecz ujmującym szkicu o Podaniach gminu (1842), zastanawiał się nad zagadnieniem, jak zbierać i opracowywać prozę ludową. "Podania gminu na-przód należy zebrać, rozłożyć, poznać, roztrzaskać, uporządkować, a potem ich używać. Cząstka tej wielkiej pracy ledwie dopełniona."⁴ Wycho-dząc z tego założenia, dziś zresztą równie aktualnego jak przed

³A. M i c k i e w i c z: Dzieła, Wydanie Jubileuszowe, t. II, Warszawa 1955, s. 101.

⁴J. I. K r a s z e w s k i: Podania gminu (Studia literackie Wilno 1842, s. 93-94).

stu niemal laty, gdy je sformułowano, Krassewski tłumaczy, na czym ma polegać owo używanie zjawisk folkloru⁵ [...]

Rezultatem tych stanowisk było bardzo energiczne nasiąkanie literatury, od Ballad i romansów co najmniej począwszy, tematami pieśniewymi, bajkowymi, podaniowymi, anegdotycznymi rozmaitego pochodzenia i najrozmaiciej wysyskiwanymi dla celów artystycznych. Stąd wywodzą się przeróżne elementy nie tylko Ballad i romansów, ale również Ksiąg pielgrzymstwa polskiego i Pana Tadeusza, stąd motywy dramatów baśniowo-historycznych Słowackiego i Norwida, stąd oddźwięki bajki o Strzydse w Kordianie, bajki o Madeju w Anhellim, o uspionym królestwie w Królu Duchu, stąd niezliczona ilość wątków folklorystycznych w gawędach rymowanych i prozaicznych Pola, Syrokomli, Siemieńskiego, Grozy i innych.

Stosunki te nie zmieniają się oczywiście w czasach późniejszych, jakkolwiek w tej czy innej noweli Prusa lub Dygasińskiego trudno jest na pierwszy rzut oka odpoznać dobrze nawet znaną powiastkę ludową albo w noweli Orkana, która wydaje się fotograficznym niemal odbiciem życia góralskiego, temat literacki przez całe wieki głoszony z ambony i powtarzany w najrozmaitszych zbiorach powiastek budujących Bogactwo tych elementów jest tu tak duże, że wymaga bardzo wnikliwych badań, które pozwoliłyby w jego rozległości i głębi należycie się zorientować.

Jakkolwiek dzisiaj tego bogactwa ogarnąć w całości jeszcze nie potrafimy, już teraz z dużym prawdopodobieństwem możemy odpowiedzieć na podstawowe pytania wysunięte poprzednio, znany nam bowiem materiał pozwala ustalić stanowiska typowe dla przedstawicieli generacji literackich, czynnych w ciągu omawianego tutaj stulecia.

⁵Ibidem, s. 105.

Z pytań tych łatwiejsze jest to, które pozornie nastręcza więcej trudności, pytanie mianowicie, jak literatura postępowała ze zjawiskami folklorystycznymi, które sobie przyswajała. Formułę ogólną dał tutaj autor Promethidiona definiując stanowisko Chopina wobec muzyki ludowej⁶.

Podnoszenie Ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą - podnoszenie Ludowego do Ludzkości nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać daje się z Muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową.

Szlakiem przez formułę tę oznaczonym szli wszyscy pisarze polscy, bez względu na swe pochodzenie i wyznawany program literacki, traktując folklor jako interesujące twórczo literackie, w którym akcentowali momenty, odpowiadające ich wymaganiom estetycznym [...]

Daleko natomiast trudniejsza jest odpowiedź na pozornie łatwe pytanie, co z folkloru przenikało do literatury. Odpowiedź ta nastręcza mnóstwo trudności metodycznych, im więc z kolei przyjrzeć się należy. Płyną one niemal wszystkie ze swoistej natury materiału folklorystycznego, wymagającej specyficznej i precyzyjnej techniki badań.

Przede wszystkim tedy jest sprawą niełatwą zidentyfikowanie elementu folklorystycznego napotkanego w dziele literackim. By upewnić się o jego ludowym pochodzeniu, należy odszukać jego odmiany zapisane bezpośrednio z tradycji; odmiany te dotąd są niezinventaryzowane, rozrzucone w najrozmaitszych zbiorach, niejednokrotnie zapisane zupełnie przygodnie. Przypuśćmy jednak, że trudności te udało nam się pokonać, że znamy kilka czy kilkanaście elementów ludowych spokrewnionych z balladą Mickiewicza, sceną dramatu Słowackiego, rozdziałem powieści Kraszewskiego czy nowelą Prusa. Czeką nas teraz problemy ustalenia, który z tych elementów mógł być lub wprost musiał być znany badanemu pisarzowi. Wszak Syrokomla pisząc powiastkę dziadowską

⁶C. N o r w i d: Pisma zebrane, wyd. Z. Przesmyckiego, t. 4, cz. I, s. 168-169.

"O chwale bożej i chwale królewskiej" mógł wątek jej znać równie dobrze z tradycji ustnej, jak z nasłyszanego kazania, jak z lektury jakiegoś dzieła budującego lub nawet ze zbioru facecyj tego pokroju co Rejowskie Figliki. I dopiero tutaj odsłania się przed oczyma badacza aspekt chronologiczny tworów folkloru, aspekt, który pole badań rozciąga poza ramy w. XIX i nakazuje ujmowanie stosunku między literaturą a folklorem w bardzo rozległej płaszczyźnie historycznej. Teraz dopiero wychodzi na jaw, że w studiach nad tym stosunkiem niepodobna ograniczać się li tylko do czasów romantycznych i późniejszych, lecz trzeba sięgnąć w głąb, w epokę renesansu i jeszcze dawniejszą, średniowiecza.

Rzecz cała polega mianowicie na fakcie zupełnie prostym, że badanie zjawisk folklorystycznych w. XIX niemal stale prowadzi nas w głąb trudno dostępnych zjawisk literackich dawniejszych, z którymi elementy folkloru są ściśle związane [...]. W rezultacie więc studiów nad literaturą w. XIX nagromadzimy takie mnóstwo materiału epok dawniejszych, że zmusi on nas do zastanowienia się, co z folkloru przenikało do dzieł literackich stuleci dawniejszych i jak przedstawiał się ów folklor dawniejszy. Rzecz jasna, że wówczas okaże się kruchość tych granic, które postawiłem poprzednio, raz po raz bowiem narzuci się nam stwierdzenie dwustronności omawianego stosunku, nie tylko nasiąkania literatury folklorem, ale także nasiąkania folkloru literaturą. Co większa, w całym szeregu wypadków takich, [...], przekonamy się, że tradycja ludowa była pomostem między dwoma stadiami rozwoju literatury, że pomysły Rejowskie czy inne, przeniknąwszy do dziedziny twórczości ludowej, lekceważone przez całe wieki i pokolenia, z biegiem czasu ponownie wynurzają się na powierzchnię literatury, usankcjonowane przez modę, i że na powierzchni tej żyją dalej i krzewią się, i znowu niejednokrotnie zanurzają się w głąb świata folkloru.

Wypadki tego rodzaju, a jest ich znów legion, mimochodem pozwalają nam naszkicować odpowiedź na ubocznie poruszone zagadnienie lite-

ratury ogólnonarodowej. Na nich właśnie widać, jak dalece literatura i folklor zasębiają się nawzajem, przenikają, krzyżują i tworzą jedno wspólne podścielisko, z którego literatura wyrasta, by odpowiednio w chwili narodzin się różnicować. Tutaj właśnie możemy przekonać się, że teoretycznie literatura od folkloru oddzielić się nie da, są to bowiem tylko konary wyrastające z tego samego macierzystego pnia, magazynującego soki żywotne, z których czerpie siłę kultura literacka zróżnicowanej społeczności, zarówno kultura wyrażająca się w słowie pisany, jak kultura słowa mówionego.

A wreszcie, ponieważ w zjawiskach folkloru obok aspektu historycznego wysuwa się równorzędnie aspekt geograficzny, zjawiska te wymagają metody badań porównawczych, metody uwzględniającej ogromną ilość faktów literackich, i to faktów nieraz podrzędnych, a wskutek tego właśnie trudno dostępnych. Analogiczne zjawiska występują w folklorze różnych ludów w różnych epokach, od wieków przedostają się do literatury i zabarwiają w niej kolejno różne rodzaje literackie. Wątek znany nam z noweli Tetmajera i powiastki ludowej, przed stu latymógł u nas wystąpić w dziedzinie gawędy, jeszcze dawniej w formie "powieści" moralnej, a jeszcze wcześniej w postaci facecji lub "przykładu" kaznodziejskiego. Oczywiście nie zawsze, ale bardzo często odtworzenie owych wszystkich przekształceń danego wątku w biegu wieków jest koniecznością, zidentyfikowanie bowiem badanego zjawiska okazuje się niemożliwe i poprzestać musimy jedynie na wyznaczeniu mu odpowiedniego, w przybliżeniu tylko, miejsca w łańcuchu rozwojowym.

To są zagadnienia, które utrudniają zbadanie stosunku literatury do folkloru, ale które równocześnie pasjonują badacza i rokują rezultaty naprawdę cenne.

RICHARD M. DORSON

Tradycja ustna a historia pisana

Przedruk za: Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu, pod red. M. Bokszczanin, S. Frybesa, E. Jankowskiego, Warszawa 1968, s. 914—927; pierwodruk: „The Journal of the Folklore Institute” I, 1964, nr 3.

[...] Istnieje już bogata literatura poświęcona zagadnieniu, w jakim stopniu tradycja ustna jest użyteczna dla historii. Nie tylko historycy, lecz także archeologowie, geologowie, etnologowie, filologowie klasyczni, bibliści, mitologowie i psychologowie zażarcie dyskutują tę sprawę¹. W Polinezji i Afryce tradycja stanowi główne źródło, z którego czerpie historyk. Jednakże właściwościami ustnej tradycji, czy to historycznej, czy literackiej, i sposobami uchwycenia jej wędrownej natury zajmują się głównie badacze folkloru.

Można wymienić pewną liczbę dość specyficznych sposobów lub dziedzin zastosowania przez historyka tradycji ustnej. Przykłady popiera

¹ Piszący te słowa zanalizował tę literaturę w sprawozdaniu ze swych badań naukowych pt. *The Historical Validity of Oral Tradition*, przygotowanym dla Departamentu Sprawiedliwości przy rządzie Stanów Zjednoczonych, na użytek Komisji zajmującej się roszczeniami Indian do ziemi, i przedłożonym pod rozprawę 11 listopada 1961 r. zgodnie z umową nr J-40973.

jące te tezy czerpać będą głównie z historii Ameryki, dlatego że tę historię znam najlepiej, a także dlatego, że jest to dziedzina badań historycznych najbardziej stanowczo odrzucająca ludowe i inne tradycje ustne.

1. TRADYCJA USTNA JAKO ŹRÓDŁO POPULARNYCH PRZESĄDÓW, POSTAW I STEREOTYPÓW MYŚLOWYCH

Kiedy amerykańscy historycy próbują ocenić i przekazać reakcje ludzi na określony problem historyczny, zagłębiają się w roczniki dzienników i analizują artykuły redakcyjne. Jednakże gazety nie zawsze odzwierciedlają dokładnie opinię powszechną, jak to smętnie przyznają specjaliści od przeprowadzania ankiet i komentatorzy dzienników, którzy w wyborach prezydenta w r. 1948 dawali Deweyowi pierwsze miejsce przed Trumanem. Wnikliwy specjalista od spraw politycznych, Samuel Lubell, ukazał nam korzyści, jakie w naszych czasach mogą przynieść dogłębne wywiady dokonywane osobiście w celu zebrania próbek różnych politycznych postaw regionalnych. Co się tyczy wcześniejszych okresów, możemy obecnie jedynie domyślać się, ile rzeczy ujawniłyby zagrzebane w różnych źródłach drukowanych lub wciąż jeszcze będące w obiegu ustne legendy cykliczne, na przykład o Abrahamie Lincolnie.

Tom wspomnień i anegdot Random Thoughts and Musings of a Mountaineer, napisany przez sędziego Felixa E. Alleya (Salisbury, North Carolina, 1941), przytacza opowieści, których pełno w górach Południa, o rzekomych ojcach Lincolnia. Sędzia Alley urodził się w r. 1875 na farmie położonej na podgórzu Whiteside Mountain w południowej części stanu Południowa Karolina. Ojciec Alleya walczył w armii Konfederacji, lecz jeden z braci służył w wojsku Unii. Sędzia miał wyczułone ucho na góralskie opowieści i jeden rozdział swej książki poświęcił anegdotom ludowym ekscentrycznego "wuja", Boney Ridleya, oraz innym

przykładom góralskiego dowcipu. Opowiadając się w trzech rozdziałach za tezę, że "Abraham Lincoln pochodził z gór Karoliny", sędzia bierze jednak bardzo serio podania krążące w tych górach i wciela je do świadectw w postaci zeznań, listów i publikacji, które przytacza na dowód, że Lincoln był nieślubnym synem Johna C. Calhouna i Nancy Hanks, niegdyś osiadłej w Anderson County w Południowej Karolinie. Alley zamieścił nawet w książce, na przeciwległych stronicach, fotografie Lincolna i Calhouna z brodą i uczesaniem Lincolna [...], ażeby wykazać ich podobieństwo. Tradycja, że Calhoun był ojcem Lincolna, jest tylko jedną, choć najobficiej udokumentowaną, z dziewięciu innych, zajmujących się pochodzeniem Lincolna.

Alley oświadcza [...], że podanie to szeroko obiegało północną Wirginię, Missisipi i Georgię i że dotarło do niego z kilku źródeł. Jednym z informatorów był wybitny prawnik w Surry County w Wirginii, R.A. Freeman, który z kolei usłyszał tę wiadomość od J. M. Harrisa, emerytowanego profesora Uniwersytetu Furmana; Harris brał udział w wojnie domowej i interesował się jej historią i związanymi z nią podaniami. W swojej wersji Freeman napomyka o innej jeszcze pogłosce, tej mianowicie, że Lincoln i Jefferson Davis byli braćmi przyrodniemi [...]. Podobnie jak w pozostałych ośmiu podaniach, możemy tu z łatwością dostrzec proces przekazywania pogłoski z ust jednej osoby do drugiej. Opowiadanie np., które niejakiemu Abrahamowi Enloe z Swain County przypisywało ojcostwo Lincolna, rozpowszechniał w powiatach górskich domokrażca Phillis Wells w ciągu całego swego długiego życia [...]. Kupował on pióra, futra i żeń-szeń pięciolistny, sprzedawał zaś naczynia cynowe; twierdził, że słyszał od Enloe'a, człowieka żonatego, jak to wpędził Nancy Hanks w tarapaty i wysłał ją do innego powiatu, gdzie urodziła ich syna, Abrahama. Kiedy Wells opowiadał swoją historyjkę biografowi Lincolna, miał dziewięćdziesiąt lat; powtarzał ją od czasów swej młodości.

Siła przyciągająca tego żywego podania leży, po pierwsze, w dumie regionalnej, która wyznacza miejsce urodzenia Lincolna wśród górali

Południa, po drugie zaś, w lojalności wobec narodu, która poprzez swiątek krwi wielkiego wodza z Północy i wielkiego wodza z Południa położyła kres zacierzewieniu dzielnicowemu, dzielącemu lud góralski. Ponadto w przekonaniu ludu istniała pewna logika w opowieści o niesłubnym pochodzeniu Lincolna, ponieważ, według Alleya, wyjaśniało ono uporczywą melancholię prezydenta [...]

Montgomery S. Lewis w książce Legends that Libel Lincoln (1946) usiłował sprostować przekaz o spędzonym rzekomo w nędzy i brudzie dzieciństwie Lincolna i o jego niezaradnym ojcu. Lewis powołuje się na pracę J. Rogersa Gore'a z r. 1921 pt. The Boyhood of Abraham Lincoln, która według niego jest w dużej mierze odpowiedzialna za ten wypaczony obraz. "Zdumiewające jest, że książka ta mogła być uważana za coś więcej niż zabawną powieść opartą na folklorze - pisze Lewis (s. 26) - a przecież wielu pisarzom służyła jako tekst źródłowy." Gore w znacznym stopniu wyzyskał wspomnienia przekazane mu w r. 1896 przez dziewięćdziesięcioletniego Austina Gollahera, który z zastanawiającymi szczegółami relacjonował okoliczności narodzin i wydarzenia z lat chłopięcych Lincolna. Gollaher twierdzi, że jego ojciec i matka byli obecni i asystowali przy narodzinach Abrahama w chacie Lincolnów 12 lutego 1809 r., mimo że rejestry podatkowe wykazują, iż rodzina Gollahera przeniosła się do Hardin County dopiero w 1812 r. Gollaher jednak jest przedstawicielem rodu pionierskiego, który w ciągu długich lat wspomniania i snucia gawęd przyczynił się do utrwalenia stereotypu o nędzy i brudzie, w jakich Lincoln spędził pierwsze lata swego życia. Stereotyp ten stał się częścią amerykańskiego mitu o sukcesie życiowym z kategorii "od nędzy do pieniędzy". Znaczenie tego mitu analizował ostatnio (w 1963 r.) John W. Tebbel².

Historycy typu Lewisa z reguły odrzucają ustną tradycję uważając, że zaciemnia świadectwa historyczne i stwarza legendy, ale prze-

²J.W. Tebbel: *From Rags to Riches: Horatio Alger Jr. and the American Dream*, New York 1963.

sądy ludowe i stereotypy zasilane ustną tradycją miały wpływ na bieg historii.

2. USTALENIE POJĘĆ MITU, SYMBOLU I WYOBRAŻENIA

Pojęcie mitu, tak atrakcyjne obecnie dla krytyków literackich, antropologów zajmujących się rozwojem kultury, psychologów ze szkoły Junga i filozofów politycznych, zaczęło intrygować historyków. Oczywiście, mity narodowe analizowane przez historyków różnią się od mitów plemiennych notowanych przez antropologów. Historyk nie może "zabrać" czy też zapisać świeckiego mitu o państwie-narodzie, ponieważ mit taki nie istnieje w jednym miejscu lub w jednym dokumencie, lecz przenika kulturę; historyk musi złożyć całość z tysiąca rozproszonych źródeł i uczynić mit zrozumiałym. Mit narodowy nie głosi żadnej powiązanej historii, choć zawiera życiorysy bohaterów tworzących kulturę i ich sukcesy. Narodowe mity przypominają jednak mity plemienne w tym, że jednoczą ludzi, którzy je posiadają, i wyposażają ich we wspólne wartości, symbole, sankcje i bożyszcza. Imigranci, którzy przyjeżdżają do Stanów Zjednoczonych, muszą mozolnie uczyć się mitów Demokracji, Wolnej Inicjatywy i Pogoni za Szczęściem i muszą zapoznawać się z ich symbolicznymi obrzędami w przemówieniach na dzień 4 lipca, w jesiennych mistrzostwach drużyn o puchar Stanów Zjednoczonych w baseballu lub w odsłanianiu modeli ant na rok następny.

Historycy amerykańscy, zwłaszcza ci, którzy specjalizują się w studiach nad problemami amerykańskimi, zajmują się obecnie pilnie interpretacją podań. Książka Henry Nasha Smitha Virgin Land, the West as Symbol and Myth dała w r. 1950 początek rozważaniom nad Zachodem jako ideą i konstrukcją myślową w umysłach Amerykanów z XVIII i XIX wieku, ideą, która sprawiała, że ludzie z terenów wschodnich wędrowali na Zachód, ale która nie zawsze była zgodna z rzeczywistością historyczną. Nawet wielki Frederick Jackson Turner, formułując swą tezę o wpływie terenów granicznych na dzieje Ameryki, uległ mitowi Za-

chodu pojmowanego jako rajski ogród. Smith wykorzystał w szerokim zakresie źródła niekonwencjonalne, takie np. jak groszowe powieści, nie wszedł jednak poniżej poziomu literatury straganowej, by sięgnąć do podań ustnych. Spośród prac chronologicznie późniejszych od książki Smitha praca Richarda Hofstadtera The Age of Reform (1956) przynosi w pierwszym rozdziale pt. The Agrarian Myth and Commercial Realities związane stwierdzenie siły mitu w historii Ameryki. Rolniczy mit o niezależnym farmerze, jako o najcenniejszym i najbardziej produktywnym obywatelu Ameryki, posiadał początkowo trwałą podstawę w fakcie gospodarczym, lecz, mimo iż mit ten utrzymywał się nadal, rzeczywistość w XIX wieku przesunęła się zdecydowanie od rolnictwa do przemysłu, ze wsi do wielkiego miasta, z Zachodu na Wschód. Daniel J. Boorstin w książce The Image, or, What Happened to the American Dream (1962) błyskotliwie ocenił rolę tworzenia wyobrażeń we współczesnym życiu Ameryki i zastępowania niefabularnych wytworów sfabrykowanymi.

Tradycja ustna i folklor ludowy z pewnością wzbogaciłyby źródła dostępne historykowi zajmującemu się mitem, symbolem i wyobrażeniem. Oczywiste Przeznaczenie, naczelną mit historii Ameryki, znajduje swe odzwierciedlenie w przesadnym chełpieniu się zdobywaniem terenów granicznych i w umieszczaniu rodowodu amerykańskich bohaterów ludowych w puszczech. Intelktualiści i ludzie interesu nie bywają nigdy przedmiotem apoteozy w tradycji i kulturze ludowej. W almanachach Crocketta wykształcony mieszkaniec stanów wschodnich figuruje jako śmieszny "ceper"; profesor jest postacią komiczną w filmach amerykańskich. Businessman, bankier, baron rozbójnik, potentat giełdowy z Wall Street stają się wzajemnie z sobą powiązаныmi symbolami zaborczej chciwości i wyzysku. Jesse James, który rabuje banki i wspomaga osamotnione wdowy, staje się bohaterem ludowym. Podobnie jak Wall Street utożsamiana jest ze stanami wschodnimi, tak bohaterowie ludowi - Boone i Crockett, Johnny Appleseed, Kit Carson i Buffalo Bill, Jesse James i Billy Młokos - kojarzą się w umysłach ludzi z Zachodem i jego cechami męskości, obfitości i indywidualnej odwagi. Oczywiście

Przeznaczenie, które w latach czterdziestych XIX w. doszło w pełni do głosu, łączyło przyszłą wielkość demokracji amerykańskiej z zajęciem i zasiedleniem transkontynentalnych terenów rozciągających się do Pacyfiku [...]

Zróżna folklorystyczne mogą wzbogacić opowiadanie. Na przykładzie takiej postaci, jak Abraham "Oregon" Smith, narrator niestworzonych historii, który sam stał się postacią z podań ludowych w stanach Indiana i Illinois, możemy zaobserwować postawę wobec baśniowego Zachodu u samych jej korzeni. Smith zyskał swój przydomek z powodu niewiarygodnych opowieści, jakie przekazywał współmieszkańcom swego miasta po powrocie z wycieczki w okolice Oregon w latach pięćdziesiątych XIX w. Opowiadał o pomarańcach wielkich jak arbuzy, o miłych deszczach, od których ludzie nie przemakali, o płynącym bisonim mleku, które samo ubijało się na masło w górskich strumieniach. Tego rodzaju bajki ludowe stanowią odpowiednik olśniewających cudów Oregonu i Kalifornii, odmalowywanych w przewodnikach, które pisali emigranci, i w politycznych przemówieniach członków Kongresu o orientacji prozachodniej, takich jak senator Thomas Hart Benton z Missouri.

Folklor może także rzucić światło na stosunek do Oczywistego Przeznaczenia tych ludów, które stały na jego drodze. Wiary obywateli Stanów Zjednoczonych, że przeznaczeniem ich jest opanować cały kontynent od wschodu na zachód, nie podzielali Meksykańczycy. Wrogość i bunt wobec jankesowskiego kolosa wyraźnie ujawniają się w znakomitych studiach analitycznych Merle'a Simmonsa i Américo Paredesa o meksykańskim "corrido" [dłuższej opowieści; przyp. tłum.]. Śledząc postawę Meksyku wobec Stanów Zjednoczonych w XIX i XX wieku oglądaną przez pryzmat "corridos" Simmons wykazuje, jak schyłek idei Oczywistego Przeznaczenia zbiega się z przypływem przyjaznych uczuć "pueblos"³ [tubylców; przyp. tłum.] wobec ich północnego sąsiada. Paredes

³M. S i m m o n s: The Mexican Corrido as a Source for Interpretive Study of Modern Mexico (1870-1950), Bloomington, Indiana, 1957.

zebrał "corridos" o meksykańskich bohaterach z terenów pogranicznych, takich jak Gregorio Cortez i Jacinto Treviño - meksykańscy odpowiednicy Billy Młokosa i Sama Bassa - którzy szyczą z teksaskich "komandosów" i urzędników administracyjnych⁴. John T. Smith, uczeń Paradesa, w artykule bystrze analizującym postawę ludu meksykańskiego wobec kolei żelaznej wyrażoną w "corridos", opisuje kolej jako symbol wyzysku i chciwości, "potwora najgorszego rodzaju", który "ugania się za pieniędzmi i zżera kukurydzą wraz z kaczanami". Oczywiście potwór ten identyfikowany jest z "gringos" [cudzoziemcami, zwłaszcza Amerykanami; przyp. tłum.], a katastrofy i utrata życia ludzkiego spowodowane przez to monstrum przypisywane są jankesom⁵. Kiedy w r. 1917 w wyniku dyplomatycznej presji ze strony Stanów Zjednoczonych Meksyk wypowiedział wojnę Niemcom, wielu "pueblos" tańczyło na ulicach, myśląc, że będą walczyć przeciw "gringos". Etnocentryzm historii ludowej nie jest zbyt odległy od etnocentryzmu spotykanego w historii profesjonalnej [...]

Ukazała się ostatnio praca historyczna (1964), która w celu wyjaśnienia historii Ameryki po raz pierwszy z rozmysłem posługuje się pojęciem mitu i materiałem folklorystycznym. Autor jej, Frank R. Kramer, wyjaśnia metodę przyjętą w swej książce Voices in the Valley w podtytule: Myth Making and Folk Belief in the Shaping of the Middle West (Mitotwórstwo i wierzenia ludowe w kształtowaniu Środkowego Zachodu)⁶. Kramer skupia swe badania na Dolnym Środkowym Zachodzie jako na terytorium zamieszkałym przez zwartą społeczność. Społeczność tę uformowały kolejno następujące po sobie wypadki historyczne: wej-

⁴A. P a r e d e s: "With His Pistol in His Hand". A Border Ballad and Its Hero, Austin, Texas, 1958; i Corrido de Jacinto Treviño w pracy R.M. D o r s o n a: Buying the Wind, Chicago 1964, s. 483-485.

⁵J.T. S m i t h: Rails Below the Rio Grande, [w:] And Horns on the Toads, wyd. M.C. B o a t r i g h t, W.H. H u d s o n i A. M a x w e l l, Dallas, Texas, "Publication of the Texas Folklore Society", t. XXIX, 1959, s. 122-135.

⁶F.R. K r a m e r: Voices in the Valley, Cambridge, Mass., 1952, s. 198.

ście francuskich misjonarzy jezuickich do wsi plemienia Huron; emigracja do doliny Ohio jankesów z Nowej Anglii, Niemców z Pensylwanii, osiedleńców irlandzko-szkockich z południowych Appalachów; powstanie osad rolniczych, których symbolem było gospodarstwo osadnicze i towarzysztwo popierające osadnictwo; okres przejściowy od rolnictwa do ciężkiego przemysłu i nowy napływ imigrantów - Czechów, Polaków - którego nowym, kolejnym symbolem jest fabryka i związek zawodowy robotników. Kramer wyznacza wspólny zbiorowy mit dla każdej z tych grup społecznych, mit, który nadaje znaczenie ich światu i wspierany jest symbolami, obrzędami, przepisami, uroczystościami i tym, co autor nazywa ludową filozofią i ludową logiką. Na poparcie swej tezy sięga do zbiorów opowiadań ludowych, pieśni ludowych oraz wierzeń ludowych i przeplata je konwencjonalnymi źródłami historycznymi. Materiałów, którymi operuje, nie udaje mu się zespolić w uporządkowaną opowieść, nie dlatego jednak, że nie mogą się one z sobą pogodzić, lecz dlatego, że autor przedstawia rzecz w sposób nazbyt impresjonistyczny.

3. WYŁUSKIWANIE FAKTU Z OTOCZKI FANTAZJI

Historyk, zwłaszcza zaś historyk regionalny, potrafi oddzielić fikcję od faktu dzięki znajomości folklorystycznych cech ustnej tradycji. Historia miasta, powiatu i regionu obfituje w podania o charakterze legendarnym, które nierzadko występują szumnie jako zdarzenia prawdziwe.

Wspomnienia Iry Farrella, drwala z północnego Michigan, ogłoszone w r. 1961 pod tytułem Haywire. Growing Up in the Upper Peninsula 1905-1925 dostarczają na to dobrego przykładu. Realistyczne anegdoty Farrella, opowiadane jedna po drugiej niby korale nanizane na sznurerek, stanowią znakomite źródło dla historyka tego barwnego regionu; mamy tu rzadki dokument: nie wygładzone literacko doświadczenia i wydarzenia upamiętnione drukiem przez członka grupy ludowej. Książecz-

ka jest równie nieforemna jak samo życie. Mogę poświadczyć dokładność i autentyczność opisu obozu drwali i scen z baru, ekscentryczność charakterystycznych typów oraz awanturniczego humoru z mych własnych doświadczeń w czasie zbierania materiałów w terenie, na Górnym Półwyspie Michigan. Niektóre jednak z wielu anegdotek są już dobrze znane. Jest tam historyjka o twardym kierowniku obozu, który zapytany przez chłopca sprząającego w obozie, kiedy ma budzić drwali, ryczy: "Kiedy tylko, do cholery, zobaczysz, że śpią!" Farrell powtarza to dwukrotnie [...], a ja sam słyszałem ją nieraz w górnym Michigan i wydrukowałem w pracy Bloodstoppers and Bearwalkers. Także inne opowiadania ludowe Farrell podaje jako fakty. Jednym z nich jest rozmowa duchownego z kobietą mieszkającą w głuchym lesie, która w komичny sposób fałszywie tłumaczy jego religijne metafory; jest to Typ 1833E, Bóg umarł za ciebie, znany w Europie i Stanach Zjednoczonych. Drugim przykładem jest epizod o myśliwym, który twierdzi, że to on właśnie, i tylko on, upolował sarnę, lecz kiedy sarna okazuje się koniem, dzieli "chwałę" ze swym kolegą⁷. Baughman klasyfikuje tę anegdotę jako Motyw X 584.2*, można ją także znaleźć wśród bajek Ezopa. To, że anegdoty o tak szerokim obiegu światowym figurują na kartach książeczki Farrella, bynajmniej nie umniejsza jej pretensji do wierne go opisu życia na Górnym Półwyspie Michigan. Farrell może w istocie wliczyć Herodota, wyzyskującego ulotne podania, w poczet swych poprzedników. Niewątpliwie kultura narracyjna w północnym Michigan przyciągała bajki ludowe pokrewne temperamentowi regionu, a opowiadania o chełpliwym myśliwym i ciemnej kobiecie z głuchego lasu pasują doskonale do nadgranicznych warunków tej części kraju.

Tradycja miejscowa wykazuje tendencję do przemieniania legendy w fakt. Podczas wycieczki na wybrzeże Maine miałem bezpośrednią okazję

⁷E. W. B a u g h m a n: A Type and Motif-Index of the Folktales of England and North America, The Hague 1966; R. M. D o r s o n: Negro Tales from Pine Bluff, Arkansas and Calvin, Michigan, Bloomington, Indiana, 1958, s. 90-91.

zaobserwować przykład takiego procesu. Nagrałem na taśmę w wiosce Kennebec opowiedzianą mi przez Curta Morse'a i jego córkę, Ewę, legendę o nazwie miejscowości Yoho Cove, położonej o dwie mile od wioski nad zatoką. Twierdzili oni, że nazwa ta wywodzi się od drobnego wydarzenia znanego każdemu w tej okolicy. Niedługo, we wczesnym okresie osadnictwa, dziki człowiek, który potrafił wymówić tylko jedno słowo "Yoho", uprowadził białą kobietę i żył z nią przez dwa lata, dopóki nie została ocalona przez wyprawę na łodziach. Dziki Yoho rozdarł w gniewie ich niemowlę na dwoje i rzucił jedną rozdartą połowę za łodzią. Ludzie z tego okręgu wierzą, że tak się naprawdę stało, i historyk regionalny mógłby zamieścić to podanie w swych kronikach. Ale Yoho postąpił w ten sam sposób w Persji, Kanadzie i Kentucky. Leonard Roberts zapisał cztery wersje podania o Yoho w Pine Mountain, w stanie Kentucky⁸.

Krikowie, Mikmakowie, Wyandoci i Lenapiowie wszyscy mówią o układzie zawartym z białym człowiekiem, który ofiarował im dobrą cenę za tyle ziemi, ile dało się przykryć krowią skórą⁹. Następnie biały człowiek pociął skórę na paski i rozpostarł je na bardzo dużej przestrzeni. Taki sam fortel zostały przypisany Dydonie w Eneidzie Wergiliusza, a wieści o nim dochodziły także z Turcji, Islandii, Francji, Polski, Estonii, Grecji, Egiptu i Syberii. Fortel ten jest zarejestrowany jako Typ 2400, Ziemia mierzona skórą konia. i Motyw K 185.1, Oszukańcze nabycie ziemi: miara skóry wołowej. A przecież jeśli nawet wydarzenie to jest historycznie fałszywe, psychologicznie jest

⁸R.M. D o r s o n: The Legend of Yoho Cove, "Western Folklore" 1959, t. XVIII, w oparciu o pracę A. T a y l o r a i L. R o b e r t s a: A Long-Sought Parallel Comes to Light, "Western Folklore" 1957, t. XVI, s. 48-51.

⁹M. B a r b e a u: Publications of the Geological Survey of Canada, "Anthropological Series", t. XI (19), nr 91, s. 271; M. B u r k h o l d e r: Before the White Man Came: Indian Legends and Stories, Toronto 1923, s. 20, 23; J.J. W o o d m a n: Indian Legends, Boston 1924, s. 9.

prawdziwe i wcielenie go do opowieści plemiennych jest faktem godnym zanotowania przez amerykańskich historyków.

4. SPRAWDZANIE WYDARZEŃ

Przykłady opisane powyżej zdają się popierać teorię, tak namiętnie wysuwaną przez Lorda Raglana i Roberta Lowie'ego, że po dostatecznym upływie czasu, powiedzmy, po półtora wieku, wszelkie ustne podania stają się czystą fikcją. Istnieje jednak wiele wypadków, od Wielkiej Brytanii po Afrykę i od Polinezji po Islandię, ilustrujących prawdziwość podania. W "Journal of American Folklore" z 1959 r. w artykule Folk Traditions as Historical Fact: a Paiute Example przedstawione jest najnowsze odkrycie w tej dziedzinie. Dwaj archeolodzy, Dawid M. Pendergast i Clement W. Meighan, którzy prowadzili prace na stanowiskach Indian amerykańskich w Paragonah, w stanie Utah, zapisali w r. 1956 i 1957 obserwacje zebrane od czterech informatorów z plemienia Pajutów południowych o ludzie zbliżonym do Indian Pueblo, który żył na tym obszarze od r. 800 do 1150 n.e., kiedy to stanowisko zostało porzucone. Wypowiedzi Pajutów dotyczące ludu, który nazywali "Mukwitch", potwierdzały w ogólnych zarysach wiadomości zebrane przez archeologów o migracji na południe, polowaniu na sarny i jelenie, niskim wzroście, podziemnych domostwach i używaniu "metates" [wielkich, płaskich kamieni; przyp. tłum.] przez mieszkańców tego stanowiska przy mieleniu żywności. Autorzy stwierdzili, że:

Choć żaden z informatorów nie wie wszystkiego o Mukwitchach, zbiorowa wiedza tej grupy zdaje się zawierać skróconą, lecz dość dokładną historię wypadków i ludzi sprzed jakichś ośmiuset lat.

Lord Raglan zaatakował artykuł wykazując sprzeczne twierdzenia Pajutów, wzmiankę o drogach i pociągach, która umieszczalaby jedno podanie w w. XIX, dalej, niezgodne z charakterem podań uwagi o prawdopodobieństwie wydobyte z informatorów i wreszcie niezdolność ludzi prymitywnych do rozróżniania osób mitycznych od rzeczywistych.

Meighan wskazał w odpowiedzi na wysoki stopień zgodności w opisach informatorów i na to, że wyłączają oni ze swych opisów Mukwitchów postaci legendarne, takie jak Coyote ("Nie ma historyjek o Mukwitchach"). Zacytował cztery inne północnoamerykańskie podania ustne, potwierdzone przez etnografów i obejmujące okres czasu od dwustu do osmiuset lat. Postawił pytanie, dlaczego nieoświeceni Pajutowie wiedzą więcej o tych stanowiskach archeologicznych niż mieszkający w ich sąsiedztwie biali farmerzy?

Czujemy, że odpowiedź na to jest po prostu taka, iż jest to ich ziemia, żyli tam przez trzydzieści pokoleń lub więcej, ich przodkowie widzieli te społeczności, gdy były to żyjące wsie, a starzy ludzie mówili o nich z młodymi.¹⁰

Historyczne fakty mogą tkwić w otoczone opowieści wypełnionych wypaczonymi i folklorystycznymi elementami. W Opowiadaniach plemion Kiowów Apaczów zebranych przez J. Gilberta McAllistera, Stary Człowiek Hastchian i Solomon Katchin snują historyczne opowieści o tym, "Jak wybito gromadę Apaczów" i o "Bitwie z Kitem Carsonem" (1864-1865). Pierwsza opowieść zawiera bajkowy opis zawodów w magii (Motyw D 1719.1), w których czerwonoskóry znachor zwany Tijjena tryumfuje nad białym lekarzem. Zawiera ono także nieścisłość historyczną, którą McAllister wykazuje, mianowicie, amerykański oficer jedzie na koniu, choć wypadki rozgrywają się rzekomo przed wprowadzeniem konia. Użycie armaty natomiast, które McAllister pierwotnie uważał za błąd, zostało później, jak się przekonał, poświadczane przez oficerów armii, co podał James Mooney w książce Calendar History of the Kiowa¹¹.

¹⁰C.W. Meighan: More on Folk Traditions, "Journal of American Folklore" 1960, t. LXXIII, s. 60. Poprzedni artykuł Meighana i D.M. Pendergasta: Folk Traditions as Historical Fact: A Paiute Example ukazał się w tym samym piśmie, w tomie LXXIII, 1959, s. 128-133, komentarz zaś Lorda Raglana: Folk Traditions as Historical Facts w tomie LXXIII, 1960, s. 58-59.

¹¹J.G. McAllister: Kiowa-Apache Tales, [w:] The Sky is My Tipi, wyd. M.C. Boatright, Dallas, Texas, "Publication of the Texas Folklore Society", t. XXII, 1949, s. 110-120, 133-139.

5. DOSTARCZANIE DANYCH O GRUPACH MNIEJSZOŚCIOWYCH

W swej pobudzającej do dyskusji analizie społeczeństwa amerykańskiego w książce The Lonely Crowd socjolog David Riesman rozróżnia trzy zasadnicze grupy ludności: grupa ludzi kierowanych przez drugich, która stanowi główny nurt współczesnego życia Ameryki, rządzona jest środkami kultury masowej, a symbolizuje ją kierownik-organizator; grupa ludzi kierowanych głosem wewnętrznym, tu znakomitym przykładem są purytanie, których motywem działania jest sumienie i wola Boga; trzecia wreszcie grupa to ludzie kierowani tradycją, owe enklawy i wyspy imigrantów oraz skupisk mniejszościowych, zachowujące starszą, niekiedy nawet archaiczną kulturę. Dla dwu pierwszych grup świadectwo historyczne jest obszernie udokumentowane: były to i są nadal sektory cywilizacji amerykańskiej, widoczne w życiu publicznym i jasno sformułowane. Dokumentacja historyczna natomiast dotyczyła uboższego imigranta, poniżonego Murzyna czy wyrzuconego poza nawias życia Indianina jest żałośnie uboga. Historyk, którzy przywykli opierać się na źródłach drukowanych, znajdzie niewiele podobnych materiałów pochodzących od tych całkowitych lub połowicznych analfabetów. Grupy te, zależne raczej od słowa mówionego niż pisanego i ściśle związane solidarnością etniczną, utrwalają ustne podania o cierpieniach i tryumfach.

Ustnie przekazywana historia ma w sobie dla tych ludzi coś osobistego i intymnego. W swojej biografii plemienia pt. The Osages John Joseph Mathews opowiada o tym, jak nauczył się doceniać znaczenie ustnej historii przekazywanej z ojca na syna, gdy powrócił do domu po dziesięcioletniej przerwie, aby zamieszkać wśród Osedźów. "Historia była częścią ich samych, informatorów i plemienia, i nie potrafili oderwać się od swych opowiadań, tak jak wykształceni Europejczycy oderwali się od swych pisanych opowieści."¹²

¹²J. J. Mathews: The Osages, Norman, Oklahoma, 1961, s. XII.

Historyczne podania Indian, Murzynów i imigrantów często bohaterów mało znanych badaczom historii dokumentarnej [...]

W przeciwieństwie do swych własnych bohaterów Indianie uważają białych Amerykanów za łotrów. Mike Sogwin, Indianin z plemienia Odżibwejów, przekazał mi podanie, które usłyszał od swych pradziadków, o tym, jak przedstawiciele rządu Stanów Zjednoczonych porywali Indian jego plemienia na statek krążący po Wielkich Jeziorach, wrzucali ich pod pokład i dawali im derki zainfekowane ospą. Kiedy Indianie wymierali w rezerwacie w Kansas, pełnomocnicy rządu nigdy o tym nie składali raportu, lecz nadal pobierali przydziały wyznaczone na głowę Indianina przez Kongres Stanów Zjednoczonych¹³. Siuks Herbert Welsh opowiedział mi o wypadku, który doprowadził do ostatniej walki Custer z Indianami; Custer po pijanemu zastrzelił indiańską "sqaw" i jej niemowlę, mając ich w zasięgu swego karabinu, kiedy patrzyli, jak pociąg wjeżdża do Fortu Lincoln¹⁴.

Każdy historyk czy badacz folkloru może w rozmowie z Murzynami urodzonymi na Południu zgromadzić w błyskawicznym tempie całą kolekcję przerażających i mrozących krew w żyłach opowieści z czasów niewolnictwa. Okropnościom tym przeciwstawiane są bohaterskie ucieczki, pamiętane w najdrobniejszych szczegółach, takich jak rozmowy i posiłki spożywane na trasie ucieczki. Tendencja podać do przybierania legendarnych barw widoczna jest w sadze opowiedzianej mi przez urodzonego z Georgii E.L. Smitha o jego dziadku - niewolniku Romeyu Howardzie. "Opowiadał on, że potrafił prześcignąć ogary gończe i znużyć je tak, iż były zbyt zmęczone, aby przeskoczyć płot." Romey odstraszył biedne, białe, bojące się duchów patrole rozciągając się na płytach grobowych, a gdy go schwytano, wysliznął się im z rąk i uciekł z powrotem do swej Old Miss¹⁵. To Romey, mimo iż jest niewolnikiem, wy-

¹³Ibidem, s. 38.

¹⁴Ibidem, s. 38-39.

¹⁵R. M. D o r s o n: Negro Folktales in Michigan, Cambridge, Mass., 1956, s. 85-86.

posażony jest w "mana" [...], biali zaś są przesądni i stoją od niego niżej zarówno pod względem umysłowym, jak fizycznym [...]

Jest rzeczą zrozumiałą, że podania ustne mogą doprowadzić do rozpaczki historyka, który zajmuje się społecznością wykształconą lub choćby tylko obeznaną z drukiem, przez swą ruchliwość żywego srebra i chwiejność chronologiczną. Lecz podania te są jednak uchwytne i stanowią najważniejsze, osiągalne dokumenty wierzeń, spraw i wspomnień licznych grup usuniętych w cień Amerykanów. Historyk może odkryć historię zarówno żywą w terenie, jak pogrzebaną w bibliotece.

Przełożyła ANNA STANIEWSKA

CZESŁAW HERNAS

Potrzeby i metody badania literatury brukowej

Przedruk za: O współczesnej kulturze literackiej, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. I, Wrocław 1973, s. 15—45.

Na ogół w rozważaniach o sytuacji rozwojowej określonej dyscypliny wiedzy nie ma potrzeby wprowadzania podstawowych wyjaśnień, o jakiej gałęzi nauk jest mowa, wystarczy wprowadzenie nazwy tej dyscypliny do tytułu¹. Kiedy jednak stawiamy pytanie o badania nad literaturą brukową, nie wywołuje to automatycznego skojarzenia z określoną gałęzią wiedzy. Wynika to i z niejasności humanistycznej epistemo-

¹Wywodzący się z publicystyki kulturalnej termin "literatura brukowa" zawiera w sobie ocenę negatywną i stosowany bywa przy skrajnie krytycznym opiniowaniu tekstów w sposób swoisty sprzecznych z normami literackimi, ogłaszanych drukiem u nas mniej więcej w ciągu ostatnich stu lat. Używam tego terminu bez jego treści waloryzującej i w szerszym zakresie. Obejmuję nim całość procesu rozwojowego tej literatury, a więc i jej formację staroświecką, to jest literaturę odpustową (zob. Słownik folkloru polskiego, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965, s. V). Przy wszystkich różnicach dzielących staroświecką i nowoczesną formację rozwojową tej literatury w całości wiąże się ona z kulturą środowiska miejskiego i folklorem miasta. Pojęcie "literatura brukowa" nie jest synonimem folkloru miejskiego, pojęcia te pokrywają się tylko częściowo. Twórczość brukowa jest tą częścią kulturalnej, artystycznej produkcji miejskiej, która ma charakter działalności zarobkowej (np. obok twórczości obrzędowej), a równocześnie wyraża gusty, normy, pojęcia i dążenia środowiska mieszczańskiego. Przyjmując, że dominującą cechą produkcji brukowej jest jej handlowy charakter, można by w całości nazwać tę literaturę - literaturą rynkową.

logii, i przede wszystkim stąd, że w Polsce badania nad literaturą brukową ledwo przekroczyły wstępne stadium budowania warsztatu². Postawione wyżej pytanie zmusza więc do odpowiedzi elementarnej, co to jest literatura brukowa, a w praktyce do wskazania zakresu badań i określenia układu odniesień tego rejonu twórczości w całokształcie rzeczywistości literackiej i kulturowej.

Punktem wyjścia niech będzie założenie, że rodzima literatura brukowa jest częścią literatury polskiej. Przyjmijmy to założenie, nie podejmując w tym miejscu próby ustalenia związków części i całości. Na pozór jest to stwierdzenie oczywiste i nie powinno budzić wątpliwości. Pod pojęciem literatury brukowej kryje się zbiór dzieł prozą i wierszem, posiadających wszystkie znamiona utworów artystycznych, duże zróżnicowanie gatunkowe (z balladą uliczną i powieścią brukową na czele). Ów zbiór dzieł jest rezultatem długiego procesu rozwojowego, rządzonego wewnętrznymi prawami. Nasilenie procesu rozwojowego przypada na wiek XIII i pierwszą połowę w. XII, początki sięgają staropolszczyzny. Obok zbioru dzieł literackich należą do tego zakresu czasopisma brukowe, zapełniane zresztą beletrystyką. Tradycyjnie wreszcie przypisujemy do tej literatury także dzieła pozbawione funkcji estetycznych (np. senniki) na tej samej zasadzie, na jakiej - "si parva licet componere magnis" - A. Frycza Modrzewskiego włączamy do historii literatury. Po prostu istnieją poza literaturą piękną dzieła o podstawowym znaczeniu dla przemian proporcji racjonalizmu i irracjonalizmu w wiedzy o człowieku, ważą więc na teorii humanizmu i tym samym na treściach literatury. I równie silnie wiąże się myśl humanistyczna Modrzewskiego z literaturą renesansową, jak irracjonalna wiedza senników z treściami literatury brukowej, która w interpretacji losu człowieka i w fabularnym wikłaniu perypetii bohaterów

²Informacje bibliograficzne zebrał J. D u n i n w pracy Wstęp do literatury świeckiej drugiego rynku księgarskiego w Polsce. Rozprawa doktorska pisana pod kierunkiem J. Dürra-Durskiego, Łódź 1968, maszynopis [...] [por. J. D u n i n: Papierowy bandyta, Łódź 1974].

istotną rolę wyznacza impulsom tajemnym, siłom irracjonalnym (objawienia, głosy, znaki w dziełach o tematyce religijnej, wieszczce sny czy szczególnie tzw. przeczucia w dziełach świeckich, romansowych). Ten istotny margines pojęcia literatury pięknej nie budzi wątpliwości co do samej potrzeby badania związków literatury z pewnymi dziełami piśmiennictwa i - jeśli te związki są istotne - włączania tych dzieł do historii literatury.

To wstępne spojrzenie na zakres literatury brukowej przemawia na korzyść przyjętego założenia. Przeciw tej operacji przemawia tradycyjne przekonanie, że jest to twórczość niegodna miana literatury, to znaczy sprzeczna z obowiązującymi normami literackości, w rezultacie otoczona pogardą środowisk literackich, intelektualnych, i szerszej: środowisk wykształconych, to znaczy wyposażonych przez szkołę w określone pojmowanie literatury.

Zarszut Nieliterackości usnać należy za czynnik syntetyczny, kryły się za nim oskarżycielskie motywacje nie tylko natury artystycznej, ale także moralnej, ideowej, społecznej. Uznawano, że literatura brukowa jest ogólnie sprzeczna z normami rządzącymi literaturą polską, presja opinii rosła wraz z rozwojem literatury brukowej, ostatecznie zaważyła na decyzjach administracyjnych, które przerwały - odnowiony po drugiej wojnie światowej³ - żywot wydawniczy brukowców (przystosowanych zresztą do nowych zadań edukacji społecznej). Decyzje administracyjne podjęte po roku 1948 nie przerwały jednak popytu czytelniczego, stare wydania brukowców rosły w cenie, pojawił się nielegalny obieg handlowy i w pewnym sensie nielegalny obieg czytelniczy nie uznawanej oficjalnie literatury. Po roku 1956 niejedna tradycja literatury brukowej odżyła na nowo, a także w nowych zastosowaniach (telewizja).

³Nieco wiadomości o powojennych dziejach wydawnictw brukowych daje A. Bromberg: Książki i wydawcy. Ruch wydawniczy w Polsce Ludowej w latach 1944-1964, Warszawa 1966, s. 13-41. Analizę sporów kulturowych o losy i profile literatury popularnej przynosi artykuł J. Jastrzębskiego: "Co tydzień powieść" 1946-1949. Dwie koncepcje literatury dla mas, [w:] O współczesnej kulturze literackiej, t. 2 (w druku).

Nad literaturą brukową ciąży więc zarzut nieliterackości i on jest powodem wyłączenia tej dziedziny twórczości z pojęcia literatury polskiej. W praktyce naukowej, w odczuciu badaczy, w potocznym poglądzie upowszechnionym przez szkołę "literatura polska" jest pojęciem wąskim, obejmuje dzieła tworzone w duchu panujących poetyk normatywnych i na ogół już w epoce, do jakiej należą, akceptowane przez opinię kulturalną lub przynajmniej niektóre kręgi kulturalnej elity. Kolejne epoki w zasadzie przejmują ów wyselekcjonowany zbiór dzieł jako aktywną tradycję, dokonują korekt w ocenach, w pewnych rejonach tradycji dokonują odkryć, inne usuwają w zapomnienie. W ten sposób ustala się pojęcie narodowej literatury i kształtuje zakres badań historycznoliterackich.

W XVIII wieku dostrzeżono drugą literaturę narodową. Od wieków rozwijała się ona równolegle, ale poza elitą kulturalną, w środowiskach chłopskich, i kolportowana była nie przez druk czy zapis, lecz przekazywana ustnie. Odkryto ją w okresie kryzysu literatury i burzliwych przemian społecznych tego wieku. Proces odkrycia folkloru rozłożony w Europie na dziesięciolecia, zróżnicowany kulturowo i ideowo, dokonywał się poprzez normatywne kryteria żywej literatury, poszukiwano przede wszystkim epiki (a więc w rozumieniu poetyk syntetycznego, najwyższego gatunku), a odkrywaną epikę, czy także mistyfikowane odkrycia, zestawiano z Homeryckim wzorem epopei. Na ówczesnej literaturze ciążyły bowiem jeszcze wzory klasyczne. Literaturę ludową od początku aprobowano nie w całości, lecz w wyborze jako źródło przemian twórczości oficjalnej. O wyborze decydowały potrzeby przemian nowej świadomości literackiej przełomu oświecenia i romantyzmu. Odkrywczy chłopskiego folkloru bliżsi oświecenia szukali w tej twórczości przede wszystkim żartobliwej prześpiewki, zwolennicy folkloru bliżsi czasów romantyzmu - surowych pieśni balladowych. Zmieniają się poglądy na wartości ludowego eposu.

Folklor wiejski po dziś dzień nie uzyskał aprobaty jako całość, a jedynie jako teren źródeł, inspiracji, odkryć [...]

Od dawna więc traktuje się tę twórczość jako rezerwat wartości, ale nie jako odrębną literaturę narodową. Składają się na to dwie przyszyby generalne: kulturowe i czysto warsztatowe.

Folklor chłopski jako całość wciąż sprzeczny jest z panującymi wzorami kultury i normami dobrego smaku. Idzie o treści tej twórczości i jej źródła, które w języku kulturalnym nazywamy obscenicznymi. Kłopot polega nie tylko na tym, że ilość tekstów obscenicznych w żywej tradycji jest duża, ale i na tym szczególnie, że te treści są bezpośrednio źródłem języka metaforyki lirycznej i nie śpiewałyby dzieci w przedszkolu piosenek o srywaniu jabłuszek i koszeniu łączki, gdyby ujawnić sens tej tradycyjnej metaforyki, służącej niegdyś do opisu aktu miłosnego. W każdym razie presja wzorów kultury jest tak silna, że polscy wydawcy tekstów ludowych z ręcznie obchodzą te "pierwotności" (sam wydając około 400 pieśni ludowych z XVIII wieku najdramatyczniejsze opuściłem, postępując jak i inni). W praktyce folklorystyki najczęściej muszą wchodzić w kolizję z panującymi normami dobrych gustów i spokojnie przyjmują zarzuty kulturalnych recenzentów, zgorzsnionych "dosadnością i wulgarnością" tekstów o tematyce erotycznej. Inni starają się obejść drażliwe rejony, zyskując pochwałę, że zajmują się "twórczością w najlepszym tego słowa znaczeniu ludową".

Pozostawmy anonimowość tym dwu ocenom wydobytych z tygodników. Są to oceny typowe. Wobec folkloru nie stawia się zarzutu p o r n o g r a f i i, po prostu można powiedzieć, że nie akceptuje się tylko twórczości ludowej "w najgorszym tego słowa znaczeniu".

Kłopoty z przemianą wiedzy o rodzimej twórczości chłopskiej w historię i teorię literatury ludowej płyną i z przyczyn innego rodzaju: niedoborów dokumentacyjnych przy próbie tworzenia obrazu r o z w o j u ludowej twórczości (zasadnicza dokumentacja gromadzona była dopiero od XIX w.), nikłej wiedzy o historii ludowych obrzędów i obycajów (z którymi silnie powiązana jest twórczość słowna), braku metodologicznego modelu monografii pieśni ludowej (a trudno o syntezy nie oparte na monograficznych opracowaniach), braku słownikowych o-

pracowań topiki twórczości ustnej (a operowanie gotową formułą jest w tej twórczości szczególnie ważne); dodajmy tu jeszcze trudności w genealogii (poza bajkoprawstwem), wynikające z nieuzasadnionych zapożyczeń: np. nie ułatwił systematyki ani termin "fraszka ludowa" przeniesiony z badań historycznoliterackich, ani termin "ballada" przeniesiony z prac F.I. Childa. Terminy genealogiczne nie wynikają z całościowej analizy i całościowego podziału polskiej poezji ludowej, lecz są próbą uszczknięcia jakiejś części z nie rozpoznanej całości. Przy tych wszystkich kłopotach i wątpliwościach twórczość chłopska uznana została za drugą literaturę narodową, reprezentującą inną - nie w całości akceptowaną - kulturę literacką.

Istnieje więc potrzeba, aby obok wąskiego, podręcznikowego rozumienia pojęcia "literatura polska" przyjąć i drugie, szersze rozumienie tego terminu, oparte wyraźnie na kryteriach kulturowych. Prowadzi to do wyodrębniania dwóch ciągów rozwojowych: literatury wykształconej, ogólnonarodowej i ustnej literatury chłopskiej. Obie posiadają wielowiekową, równoległą historię, w tej równoległości objawiają się okresy silniejszego jednostronnego lub obustronnego przenikania, działające na rzecz integracji, ale obie te tradycje wywodzą się z innych kultur literackich.

Wprowadzając do rozszerzonego pojęcia "literatury polskiej" trzecią literaturę, brukową, trzeba podjąć pytanie zasadnicze: czy jest ona po prostu jakąś gorszą twórczością, nieliteracką (?), czy też wytworem odrębnej kultury literackiej, nie uznanej. Wyłączmy od razu domniemanie, że jest to literatura nieudolna, grafomańska, a więc nie spełniająca wymogów określonych poetyk. Taki zarzut stawiała brukowcom opinia literacka warstw wykształconych, odwołując się jednak do własnych norm i gustów, nie próbując w całości poetyki immanentnej, rządzącej tamtą literaturą. Ale odrębność tej poetyki dostrzeżona została już dawno, wykorzystywano więc najbardziej wyraziste konwencje gatunków brukowych w dzie-

łach dydaktyczno-moralnych i w parodiach literackich. Konwencje artystyczne tej literatury są więc odrębne, dostrzegalne, ale nie uznawane. Pojęcie twórczości brukowej nie jest więc synonimem dzieł pisarzy nieudolnych, lecz odrębnej poetyki immanentnej. Pisarz startujący na pola literatury wykształconej, jeśli okaże się nieudolny i nie uzyska aprobaty, nie staje się tym samym pisarzem brukowym, lecz wliczony zostaje do kręgu grafomanów, którzy wpisywani są do zaplecza literatury podręcznikowej. Własnych grafomanów posiada i literatura brukowa, i folklor chłopski, z tym że żywa tradycja po prostu nie podejmuje tekstów nieudolnych, niesprawnych improwizatorów znany tylko z anegdetycznych opisów pamiętnikarskich, czy etnograficznych, w folklorze utwór grafomański nie utrwała się, zostaje całkowicie zapomniany.

F r s e c i a l i t e r a t u r a, rządzona własnymi, dostrzegalnymi, potępianymi, lecz nie zbadanymi bliżej konwencjami, wiąże się blisko i wielostronnie z kulturą środowisk miejskich. Zarówno w dominujących pierwotnie gatunkach przekazu ustnego (pieśń nowiniarska, pieśń dziadówka), jak w przeważających od XIX wieku formach przekazu drukowanego (powieść zeszytowa, brukowe czasopismo) jest literaturą miejską przede wszystkim w tym sensie, że na całym jej rozwoju silnie waży kryterium respektowania popytu rynkowego, kalkulacja repertuarowa czy wydawnicza, oparta na znajomości psychologii odbiorcy, na wyraźnie określonym adresie społecznym, na optymalnym - w sensie handlowym - wyborze formy przekazu. Jeśli więc na karcie tytułowej powieści pojawiała się rycina, zwiększał się koszt produkcji, ale rysunek spełniał wymogi określonej konwencji, zatrzymywał spojrzenie, intrygował, zachęcał do kupna.

Zasada artystyczno-handlowej spekulacji - produkować to, na co istnieje niewątpliwy i nie zaspokojony popyt, produkować w formie optymalnie taniej, a równocześnie optymalnie atrakcyjnej dla odbiorcy - była podstawowym prawem rządzącym trzecią literaturą. Działanie tej postaci prawa rynku wiodło do rzeczywistego rozpoznawania po-

trzeb czytelnicy, do odnajdywania nowych kręgów odbioru, do wyboru i przygotowywania takiej literatury, która odpowiadała także na ów zakres samowienia odbiorców, którego nie uznawała literatura wykształcona. Ostatecznie więc - skrótowo rzecz ujmując - prawo rynku otworzyło przed literaturą drogę do nowych odbiorców, nowych tematów, opisywania nowych przeżyć, a także usależniało ją od potrzeb i gustów czytelnicy. To usależnienie właśnie - będące dalszą konsekwencją działania prawa rynku - doprowadziło do kolizji w pojmowaniu literatury, jej funkcji wobec odbiorcy, jej podstawowych zadań, do wyodrębnienia się literatury rynkowej, najpierw zlekceważonej, później potępionej przez opinię reprezentującą twórczość wykształconą.

Literatura rynkowa, zwana u nas literaturą brukową, wyrosła z tradycji literatury wykształconej drogą swoistego doboru i swoistego przystosowania tradycji, wykorzystywała także dorobek ludowej, wiejskiej twórczości, z czasem - wraz z rozwojem kultury miast przemysłowych - nasycala się (szczególnie w gatunkach poetyckich) treściami i formami odrębnego, miejskiego folkloru.

Proces rozwojowy literatury rynkowej zależny jest bezpośrednio od rozwoju miast i mieszczaństwa. Przyjmuje się, że w Anglii⁴ wiek XVIII jest pierwszym okresem, w którym rozwijają się "mass media" w znaczeniu komercyjalnych wytworów kulturowych przeznaczonych dla szerokiego kręgu nabywców [...]

Ten węzeł przemiany kulturowej uznać można za zasadniczy punkt odniesienia przy czynnościach periodyzacyjnych i na tej podstawie wyodrębnić roboczo dawną i nowoczesną literaturę rynkową.

Niski stan wiedzy o tym rejonie literatury polskiej nie pozwala jeszcze na dokonanie dokładniejszych ustaleń periodyzacyjnych. Można

⁴L. L o w e n t h a l: Literature, Popular Culture and Society, Prentice Hall 1961, rozdz. III [wspólnie z M. F i n k e], s. 52-65.

tylko - opierając się na dzisiejszym rozpoznaniu naukowym, typowo rekoniesansowym - powiedzieć, że w Polsce przemiana ta dokonywała się co najmniej wiek później w stosunku do Anglii czy Niemiec, nie w okresie wczesnego oświecenia, lecz w pełni rozwiniętego romantyzmu, początkami swymi sięgała jednak późnego oświecenia. Bo XVIII wieku w zasadzie panuje u nas literatura dawnego typu, nazywana często straganową, nowoczesna literatura rynkowa, nazywana brukową, pojawia się w wieku XIX.

To porównawcze spojrzenie jest konieczne, ale równocześnie przestrzec trzeba przed zbytnią uległością wobec syntetycznych i teoretycznych konkluzji obcego stanu badań⁵. Polska literatura rynkowa od początku związana jest z prawidłowościami swoistymi dla polskiej struktury społecznej. W pierwszych wiekach jej rozwoju prostak, który wyciągał rękę po broszurę straganową, był prostakiem szlacheckim i ta dominanta rynkowego odbiorcy szlacheckiego utrzymuje się jeszcze długo w wieku XIX. Przyjmujemy, że już w okresie staropolskim druk straganowy docierał także do odbiorcy mieszczańskiego, pewne teksty (czy poprzez druk, czy poprzez przekaz ustny - to osobna sprawa) docierały i na wieś. Nowe rynki odbiorców, jakie rozwinęły się w wieku XIX, wyrosły z owego rozszerzenia adresowego: "i inni", jakie towarzyszyło drukom jarmarczonym od początku.

Da się tego dowieść nie tylko drogą badań nad socjologią czytelnictwa, ale też drogą analizy rozwoju i przemian gatunków t r z e c i e j l i t e r a t u r y .

⁵Nie mówiąc tu o oczywistych różnicach jakościowych, ilościowych i periodyzacyjnych polskiego obrazu literatury brukowej, warto zwrócić uwagę na różnice genologiczne; np. nie wiemy dotąd, czy istniał w Polsce typ ballady ulicznej ilustrowanej przez wykonawców serią obrzków (znany w Niemczech jako "Bänkelslied"), mamy tylko wiadomości - dotąd nie zebrane - o ludowym plakacie literackim (por. rosyjski "Rubok"). Dopiero rozpoznanie tego rodzaju nie znanych jeszcze rejonów pozwoli na przeprowadzenie syntetycznych i teoretycznych badań porównawczych; w tej chwili ważnym zadaniem byłoby podjęcie podstawowej komparatystyki filologicznej, szczególnie zaś ustalenie źródłowo-przekładowej zależności naszej rynkowej literatury nowszej od niemieckiej.

Pojęcie gatunku w literaturze straganowo-brukowej, zanim możliwa będzie próba podjęcia pełnej systematyki, traktować trzeba roboczo. Gatunki tej literatury w dużym zakresie korzystają z dorobku i wzorów tradycyjnej genologii literackiej i genologii ludowej, ale nie można ich identyfikować, a tylko porównywać. Np. wśród powieści drukowanych dla ludu w XIX i XX wieku pojawiają się także dzieła literatury wykształconej, ale dawno już minęła ich literacka współczesność. Jest to więc swego rodzaju handel atrakcyjną starzyzną, która w dodatku poddawana jest zabiegom adaptacyjnym według swoistych norm rządzących straganowo-brukową literaturą (wewnętrzne przeróbki tekstowe, stylizacja tytułu, w drukach zwartych zasada skracania do typowej, niewielkiej objętości).

Spójrzmy na gatunki powieściowe jeszcze z innego punktu widzenia. W wieku XVI wchodzi do naszej literatury popularny repertuar romansów europejskich, jest to, co prawda, niższy krąg literatury polskiego renesansu, ale badany i ważny dla rozwoju literatury wykształconej⁶, wraz z tą falą przekładów i przeróbek literatura polska zdobywa bowiem wzory literackiej prozy i gatunków romansowych. Wiele z tych tytułów utrzymuje się w szlacheckiej tradycji czytelnicznej, aż w związku z rozwojem oświaty na wsi i w mieście w XIX wieku pojawia się druga fala popularności starych romansów, "Meluzyny" i "Magiellony" mnożą się w ludowych wydaniach, rynek ludowy przejął tradycję rynku szlacheckiego, ale ta druga fala mniej już interesuje historyka literatury.

Badanie dziedzictwa i adaptacji w zakresie dawnych i nowych gatunków jarmarczno-brukowych musi objąć także te działy piśmiennictwa, które znalazły się całkowicie poza polem pojmowania literatury przez dawne poetyki normatywne (romans - jak wiadomo - uznawany był za gatunek niższy, ale wspominany w poetykach).

⁶ Najstarsze dzieje romansu polskiego znamy dziś dobrze dzięki wydanym i monograficznym pracom; J. Frzyżanowskiego wymienimy tu szczególnie: *Romans pseudohistoryczny w Polsce w. XVI*, Warszawa 1926; *Romans polski wieku XVI*, Lublin 1934; *Proza polska wczesnego renesansu*, Warszawa 1954.

Swoistym, najbardziej popularnym gatunkiem jarmarcznym był kalendarz. O poetyce kalendarza decydowała jego kompozycja wewnętrzna (już w staropolszczyźnie znana w kilku wariantach), jego złożona funkcja: informacyjna, estetyczna, oświatowa.

Drukowane kalendarze "dla prostaków" tradycją sięgały średniowiecznych cysjojanów i w tej postaci informacyjnej, żywej po dziś, nie budzą głębszych zainteresowań. Ale nowożytność przejęła ze średniowiecza także zasadę prognozowania na marginesie informacji, a nie ograniczało się ono do zapowiadania - odczytanych z gwiazd - przyszłych obrotów praw natury (urodząj, suche, mokre lato, "złe" powietrze etc.), ale także wkraczało w zakres praw społecznych (przewidywanie zdarzeń zbiorowych, np. wojen, prognozowanie losów jednostkowych według znaków zodiaku). Tradycja prognozowania oparta na astrologii i wiedzy tajemnej utrzymała się nie tylko w poetyce kalendarza, ale rozwinęła w osobne wydawnictwa i odrębny dział nowoczesnej literatury brukowej, trafnie odwołującej się do pierwotnych, irracjonalnych głębi społecznej podświadomości, do siły wiary ludowej w zabobon, do głosu zakazanej wiedzy tajemnej. Kalkulacja psychologiczna pozwalała na wcale nie najniższą kalkulację handlową tych książeczek sachęjąco reklamowanych w tytułach [...]

Kalendarz jako wypowiedź o podstawowej przemianie czasu był też podstawowym ogniwem prognozowania, ale punktem wyjścia do stawiania prognozy mogła być nie tylko przemiana czasu (i obroty ciał niebieskich), lecz np. tajemnice snów i towarzyszące im wykłady tychże (w piśmiennictwie senniki; od czasów staropolskich ukazywały się one w formie druku⁷) lub tajemnice rozmaitych znaków w naturze, odwołujące

⁷Dawne senniki polskie omawia H. K a p e ł u ś: Senniki staropolskie, [w:] Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej, Wrocław 1963; por. też Słownik folkloru polskiego (s. V). Informacja A. Bromberga o ostatnim senniku wydanym w Polsce (Sennik, czyli Wykład snów na podstawie tradycji oraz pisarzy starożytnych i nowszych, Żnin 1946, druk. A. Krzycki) jest nieścisła, znany jest bowiem sennik późniejszy (Księgarnia Popularna, Gliwice 1947). Przeoczył te wydania L. P i j a n o w s k i (Nosorożca widzieć namalowa-

się do starej fizjologii, bestiariusy etc. czy znaków na ciele człowieka. Wszystkie te dziedziny rozpoznawania tajemnic i oparte na tym pozornym rozpoznaniu wnioskowanie praktyczne to oczywiście rejony kultury sięgające pierwotności, dostrzeżone przez producentów druków rynkowych, od czasów nowożytnych w zasadzie atakowane przez kulturalną i intelektualną elitę, ale przez producentów książki rynkowej nawiedzane, w miarę jak na to pozwalały warunki (przede wszystkim cenzura).

Równoległe do podjętej przez nowożytność średniowiecznej tradycji prognozowania (ogólnie mówiąc opartej na dekodowaniu znaków tajemnych, czemu towarzyszy często projekt działania praktycznego) rozwinęły się też - jako wyraz nurtu opinii krytycznej - parodie prognozowania. A ponieważ podstawową formą przewidywania przyszłości był właśnie kalendarz, wokół niego też najliczniej rozwinęły się formy żartów i parodii⁸. Żart atakował wiedzę wróżących z gwiazd, parodia - także formę prognostycznego wykładu. Parodiowano więc formuły przewidywań praw przyrody i praw społecznych, prognozy roczne i prognozy wielowiekowe.

Ta reakcja krytyczna nie przerwała jednak bytu kalendarzy prognostycznych, przyczyniła się jednak do powstania trzeciej wersji: kalendarza literackiego.

Poetyka popularnego kalendarza "do czytania" rozwija się u nas od drugiej połowy XVII wieku, od kalendarza Niewieskich, ukazującego się regularnie przez lat prawie trzydzieści [...]

W istocie potrzeby czytelnicze były większe i w dalszej perspektywie właśnie część dodatków kalendarzowych ulega rozbudowie. Dużemu

nego, "Polityka" 1971, nr 6), który z lat powojennych zna tylko jeden sennik: "odbity na powielaczu, bez daty i zapewne nielegalnie Sennik egipski".

⁸Począwszy od Rurale iudicium, to jest Ludycji wieńnych na ten nowy rok 1544..., Kraków 1543, i późniejszych minucji sowizdrzańskich.

rozwojowi wydawnictw kalendarzowych w w. XIX towarzyszy tendencja do rozszerzenia adresu czytelniczego (co było zależne od różnych warunków etnicznych, politycznych, od zróżnicowanego poziomu oświaty w różnych saborach). Warto jednak zwrócić uwagę na dominujący na kartach tytułowych szeroki adres: dla każdego stanu, dla każdego czytelnika, dla rodzin "wyształceńszych" (1). Jest to zewnętrzne świadectwo tworszenia się ogólnonarodowego, "niższego" rynku odbiorców książki. W Polsce rynek ten tworzy się jednak głównie poprzez dwór, na jego marginesie i pod jego opieką. Prowadzone w prasie XIX w. spory o treści i kierunki oświaty ludowej dowodzą, jak silnie repertuar rynku popularnego kształtowany jest przez opinię szlachecką. Przy całym politycznym zróżnicowaniu opinii dominuje przekonanie, że system oświaty oparty być musi na tradycyjnych, patriarchalnych treściach. Określało to kierunek rozwoju twórczości dla ludu, tego dobrowolnego podatku, jaki narzuciła sobie literatura wykształcona, przyczyniło się do utrzymania starych wzorów i starych gatunków piśmiennictwa moralistyczno-dydaktycznego. Mnożą się więc w kalendarzach - poza ramami praktycznymi i informacjami o jarmarkach - "przystępne" żarty (przez wykształconą opinię ironicznie kwitowane jako "dowcipy z kalendarza"), krótkie formy narracyjno-dydaktyczne, a więc typowe "exempla" dawnego kaznodziejstwa, które przekazywały opis anonimowego ("pewien człowiek"), lecz pouczającego zdarzenia, różne "myśli roztropne", a w miarę jak na to pozwalała cenzura zaborców, w późniejszych dziesięcioleciach, także teksty fabularne z dziejów narodowych, by lud nie tylko żył w zgodzie z dworem, mówił po polsku, ale i myślał po polsku.

Presja opinii szlacheckiej na kształtowanie się ludowego rynku czytelniczego jest cechą swoistą w rozwoju naszej literatury rynkowej. Prawdopodobnie dopiero około połowy XIX wieku zaczyna się usamodzielniać mieszczański rynek nakładczy, wyłączający się z pryncypialnego programu społeczno-narodowej edukacji, a oparty na czystych prawach handlowych popytu i podaży. Rozwijał się on w ślad za postę-

peń oświaty przede wszystkim w miastach, ale i na wsi, dostrzeżony został szybko i zaatakowany w czasopiśmie. Rozwinęła się konkurencyjna walka o nowe rynki czytelnicze.

W staropolszczyźnie o podziale rynku czytelniczego decydowały nie kryteria stanowe, lecz wyznaniowe, dopiero w obrębie tego podziału wyróżniać można nurty produkcji wydawniczej o wyższych i niższych ambicjach myślowych czy artystycznych. Z podejmowanych już wówczas prób głębszej penetracji rynku - nie zbadanych jeszcze przez historyków czytelnictwa - jedna, dla omawianego tu tematu, ma szczególne znaczenie - próba wyodrębnienia odbiorców młodzieżowych.

Co najmniej od początków baroku adresowane są do młodzieży - jak dowodzi reklama na kartach tytułowych i w wierszach dedykacyjnych - tanie, popularne zbiorki pieśni i tańców (tzw. "pieśni - tańce - padwany"), zbiorki przebojów, obcych i polskich, przerabianych z literatury i z folkloru⁹. Adresowane są przede wszystkim do młodzieży szlacheckiej, ale nie tylko. Nie udało się, co prawda, poszerzyć repertuaru wydawniczego o drugi - obok przebojów - istotny gatunek, mianowicie powieść przygodową, z przyczyn tych samych, dla których w ogóle romans polski XVII w. przeżywa kryzys wydawniczy, ale dokonana w duchu młodzieżowym i zachowana przeróbka Gofreda świadczy, że możliwość i potrzebę taką zauważono¹⁰.

Anonimowy autor młodzieżowej przeróbki liczył na atrakcyjność przygodowego romansu, ale tuszował w tekście to, co byłoby sprzeczne z normami edukacyjnymi:

Wtem pełne piersi jedna w onej chwili
I pod piersiami insze członki nisko

⁹J. K o t a r s k a: Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce, Gdańsk 1970.

¹⁰R. P o l l a k: "Gofred" ad usum Delphini, [w:] Księga pamiątkowa ku uczczeniu... S. Dobrzyckiego, Poznań 1928, [przedruk w:] R. P o l l a k: Od renesansu do baroku, Warszawa 1969, s. 141-145.

Ukaże, i to, co w zrokwowi miłe -
 Dalsze swym rąbkiem jesiore zakryło.

("Gofred" dla dorosłych, IV, 59)

Wtem białą ssyję jedna w onej chwili
 Ukaże, także ręce bardzo śliczne
 I twarz wesołą przy tym pokazała,
 Insze zaś członki woda zakrywała.

("Gofred" dla młodzieży, loc. cit.)

Treści erotyczne pozostały, ale zepchnięte w nieświadomość i niewidoczność. Tropienie treści "nieprzystojnych" wynikało z barokowego programu szkolnej i - w samierzeniu - narodowej edukacji. Powstał też stereotyp oceny, który przetrwał jako żywa norma do wieku XX i - rzecz istotna - stosowany był w czasach nowszych nie tylko do wartościowania literatury młodzieżowej, ale także literatury przeznaczonej dla ludowego czytelnika. Mianowicie zakładano, że istnieje podobieństwo w osobistej niedojrzałości i tym samym nieodpowiedzialności młodzieży i ludu¹¹.

Młodzieżowa przeróbka Gofreda była próbą wprowadzenia na dawny rynek młodzieżowy repertuaru kompromisowego, trochę zgodnego z popytem i trochę zgodnego z normami edukacyjnymi, ale próbą nieudaną. Rynek młodzieżowy na długo pozbawiony został nurtu powieściowego, pozostał rynkiem modnych przebojów, respektowały one zmienny popyt, podawały wzory wytwornej gry miłosnej, a obok nich frywolne czy obsceniczne

¹¹Książd Pirożyński respektował więc tylko wciąż żywy i stary system ocen, a tylko dzięki przypadkowi nazwisko jego jest bardziej znane niż np. Jana Śliwki, który ogłosił Spis książek polecanych i zakazanych przez Wysoką CK Radę Szkolną Krajową, Cieszyn 1899, gdzie wbrew tytułowi mówi jednocześnie o zadaniach "pism dla ludu i młodzieży", omawia je odwołując się po prostu do niezachwianego stereotypu ocen. Wystarczy wskazać pewien epizod fabularny (np. pozycja 209):

"Piękna Magiellona i hrabia Piotr z Prowansji z srebrzystymi kłuczami. Treść: awantury rycerza, westchnienia miłosne, rozpiął przejrzystą koszulkę, obnażone łono", by na jego podstawie czytelnik Spisu Jana Śliwki potraktował tę informację nie jako reklamę, lecz jako potępienie książki, choć sam autor nic nie komentuje.

erotyki, teksty zabawne i poważne. Konkurencyjna walka z rynkiem przebojów przybierała różne formy, poprzez zakazy cenzury, poprzez parafrazy religijne tekstów erotycznych. Dostarczano młodzieży tekstów umoralniających (szczególnie o świętych patronach młodzieżowych), ale walka ta przyczyniła się tylko do wzbogacenia i dalszego podziału rynku młodzieżowego. Obok oficjalnych pieśni i deklamacji szkolnych już w staropolszczyźnie rodzi się w tym samym środowisku szkolnym nurt pieśni szkolnych nielegalnych czy przynajmniej nieoficjalnych i oczywiście nic tej twórczości nie mogło zahamować, rozwijała się także w ulicznych występach pauprów i trwa aż po dzisiejsze studenckie pieśni rajdowe czy "okolicznościowe".

Od oświecenia rynek młodzieżowej literatury podlega głębszym zmianom w związku z działalnością Komisji Edukacji Narodowej i początkiem wyodrębniania się przekładowej i oryginalnej twórczości dla młodzieży. Wobec nowych założeń edukacyjnych uchwały dawnych synodów biskupich o doborze lektur dla młodych czytelników deaktualizują się, ale w praktyce intencje synodalnych zakazów przez cały wiek XIX objawiają się jeszcze w ruchu wydawniczym i w pojmowaniu "stosowności" lektury. Z tej samej tradycji przejął też wiek XVIII ideę adaptacji klasyków dla potrzeb młodzieżowych [...]

Trzeba szczegółowych studiów bibliograficznych, a potem interpretacyjnych, by odtworzyć dzieje literatury tego rynku, etapy i kierunki adaptacji od dzieła klasycznego po wersję brukową czy także komiksową, od wzoru obcego po wersję narodową.

Rynek przebojów jest jeszcze trudniejszy do zbadania niż obraz rozwoju beletrystyki młodzieżowej. Od schyłku XVIII w. wraz z rozwojem oświaty, a później wraz z przemianami społecznymi i cywilizacyjnymi wieku XX obraz ten ulega głębokim przemianom i dezintegracyjnym, i integracyjnym. W ten rejon humanistyka jeszcze nie wkroczyła. Tymczasem tu właśnie przebiegają doniosłe procesy kulturowe, szerszy zasięg społeczny miała bowiem piosenka niż książka do czytania, trafiała bowiem i do niepiśmiennych. Wiek XVIII wzbogacił repertuar popu-

larnych pieśni o arie (dotarły one nawet na wieś), ale przede wszystkim ustalił modę na krakowiaki. W ten sposób awansowała ludowa przyśpiewka, przez literaturę i śpiewniki moda upowszechniła się na cały kraj i aż po drugą połowę XIX wieku pełniła istotną funkcję integracyjną. Ale równocześnie moda ta - pojęta jako czynnik integracyjny - podlega swoistej stratyfikacji społecznej, wśród nie zliczonych (jeszcze!) druczków z krakowiakami pojawiają się i takie: 336 krakowiaków na najdelikatniejszych, śpiewanych w kółku towarzyskim (Kraków 1862), a więc przeznaczone do salonu, obok innych zbiorzków przeznaczonych dla mieszczan czy dla ludu.

Po okresie krakowiaków przyszedł czas na rozmaite śpiewniki patriotyczne, repertuar zakazany w zaborach. Mimo trudności i represji był to ruch wydawniczy bardzo bogaty i miał, rzecz jasna, znaczenie szczególne. Wspomnijmy tu dla przykładu o straganowym śpiewniku Pieśni narodowe. Monografia tego śpiewnika odsłoniłaby nie tylko przemiany repertuaru, w trzydziestym (!) wydaniu (Kraków 1917) znalazły się np. pieśni skautów i legionów polskich, jako nowe uzupełnienie, ale monografia taka ukazałaby i rolę społeczną tego straganowego druku: z wzoru Pieśni narodowych korzystają potem autorzy nowych pieśni układanych na Śląsku w czasie powstań¹². Sądzę, że śpiewniki patriotyczne przeznaczone szczególnie dla młodzieży były równocześnie czynnikiem integracji pokoleniowej, podobny charakter miały powielane ulotki pieśniowe z czasów II wojny światowej. W czasach najnowszych rzeczywisty młodzieżowy rynek nowych piosenek uległ zasadniczej zmianie. W XX w. obok dawnej formy przekazu (druczek) pojawia się nowa - płyta.

Po roku 1956 dawny drukowany zbiorzek przebojów (w dwudziestolecie dominowały w zbiorkach przeboje kabaretowe) zastąpiony został przez płytę młodzieżową, odpowiednie rubryki prasy, szeroką sieć estradową,

¹²A. D y g a c z: Wkład Zagłębia Dąbrowskiego w samorodną pieśń okresu powstań i plebiscytu na Śląsku, "Ziemia Będzińska" R. III, 1970, s. 102 i n.

radio i telewizję, a więc współczesne, zróżnicowane formy edycji tekstu. Prawa rynku najsilniej odezwały się na rynku płytowym, gdzie tradycyjnie istnieje obok legalnego także półlegalny czy nielegalny obrót towarowy (nagrania pocztówkowe firm prywatnych). Jest to zjawisko współczesnego rynku w Polsce oficjalnie tępione; skrajnie przeciwnym i oficjalnie popieranym nurtem jest tak zwana pieśń zaangażowana.

Dzieje tego repertuaru, odkąd wyodrębnił się on we wczesnym baroku, dowodzą, że jest to rynek szczególnie zmienny, ruchliwy i chłonny, od początku też jest to historia konkurencyjnego zmagania się literatury wysokiej i niskiej, założonych zadań edukacyjnych i rzeczywistych rynkowych potrzeb. Z tego przeciwstawienia wcale nie wynika wniosek, że teksty poetów oficjalnie uznawanych mogą wejść do środowiska młodzieżowego tylko drogą jakiegoś zabiegu z zewnątrz, drogą narzucenia. Istnieje tylko od początku możliwość pewnego oddziaływania na wybór, ale sam wybór dokonywany jest przez środowisko odbiorców i oparty na wolnej grze wartości. Tak właśnie, drogą swobodnego wyboru, dostał się Jan Kochanowski do repertuaru przebojów XVII wieku, a później aż po współczesność **n i e k t ó r e** wiersze znakomitych poetów, ale kryteria wyboru nie są znane. Cały ten zakres spraw nie jest bowiem przedmiotem badań historii literatury, co najwyżej interesuje bibliografa, choć ten zmienny repertuar popularnej poezji kształtującej gusty pokoleń jest z pewnością ważny dla szerszych badań nad przemianami kultury i dla dyskusji nad zasadami edukacji narodowej. Podstawowa kolizja konkurencyjnych nurtów wciąż trwa. Od baroku, kiedy skrajnymi biegunami tych kulturowych kolizji były z jednej strony frywolne śpiewniki, z drugiej zaś - pieśni o świętych patronach młodzieżowych, po współczesność, kiedy stara kolizja pojawia się między krańcowościami konkursów pieśni zaangażowanej a nielegalnym handlem przebojami pocztówkowymi. Doświadczenia roku 1948 dowodzą, że nie można tej kolizji usunąć drogą działań administracyjnych. Odkąd bowiem zróżnicowane kręgi odbiorców posiadają własną opinię i

gusty, odkąd wywierają presję na producentów, tworzy się e b u s t r o n a kolisja: syntetycznie pojmowana literackość przeciwstawiana jest wulgarnej brukowości, ale równocześnie popularność staje się przeciwstawieniem ekskluzywności.

To spojrzenie na rynek młodzieżowy jest tylko próbą ukazania ciągłości, złożoności i wagi wyodrębnionej tu problematyki, a także propozycją kulturowo-literackiego modelu analizy. Nurtu tekstów młodzieżowych nie można badać w oderwaniu od zależności instytucjonalnych, środowiskowych swoistości przekazu. Trudno sobie wyobrazić te badania w tradycyjnej formie polonistycznej roboty, w której analizie tekstu towarzyszyłyby tylko odsyłacze komentarze z zakresu innych dyscyplin humanistycznych; konieczne są głębsza integracja i wyraźne wyodrębnienie zakresu badawczego. Sam punkt wyjścia, jakim dla polonisty jest utrwalony w druku czy w piśmie przekaz tekstu, jest tu inny, bogatszy o środki wykonawcze, a trwały lub nietrwały byt tekstu zależy bezpośrednio od środowiskowej opinii. Badanie historii tych tekstów, to nie tylko badanie historii druków, nie wystarczy nawet, gdyby młoda jeszcze dyscyplina wiedzy humanistycznej, wiedza o socjologii książki, rzeczywiście dostarczyła oczekiwanych informacji o producentach, odbiorcach, sposobach kolportażu druków jarmarcznych. Nie wystarczy, ponieważ nie można tu mówić o socjologii książki, lecz przede wszystkim o socjologii przekazu, a więc o pojęciu szerszym, nawet w odniesieniu do czasów dawniejszych, gdzie dokumentacja faktów jest niewielka, a szczególnie w odniesieniu do czasów nowszych, kiedy pod pojęciem edycji przekazu rozumiemy przede wszystkim konkretne wykonanie i towarzyszący mu publiczny odbiór.

Współcześnie najważniejszą formą edycji i obiegu społecznego nie jest rynek księgarski, lecz pływowy i towarzyszące mu własne formy kolportażu, jak np. "radiowa giełda piosenki", która oferuje tylko w y b ó r przebojów, i na tym polega jej funkcja edukacyjna, ale ów wybór poddaje swobodnej ocenie odbiorców, i na tym polega jej funkcja giełdowa nie tylko w sensie estetycznym (kształtowanie gustów),

ale też w sensie rynkowym, giełdowa gra oddziałuje bowiem na rynek pżytowy.

Obok rynku i repertuaru młodzieżowego rozwijał się nieco inny nurt pieśni popularnej, przeznaczonej dla ludzi każdego wieku i każdego stanu. W tym nurcie pieśni powszechnych najstarszą instytucjonalną formą produkcji i wykonawstwa zawodowego jest pieśń dziadowska. Jej historia i dzieje środowiska wędrownych dziadów wiążą się z sięgającą średniowiecza historią ośrodków kultowo-handlowych, z rozwojem sieci miejsc i kalendarzem dni odpustowo-jarmarcznych. Stały rozwój sieci tych ośrodków (rejestr dni i miejscowości, w jakich odbywały się jarmarki i odpusty, dodawano później do drukowanych kalendarzy) w naturalny sposób sprzyjał rozwojowi i działalności wędrownych żebraków, którzy wobec zgromadzonej publiczności wykonywali swój repertuar religijno-moralistyczny i nowiniarski.

Ustnym kolportażem nowin trudnili się też bernardyńscy kwestarze, ale były to nowiny opowiadane. Od początków nowożytności kształtowały się też przesłanki instytucjonalnego nowiniarstwa, luźne nowiny pisane i drukowane, z czasem regularnie już jako czasopisma. Piśmiennym przekazom nowiniarstwa i pseudonowiniarstwa towarzyszy społeczny popyt na nowiny, ale i krytyczna opinia odbiorców, czego literackim wyrazem jest barokowy nurt parodii nowin. Te nowsze formy nowiniarstwa nie przerwały jednak działalności najstarszych nowiniarzy, tj. żebraków.

W poetyce pieśni dziadowskiej, niezależnie od zróżnicowania na repertuar religijno-moralny i nowiniarski, szczególną rolę pełniły silne środki ekspresji w doborze tematu, motywu, w stylistyce języka, w sposobie wykonania, w doborze środków aktorskich. Dominują w tej poetyce cudowność, niezwykłość, motywy dreszczu i grozy, wyrazistość obrazowania utrzymana w duchu ludowym. Towarzyszył im wybór odpowiedniego miejsca wykonania, a więc możliwie najbardziej ruchliwego punktu, i sposobów eksponowania zewnętrznych środków aktorskich.

Ów swoisty teatr jednego aktora wprowadzał wszystko, co - nie wyłamując się z konwencji tematycznej surowej, poważnej - mogło zatryśnąć przechodnią, zainteresować, poruszyć do głębi i skłonić do datku. Był to repertuar przeznaczony dla wszystkich, ale jednocześnie repertuar zarobkowy. Z obyczajowego opisu środowiska żebraków w Peregrynacji dziadowskiej (1612) wiemy, że atakowano handlowy konformizm porywanych moralistów, wskazywano też na zasób innych nieliterackich środków nacisku na ofiarodawcę.

Repertuar pieśniowy dziadów znany, co prawda, od XVII wieku, ale w skromnych, sporadycznych tylko zapisach¹³. Trudno więc odtworzyć przemianę najważniejszego w tym repertuarze nurtu: pieśni nowiniarskiej. Dawne pieśni nowiniarskie mówiły w zasadzie o zdarzeniach z zakresu kroniki dziejów (szczególnie o wojnach) i kroniki klęsk elementarnych. Z czasem sięgnęły po temat do kroniki kryminalno-sensacyjnej. Związek ów w poetyce tekstu jest niewątpliwy, w zakresie kręgu wykonawców i odbiorców jeszcze nie rozeznany bliżej. Pieśń nowiniarska o tematyce obyczajowo-kryminalnej, o zdarzeniu prawdziwym lub wymyślonym, stanowi klasyczny typ tzw. ballady ulicznej lub ballady podwórzowej, choć gatunek ten posiada i inne motywy tematyczne.

Nie wiemy, od kiedy śpiewano ballady o tragicznym zdarzeniu w Pułtusku¹⁴ w r. 1618 (rodzice w celach rabunkowych zabili własnego nie rozpoznanego syna). Motyw ten znany w Europie (Aarne-Thompson, 1928, T 930) i rozpowszechniony w literaturze i piśmiennictwie moralistycznym

¹³ Informacje o dawnym repertuarze podają: C. H e r n a s: Z epiki dziadowskiej. 1. Polskie i czeskie pieśni o obronie Wiednia, "Pamiętnik Literacki" 1958, s. 4, s. 475-494; L. S z c z e r b i c k a: Z epiki dziadowskiej, "Pamiętnik Literacki" 1959, z. 3/4, s. 445-470; Słownik folkloru polskiego (s. V.: Dziad); J. N o w a k - D ł u ż e w s k i: O polskiej historycznej pieśni ludowej wieku XVIII, "Literatura Ludowa" XI, 1967/1968, nr 4-6, s. 93-101; C. H e r n a s: W kalinowym lesie, t. 1, Warszawa 1965, s. 193-196.

¹⁴ J. K r z y ż a n o w s k i: "Niespodzianka", czyli Niezwykła kariera podania mazowieckiego, "Literatura Ludowa" XI, 1967/1968, nr 4-6, s. 191-195.

nym jako tzw. motyw "niespodzianki" pojawia się w polskiej balladzie ulicznej w różnych wariantach w druczku z XIX wieku.

Najstarszy zbiorek polskich ballad ulicznych zachował się w rękopisie królewieckim M. Tomaszczyka¹⁵ ze schyłku XVIII w., pojedyncze druczki balladowe - z pierwszej połowy XIX w. Istnieją materiały do odtworzenia ciągu rozwojowego polskiej ballady ulicznej. Konieczne jest też zbadanie środowiska wykonawców. Nowoczesna ballada uliczna związana jest z postacią śpiewaka podwórkowego, natomiast w tradycyjnym środowisku żebraczym podtrzymywany był chyba do r. 1939 stary wzór pieśni moralistycznych i nowiniarskich, utrzymywała się tradycja nowin dziejowych. W starym, odpustowym mieście Sokalu niewidomy dziad we wrześniu 1939 r. (8 września tradycyjny odpust Matki Boskiej Siewnej) śpiewał pieśń nowiniarską o bombardowaniu miasta.

Natomiast repertuar śpiewaków ulicznych - jak sądzić wolno według dzisiejszego stanu wiedzy - obejmował poza pieśniami sensacyjno-obyczajowymi, także pieśni balladowe miłosne i krótsze przyspiewki liryczne, a także - co warto podkreślić - pieśni patriotyczne [...]

Wszystkie teksty - niezależnie od tematu - utrzymane są w starej konwencji stylistycznej pieśni nowiniarskich, konwencji sięgającej średniowiecza. Ballada o Okrzei zaczyna się od znamiennej ekspozycji nowiniarskiej [...] i kończy się równie starą i charakterystyczną konkluzją moralizatorską (przystosowaną do tematu) [...]

Jest rzeczą charakterystyczną, że w różnych wariantach tej ballady pojawiło się też obrazowanie naturalistyczne, zbliżone do starej konwencji [...]

W dwudziestoleciu międzywojennym na repertuarze śpiewaków ulicznych zaważyła piosenka kabaretowa (także literackie parafrazy czy parodie dawnych pieśni nowiniarskich i dziadowskich). W okresie okupacji żywy folklor ulicy stał się ważnym terenem patriotycznego oddzia-

¹⁵

H e r n a s: W kalinowym lesie..., t. 2, s. 155-186.

ływania na opinię. Te dwie tradycje, patriotyczna i kabaretowa, za-
ważyły na krótkim powojennym życiu druczków z przebojami¹⁶.

W tradycji ustnej uliczna ballada przetrwała zakazy administracyj-
ne, czy jednak zbiera ktoś teksty z ostatnich dziesięcioleci? Pieśni
nowiniarskie o zdarzeniach polskich i obcych? Szerzej znana jest tyl-
ko polonijna ballada o senatorze Kennedym (z nagrania pocztówkowe-
go), utrzymana w poetyce i wykonaniu (Zespołu Małego Władzia) trady-
cyjnym. Zachowała stary wzorzec melodii, w interpretacji tekstu zna-
mienne transakcentacje meliczne, znamienne dobór motywów opowieści,
wreszcie nowiniarską ekspozycję [...]

Zasadniczym polem walki konkurencyjnej o nowy rynek, o ludowego
czytelnika był jednak obszar literatury narracyjnej, gatunki prozy
fabularnej, od staroświeckiego "exemplum" po nowoczesną powieść bru-
kową. W dotychczasowych badaniach stawia się główny nacisk na po-
dział społeczno-instytucjonalny: działalność ośrodków oświatowych, o-
pierających swój program na zmiennych, różnych, lecz określonych za-
łożeniach edukacyjnych, oraz działalność firm wydawniczych (nakład-
czych), kierujących się jedynie kalkulacją handlową, rozeznaniem po-
trzeb czytelniczych. Jest to podział uzasadniony merytorycznie i u-
żyteczny w praktyce badawczej, porządkuje bowiem podstawową geogra-
fię poczyną na popularnym rynku czytelniczym. Oczekując więc wiele
od postępu badań w tym zakresie, pamiętajmy jednak, że interesuje
nas głównie działalność wydawnicza tych ośrodków, odmiennosc realizo-
wanych programów wydawniczych, to znaczy odmiennosc dzieł wydawanych.
A czy się te dzieła różnią i czym się różnią, powiedzieć będzie moż-
na dopiero po wykonaniu zwyczajnych badań analitycznych, obejmują-
cych nie tylko klasyczne dzieła dla ludu, a więc twórczość I. Czarto-
ryskiej, J. Chodźki, F. Skomorowskiego, Anczyca i innych, ale także
typowe nurty powieści brukowej. Tymczasem nie umiemy dziś nawet wska-

¹⁶o przygodnych wydawcach powojennych pisze A. Bromberg [...]

sać przeciwstawnego pisarzom wykształconym pocztu klasyki brukowej, tłumaczonej i oryginalnej. W rezultacie - na zasadzie sprzężenia swrotnego - niedowład wiedzy literackiej o brukowcach w zasadniczy sposób hamuje postęp badań podstawowych. Jakież bowiem podstawy wyodrębnienia miałyby autor, który podjąłby się trudu sporządzenia bibliografii polskiej literatury brukowej?

Mógłby np. przyjąć zasadę, że wyodrębnia te dzieła, które opinia warstw wykształconych uznawała za brukowe (wypisać więc np. pozycje bibliograficzne wymienione we wspomnianym już dziełku Jana Śliwki w dziale książek zakazanych, ale wówczas wśród brukowców znalazłyby się też dzieła takich autorów, jak Jan III Sobieski czy... Kazimierz Góralczyk, to znaczy Anczyc, który pod tym pseudonimem pisywał właśnie dydaktyczne dziełka dla ludu).

W praktyce tego rodzaju opinie i ich wyraz w formie rejestru książek zakazanych są pomocne, jeśli traktować je bardzo ostrożnie. Podobnie pomocną może być wiadomość o warsztacie (np. Księgarnia Popularna), ale i firmy cenione czasem podejmowały dla zarobku produkcję handlową. Wskazówką może być nie tyle autor, co stylizacja tytułu znamienne dla powieści, ale i to wskazówka często zawodna, za klasycznym tytułem naukowym nieraz kryje się bowiem dydaktyczna narracja lub takie pomieszczenie intencji, że trudno o decyzję kwalifikacyjną [...]

Kryteriów pomocniczych przy wyodrębnianiu literatury brukowej jest więcej, ale żadne z nich nie zastąpi kryterium zasadniczego, jakie kształtować się może dopiero w wyniku monograficznej analizy tekstów, systematyki gatunków, identyfikacji wzorów, odtworzenia rządzącej tymi rejonami literatury poetyki immanentnej.

Wstępne, tymczasowe, ale jednak szerokie rozeznanie form i gatunków piśmiennictwa rynkowego - oparte na razie na kryteriach zewnętrznych, pomocniczych, w dużym stopniu intuicyjnych - pomoże precyzować zasady podziału, wyodrębniania murtów, dokładniejszego określania zakresu badań. Dopiero w oparciu o dokładniejsze wstępne analizy

dzień przygotowywać można podstawowy warsztat, przede wszystkim - planować pracę nad informatorem bibliograficznym, wstępnym, ale precyzyjnym w informacji, z opisem zachowanych egzemplarzy, wskazaniem miejsca, gdzie się znajdują (niejeden z tych druków przetrwał w unikatce, defekcie lub znany jest tylko z tytułu, wiele z nich znajduje się w zbiorach prywatnych), nie mówiąc już o konieczności rozwiązywania podstawowych zagadek bibliograficznych, np. chronologii wydań.

Obok wyraźnego nurtu opowieści dydaktycznej (od starego "exemplum" po nowszą powieść) dla ludu istnieje wyraźnie przeciwstawny nurt opowieści brukowej również dla ludu - określimy ją krótko - nie-dydaktycznej, a pomiędzy tymi skrajnościami nurty pośrednie. Właśnie te nurty pośrednie są ważną strefą zapożyczeń i przenikania między wykształconą a brukową literaturą (w konstrukcji bohatera, w sposobie prowadzenia narracji przygodowej, w poetyce grozy, w technice literackiej powieści odcinkowej i brukowej powieści zeszytowej itp.). Powieść brukowa dzielona tradycyjnie na woluminową (druk zwarty) i zeszytową rozwija się od początkowych przejęć wzoru staroświeckich form i tytułów romansu popularnego, poprzez liczne przekłady nowszych typów i tytułów powieściowych, aż po własny, ambitny dorobek autorski. Wydaje się, że woluminowe i zeszytowe typy powieści dzieli głębsze zróżnicowanie kulturowe.

W XIX i XX wieku powieść woluminowa podlega istotnym przemianom. Obok niewielkich książeczek (o objętości zazwyczaj poniżej 100 stron) ze staroświeckimi romansami, znanymi w Europie od wieków, pojawiają się przekłady nowoczesnej, objętościowo obszerniejszej powieści brukowej (sensacyjnej, kowbojskiej, romansowej, kryminalnej). Powieść woluminowa, respektując psychologię i potrzeby odbiorców, a więc warunki rynku, z jakiego wyrasta i dla którego istnieje, oddziałuje na pogłębianie i różnicowanie tych potrzeb, dąży do lepszej sprawności rzemiosła, ewoluje w stronę lepszej literatury. Tworzy się pole wewnętrznej konkurencji firm wydawniczych (także firm międzynarodowych), rodzi się i na tym rynku pojęcie firmy autorskiej. Czytelnik

brukowców zaczyna rozeznawać się na rynku księgarskim już nie tylko według treści zdania tytułowego i reklamy na karcie tytułowej, lecz także nazwiska autora, które teraz pojawiać się już będzie na kartach tytułowych. Powstaje i polski Parnas klasyków rynkowej powieści, nazwisko autora staje się firmą gwarantującą określony typ i poziom przeżyć czytelniczych. Innego typu wrażeń oczekiwać mógł czytelnik już z góry od nowej książki M. Rodziewiczówny, innych wrażeń od książki A. Marczyńskiego. Tworzy się i zróżnicowanie poziomów, od "prostoty" P. Staśki do ambitniejszej poetyki Dołęgi-Mostowicza. Wyszłe skrzydło literatury rynkowej zbliża się do normatywnych kryteriów opinii literackiej, choć nie rezygnuje z własnej poetyki, motywów, sposobu prowadzenia narracji.

Do tej zróżnicowanej sytuacji dostosowane być muszą metody badań: najlepsze wyniki w poznawaniu dziejów staroświeckiego romansu przynieść może podjęcie tego modelu roboty, jaki zaproponował Miśkowiak w znanej pracy o dziejach Sowizdrzała w Polsce¹⁷, zakładając jednak, że gruntownej analizie bibliograficznej towarzyszyć będzie analiza historycznoliteracka, a więc próba szerszej interpretacji odmian tekstu w różnych przeróbkach wzoru.

Natomiast dla nowoczesnej powieści brukowej podstawową formą opracowania powinna być monografia autora, która gromadziłaby także przesłanki do dyskusji komparatystycznej i genologicznej.

Jeśli dzieje staroświeckiego romansu w sposób przynajmniej bibliograficzny i aneksowy dopowiadane były przy okazji badań historycznoliterackich, a polscy autorzy nowoczesnych powieści rynkowych omawiani byli w krytycznych felietonach, to najbardziej znamienity produkt literatury brukowej - powieść zeszytowa - nie budziła uwagi badaczy, nie zajmowała się nią też krytyka literacka. Jeśli poświęcano jej uwagę, to w formie moralistycznej i społecznej przestrogi przed zagrożeniem, jakie wносиła do życia społecznego.

¹⁷J. M i ś k o w i a k: Ze studiów nad "Sowizdrzałem" w Polsce, "Prace Komisji Filologicznej PTPN", Poznań 1937, t. 8, z. 4.

Zlekceważenie płynęło stąd, że uznano tę formę twórczości za nie-literacką ze względu na poziom warsztatu, na nieprzystawalność do aktualnych kierunków i problemów literatury, ale przede wszystkim ze względu na podstawową kolizję założeń, kolizję w pojmowaniu funkcji literatury. Literatura wykształcona, normowana przez światłą opinię podtrzymywała uznane już i tworzyła nowe wzory kultury, wzory osobowe, działała na rzecz społecznego dobra, szukała dróg postępu. Prawdopodobnie właśnie w okresie pozytywizmu, gdy powieść polska w szczególności akcentuje swoje funkcje edukacyjne, rodzi się na naszym rynku powieść zeszytowa, która pragnie tylko dostarczyć rozrywki, każdej rozrywki, na jaką istnieje rynkowy popyt. Nie tylko więc nie towarzyszy ambicjom literatury, jej oświatowo-moralnemu oddziaływaniu, ale wręcz przeciwstawia się tym pryncypialnym zadaniom, dążąc do zaspokojenia także tych potrzeb rynku czytelniczego, które atakowane były przez oficjalny system edukacyjny, szkolny i pozaszkolny, potrzeb przeżyć zakazanych [...]

Była to więc literatura w cudzysłówie, kwiat zła, rozważano więc nie jej pożytki czy walory rozrywkowe, lecz jej szkodliwość społeczną, zgodnie ze starym i głęboko zakorzenionym przekonaniem, że literatura nie tylko przekazuje wzory życia, wzory zachowań, ale też bezpośrednio wpływa na postępowanie człowieka. Dobra literatura rodzi dobre skutki społeczne, zła literatura - społeczne szkody.

Jest to przekonanie rzeczywiste, ale nie stawiamy pytania, czy jest ono zgodne z prawdą. Toczony ostatnio w nauce i publicystyce spór o społeczną szkodliwość pornografii i pornofofnii (tradycyjnie potępianych) dowodzi, jak niewiele jeszcze nauka ma do powiedzenia w tym sporze, skoro jedni wskazują na dowody szkodliwości, inni na... pożytki społeczne (zanik przestępczości na tle seksualnym), ale przede wszystkim różni autorzy różnie zakreślają granice pojęcia. O tym, co jest pornografią, decyduje nie jakieś obiektywne, naukowe kryterium, ale presja obyczajowej, społecznej opinii, innej w różnych kręgach i w różnych okresach.

Bez względu na to czy przekonanie o szkodliwości złej literatury jest prawdziwe, jest ono rzeczywiste, jest obiektywną siłą społeczną, która w sposób praktyczny wpływa na los literatury brukowej, a przekonanie to opiera się na prostych domniemaniach, że artystycznie sugestywne przedstawienie zbrodni, kradzieży, scen erotycznych, okrucieństwa pobudzać może złe skłonności natury człowieka, jest więc działaniem antyhumanistycznym. Chyba że opis tych scen podporządkowany jest bezpośrednio ogólnej intencji moralistycznej, wówczas - w zasadzie - wprowadzanie takich złych motywów jest uzasadnione i nie brak ich w literaturze od czasów najdawniejszych. Ale opis przestępstwa, zbrodni ma budzić odrazę i w logice artystycznej dzieła musi mu towarzyszyć opis kary. Inaczej waloryzowane są motywy okrucieństwa. Literatura albo potępia je, albo jest okrucieństwem zafascynowana (np. dobrowolnie przyjmowane okrucieństwo w hagiografii). Jeszcze bardziej złożone jest "zło erotyki", działają tu kryteria natury socjologicznej, kulturowej, historycznej. Pozostawmy na boku ocenę erotyki w literaturze wykształconej. Wobec folkloru dziś nikt nie wysuwa zarzutu pornografii, nie akceptuje się tych murtów folkloru, ale uznaje ich prawo istnienia w pojęciowym zakresie sztuki prymitywnej. Natomiast w stosunku do literatury rynkowej od jej nowożytnych początków wysuwa się albo bezpośrednio zarzut pornografii, albo zarzut bardziej złożony: czytelniczego oczekiwania na pornografię (której zresztą w starych brukowcach niełatwo się doszukać).

Tych kilka refleksji niech odsłoni trudności, jakie napotyka się przy próbie podjęcia dyskusji naukowej z wielowiekowym aktem oskarżenia przeciw literaturze złej, szkodliwej, później i dziś jeszcze przeciw złym i szkodliwym filmom etc.

Podjęcie rzeczowej dyskusji na te tematy oprzeć się musi na przygotowanej uprzednio analitycznej dokumentacji odpowiadającej na dwa różne pytania:

- o intencje wewnętrzne literatury brukowej, jej założenia, jej poetykę immanentną i sformułowaną;

- o kręgi czytelnicze tej literatury, sposób jej rozumienia i odbioru, świadectwa jej rzeczywistego oddziaływania.

Pierwszy zakres badań należy bezpośrednio do historyka literatury, drugi do socjologa kultury i badań nad czytelnictwem.

Pozostawiając na boku konieczną w przyszłości konfrontację powieści zeszytowej i powieści odcinkowej (tj. różnego typu powieści ogłaszanych w czasopismach przez autorów uznanych i autorów brukowych), zajmijmy się pytaniem, co to jest powieść zeszytowa?

Z punktu widzenia edytorskiego J. Dunin wyróżnia dwa typy publikacji¹⁸.

"Pierwszy z nich to powieści poszytowe, których poszczególne składy były wprawdzie opatrywane okładkami i sprzedawane oddzielnie, miały jednak ciągłą numerację stron, a tekst urywał się w przypadkowym miejscu, nawet w środku zdania lub słowa, i był kontynuowany w następnym poszycie [...]" Po usunięciu okładek i po oprawie powstawał więc jednolity druk zwarty.

"Drugi typ wydawnictw powieści zeszytowych to te, które opatrywano często uwagą >>każdy zeszyt stanowi całość<<. Z bibliograficznego punktu widzenia stanowią one serię znormalizowanych druków zwartych, tzn. że każdy zeszyt posiadający własny tytuł, a często i odrębnego autora ukazuje się w stałym formacie, ilości stron, w ustalonej szacie graficznej. Najczęściej całą serię wiąże osoba bohatera, takiego jak Sherlock Holmes, Jack Texas, Buffalo Bill, Sitting Bull, Bohatercy Trzej Chłopcy - czasem jednak mamy do czynienia z serią powieści różnych autorów i na różne tematy."

Ten podział edytorski jest punktem wyjścia dla prac bibliograficznych, zawiera też istotne przesłanki do wykorzystania w pracy nad stworzeniem drugiego podziału, to znaczy właściwej systematyki form

¹⁸J. D u n i n: Wstęp do literatury świeckiej, s. 149 (maszynopis).

i gatunków literackich, jakie w rzeczywistości kryją się pod potocznym i dalekim od precyzji pojęciem "powieść brukowa" czy "powieść zeszytowa". Nie idzie tu tylko o potrzebę wyodrębnienia form krótkich, formatem zbliżonych do opowiadania, ale w konstrukcji odpowiadającym różnym epokom i stylom poetyki nowelistycznej, i o potrzebę wyodrębnienia znamiennych dla powieści zeszytowej wielkich form awanturnicznej narracji epickiej, też sięgającej do starszych wzorów powieściowych. Przy badaniu gatunków powieści brukowej nie można poprzestać na prowadzeniu analiz czysto literackich, konieczne są tu badania funkcjonalne oparte na szerokiej komparatystyce kulturowej, na analizie treści kryjących się za pojęciem popytu społecznego, jaki zaspokaja producent rynkowych druków. I pieśń nowiniarska, i powieść zeszytowa odpowiadały psychologicznym potrzebom odbiorców, ale innym potrzebom, i ta odmiennosc potrzeb silnie waży na formie i typach piśmiennictwa brukowego, na planowaniu wydawniczym.

Dla przykładu jeden charakterystyczny typ gatunkowej struktury: powieść komponowana jako cykl awanturnicznych zdarzeń powiązanych centralną postacią bohatera pozytywnego. Struktura ta ma dwa krańcowe warianty: a) relacja o każdym kolejnym zdarzeniu fabularnym zawieszona zostaje w momencie kumulacji napięcia; b) opis kolejnego epizodu zdarzeniowego zamyka się spadkiem napięcia. Wybór pierwszej formy sprzyjał rozwojowi edycji cyklicznych i stabilizacji określonego kręgu odbiorców.

Te schematy powieści zeszytowej, wykorzystywane później przez film i seriale telewizyjne, wywodzą się w prostej linii... z klasycznej epiki ludowej i można je rozpatrywać w kategoriach tzw. wielkiej cykliczacji epickiej. Jej punktem wyjścia jest konstrukcja bohatera, wokół niego buduje się wątki zdarzeniowe. Ale nie sposób wikłania wątków, lecz właśnie walory bohatera, jakie można ukazać za pomocą tych perypetii fabularnych, decydują o społecznej aprobacie czy nawet zafascynowaniu postacią. Od starych tradycji folklorystycznych po dzisiejszy serial telewizyjny jest to bohater, którego szlachet-

ność i prawość celów działania nie mogą budzić wątpliwości, odwaga, spryt, siła muszą wzbudzać podziw. Jest to bohater substytut, swego rodzaju proteza ludzkiej niedoskonałości, spełniający marzenia o człowieku idealnym. Traktowany w ten sposób - jako wytwór kulturowy, produkt psychologii społecznej - nie może być zestawiany z typowymi bohaterami wykształconej literatury, także jego działania nie podlegają kategoriom realizmu. Działanie się zdarzeń w tej konwencji ma bowiem własną strefę semantyczną, to, co wydaje się śmieszne z punktu widzenia krytyki literackiej (np. "zabili go i uciekli"), w tej konwencji nie jest śmieszne, a wręcz przeciwnie, jest właśnie węzłem heroicznego napięcia w budowaniu zdarzeń fabularnych, panuje tu bowiem zasada uprawdopodobniania nieprawdopodobieństwa, co bohaterowi nadaje znamiona niezwykłości, a czytelnikowi przynosi nie tylko estetyczną emocję, ale też głębsze psychologiczne "rozładowanie", by nie rzec po prostu "katharsis".

Sformułowana tu teza jest sprzeczna z tradycyjną opinią o szkodliwości brukowych powieści, ale nie można zlekceważyć faktu, że - przy wszystkich dawniej i dziś zgłaszanych oskarżeniach przeciw dawnej powieści zeszytowej, dzisiejszym serialom - istniał i wciąż istnieje trwały i szeroki popyt społeczny na tę oficjalnie pogardzaną literaturę. Popyt ów jest trwałym elementem kulturowej rzeczywistości, jest po prostu rzeczywistością, której nie można nie widzieć, którą trzeba poddać spokojnej analizie.

Postulat ten dotyczy przede wszystkim powieści zeszytowej i woluminowej, a więc brukowej epiki, w niej bowiem najpełniej realizują się założenia i intencje rynkowej literatury, ona też była głównym przedmiotem ataku.

Badania nad popularnymi gatunkami powieści w wydaniu książkowym, zeszytowym, radiowym, telewizyjnym powinny odtworzyć w rezultacie poetykę immanentną różnych nurtów tej powieści. Warto jednak zwrócić uwagę na konieczność i możliwość badania także poetyki sformułowanej na podstawie analizy tekstów reklamowych. Tego rodzaju krótkie wstę-

py reklamowe zdarzają się w powieści woluminowej, natomiast w powieści zeszytowej niemal z reguły w jednym z ostatnich zeszytów kończącego się cyklu zamieszczano syntetyczną charakterystykę, reklamę wartości, jakie odnajdzie czytelnik w następnej powieści [...]

Zebranie tego rodzaju dokumentacji pozwoli odtworzyć poetykę normatywną rządzącą brukowcami. Wbrew oskarżeniom literackiej opinii założenia różnych nurtów tej poetyki - od tradycyjnego romansu po powieść kryminalną - są w zasadzie głęboko moralistyczne, ale w swoim kształcie niewspółrządne oficjalnej literaturze, niewspółczesne, wrośnięte korzeniami w stare pokłady kultury [...]

W tym miejscu stwierdzmy krótko: w romansie brukowym żeje szereg tradycji reliktowych z okresu powstawania nowoczesnej powieści przygodowej i nowoczesnego romansu. Nie wiemy jeszcze dokładniej, kiedy i jak rozdzielił się ów pierwiastkowy nurt przygodowego romansu na powieść literacką i rynkową. W każdym razie w powieści rynkowej utrzymały się i rozwinęły w sposób swoisty tradycje narracji barokowej. Stąd tyle tu barokowych elementów i w pojmowaniu wzoru osobowego (tj. w konstrukcji bohatera), w sposobie budowania zaskakującej fabuły, w topice, metaforyce, stylistyce literackiej, w zasobach motywów grozy, męczeństwa czy choćby w znamiennej konwencji tytułowania (tytuł dwuczęściowy w rodzaju: Groby sybirskie, czyli Tajemnice zamku cesarskiego - por. T a s s o, Gofred albo Jeruzalem wyzwolona). Także w zakresie socjologii bohaterów epickich kryją się istotne podobieństwa założeń, w istocie bowiem nowa powieść "z życia wyższych sfer" podtrzymuje stare nakazy oficjalnych poetyk o konieczności przestrzegania kryteriów społecznych przy wyborze bohatera epepej; był to zawsze bohater z wyższych sfer. Jeśli utrzymała tę zasadę powieść brukowa, to nie z wierności wobec poetyk, ale dlatego, że taka była potrzeba rynku czytelniczego.

Stan wiedzy o polskiej literaturze brukowej jest dziś taki, że najważniejszym zadaniem jest właściwe stawianie pytań. Przyjmując w tym artykule jedno pytanie - o całość, o zakres pojęcia "literatura brukowa", czy szerszej, "literatura rynkowa" - starałem się drogą luźnych rozważań wskazać na konieczność respektowania odrębności tej literatury, a więc i na konieczność stworzenia odrębnego warsztatu badań, jest to bowiem wytwór innej kultury literackiej, która rozwijała się w ciągu wieków między literaturą uczoną a folklorem, a ostatecznie usamodzielniała się w wieku XIX. Tej trzeciej literatury nie da się wyodrębnić apriorycznie, lecz właśnie drogą badań historycznych i - co szczególnie ważne - całościowych, poprzez analizy tekstów i przy pomocy zestawień komparatystycznych. Po wielu doraźnych sądach "nad ulicznicą" trzeba poczekać na wyniki udokumentowanych badań, by wydać sąd rzeczowy. Skoro popyt społeczny na tę literaturę jest wciąż żywy, to być może przechowała ona jakieś wartości, które utraciła literatura wykształcona.

W krótkim okresie demiurgicznych sporów o nową literaturę po roku 1945, zanim uporządkowano ów spór przez ogólną recepturę, ważył się los trzeciej literatury. W jednym z artykułów na ten temat¹⁹ przywołano dokument z zakresu socjologii czytelnictwa.

Racjonalny i światły pamiętnikarz wiejski słuchał zwierzeń dziewczyny z jej przeżyć przy lekturze brukowej historii o szlachetnej hrabinie i przewrotnym lekarzu. "Proszę pana - mówiła dziewczyna - ta powieść zawiera dla nas naukę, by być wytrwałym, nie dać się załamać, nie tracić cierpliwości." Głębokie przejęcie się losami bohaterów brukowych dziwiło pamiętnikarza: "dlaczego zdrowa i inteligentna dziewczyna znajduje przyjemność w tak nieprawdopodobnej lekturze?"

¹⁹Z. Kałużniński: Marzenie o wielkiej powieści ludowej [Fragment], [w:] Almanach Literacki Oddziału Wiejskiego Związku Zawodowego Literatów Polskich, Kraków 1948, s. 33.

W tym światłym zdziwieniu jest refleks niepokojów nurtujących od dawna pisarzy i krytyków.

Zauważmy jednak, że naiwna wypowiedź dziewczyny o naiwnej powieści rozmija się z zakresami oceny krytycznoliterackiej. Nie jest to wypowiedź o tandetnym kształcie książki, o jej literackiej wtórności, banalności ujęć, nie dotyczy warstwy stylistycznej brukowców, nieporadności języka i obrazowania. Jest to wyłącznie wypowiedź o głębszych pryncypiach poetyki, o treściach humanistycznych, którymi rządzą pierwotne kategorie winy i kary, poniżenia i sukcesu, niezwyklego zwycięstwa jednostki nad niezwykleymi przeciwnościami życia. Cytowane zdanie zawiera moralną aprobatę postawy bohatera niepokonanego. W brukowcach, podobnie jak w serialu telewizyjnym, dzieje takiego bohatera konstruowane są z charakterystyczną, nieprawdopodobną hiperbolizacją. I właśnie to znamienne ujęcie, a nie sama postawa jest w zestawieniu z literaturą wykształconą naiwne i śmieszne. Ale w zestawieniu z typowymi rejonami pierwotnych tradycji kulturowych, a więc z epiką ludową czy z ludowymi baśniami, to jest na własnym polu asocjacyjnym, brukowy bohater niepokonany odzyskuje własną i pełną sugestywność artystyczną.

JÓZEF BURSZTA

Folkloryzm, tradycja, cywilizacja współczesna

Przedruk za: J. Burszta: Kultura ludowa —
kultura narodowa. Szkice i rozprawy, Warsza-
wa 1974, s. 308.—314.

Przebiegliśmy dzieje kultury polskiej od końca XVIII w. z punktu widzenia miejsca i roli w nich kultury ludowej. Widzieliśmy, że dziejom tym towarzyszyło stale, z mniejszym lub większym nasileniem, obok zainteresowań o charakterze naukowym, zjawisko umyślnego, zamierzonego, celowego przenoszenia w odpowiednich sytuacjach wybranych elementów kultury ludowej z ich oryginalnego, naturalnego środowiska, aktualnego czy już historycznego, w inne, szersze, w obręb całego społeczeństwa i jego kultury. Przenoszenie to, związane zawsze z odpowiednim dodatnim wartościowaniem tych elementów, przebiegało różną postacią: to zwykłej "wstawki", bez zmiany formy (także przy jej "podrabianiu") lub też przy pewnych zamierzonych lub koniecznych deformacjach, przy przydzielaniu im zazwyczaj innej od oryginalnej funkcji (np. przy plastyce, strojach); to odzwierciedlania wycinka "rzeczywistości ludowej" w określonej konwencji artystycznej kultury elitarnej (w poezji, literaturze, malarstwie), co nadawało temu odzwierciedleniu koloryt "ludowości"; to wreszcie jako tworzywa do stworzenia innej już postaci wytworu kulturowego, będącego efektem

indywidualnej twórczości artystycznej, orientowanej jednak wartościami tego tworzywa (np. inspiracje folklorystyczne w muzyce).

Zjawisko to, określane w przeszłości przeważnie "ludowością" (czasem pejoratywnie "chłopomanstwem"), towarzyszyło dziejom kultury wtedy, gdy istniał - obok elitarnego - nurt kultury ludowej; towarzyszy ono także życiu współczesnemu, kiedy to odrębność nurtu kultury ludowej przestała istnieć. Uważny obserwator naszego współczesnego życia zauważy, że na określenie tego, bądź co bądź dość jednak jasno wyodrębniającego się i dość nawet jednolitego zjawiska i dzisiaj nie ma jednoznacznego terminu. Słyszcy się i czyta często określenie "ludowość", używane zawsze z konkretnym określnikiem. A więc "ludowość" w sztuce, na scenie, w literaturze, w teatrze itp. Jest to nazwa obciążona historycznie, nazbyt może nieokreślona i niewygodna z racji właśnie konieczności używania określnika. Drugim, raczej powszechnie stosowanym terminem jest "folklor": "folklor polski", "wiejski", "miejski" - ba, często manierą publicystów jest pisanie: folklor "ludowy" (!), co jest oczywiście niezgrabną tautologią, zdradzającą brak znajomości etymologii i sensu owego terminu. Prowadzi on zresztą do nieporozumień. Entografowie i folklorysty używają określenia "folklor" w znaczeniu węższym, niż to jest potocznie w prasie, radiu czy telewizji. Rozumieją pod nim mianowicie tylko część autentycznej kultury ludowej, tj. bądź tylko "literaturę ludową", bądź - szerzej - także obrzędy, muzykę i sztukę ludową. Przy takim ujmowaniu sprawy termin "folklor" jest nie tylko częścią kultury ludowej, ale także owej kultury autentycznej. Natomiast cała wielka sfera rzeczywistości, o której tu mowa, pozostaje poza nim - a więc bez swej właściwej nazwy. Konsekwentnie też cała ta sfera pozostaje zazwyczaj poza polem naukowego i praktycznego zainteresowania folklorystów i etnografów, jako sfera im obca. Co więcej, rzeczywistości tej albo usiłuje się nie dostrzegać, albo też wiele jej współczesnych przejawów traktuje się jako zło - może zło konieczne, ale zawsze jako fakt, który jest dla autentyku czymś wrogim, niszczącym, zniekształcającym i w

ogóle niepożądanym¹. Ale stanowisko to niczego oczywiście nie rozwiązuje. Używając więc tu na oznaczenie wspomnianego zjawiska terminu "folklorystyka" i odróżniając go od "folkloru" wydaje się celowe poświęcić nieco uwagi obu tym pojęciom i ich desygnatom².

Określenie folklor i folklorystyka odnoszą się do dwóch kategoriałnie odrębnych rzeczywistości społeczno-kulturowych. Folklor - obojętne, czy pojmujemy go wąsko czy najszerszej - jest określoną wiedzą i twórczą umiejętnością artystyczną danej społeczności. Jest on zatem: 1) ściśle związany ze społecznym podłożem, z warunkami życia i z samym życiem danej społeczności, jest też w swych treściach i formach odbiciem warunków tego życia; 2) utrzymywany w świadomości członków społeczności i przekazywany przez tradycyjną transmisję bezpośrednią, a więc ustnie, w pełnym kontakcie życia tej społeczności, stąd 3) nosiciele jego są zarazem twórcami, wykonawcami (aktorami) i widzami. Jako taki, folklor rozwija się, zmienia i przekształca wraz ze zmianami w życiu społeczności lokalnych. Ponieważ warunki te zmieniły się w ostatnim okresie w sposób istotny, tradycyjny folklor jest już w ogromnej swej większości kartą zamkniętą, jest po prostu skarb

¹Takie opinie słyszy się często. Ujawniają się one w publicystyce i na różnych konferencjach. Podobne opinie ujawniono na sesji naukowej w Poznaniu w dniach 16-17 VI 1969 pn. "Folklor w życiu współczesnym", zorganizowanej w ramach Festiwalu Folkloru Polskiego. Zob.: Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969, Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne, Poznań 1970. Na tej sesji właśnie zaproponowaliśmy stosowanie w nauce i praktyce rozróżnień między folklorem a folklorystyką.

²Tu niezbędne jest pewne wyjaśnienie. Rozróżnienie między folklorem a tymi zjawiskami, które określamy folklorystyką, dokonałem po raz pierwszy (także pierwszy raz w Polsce) na konferencji folklorystycznej w Zakopanem w dniach 17-19 XI 1965 r. Zjawisko to nazwałem wówczas - tak "ad hoc", na poczekaniu - "folklorystyką". (Zob.: J. B u r s z a: Folklor, folklorystyka, folklorystyka, "Teatr Ludowy" 1966, nr 1-2, s. 39-40). Wówczas nie znałem jeszcze nowszej literatury zachodniemieckiej, w której za Hansem Moserem i Hermanem Bausingerem (po ożywionej zresztą dyskusji) przyjął się termin "Folklorismus". Mniej więcej równocześnie znany folklorysta amerykański, Richard M. Dorson, zastosował na oznaczenie tego zjawiska (choć i tu, jak w literaturze niemieckiej, nieco bardziej wąsko niż tutaj pojmowanego) termin "folklore", w przeciwstawieniu do "folklore". Jak więc widać, poszukiwania terminologiczne szły w różnych miejscach niezależnie od siebie, jakby na zasadzie konwergencji, a wywołała je potrzeba chwili [...]

nicą, do której się sięga w miarę potrzeby³. Niektóre tylko gatunki folkloru - pewne formy i treści słowne, niektóre dziedziny sztuki i muzyki - są jeszcze żywe lub też celowo podtrzymywane. Ale skutkiem jest, by daleko się ten tradycyjny folklor w życiu jego własnego środowiska dzisiaj utrzymać [...]

Inaczej supełnie przedstawia się sprawa z folkloryzmem. Mówiąc najogólniej, folkloryzm polega na celowym stosowaniu w szczególnych sytuacjach bieżącego życia wybranych treści i form folkloru, branych bądź jeszcze wprost z terenu i przenoszonych w sytuacje odmiennie od naturalnych, bądź też czerpanych z folklorystycznej dokumentacji, a odtwarzanych w sytuacjach celowo szarżowanych. Ta druga sytuacja staje się i będzie się chyba stawać coraz częstsza w konsekwencji zanikania autentycznego i żywego folkloru klasycznego.

Do istotnych cech folkloryzmu należałyby więc: 1) wydobywanie z zasobu tradycyjnej kultury ludowej, historycznej lub aktualnej, niektórych tylko elementów, takich mianowicie, które z określonych powodów stają się atrakcyjne z racji np. swej artystycznej formy czy emocjonalnej treści; 2) prezentowanie tych treści odbiorcom w postaci mniej lub więcej autentyzowanej lub też przetworzonej, a nawet łączonej z elementami tymi treściami obcymi, dla zaspokojenia indywidualnych czy zbiorowych potrzeb estetycznych i innych; 3) występowanie tych elementów w pewnych tylko sytuacjach, częstokroć specjalnie wywołanych, odmiennych od ich autentycznego występowania. Jako takie zatem, elementy folkloru wchodzące w obręb folkloryzmu odrywane zostają od swych naturalnych nosicieli i od swego naturalnego środowiska i są powoływane niejako do wtórnego, sztucznego życia na forum

³Jeśli chodzi o folklor w węższym znaczeniu (literatura ustna), to oczywiście nie dochodzi do jego całkowitego zaniku. Jest on w swej zmienności czymś stale żywym. Rozpadają się dawne jego klasyczne gatunki, powstają jednak treści nowe, tylko częściowo mieszczące się w tradycyjnej klasyfikacji. Por.: D. S i m o n i d e s: Współczesna śląska proza ludowa, [w:] Zeszyty naukowe WSP, seria B, Opole 1969, nr 24.

znacznie szerszym. Przy współczesnych środkach masowego wizualnego przekazu forum tym staje się w praktyce częstokroć całe społeczeństwo.

Gdy więc folklor, jaki został wyżej scharakteryzowany, ma nie tylko ograniczone możliwości życia i rozwoju, ale - jak zresztą cała tradycyjna kultura ludowa - kurczy się i staje raczej kategorią historyczną, to folklorizm nie ma - teoretycznie rzecz biorąc - żadnych ograniczeń. Można nawet powiedzieć, że tradycyjna kultura ludowa, a zatem folklor - będzie mógł "istnieć" nadal w życiu społeczeństwa tylko w postaci folkloryzowanej.

Żywo obchodząca etnografów i folklorystów sprawa stylizacji, aranżacji, przeróbek, dostosowywania i przetwarzania elementów folkloru według zasad sztuki do ich współczesnej formy, jakiej żąda właśnie współczesny, masowy odbiorca - jest sama w sobie niezmiernie ważna, stanowi jednak odrębne i szerokie zagadnienie. Tutaj można powiedzieć tylko ogólnie, że czy się chce, czy nie, w folkloryzmie muszą zachodzić w porównaniu do autentyku zawsze określone zmiany i dostosowania. Pozostaje więc tylko kwestia, jak daleko one mogą czy powinny pójść.

Jako właśnie taki, folklorizm budzi sprzeczne opinie i postawy [...] Nie będziemy na tym miejscu podejmować polemiki. Interesuje nas raczej samo zjawisko: dlaczego istnieje, jakie są siły utrzymujące go i jaką pełni ono rolę?

W przeszłości - jak widzieliśmy - folklorizm był tym spoiwem, którym łączył czy miał łączyć nurt kultury ludowej z kulturą ogólnonarodową. Był jednym z elementów kształtowania się narodu i nowoczesnego społeczeństwa, a zarazem wyrazem jego dążeń do integracji. Pełnił funkcję kulturalną, zarazem klasową i polityczną. Gdy u nas był przejawem walki o niepodległość, także walki o społeczne, kulturalne i polityczne prawa chłopów, a z drugiej strony - elementem polityki rządowej o nadanie kulturze jej narodowego stylu, gdzie indziej poszedł nawet na służbę narodowego szowinizmu.

Jakie są siły utrzymujące folklorizm dzisiaj i jaką pełni on funkcję?

Stefan Czarnowski mówił, że folklor polski jest bardzo zróżnicowany stosownie do grup, z których składa się społeczeństwo. Obok więc wiejskiego, chłopskiego, istnieje folklor miejski, drobnej czy średniej szlachty, folklor inteligencji i proletariatu miejskiego⁴. Otóż w dzisiejszej kulturze narodowej, obok nurtu folkloryzmu opartego na tradycyjnej kulturze wsi mamy i inne, polegające na wykorzystywaniu wszystkich tych folklorów. Dzieje się to na równi z korzystaniem z historycznego dorobku całej kultury narodowej, obojętne, czy miała ona w przeszłości charakter szlachecki, burżuazyjny, chłopski czy proletariacki. Wszystko to jest niczym innym, jak nawiązywaniem do tradycji i jej wykorzystywaniem dla tworzenia kształtów kultury współczesnej. Tworzenie się współczesnej jednolitej kultury narodowej, łączącej już bez reszty wszystkie warstwy narodu, nie może polegać tylko na masowości modernistycznych faktów cywilizacyjnych obejmujących cały naród, ale także - na włączaniu w ten proces selektywnie wybranych elementów tradycji narodowej, w tym najlepszych elementów folklorów wszystkich składających się na naród historycznych warstw społecznych. Wszystkie te folklory stały się już zamkniętymi kartami historii narodowej. W procesach współczesnego egalitaryzmu narodowego treści tych folklorów stały się społecznie i klasowo "obojętne", są już tylko obiektywnymi faktami historii narodowej. Bez żadnych zatem oporów można je łączyć na zasadach obiektywnych schematów sztuki w jeden nurt folkloryzmu, ale w prądzie bazującego właśnie na nich współczesnego patriotyzmu narodowego. W taki sposób tworzy się współczesny folklor tradycji historycznej całej społeczności narodowej, powstaje jakby współczesna postać "folkloru narodowego".

⁴S. Czarnowski: Kształtowanie się folkloru polskiego, [w:] Dzieła, t. V, Warszawa 1956, s. 93.

Proces ten - śmiem twierdzić, a co już stanowi odrębny temat - idzie dziś szeroko przez świat. Ma on też swoje charakterystyczne wyznaczniki i racje. Mamy oto z jednej strony powszechny proces kosmopolityzacji kultury świata, z drugiej zaś - proces wręcz przeciwny: wydobywanie w obrębie organizmów narodowych i państwowych najlepszych własnych cech kulturowych znajdujących zarówno w historii narodowej, jak przede wszystkim w kulturze ludowej. Wcielana w nowe konstelacje kulturowe elementem tradycji nadaje się - przez swoistą sublimację - wysokie wartości użytkowe, a zarazem narodowe, zaspokajające określone potrzeby kulturalne i społeczne. W ten sposób kultury narodowe w tym cywilizacyjnym "zglajchsztowaniu" nabierają własnego zabarwienia, co je chroni przed zgubną uniformizacją. Dzięki temu kultury poszczególnych społeczeństw uzyskują własne oblicze, własną niepowtarzalną indywidualność - stają się zintegrowanymi kulturami narodowymi.

MARC SORIANO

*Tradycja ludowa a społeczeństwo konsumpcyjne.
Sytuacja we Francji*

Przedruk za: „Literatura Ludowa” 1975, nr 3, s. 17—31; tłumaczenie według: M. Soriano: Traditions populaires et la société de consommation: la situation en France, „Cultures” [Paris] 1974, vol. I, nr 2, Unesco et La Baconnière.

Po drugiej wojnie światowej sfery intelektualne Europy zachodniej zrozumiały konieczność zrewidowania niektórych najbardziej utartych poglądów - tych przede wszystkim, które dawały poczucie intelektualnego bezpieczeństwa i zaufania do siebie. Francja przeżyła ten kryzys w sposób szczególnie intensywny i przykry [...] Ruch narodowo-wyzwoleńczy i procesy dekolonizacji zmusiły nas [...] do zwrócenia uwagi na wspaniałe, nie znane nam dotychczas kręgi kulturowe: afrykańskie, azjatyckie, amerykańsko-indiańskie etc. Dostrzeżliśmy nagle mądrość, ład i artystyczny walor ich twórczości, łączącej prostotę z wyrafinowaniem. Artyści nasi odkryli to zresztą na długo przed etnografami; już na przełomie XIX i XX wieku poeci, malarze, rzeźbiarze i muzycy, od Artura Rimbauda po André Bretona, od Picassa po Giacomettiego i Brancussi'ego, od Béli Bartóka po Pierre'a Bouleza, podkreślali konieczność uznania różnych typów sztuki [...] Szukano modelu sztuki funkcjonalnej i wyzwolonej, która [...] pozwalałaby ar-

tyście na twórczość spontaniczną, a odbiorcom na pełne uczestnictwo.

Wobec tych wspaniałych kultur, których istnienia nie podejrzewali nasi kolonizatorzy, ogarnęły nas wątpliwości. Spróbowaliśmy więc przyjrzeć się bliżej naszej własnej kulturze, zgłębić jej "walory" i ocenić jej udział w życiu mas. Bilans tych badań okazał się alarmujący [...] 55% dorosłych w naszym wysoko cywilizowanym kraju w ogóle nie czyta książek. Ankiety stwierdzają zgodnie istnienie prawdziwych "kulturalnych pustyń", zwłaszcza w środowiskach wiejskich. Owe pustynie zaczynają się parę kilometrów za Paryżem. Jedna trzecia młodzieży uczęszczającej do szkół drugiego stopnia to - według określenia socjologa André Mareuila - "marni czytelnicy", szybko powiększający grupę "nie czytających", których potrzeby kulturalne zaspokajają komiksy i kino. Krótko mówiąc, sto lat obowiązkowego szkolnictwa przyniosło wyniki niewspółmiernie małe w porównaniu z włożonym wysiłkiem i kosztami. Z jednej strony "elita", przesycona wszelkiego rodzaju lekturą i tradycyjnymi metodami, która - uważając się za dyspozytora "kultury" - zatracą się w formalnych poszukiwaniach. Z drugiej strony - niedouczzone masy, które zresztą odmawiają przyjęcia oferowanej "cywilizacji", uważając ją za obcą. Są to masy robotników, którzy mogliby odnowić naszą kulturę, a którym my oferujemy literaturę mało wartościową, stanowiącą wyłącznie łatwą rozrywkę. Być może po przyswojeniu sobie czytelniczej kultury staliby się odbiorcami o bogatych możliwości intelektualnych, lecz [na razie] odwracają się od [wartościowej] książki, aby utonąć w rozrywkach, jakie oferuje im nasza konsumpcyjna cywilizacja: widowiskach audiowizualnych eksponujących pełną napięć intrygę, filmach i komiksach niedbale skleconych, które niosą przestarzałą, a zawsze niebezpieczną ideologię, gwałty, rasizm, pełen wyuzdania seks będący celem samym w sobie.

Druga niepokojąca cecha: powiększa się dystans pomiędzy autentycznym artystą a jego publicznością. Pierwszy nie interesuje się problemami, które nurtują aktualnie jego naród, kierując swe ezoteryczne teksty do grupy wtajemniczonych lub poświęca się czysto eksper-

mentalnym poszukiwaniom. Publiczność natomiast - bierna - szuka łatwizny. Popularność zyskują oparte na stereotypach, cyniczne, komercyjne dzieła.

Nie jest to sytuacja specyficzna tylko dla Francji. Przedstawiciele większości państw europejskich zgromadzeni w Nicei w (dniach 19-21 maja 1972) z okazji Kongresu Międzynarodowej Unii Literatury dla Młodzieży mówili o "młodzieżowym kryzysie lektury", kryzysie tak głębokim, że - jeśli można dać wiarę mówcom - stawiającym pod znakiem zapytania przyszłość książki i kultury [...] W tych warunkach nie jest wcale przesadą uznać nasze kraje, tak dumne z przewagi za krajami "rozwijającymi się", za [kulturalnie] "cofające się". Najświecilejsi z naszych intelektualistów nie uchylają się od tej diagnozy.

MIEDZY NOSTALGIĄ A NADZIEJĄ

Miotani niepokojem zaczynamy żałować i marzyć. Co za szkoda, że nie ma u nas tej sztuki ludowej, tak bogatej, tak zespolonej z masami, jaką mają narody wyzwalające się.

Istotnie, w krajach Zachodniej Europy wyraz "folklor" nabrał wydźwięku nostalgicznego. Już w latach 1842-1854 Gerard de Nerval w kilku wersjach swego szkicu o pieśniach i legendach prowincji Valois przedstawiał je jako sztukę bliską wymarcia, zagrożoną nieuchronnym procesem dezagregacji. Od tego czasu rozwój prasy i środków masowego przekazu przyspieszył agonię sztuki ludowej i zastąpił ją, przynajmniej w założeniach, kulturą nowego typu.

Jeżeli tak jest, to jak zrozumieć fakt, że nasza tradycyjna kultura, przekazywana wyłącznie drogą ustną, mogła się jednak utrzymać?

Specjaliści definiują tę kulturę jako artystyczną ekspresję odpowiadającą tradycyjnemu typowi wiejskiej gminy. Naukowcy zbliżają się tu do archeologów lub w najlepszym wypadku do historyków. Jeszcze

częściej przypominają "antykwariuszy" lub "amatorów" w znaczeniu, jakie wyraz ten miał w wieku XVII: ludzi zainteresowanych starożytnościami. Uczeni ci - założywszy, że lud to "wielkie dziecko", niezdołne do twórczego myślenia - traktują zainteresowanie folklorem jako wyraz sympatii dla ludu. Również i postępowi intelektualiści odnoszą się do badań folkloru lekceważąco. Twórczość ludowa interesuje ich jako przejaw porzuconej już przez lud ideologii. Badacze folkloru nie dostrzegają istotnych cech kultury ludowej - jej żywotności a nawet bojowości. Rzekomo "ekshumują" trupa, co jest działaniem demobilizującym.

Czyżby owa kultura - utrzymująca kontakt pomiędzy artystami i publicznością, której brak tak nam się daje odczuć - naprawdę zaginęła? Długo dzieliłem to przekonanie i długo uważałem folklor za wyraz artystyczny minionej epoki. Powoli jednak dochodziłem do podważenia tej niby oczywistej prawdy. Pierwszy powód wątpliwości: arcydzieła starej literatury w świetle analizy ukazują swój głęboki związek ze sztuką ludową i wydają się wynikać z połączenia twórczości pisanej z kulturą ustną. Krytyka i historia literatury, ukształtowane o wiele później, interesują się wyłącznie strukturami narracyjnymi ogłoszonymi drukiem. Dotychczas zdawały się nie doceniać wielkiej artystycznej wartości tradycji, jednak liczne próby nowego odczytania (jak np. Bachtina studium o F. Rabelais, Bénichou o Nervalu, moje o Perrault) wykazały, jak mi się wydaje, że istnieją dzieła kanoniczne ["charnières"], które stają się niezrozumiałe, o ile nie odniesie się ich do źródeł, z których czerpały natchnienie. Jakżeż można przypuszczać, że owa kultura ludowa, tak bogata i różnorodna, mogła ulotnić się bez śladu, jeśli lud, który ją stworzył, istnieje dotychczas?

Powód drugi, który doprowadza do jeszcze większych zastrzeżeń: nasza "cywilizacja przemysłowa", nasza "kultura techniczna" wzgardziły na ogół kulturą rodzimą, oceniając ją pochopnie jako "prymitywną" czy "dziką". Obecnie zdajemy sobie sprawę, że stare kultury zważywszy ówczesny stan techniki oraz stosunki społeczne, w których po-

wstały, wytworzyły harmonizujące z tym stanem rzeczy rozwiązania podstawowych problemów życiowych, dotyczących pracy i podziału dóbr, zaspokajały również potrzeby wypowiedzania się i wzajemnych kontaktów ludzi pierwotnych [...] Te podstawowe cechy stanowiły o żywotności sztuki tradycyjnej. Dawały również wytłumaczenie owego kontaktu między twórcą i odbiorcą, który w naszych warunkach został tak poważnie zagrożony.

Przyjęcie tych wstępnych założeń doprowadzi nas do zaskakującej roboczej hipotezy.

Cywilizacja przemysłowa zignorowała w dawnych koloniach wspaniałą, rodzimą, tradycyjną kulturę. Usunęła czynniki, które ją podtrzymywały, przyczyniając się w ten sposób do jej zaniku. Lecz, jeżeli tak właśnie było - czyż nie należy przyjąć, że destrukcja mogła rozpocząć się i w naszym kraju? Czyż nie można wyobrazić sobie tej niszczącej potęgi działającej i na terenie naszej tradycyjnej kultury? A skoro kultury krajów skolonizowanych przetrwały mimo wszystko, czyż nie jest możliwe, że nasza rodzima kultura - choć tak bardzo spychana i niszczone - utrzymała się również? Czyż nie jest zbyt bogata i zbyt zakorzeniona w ojczysty grunt, aby dać się unicestwić? Powie ktoś: to hipoteza bezzasadna! Każda kultura ginie, jeśli radykalnie zmieniają się warunki obiektywne, które warunkowały jej powstanie i rozwój, jeśli straciła rację bytu u mas ludowych. A nasz lud nauczył się przecieć czytać i został nasycony kulturą odmienną, zbanalizowaną i skomercjalizowaną.

Te stwierdzenia są niewątpliwie na ogół trafne. Lecz zastanówmy się, jak powierzchowny jest zasięg tej "nowej kultury", która równocześnie przynosi zagrożenie czytelnictwa. Czy dzieje się tak dlatego że nie potrafimy przekazywać tego, co otrzymaliśmy? Czy dlatego, że warunki życia mas pracujących, skierowane na obronę aktualnych praktycznych interesów, odwracają je od zainteresowania wartościami historycznymi? Jedno jest pewne: "nowa kultura" jest obca masom, wszystko wskazuje na to, że masy nie uznały jej za własną.

Czyżby więc lud został w ogóle pozbawiony kulturalnych wartości? Niektórzy [...] twierdzą, że tak. Ta teza wydaje się, mimo wszystko, mało prawdopodobna [...] Lud posiada ostre wyczucie wartości artystycznych i na poziomie, jaki mu odpowiada i jaki jest dostosowany do jego możliwości, zazdrośnie strzeże kontaktu między odbiorcą i artystą, kontaktu, którego zabrakło niestety w zasięgu tak zwanej sztuki elitarniej. Czy w tych warunkach nie należy uważać nieufnej postawy wobec niektórych form artystycznych za odrzucenie ich? I czy nie mamy prawa przypuszczać, że odbiorca ludowy przechowuje lub przygotowuje inną kulturę?

POPULARYZACJA A LUDOWOŚĆ: DEFINICJE I METODY

Skoro raz przyjęto tę hipotezę, konieczne wydaje się porzucenie punktu widzenia archeologii i podjęcie badań historycznych, które nie ograniczają się do zamierchłej przeszłości, lecz dążą do znalezienia punktów stycznych między minionym i chwilą obecną. I tu rozpoczynają się trudności. Gdzie szukać tego zagubionego dziedzictwa? Jakimi metodami identyfikować superstrukturę, która utrzymała się, gdy zanikła podtrzymująca ją baza? Aby to osiągnąć, należy wyeliminować pewną ilość pomyłek i "przypuszczeń" metodologicznych, ustawicznie powtarzających się i potwierdzanych z dobrą wiarą nawet przez uznanych za autorytety badaczy folkloru. Nie możemy, na przykład, charakteryzować sztuki ludowej kryteriami wyłącznie operacyjnymi, jak to proponują Patrice Coirault i, niedawno, Paul Bénichou w pracy Gérard de Nerval et la chanson populaire. Czy rzeczywiście ludową należy nazwać każdą pieśń, każdy tekst anonimowy, który posiada warianty mające być dowodem twórczości zbiorowej? Czy za determinanty muszą być uznane kryteria "autentyczności" i "prostoty"? Tego rodzaju charakterystyki nawiązują do romantyzmu - szlachtetnego co prawda, lecz nie wytrzymującego próby głębszej analizy etnologicznej, historycznej i psychoanalitycznej.

Anonimowość twórczości ludowej, na przykład, nie oznacza bynajmniej, że utwór jest wytworem kolektywnym. Najwięksi folklorysty, od Béli Bartóka, po Paula Delarue i Marie-Louise Tenèze, podkreślali z naciskiem, że twórczość ludowa ma charakter indywidualny. Bajarz ludowy, podobnie jak pisarz wykształcony, jest artystą w całym tego słowa znaczeniu. Jest do pewnego stopnia "specjalistą", którego talent został uznany i oceniony. Jeżeli tradycja nie przekazała jego nazwiska, to dlatego, że jego dzieło - łączące twórczość oryginalną z adaptacją - pozostało na długo w obiegu tradycji ustnej, dla której nazwisko artysty nie było ważne. W obiegu ustnym rzeczą istotną było ustanowienie łączności między tradycją a ludowym odbiorcą.

W ten sposób w każdym razie sprawy toczyły się niegdyś. Nie znaczy to wcale, aby dziś sytuacja się powtarzała. Szeroka publiczność, nauczywszy się czytać, weszła do obiegu, w którym usiłuje się zapamiętać nazwisko artysty i w którym z reguły ma się do czynienia z interferencją sztuki "uczzonej" i tradycji ludowej. Ostrzec należy też przed innym błędem: nie można przypisywać powodzenia [dzieła] wśród szerokich mas wyłącznie nawiązaniu udanego kontaktu między ludowym artystą a jego odbiorcami. W czasach, kiedy - dzięki obowiązkowemu szkolnictwu - rozpowszechniła się znajomość słowa pisanego, lud przyjmował niekiedy z entuzjazmem utwory, które łączyły struktury narracyjne i postacie z tradycji ustnej z treścią zawierającą antydemokratyczną ideologię. Tu miejsce na przypomnienie przenikliwej i klasycznej już Marksowskiej analizy Tajemnic Paryża Eugeniusza Sue [...]

Odbiorca ludowy orientuje się, że uwłaczające szczegóły zostały dorzucone przy adaptacji tych tradycyjnych baśni. Uważa po prostu, że zasadnicza osnowa baśni jest ważniejsza od przypadkowych dodatków. Toteż woli je ignorować, eliminować, nie zwracać na nie uwagi. Odbiera właściwy temat, uznając, że w adaptacji został zachowany zasadniczy rytm i treść, że oddano [...] humor baśni, który bawi i wzrusza. W wypadku baśni przypisywanych Perraultowi życzliwość ludowego

odbiorcy jest zrozumiała i ostatecznie łatwa do wytłumaczenia, lecz zdarza się również, że utwory nieautentyczne i sprzeczne z tradycją ludu, z jego życiowymi interesami, są przez lud przyjmowane na jakiś czas. Dzieje się tak z utworami, które nie są ludowego pochodzenia, lecz zostały "uludowione", spopularyzowane, zaadaptowane. Masy ludowe, utrzymywane w nieświadomości własnych tradycji, wyczerpane przez nadmierną pracę, mogą ulec naciskowi reklamy, zadowolnić się zbanalizowaną literaturą komercyjną, oderwać od własnej "klasyki". To spostrzeżenie pozwala nam lepiej zrozumieć "masowe" powodzenie w czasach Ancien Régime'u literatury kolportażowej, ściśle kontrolowanej przez władze, która przy bliższej analizie okazuje się w bardzo niewielkim stopniu "ludowa", z wyjątkiem niektórych wątków i sposobu rozpowszechniania [...]

Uwagi powyższe, które należałoby rozwinąć i pogłębić, zawierają pewne wskazówki metodologiczne: badania dotyczące śladów tradycji ludowej w różnych dziedzinach sztuki powinny operować bardziej elastycznymi kryteriami, zwracać się kolejno w stronę problematyki form lub zawartości, nie zasklepiając się w jednej dziedzinie, a zwłaszcza nie ulegając naciskowi uświęconych reguł krytyki oficjalnej.

Lud jest to ta część narodu, która zachowała bezpośredni ("instrumentalny" - według określenia A. Gramsci'ego) kontakt z przyrodą. Kontakt ten - utrzymywany nadal przez lud - to praca. Sztuka ludowa jest odbiciem tej podstawowej sytuacji: pracy. Jest ściśle związana ze stosunkami międzyludzkimi wynikającymi z pracy, a równocześnie spełnia rolę rozrywki i zadowala poszukiwania estetyczne. Pieśń ludowa, literatura ustna, tradycyjne tańce i obrzędy spełniają w ten sposób podwójną funkcję. Z jednej strony podkreślają ważność uświęconych tradycją zajęć (święta na zakończenie prac zimowych czy sianokosów, obrzędowy repertuar wieczornic, podczas których wszyscy współnie wykonują jakież prace), z drugiej - wyznaczają poszczególne etapy ludzkiego życia: narodziny, dojście do lat dojrzałych, małżeństwo i śmierć. Sztuka ludowa, o ile jeszcze istnieje, może być tylko

funkcjonalna. Należy przeprowadzić badania nie tylko rodzajów, które się zachowały, lecz rozszerzać je także na dziedziny, które zazwyczaj są uważane za domeny nieartystyczne - na wszystkie sektory życia, w których znajdują swój wyraz podstawowe stosunki międzyludzkie.

DZIECIŃSTWO I REPERTUAR DZIECIĘCY

Ten typ repertuaru zachował się prawie całkowicie. Jest tak obszerny i tak ważny, że po wstępnym rozpoznaniu nie można oprzeć się zdziwieniu widząc, jak mało jest znany i doceniony. Mówimy o ustnej tradycji dziecięcej: o formułkach, wliczankach, śpiewach i zabawach. W rzeczywistości łatwo wytłumaczyć naszą ignorację. Pod naciskiem szkoły i powszechnej krytyki uniwersyteckiej przyzwyczailiśmy się uznawać za poezję czy literaturę teksty pisane, realizacje estetyczne, które można by określić jako "wartości same dla siebie" ["finalité sans fin"], wytwarzane w pewnym obiegu, w którym inwencja ogranicza się do dziedziny formalnej, oceniane i analizowane jako książki.

Tradycyjna twórczość dla dzieci ma inny charakter. Jest to poezja aktywna, w której doświadczenie artysty pełni funkcję służebną, zaspokajając potrzeby dziecka - odbiorcy o szczególnym charakterze, którego niewiedzę trzeba wyrównać odpowiednim ładunkiem dydaktycznym. Jest to repertuar delikatny i komunikatywny, w którym dorosły człowiek dzieli ciekawość z dzieckiem, korzysta z jego odkryć, różniczkuje je i pogłębia, a równocześnie daje mu poznać świat i ułatwia dostęp do niego poprzez poetyckie widzenie. Pozwala ono zbudować świat lepszy od rzeczywistego, a humor eliminuje i rozładowuje napięcia. Formułki, charakterystyczne przez swoistą lekkość i zwięzłość, analizował F. Garcia Lorca w Hiszpanii, G. Rodari we Włoszech, Opie w Anglii, Lars Ruruland w Szwecji, E. Rolland, J. Bacamont i P. Soupault we Francji. Okazały się one autentyczną dziedziczą poezji z olbrzymim repertuarem towarzyszącym malcowi przez całe dzieciństwo. Kołyszą go do snu, nadają rytm pierwszemu odruchom, zmieniają pierw-

szą naukę w zabawę. I tak, jedna formułka bretońska nadaje sens ruchowi małych rączek, przemieniając je w laleczki, z których każda ma odmienną osobowość¹. Inna traktuje jako zabawę wyliczanie poszczególnych części twarzy, jeszcze inna dramatyzuje ruchy poszczególnych paluszków. Istnieją formułki służące do rozmieszania płaczącego dziecka, do uspokojenia go, zahartowywania, wpajania pierwszych zasad lojalności itd. Przeważająca część tego repertuaru połączona jest z zabawą. A więc znany "płasy", które imitują siew zboża, śpiewki towarzyszące zabawie w chowanego, lekarza itp. Innym rodzajem formułek są tzw. łągarstwa, które mogą być realizowane dopiero, gdy dziecko umie rozróżnić twierdzenia prawdziwe od fałszywych, gdy potrafi zająć właściwe stanowisko wobec dowcipu zawartego w wierszyku.

Dobrze znane są wierszyki wyliczające serie wydarzeń powiązanych w związku przyczynowe - przyczyny i skutki pojawiają się i znikają kolejno. Dziecko uczy się w ten sposób logicznego wiązania faktów i odkrywa zachodzące między nimi relacje [...]

Szczególne zainteresowanie budzi paradoksalna trwałość tej "literatury". Począwszy od zachowanych do dziś, a pochodzących z XVI i XVII wieku pieśni i wyliczanek [...] jesteśmy w stanie udowodnić, że ten rodzaj ustnego repertuaru przechował się od czasów Ancien Régime'u do dziś w formie nie zmienionej z nieznaczными tylko odchyleniami, które należy interpretować jako dążność do aktualizowania szczegółów [...]

Nie mniej popularne od formułek są baśnie przekazywane drogą ustnej tradycji. Wymienimy tu znany zbiór Moja mama Gęś, zawierający siedem baśni dla dorosłych i jedną przeznaczoną dla dzieci - o Czerwonym Kapturku [...] To pomieszanie repertuaru ludowego i dziecięcego da się wytłumaczyć historycznie: klasy rządzące traktowały lud ja

¹[Autor przytacza w tym miejscu formułkę zapisaną przez Eugène Rollanda w regionie Lorient (zob. E. R o l l a n d: Les formulettes de l'enfance, Paris 1970).][...]

ko "duże dziecko", [...] to godne pożałowania porównanie miało mimo wszystko i dodatnią stronę: dzięki niemu uniknięto najgorszego: zapomnienia tej przedziwnej dziedziny [twórczości], w której setki, a może tysiące pokoleń składało swą mądrość i uczucie.

[...] Są to - jak słusznie wyraził się Georges Devereux - "zamrożone mity", mogące w każdej chwili ożyć i nabrać znaczenia dla jednostki, która chce przystosować się do społeczeństwa. Jest to tak oczywiste, że specjaliści uznali za słuszne określić jako "wiek baśni" wiek, w którym dziecko poznaje rzeczywistość "trójwymiarową". Zrozumiało jest więc, że owe baśnie nie przestają krążyć w rozmaitych wersjach, stały się również podstawą dzieł sztuki realizowanych na ekranie kinowym lub telewizyjnym.

PIECZONE I DUSZONE

Spotykamy się często z fałszywym mniemaniem, jakoby tradycja ludowa ograniczała się do literatury. W rzeczywistości "kultura" masowa znajduje swój wyraz w różnorodnych dziedzinach. Miejscem styku rozmaitych tradycji są "święta" [...] Okresowość i instytucjonalny ich charakter był silnie zaznaczony w prastarych obrzędach związanych z uprawą roli, które musiały zostać potwierdzone przez monoteiistyczne religie [...] Święta łączą konieczność przeznaczenia odpowiedniego czasu na odprężenie, wypoczynek, nabranie nowych sił z uświęceniem kalendarza związanego z pracami na roli. Taka perspektywa pozwala lepiej rozumieć głęboki sens owej sieci świąt, która oplata życie chłopca czasów Ancien Régime'u. Święta indywidualne, jak chrzest, dojsście do pełnoletności, ślub i pogrzeb, wyznaczały w sposób uroczysty etapy wstępowania jednostki w życie zbiorowości. Święta o charakterze zbiorowym, związane z położeniem Ziemi względem słońca, wyznaczały podstawowe cykle pracy na roli, zespalały chłopów z ziemią-żywicielką. Należą do nich: karnawał, obrzędy na powitanie wiosny, noc świętojańska.

Urbanizacja, nowa struktura przestrzeni w wielkomiejskich aglomeracjach zabiły, praktycznie biorąc, dawny typ świętowania (jak kiermasze i bale ludowe). Władze patrzą na te uroczystości nieprzychylnie, uważają je za sposobność do zebrań mogących wymykać się kontroli. Toleruje się takie imprezy w pewnej odległości od miast. Z drugiej strony masówki typu komercyjnego utrzymują się i rozwijają. "Święta" lokalne, podczas których zbierali się sami znajomi, połączeni wspólnymi tradycjami, zostały zastąpione przez jarmarki, których charakter jest wyłącznie merkantylny: sprzedaż i kupno.

Nie zniszczyło to potrzeb, które były zaspokajane podczas tradycyjnych świąt i wieczornic. Zaczęły się rozwijać nowe formy organizacyjne: regionalne koła wzajemnej pomocy, zrzeszenia sportowe, związki muzyczne itp., które potrafiły stworzyć nowe więzi międzyludzkie. [...] Wśród drobnego i średniego mieszczaństwa "towarzystwa naukowe" lub "archeologiczne" łączyły erudyków i "amatorów" wspólnym zainteresowaniem dla miejscowych zabytków i tradycji. Wśród mas ludowych stowarzyszenia regionalne lub zrzeszenia sportowe stawały się w istocie rzeczy sposobnością do spotkań, do wymiany wspólnych przekonań lub wspomnień, dawały wreszcie okazję do podniesienia zasług tej lub innej miejscowej drużyny.

Gdybyśmy potrafili stwierdzić, że są one w istocie rzeczy nieudolną, lecz niekiedy skuteczną próbą rozwiązania podstawowych problemów naszej cywilizacji, mogłyby związki te stanowić początek kulturalnej odnowy.

Lecz, powie ktoś, tradycyjne święta przetrwały w postaci wynaturzonej. Jak odróżnić je od objawów wskazujących na chorobę naszej kultury, od tych zbiorowych migracji weekendowych lub wakacyjnych w nadziei - często mylnej - że można jeszcze odnaleźć utracony kontakt z przyrodą?

Można, przypuszczam, odnaleźć ślady utrzymania tradycji - rodzinnych - w niesłychanym rozwoju regionalnej gastronomii, wyrażającym się mnogością znakomitych restauracji i [...] małych przydrożnych za

jazdów, które po cenach przystępnych oferują podróżnym zdrowo i smacznie przyrządzone "obiady domowe". Obfitość zajazdów przydrożnych jest zapewne jednym z przejawów społecznej przedsiębiorczości: wydaje się być szczególnie rentownym sposobem inwestowania kapitału w naszym społeczeństwie konsumpcyjnym. Lecz [...] obok motywacji ekonomicznej można wyróżnić również działanie czynników bardziej złożonych, [na przykład] tendencji ocalenia i utrzymania tradycyjnych potraw, długo i pieczołowicie przygotowywanych według przepisów przekazywanych z pokolenia na pokolenie, które nadają posiłkowi uroczysty charakter. Ta odnowa gastronomii jest widoczna nie tylko na terenie małych luksusowych restauracyjek, lecz i w domach prywatnych. Przy byle okazji rodzinnej czy zawodowej pani domu pragnie uraczyć biesiadników potrawą niezwykłą, przyrządzoną dużym nakładem pracy i "uczucia", według tradycyjnych, ustnie przekazywanych przepisów. Mam tu na myśli przepisy "regionalne".

Dygresja na temat sztuki kuchennej wzbudziła, być może, zdziwienie. Pozwoliła jednak unaocznic tę podstawową prawdę, że tradycji nie trzeba szukać wyłącznie w zakurzonych papierach ani też w archaicznych, cudem ocalałych obrządkach, ale również w życiu codziennym.

TWÓRCA LUDOWY I WSPÓŁDZIAŁ PUBLICZNOŚCI

Dziedzinę, w której tradycja ludowa wciąż żyje, stanowią pieśni. Od czasu do czasu historycy literatury i krytycy zapewniają nas, że Francuzom brak poetyckiej weny, że liryka nie ma i nie będzie miała u nas powodzenia ani warunków rozwoju. Publiczność nasza, co prawda, okazuje wiele rezerwy wobec poezji Sully Prudhomme'a (laureat nagrody Nobla) i Franciszka Coppée, lecz dzieła poetów autentycznych, jak Charles Trenet, Georges Brassens, Jacques Brel, Guy Béart, Georges Moustaki, zyskały szybko wśród szerokich mas olbrzymie powodzenie. Można powiedzieć, z pewną przesadą, że wymienieni artyści dali nam

wreszcie dokładne wyobrażenie o tym, jakim mógł być ów utalentowany bajarz lub pieśniarz, o którym z podziwem mówią folklorysty: osobowość artysty, wyczuwanie tematów dobrze odbieranych przez słuchaczy, melodie, w których prostota łączy się z pełną wyrafinowaną inwencją. Jednak nadzwyczajne zalety i powodzenie niektórych utworów nie upoważniają nas wcale do przypuszczenia, że współczesnych pieśniarzy można uważać za nowe wcielenie ludowych poetów minionych epok. Trzeba bowiem mieć na uwadze charakter społeczeństwa przemysłowego naszych czasów. Natrętna reklama, która narzuca słuchaczom pewne powtarzające się melodie, musi wpływać na powodzenie. Równocześnie zmusza się artystów do produkcji stereotypów, łatwych do przyjęcia i rozpowszechnienia, co mimo woli niszczy ich indywidualność i kieruje ku kosmopolityzmowi.

Mimo to wśród najlepszych utworów tej tak bardzo skomercjalizowanej twórczości utrzymują się pewne cechy sztuki ludowej, łatwej do rozpoznania mimo narzuconych jej nowych form. Rozwój środków masowego przekazu, bezpośrednie występy w radio i w telewizji pociągnęły za sobą nawrót do struktur narracyjnych: improwizacji i przekazu ustnego. Równocześnie rodzaje wymagające od artysty zdolności odtwórczych nabrały nowego wyrazu. Aby się o tym przekonać, wystarczy wspomnieć jak olbrzymie zainteresowanie wzbudziły przebrzmiałe już zjawiska flamenco i jazzu. Dają one wiele sposobności do improwizacji [...]

Artysta ludowy to ten, który umie zachęcić publiczność do śpiewania i brania udziału w dialogu, który rytmem i doбором słów porywa audytorium, który ostatecznie staje się animatorem i partnerem. Widoczne to jest szczególnie we flamenco. Ten sposób bycia restytuuje istotną cechę sztuki ludowej, mianowicie dialog i współuczestniczenie.

Podobne tendencje uwidaczniają się szczególnie w muzyce pop, którą wyróżnia właśnie wymiana działań publiczności i artysty, manifestowanie "wspólnoty" społecznej lub regionalnej. "Kontestatorzy", jak Joan Paul Verdier, który wraz ze swoim librecistą, Micheu Chadeuil,

należy do ruchu "occitan" [prowansalów] i Georges Moustaki, uważający się za "postępowego", starają się wylansować nowy typ piosenki lub koncertu, który uważają za okazję do spotkań i kolektywnej wymiany poglądów [...]

A więc rozwój środków masowego przekazu sprowadza z powrotem sztukę współczesną do stanu sztuki masowej, sprzyja pogłębieniu sytuacji twórczej wspólnoty. Słuchowiska radiowe i spektakle telewizyjne łączą wykład z widowiskiem [...] zabawę z konfrontacją [...] Zawodowi krytycy są bezlitośni dla tych transmisji. Wielu z nich przy daleko posuniętej erudycji wykazuje prymitywną bardzo inwencję i komercyjne niekiedy zaplecze.

Lecz należy podkreślić, że forma takiego dialogu, lepiej zastosowana, okazać by się mogła bardzo cenną dla propagandy kulturalnej. Odnajdujemy tu pradawną tendencję ludową do współdziałania, do typu twórczości opartej na czynnej postawie odbiorców.

Wielu artystów, pieśniarzy i gawędziarzy, ulubieńców publiczności, stosuje inne metody: wprowadzają grę słów, kalambury, "kakofonię" przekręcającą dowolnie nazwiska i nazwy miejscowe. Niektórzy ludzie nauki przyjęliby z niedowierzaniem stwierdzenie, że gawędziarze, ulubieńcy masowej publiczności, jak Raymond Devos, Jacques Dutronc czy Nino Ferrer, czerpią materiał do swych dowcipów z Rabelais'a i jeszcze dawniejszych autorów.

Reasumując stwierdzamy, że ślady tradycyjnej kultury ludowej we Francji są wyraźniejsze, niż się ogólnie przypuszcza. Przekazywane w dziecięcym wieku - okresie szczególnie istotnym dla dalszego rozwoju - owe "ślady" szybko wrastają w nasz sposób bycia i myślenia. Należy więc mówić nie o "śladach", lecz raczej o strukturach, wciąż żywym sposobie widzenia otaczających nas rzeczy, o sztuce rozrywki, która pozwala zachować konieczną równowagę ducha.

W świetle tych ustaleń zrozumiała staje się rezerwa, z jaką masy ludowe traktują oferowaną im kulturę książkową, a zwłaszcza aktualną "inflację" eksperymentów literackich współczesnych pisarzy i krytyków.

Kryzys czytelnictwa, który dotknął zachodnią Europę, jest niewątpliwie kryzysem kultury w ogóle, i da się wytłumaczyć w sposób historyczny: brak skutecznej zachęty do lektury, zbyt autorytatywne, szkolne metody nauczania, które nie rozwijają lub nie liczą się z utajoną motywacją jednostki, praca nie zostawiająca wolnego czasu na lekturę. Kryzys ten ma prawdopodobnie i inne, głębsze przyczyny. Aby zrozumieć i zwalczyć kryzys, trzeba sobie otwarcie powiedzieć, że wyraża on pewien protest, odmowę przyjęcia określonego typu kultury [...] Lud odnosi się u nas do książki z niechęcią (której nie zwalczą co raz to liczniejsze punkty kolportażowe) i sięga raczej do nowych form rozpowszechnionych przez środki masowego przekazu, które proponują współudział odbiorców [...]

Otóż nie chodzi w żadnym razie o porzucenie odziedziczonej tradycji, przeciwnie, należy ją podtrzymywać, dążyć do rozszerzenia jej zasięgu, a wykorzystując ogólną demokratyzację - odnowić naszą kulturę. Współczesne upodobania masowego odbiorcy dają ogólne rozeznanie w postawionym przez nas zagadnieniu [...] Utwierdzają nas w przekonaniu - o ile zapomnieliśmy o tym - że dzieło sztuki nie ma wartości bezwzględnej, ale jest przede wszystkim elementem społecznego obiegów. Przypomnienie tej podstawowej prawdy nie umniejsza wcale zasług ani nie ogranicza poszukiwań indywidualnych artysty. Przeciwnie - dąży do przywrócenia dziełu sztuki jego godności i znaczenia społecznego. "Cud sztuki" to nie odkrycie formalnego piękna przez natkniętego i zamkniętego we własnym "geniuszu" artysty. Cud prawdziwy - to łączność, która da się nawiązać między poetą a publicznością posiadającą dar rozumienia artysty i dodawania mu wiary w siebie. Owa łączność nie zrealizuje się w próżni - artysta i jego publiczność łączą się tylko we wspólnym odczuciu otaczającej rzeczywistości - ich porozumienie musi się opierać na uznaniu pewnego kodu, który równocześnie utrzymuje tradycję i dąży do jej odnowy.

Nawrót do regionalnych i miejscowych tradycji w społeczeństwie zachodnim jest symptomem pocieszającym. Dowodzi istnienia wśród ludu

tęsknoty za własną kulturą [...] Zaspokojenie tej tęsknoty jest zawsze korzystne. Jak wykazują badania współczesnych etnografów i antropologów, warunkiem dobrego samopoczucia jednostki jest świadomość mocnego zakorzenienia w rodzimą wspólnotę. Stanowi ona punkt wyjścia do włączenia się w szeroki nurt kultury narodowej i światowej [...]

Przełożyła ANNA NIKLIBORC

WŁODZIMIERZ PAWLUCZUK

Perspektywy kultury ludowej

Przedruk za: „Regiony” 1975, nr 2, s. 25—57.

KULTURA A CYWILIZACJA

Klasyką w literaturze polskiej definicją kultury pojmowanej antropologicznie jest definicja Stefana Czarnowskiego.

Kultura - zdaniem Czarnowskiego - jest to "całokształt zobjektywizowanych elementów dorobku społecznego, wspólnych szeregowi grup i z racji swej obiektywności ustalonych i zdolnych rozszerzać się przestrzennie"¹.

W przytoczonej definicji najistotniejszy jest pierwszy jej człon:
k u l t u r a j e s t t o c a ł o k s z t a ł t z o b i e k t y w i z o w a n y c h e l e m e n t ó w d o r o b k u s p o ł e c z n e g o .

Tę samą definicję współczesny socjolog Jan Szczepański ujmuje nieco precyzyjniej i szczegółowej.

"Kultura jest to ogół wytworów działalności ludzkiej, materialnych i niematerialnych, wartości i uznanych sposobów postępowania zo-

¹S. Czarnowski: Kultura, [w:] Dzieła, t. 1, Warszawa 1956, s. 20.

biektywizowanych i przyjętych w dowolnych zbiorowościach przekazywanych innym zbiorowościom i następnym pokoleniom."²

Tak określone pojęcie kultury obejmuje sferę zjawisk umożliwiających człowiekowi wyjście poza przyrodniczy determinizm, umożliwiający jego nieograniczony rozwój, pomnażanie jego sił, opanowanie i przekształcenie otaczającego go świata. Opozycją tak pojmowanej kultury jest natura. Natura właśnie w znanych nam ziemskich warunkach dokonuje swoistego "twórczego" wyszynu - jest nim ewolucja świata biologicznego³. Natura nie dysponuje jednak tym niezwykłym narzędziem rozwoju, jakim jest symboliczna rzeczywistość kultury. W związku z tym rozwój w naturze jest bardzo powolny i bardzo "nieekonomiczny". Natura jest bardzo rozrzutna [...] Człowiek dzięki umiejętności posługiwania się znakami dokonuje tych operacji w abstrakcji, dokonuje eksperymentów myślowych, podczas których eliminuje pomysły niedorzeczne, pomysły udane stają się własnością ogółu bez przekształcenia struktury biologicznej ich posiadaczy. Mogą być zakodowane w kulturze i w ten sposób dziedziczone bez konieczności ich w strukturze genów, bez biologicznie kosztownego i długotrwałego procesu przekształcania gatunku.

Najpełniejszą współczesną teorią tak pojmowanej kultury jest funkcjonalizm⁴. Funkcjoniści opisują kulturę jako zbiór czy strukturę elementów koniecznych dla przetrwania społeczeństwa na określonym poziomie technologicznym. Ujęcia antropologiczne cechuje całkowity

²J. S z c z e p a ń s k i: Elementarne pojęcia socjologii, Warszawa 1972, s. 78.

³Uznaje się dziś powszechnie, że w znanej nam kosmicznej czasoprzestrzeni świat podąża w kierunku wzrastającej energii, tzn. w kierunku wyrównywania się energetycznych i informacyjnych poziomów i zwiększającego się bezładu. W związku z tym N. Wiener pisze, iż planeta nasza, z rozwijającym się tu życiem biologicznym stanowi enklawę w Kosmosie, rozwój bowiem odbywa się tu w kierunku przeciwnym do powszechnego, tzn. w kierunku wzrastającego uporządkowania, czyli zmniejszającej się entropii (N. W i e n e r: Cybernetyka i społeczeństwo, Warszawa 1966, s. 33 i nn.).

⁴Por. B. M a l i n o w s k i: Szkice z teorii kultury, Warszawa 1958.

relatywizm, tzn. uznanie równowartości wszystkich kultur, względności podziału na kultury wyższe i niższe, a także brak rozróżnienia pojęcia kultury i cywilizacji.

Antropologiczne pojmowanie kultury wzbudza protest przede wszystkim filozofów. Ma ono, ich zdaniem, ten istotny niedostatek, że nie pozwala odróżnić kultury od cywilizacji. Protest ten wypływa z przekonania, iż możliwy jest technicystyczny rozwój społeczeństwa przy jednoczesnym ubóstwie sfery przeżyć poszczególnych jednostek i atrofii ich związków ze światem. Przy rozróżnieniu kultury i cywilizacji powiemy w takim wypadku, iż rozwojowi cywilizacji nie odpowiada rozwój kultury, jeśli tego rozróżnienia nie wprowadzamy - problem jest w zasadzie niezauważalny.

Jest jeszcze inny powód nieakceptowania antropologicznego ujmowania kultury. Przy funkcjonalistycznym opisie wszystkie dziwności życia plemienia czy ludu przestają być dziwnościami i zostają uznane jako elementy *n i e z b ę d n e*, pełniące określone funkcje wobec podstawowych potrzeb grupy. Podobnie przy wulgarniej interpretacji marksizmu, takie zjawiska kultury jak arcydzieła literatury i sztuki wyjaśnia się wyłącznie ich funkcją wobec interesów poszczególnych klas społecznych. I w jednym, i w drugim wypadku można jednak zgłaszać słuszne zastrzeżenia, iż funkcja społeczna nie wyczerpuje istoty dzieł kultury.

Radziecki badacz tych problemów bardzo słusznie zauważa:

"Interpretacja funkcjonalistyczna nie jest interpretacją uniwersalną i wszystko ogarniającą. Nie wszystko w kulturze może być wyjaśnione za pomocą pojęcia >>funkcja<<. Kultury nie wolno rozpatrywać jedynie z punktu widzenia tego, jak ona obsługuje społeczeństwo; posiada ona bowiem swoiste wartości; narodziwszy się jako sposób na przetrwanie życia, kultura stała się żywiołem życia. W toku rozwoju historycznego kształtują się specyficzne kulturowe potrzeby - estetycznej percepcji i twórczości, doskonałości moralnej, filozoficznego sensu bytu. Rozwojowi kulturowych potrzeb odpowiadają coraz to wyż-

sze piętra kultury nie dające się bezpośrednio zredukować do bytu społecznego."⁵

Tak więc zastrzeżenia zgłaszane przeciwko antropologicznemu ujmowaniu kultury dotyczą zarówno wartościowania, jak i opisu [...]

Zwraca się przy tym uwagę, że kultura w przeciwieństwie do technologii rozpoczyna się tam, gdzie kończy się materialna konieczność i zaczyna się niewymuszona, spontaniczna twórczość człowieka [...]

Z zastrzeżeń tych rodzą się definicje kultury pojmowanej wąsko, selektywnie, obejmujące nie całość dziedzictwa społecznego, a jedynie tę jej część, która rodzi się i służy spontanicznej, niczym nie skrępowanej działalności ludzkiej i z niej powstaje. Kultura w węższym rozumieniu - zdaniem Kłoskowskiej - odpowiada zespołowi czynności symbolicznych realizacyjnych⁶. Czynności realizacyjne przeciwstawia Kłoskowska czynnościom praktycznym, instrumentalnym. Kultura obejmuje zatem czynności będące celem samym w sobie, czyli czynności autoteliczne⁷.

Tak zdefiniowaną kulturę przeciwstawiamy nie tyle naturze, ile "dzikości", "barbarzyństwu", niekiedy zaś - cywilizacji. Brakiem tego stanowiska jest m.in. to, że można go - nie bez zastrzeżeń - przyjmować jedynie przy analizie współczesnego społeczeństwa, w zastosowaniu do społeczeństw tradycyjnych podział ten, jak zobaczymy dalej, traci wszelki sens. Problem definicji kultury jest istotnym problemem zarówno dla opisu, jak i wartościowania rzeczywistości ludzkiej. Chodzi o właściwą odpowiedź na pytanie: gdzie się zaczyna najszerze człowieczeństwo? Antropologowie, definiujący kulturę szeroko -

⁵E.W. S o k o ł o w: Kultura i licznosc, Leningrad 1972, s. 165-166.

⁶A. K ł o s k o w s k a: Społeczne ramy kultury. Monografia socjologiczna, Warszawa 1972, s. 25.

⁷Pojęcie czynności autotelicznych jako czynności konstytuujących postawę estetyczną wprowadza S. O s s o w s k i: U podstaw estetyki, [w:] Dzieła, t. I, Warszawa 1966.

świadomie czy podświadomie - uznają, iż zaczyna się ono tam, gdzie się zaczyna kumulowanie zbiorowych doświadczeń i odkryć w symbolicznej formie. Rzecznicy wąsko pojętej definicji są natomiast zdania, że tam, gdzie zaczyna się specyficznie ludzki "ból istnienia" i specyficznie ludzkie formy jego przewyciężenia, w postaci dzieł sztuki, filozofii, bezinteresownie tworzonej nauki itp. Wydaje się, iż w tej sytuacji najbardziej logiczne byłoby - dla uniknięcia nieporozumień terminologicznych - rozróżnienie dwóch typów specyficznie ludzkiej aktywności: aktywności polegającej na kumulowaniu zbiorowych doświadczeń, zwłaszcza doświadczeń technicznych i aktywności zmierzającej do ustanowienia naruszonego przez działalność człowieka stosunku do świata. Byłby to podział podobny do tego, jaki zaproponował A.L. Kroeber dzieląc kulturę na k u l t u r ę r z e c z y w i s t o ś c i i k u l t u r ę w a r t o ś c i⁸, albo też taki, jakiego używali dawni etnografowie dzieląc kulturę na kulturę materialną i kulturę duchową.

Ale i to najbardziej, zdawałoby się, logiczne rozwiązanie budzi zastrzeżenie. Powiedzieliśmy wyżej, iż oba te aspekty kultury są dwiema stronami tego samego medalu: stworzenia przez człowieka odrębnej od rzeczywistości przyrodniczej - rzeczywistości symbolicznej. Daje to nieograniczone szanse rozwoju społeczeństw ludzkich i specyficznie ludzkie problemy egzystencjalne, które muszą być kulturowo przewyciężone. Postaram się dalej wykazać, iż te same przedmioty kulturowe, te same symbole, są ważne ze względu na jeden, jak i na drugi aspekt kultury, że rozdzielenie tych aspektów jest charakterystyczne dla cywilizacji przemysłowej i musi być w przyszłości przewyciężone [...]

⁸ A.L. K r o e b e r: Kultura rzeczywistości i kultura wartości, [w:] Istota kultury, Warszawa 1973, s. 262-396.

WIELOFUNKCYJNOŚĆ DZIAŁAŃ LUDZKICH

Kultury tradycyjne, zarówno plemienne, jak i ludowe, cechowała wielofunkcyjność działań ludzkich.

Etnografowie i socjologowie w odniesieniu do społeczności plemiennych i ludowych zwracają uwagę przede wszystkim na związek wszystkich wytworów kulturowych z religią, na przesiąknięcie ich treścią religijną lub magiczną. Stąd też wywodzi się prawdopodobnie Beckerowski podział społeczeństw na sakralne i świeckie, chociaż wyraz "sakralny" ma tu nieco inne zabarwienie aniżeli to, które mu nadajemy, mówiąc o sakralności religijnej⁹. Można jednak wskazać i na zależność odwrotną: na treści praktyczne, utylitarne, tkwiące w prymitywnej i ludowej religijności¹⁰. Pomijając już ściśle z religią związaną wiedzę magiczną, mającą cele czysto praktyczne, również religię sensu stricto, całą obrzędowość i rytuał można traktować, jak to czyni Malinowski¹¹, jako element niezbędny dla przetrwania grupy, umożliwiający grupie nie znającej skomplikowanego aparatu przechowywania doświadczeń minionych pokoleń ciągłość kulturową, a jednocześnie niezbędną integrację tej grupy. Zarówno religia jednak, jak i życie praktyczne przepojone są także wieloma innymi treściami czy znaczeniami - estetycznymi, artystycznymi¹², organizującymi określony po-

⁹Sakralność wiąże Becker przede wszystkim z odpornością na zmianę. Zob. M. Becker, E. Barnes: *Rozwój myśli społecznej od wiedzy ludowej do socjologii*, Warszawa 1974.

¹⁰Por. Z. Szymbel - Sokolewicz: *Plon, obrzęd, widowisko. Próba etnologicznego ujęcia obrzędów i zwyczajów rolniczych*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 22-23.

¹¹B. Malinowski: *Magia, nauka i religia*, [w:] *Szkice z teorii kultury*, Warszawa 1958. Podobnie pewne elementy religijności ludowej traktuje Kazimierz Dobrowolski w studium: *Tradycyjna rodzina chłopska w południowej Polsce na przełomie XIX i XX w.*, [w:] *Studia nad życiem społecznym*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966. O wielofunkcyjnym znaczeniu magii będącej z jednej strony początkiem nauki, techniki, działalnością praktyczną, a z drugiej strony silnie związanej z religią, pisze M. Mauss: *Zarys ogólnej teorii magii*, [w:] *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973.

¹²Ernest Fischer na przykład uważa, że sztuka pierwotna była magią i służyła przede wszystkim celom praktycznym: panowaniu nad naturą (E. Fischer: *O potrzebie sztuki*, Warszawa 1961) [...]

rządek społeczny, istotnymi dla stosunków międzyludzkich, dla życia towarzyskiego itp., nawet najbardziej uciążliwe, wymagające wysiłku fizycznego prace przepojone są elementami natury rozrywkowej, rekreacyjnej¹³.

"Mówiąc ogólniej - pisze Kazimierz Moszyński przy okazji analizy sztuki ludowej Słowian - kultura prymitywna to niemal chaotyczny splot, to jak gdyby olbrzymie źródło, w którego ruchliwym wnętrzu wszczynają się już czy zapowiada sto osobnych nurtów, ale jeszcze nie rozplywa w sto oddzielnych strug. Niejeden z jej wytworów z pewnością od pierwszych chwil istnienia ma, ni czym znany posąg tzw. Światowida, kilka twarzy, patrzących w różne strony ludzkiego życia. Walory magii, sztuki, obrzędowości rodzinnej, różnych stron społecznych ustroju, techniki itp. zespala ją w obrębie prymitywnej kultury tak ściśle, że badacz musi je niejako rozrywać, aby zaprowadzić w tej dziwacznej plątaninie jakiś ład, pozwalający na jej zgłębienie. Rozrywanie takie jest niezbędne, ale ani na chwilę nie wolno zapominać, że się go dokonało i jak się go dokonało."¹⁴

Ta wielofunkcyjność wytworów i działań wiąże się ze względną jednorodnością społeczeństwa, kompleksowością ról społecznych i całościowymi więziami spajającymi grupę [...]

¹³J. H u i z i n g a: Homo ludens, Warszawa 1967; por. również R. F i r t h: Społeczności ludzkie. Wstęp do antropologii społecznej, Warszawa 1965, s. 93. Ciekawe przykłady połączenia czynności handlowych, a więc czysto praktycznych, z rytuałem, magią i zabawą znajdujemy w książce Bronisława M a l i n o w s k i e g o: Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei, Warszawa 1967. Zob. również R. C a i l l o i s: Ludzie a gry i zabawy, [w:] Żywioł i ład, Warszawa 1973, s. 297-467. Uwagi na temat wielofunkcyjności wytworów kultury ludowej znajdujemy również w pracy Kazimierza D o b r o w o l s k i e g o: Studia nad teorią polskiej kultury ludowej, "Etnografia Polska" 1961, t. IV, s. 45-49.

¹⁴K. M o s z y ń s k i: Kultura ludowa Słowian, t. II, cz. 2, Warszawa 1968, s. 46.

REGUŁY MYŚLENIA W KULTURZE LUDOWEJ

Zwróćmy z kolei uwagę na specyfikę myśli ludowej i sposobów jej wyrażania. Nie ulega wątpliwości, że myślenie w kulturze ludowej jest w stopniu o wiele mniejszym podporządkowane ścisłym rygorom logiki aniżeli myślenie w kulturze industrialnej.

Nacisk praktyki społecznej w warunkach cywilizacji technicznej na ujmowanie zjawisk otaczającego świata w ścisłe kategorie przyczynowo-skutkowe jest bez porównania większy aniżeli w kulturze ludowej. Dodajmy do tego niewątpliwy wpływ wykształcenia opartego na zasadach wiedzy logicznej, wpajającego te zasady od wczesnego dzieciństwa, a także wpływ swoistej edukacji prowadzonej przez środki masowego przekazu. Jeśli więc nawet w tych warunkach myślenie logiczne nie jest powszechne, jeśli jedna i ta sama jednostka jest zdolna tolerować i wypowiadać sądy zupełnie ze sobą sprzeczne¹⁵, to w o wiele większym stopniu cechy te musiały występować w kulturze ludowej, gdzie ani wykształcenie, ani praktyka społeczna nie stawiały jednostki w sytuacji wymagającej integracji całej jej wiedzy w logiczną strukturę. Z myśleniem logicznym, z myśleniem w kategoriach przyczynowo-skutkowych mamy do czynienia wówczas, gdy jest ono konieczne w działalności praktyczno-technicznej, natomiast w szerokiej sferze ludzkiego światopoglądu konieczność ta nie występuje¹⁶.

Sięgając do przykładów, można by było przytoczyć szereg legend i baśni, w których zasada logicznego myślenia w sprawach podstawowych, zasada tożsamości rzeczy, zdaje się nie obowiązywać. W ludowych legendach, baśniach i przesądach, podobnie jak w zbitkach sennych wszy-

¹⁵Z. P o n i a t o w s k i: Dlaczego uczeni wierzą?, "Zeszyty Argumentów" 1962, nr 4; W. W i t w i c k i: Wiara oświeconych, Warszawa 1959; A. M e y e r - G i n s b e r g o w a: Badania nad psychologiczną zasadą sprzeczności, "Kwartalnik Psychologiczny" 1935, t. VII; także J. S z m y d: Psychologiczna zasada sprzeczności w religii, "Euhemer" 1957, nr 4/5.

¹⁶Por. B. M a l i n o w s k i: Magia, nauka i religia, [w:] Szkice z teorii kultury, Warszawa 1958.

stko może być nie tylko tym, czym jest, ale również jednocześnie czymś zupełnie odmiennym. Ropucha w okolicy zabudowań w wierzeniach słowiańskich jest zawsze w jakimś stopniu czarownicą, wiedźmą w postaci ropuchy; zakopane w ziemi złoto, zgodnie z wyobrażeniami ludu, przybiera postać kamienia, kobiety z dziećmi, rycerza z koniem, złotego konia, wilka, węgla itp.¹⁷ Również w literaturze ludowej nie zwraca się uwagi na tego rodzaju niedorzeczności, jak to, że w jednej z legend chłopiec wielkości małego palca orze pole normalnej wielkości pługiem i normalnej wielkości koniem¹⁸.

Wspomniane niekonsekwencje w przestrzeganiu zasady tożsamości rzeczy nie będą niekonsekwencjami, jeśli uświadomimy sobie, że w kulturach przedpiśmiennych ludzie całkiem inaczej klasyfikowali, "segmentowali" świat¹⁹. Zarówno więc wiemy, jak i ropucha należały do tej samej kategorii "złego" - czegoś w rodzaju "ropucho-wiedźma". Gdybyśmy więc chcieli się bawić w reguły logiczne, moglibyśmy ludową logikę sformułować następująco: "każda ropucha i każda wiedźma zawsze jest wiedźmą-ropuchą", podobnie jak możemy powiedzieć: "każda kobieta i każdy mężczyzna jest człowiekiem". Chodzi po prostu o to, iż w klasyfikacjach tych podział na dobro i zło był zasadniczym podziałem porządkującym świat, o wiele bardziej istotnym od niedostrzeganego przez lud lub dostrzeganego niewyraźnie podziału na świat idei i materii, świat istot żywych i tworów martwych, świat ludzki i świat po-

¹⁷M. F e d o r o w s k i: Lud białoruski, t. II, Kraków 1902, s. 261-262.

¹⁸P. W. S z e j n: Materiały dla izuczenija byta i jazyka ruskogo nasilenija Siewiero-zapadniego kraju, Sankt-Petersburg 1893, s. 47-48.

¹⁹Szczególnie dużo ciekawego materiału dostarcza pod tym względem praca W h o r f a: Language, Thought and Reality, New York 1957. Zob. również: W. D u r k h e i m, M. M a u s s: O niektórych pierwotnych formach klasyfikacji. Przyczynek do badań nad wyobrażeniami zbiorowymi, [w:] M. M a u s s: Socjologia i antropologia..., s. 707-802 oraz C. L e v i - S t r a u s s: Myśl nieoswojona, Warszawa 1969.

zaludzki. W tej ludowej klasyfikacji wiedźma i ropucha umiejscowione były tak blisko siebie, że prawie się utożsamiały.

Dialog człowieka ze światem zewnętrznym był w tej sytuacji nadzwyczaj prosty i łatwy. Nie przeszkadzały w tym dialogu ani logiczne kategorie, które nam, ludziom "cywilizowanym", każą dokonywać rozgraniczenia między człowiekiem a światem zewnętrznym, między duchem i naturą, tym co psychiczne i tym co materialne, tym co ożywione i tym co nieożywione [...]

CZŁOWIEK I ŚWIAT W KULTURZE LUDOWEJ

Generalnie biorąc, ludowa "ontologia" zdaje się opierać na przekonaniu, iż wszystkie rzeczy w świecie mają charakter substancjalny i również na tym, że we wszystkich przedmiotach tkwi element psychiczny. Stąd też religijny czy filozoficzny dualizm dzielący świat na siły przyrody i siły nadprzyrodzone, na świat materii i świat idei - na gruncie umysłowości ludowej nie ma żadnego uzasadnienia.

Świat wierzeń i przesądów był tu tak samo realny jak świat rzeczy wisty, ponieważ jego realność ciągle potwierdzało życie.

Nie wydaje się, by mityczny świat ludu był czymś zasadniczo odmiennym od świata widzialnego. Weźmy dla przykładu pojęcie "duch". Już semantycznie w językach Słowian słowo "duch" określało zarówno to, co my nazywamy duchem, jak i to, co my nazywamy powietrzem. Wszelkie gwałtowniejsze ruchy powietrza traktowane były w mitologii ludowej jako harce duchów. Legenda głosi, że topór rzucony w wir powietrzny spadnie zboczony krwią²⁰. Moszyński mówi wręcz o wierze w tożsamość duszy ludzkiej i wiatru, podając również szereg przykładów wiązania różnych rodzajów ruchu powietrza z demonami i mitycznymi

²⁰M. Fedorowski: op. cit., s. 28. Również przykłady tego rodzaju wierzeń u różnych ludów słowiańskich przytacza K. Moszyński: op. cit., t. II, cz. 1, Warszawa 1967, s. 471.

postaciami²¹. Upiory i diabły w istocie swej były tak identyczne ze zwykłymi śmiertelnikami, iż zdolne były nawet do stosunków seksualnych z kobietami w najzwyklejszy ludzki sposób²². Jeżeli demony bywały często niewidoczne, cechą tę zawdzięczały w wielu przypadkach nie tyle swej "wrodzonej przemocności", niewidoczności, ile raczej czapce-niewidce, która również w ręku człowieka dawała ten sam efekt²³ [...]

Jeszcze ciekawszym zjawiskiem umysłowości ludowej jest to, iż różne jakości wyabstrahowane z konkretnych przedmiotów są następnie przez lud personifikowane lub też pojmowane substancjalnie. Taki charakter wierzenia ludu białoruskiego nadawały np. zaklęciu. Czarownik mógł je rzucić bez określonego celu, "na wiatr". Zaklęcie wówczas leci z wiatrem i pada na tego, kogo spotka, jeśli zaś nie spotka nikogo - wchodzi w drzewo, które niebawem usycha²⁴. Lud lękał się takich przydrożnych uschniętych drzew ze względu na drzemiące w nich zaklęcia czarowników.

Kazimierz Moszyński przytacza dziesiątki przykładów, nieraz wręcz zabawnych, substancjalnego traktowania przez lud różnych dolegliwości fizycznych. I tak choroby można pozbyć się przez: wypędzanie, wysysanie, wyciskanie, wytrząsanie, zdmuchiwanie, ocieranie, obskrobywanie, zlizywanie, zmywanie, wystraszenie nagłym hasłem, gryzienie, drapanie, przypiekanie ogniem, kadzenie, wreszcie zwykłe bicie (choroby), przy czym razy oczywiście otrzymuje sam chory²⁵.

W materiałach etnograficznych dotyczących Słowiańszczyzny znajdujemy dane dotyczące personifikacji czy też substancjalizacji wielu innych oderwanych pojęć, jak śmierć, szczęście, dola, płodność, "na-

²¹ Ibidem, s. 469-490 oraz 591 i nn.

²² K. M o s z y ń s k i: op. cit., s. 635 i nn.

²³ Ibidem, s. 605.

²⁴ M. F e d o r o w s k i: op. cit., s. 20.

²⁵ K. M o s z y ń s k i: op. cit., t. II, cz. 1, s. 203-208.

paść", czyli niedziela, będąca upostaciowaniem niedzieli mszczącej się na tych, którzy jej nie świętują.

Zatrzymaliśmy się dłużej nad dziedziną, którą można by nazwać "ontologią ludową". Właściwe jednak pytanie, na które w tym miejscu chcielibyśmy odpowiedzieć, dotyczy nie obrazu świata zewnętrznego w tej kulturze, ale miejsca człowieka w tym świecie. Krótko mówiąc, chcielibyśmy wiedzieć, jak rozwiązywane były w obrębie kultury ludowej problemy, które człowiekowi stawia współczesna filozofia i częściowo inne dziedziny współczesnej kultury: literatura, film, sztuka w ogóle. Zgodnie z tym, o czym mówiłem już wyżej, możemy przyjąć ewentualność, iż problemy te nie były w analizowanej kulturze ani stawiane, ani nawet uświadamiane, co nie oznacza, byśmy dzisiaj nie mogli ich dostrzegać czy też badać warunków, dzięki którym nie były one dla członków tych społeczności "problemami" lub jako problemy zaszynały się dopiero wyodrębnić.

Częściową odpowiedź na to pytanie daje przytoczony wyżej opis ludowego myślenia i ludowej ontologii. Jeśli przyjąć założenie rozwijane przede wszystkim przez Fromma²⁶, iż filozofia człowieka i rodzące ją niepokoje mają swe źródło w procesie autonomizacji człowieka, zrywania łączących go pierwotnie związków z naturą, to nie ulega wątpliwości, iż w kulturze ludowej związki te były bez porównania trwałe niżeli w kulturach przemysłowych. Łącznikiem między człowiekiem a światem zewnętrznym był ów panpsychizm. Świat był światem bardzo "ludzkim", bowiem najbardziej wszechobecną cechą był ludzki czynnik psychiczny. Ziemia, niebo, gwiazdy, Księżyc, Słońce, ogień, woda, drzewa, ptaki, zwierzęta mogły być przyjaźnie lub wrogo nastawione do człowieka. Przyjaźń ich nietrudno było sobie zaskarbić, należało jedynie przestrzegać ustalonych w stosunku do nich reguł postępowania.

²⁶E. F r o m m: Szkice z psychologii religii, Warszawa 1966.

Jednym z przejawów owego związku człowieka ze światem pozaludzkim była moralna ocena tego świata. Świat roślin i zwierząt dzielił się na gatunki stojące niżej i wyżej w skali ocen moralnych ludu. Przy czym te drugie nie zawsze były pod względem ekonomicznym bardziej pożyteczne od tych pierwszych. Między gatunkami tymi jednak a człowiekiem istniał swoisty, intymny związek.

Związek człowieka ze światem zewnętrznym występował ze szczególną siłą w momentach dla przyrody przełomowych: w czasach wiosennego i jesiennego przesilenia, o wschodzie słońca, o północy, w Nowy Rok itp. W uduchowionym świecie ludowym momenty te nie mogły być niczym innym, jak dramatyczną walką sił nocy i sił dnia, sił życia i sił śmierci. Człowiek w tej walce nie był postronnym obserwatorem, angażował się w nią i wraz z całą przyrodą świętował ponawiające się wciąż zwycięstwo witalnych sił natury. Widoczne to jest szczególnie w pogańskich świętach i obrzędach, takich jak obrzęd powitania wiosny lub noc Kupały, które w wielu wsiach polskich zachowały się jeszcze do I wojny światowej. Z cyklicznymi zmianami w przyrodzie powiązane były również święta chrześcijańskie: Boże Narodzenie - z zimowym przesileniem, Wielkanoc - z nadejściem wiosny itp.

Brak ostrego intelektualnego rozgraniczenia pomiędzy człowiekiem i "resztą świata" nie jest jedynym ani nawet zasadniczym elementem, za pomocą którego możemy wyjaśnić fakt, iż w społecznościach tradycyjnych niepokoje egzystencjalne są znacznie słabsze aniżeli w społeczeństwie współczesnym. Zasadnicze wyjaśnienie tych zagadnień przynieść może analiza wielofunkcyjnego charakteru działań ludzkich w kulturze ludowej. Każde działanie, jak o tym już mówiliśmy, ma wiele znaczeń, wiele aspektów: ekonomiczny, towarzyski, religijny, zabawowy, artystyczny itp. Zsumowanie ich w jednym działaniu ludzkim, które tym samym załatwia nie jedną wąsko zakrojoną potrzebę, ale jednocześnie wiele innych - nadaje temu działaniu odrębny wymiar. Wyrażając się nieco metaforycznie można by powiedzieć, iż działanie takie

wyzwolone zostaje z cech powszedniej codzienności i umieszczone w wymiarach "wieczności".

Dotykamy tu istotnego zagadnienia antropologicznej funkcji mitu²⁷

[...]

Można by to zilustrować na przykładzie różnorodnych dorocznych obrzędów ludowych (choćby obrzędów wielkanocnych). Jest oczywiste, iż lud wiedział, że Chrystus umarł i zmartwychwstał tylko raz, "w o-wym czasie", byłoby jednak absolutnym błędem traktować owe obrzędy tak, jakby były one jedynie zwykłym upamiętnieniem owego wydarzenia. Śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa były początkiem pewnego następstwa zdarzeń powtarzających się rokrocznie, uczestniczy w nich człowiek, jego społeczne otoczenie, przyroda, świat duchów i sił magicznych, cały Kosmos [...]

Przekaz słowny, legenda, nie musi być tak rozbudowana jak w micie o zmartwychwstaniu, niekiedy jest ona bardzo skromna, sprowadzona do minimum, do zwykłego przekonania, że dziejące się sprawy, rytm przyrody, rytm życia, ludzkiej pracy i ludzkich zabiegów był raz dany w mitycznym czasie, "in illo tempore", i odtąd trwa niezmiennie ze wszystkimi szczegółami i musi trwać, zanim nie nastąpi koniec świata, przywracający przedmityczny stan - stan ogólnego chaosu.

By lepiej to zilustrować, skoncentruję się na akcie zwykłej pracy produkcyjnej - żniwach. Świadomie wybieram tę właśnie czynność o największej doniosłości ekonomicznej dla życia wsi, wymagającą ogromnego wysiłku fizycznego skierowanego na zabezpieczenie sobie i rodzinie pożywienia, by pokazać, że nawet te, tak bardzo istotne dla fizycznego przetrwania społeczności działania nie są wyłącznie działaniami ekonomicznymi, ale poza wszystkim innym, również swoistym aktem mistycznym.

²⁷ Najbardziej wnikliwą analizę mitu z tego właśnie punktu widzenia odnajdujemy u Eliade'ego.

Zarówno czas pracy żniwnej, jak teren, na którym się ona odbywała, pełne były szczególnych znaczeń, jakie nadawała im tradycja i obrzęd. Czas żniw w tradycyjnej społeczności był specyficznym czasem poświęconym tylko tej czynności. Był do pewnego stopnia czasem sakralnym. Grzechem było w czasie żniw próżnować, nie brać udziału w ogólnowiejskim akcie sprzętu plonów. Atmosferę tę stosunkowo najlepiej ilustrują ostatnie zdania Reymontowskich Chłopów [...]

Wyjście do sprzętu zbóż poprzedzone było dłuższym przygotowaniem. W tradycyjnym systemie prac przed żniwami był pewien okres wolny od pilnych prac polowych. Wieś wykorzystywała go na przygotowanie się do żniw. Kuto i ostrzone sierpy, przygotowywano wozy i stodoły, rozmawiano o urodzaju i warunkach sprzętu. Panowała atmosfera podniecenia i niepokoju, niczym przed wielką imprezą, w której każdy z członków społeczności miał być aktorem. Żniwa były zasadniczym, kulminacyjnym aktem w cyklu produkcyjnym wsi, uwieńczeniem wszelkich dotychczasowych zabiegów dotyczących uprawy zbóż, w tym również zabiegów magiczno-obrzędowych. Odbywały się więc tak, by nie urazić na przyszłość żadnej ze sprzyjających zbiorom sił, a więc również sił magicznych czy niebiańskich. Do żniw wychodziło się w określony, różny w różnych okolicach dzień tygodnia. Również w aspekcie przestrzennym prace żniwne posiadały pewien istotny kontekst kulturowy. Odbywały się one w krajobrazie posiadającym znaczenie mityczne. Okoliczne pagórki, kamienie, drzewa, strumyki nie były kulturowo obojętne [...]

Nie tylko jednak otaczający krajobraz miał dla rolników ów niezwykły, mityczny sens. Pochodzenia mitycznego były również, zgodnie z tradycją ludu, ptaki, zwierzęta i rośliny, z którymi się stykał. Również sam akt żniwny był "realizacją" pewnego mitu. Był to mit pracy chłopskiej "w pocie czoła", nierozłącznie związanej z chłopskim stanem pracy, która zaczęła się w owym mitycznym czasie, kiedy dano początek wszystkim rzeczom i zjawiskom: pagórkom, drzewom, ptakom, wszelkiemu istnieniu i wszelkiemu porządkowi. Jak każda realizacja mitu, prace żniwne były rytuałem. Rytuał nakazywał szacunek dla

przedmiotu ludzkiej pracy - dojrzałego kłosa. Szacunek obwarowany był sankcją zawartą w micie.

Obrzędami centralnymi było uroczyste zakończenie żniw - dożynki - oraz ich rozpoczęcie - żatynek, ale również w trakcie prac żniwnych [...] można wyróżnić pewne elementy rytuału lub obrzędu [...]

A wszystko to razem stanowiło pewną całość powtarzającą się co roku w identycznych odstępach czasowych i niezmiennych realiach krajo-
brazu. Kolejne żniwa były pewnym powielaniem tego samego aktu, którego prawzór urasta do rangi mitu. Prawda, że urodzaj, liczba osób biorących udział w pracy, stan pogody, mogą się wahać w poszczególnych latach, ale dopóki nie grozi "koniec świata" ani nagła interwencja niebiańskich potęg - wszystko układa się w ramach przeciętności.

Nie podważa tej "ponadczasowej" wizji wiara w postęp, ponieważ wiara taka nie istnieje. Realia życia pozbawione elementów zmiany, innowacji potwierdzały realność mitu. Innowacja w tej sytuacji przyjmowana jest z niepokojem i oporami, ponieważ narusza odwieczny "porządek świata", grozi sprowokowaniem groźnych sił, obrażą "matki ziemi", hojnie karmiącej wszelkie żywe stworzenie.

Sumując - wielofunkcyjny charakter wytworów kultury pierwotnej i ludowej stwarza sytuację, iż każdy akt ludzkiej działalności może być elementem realizacji mitu. Oznacza to, iż każda czynność może stać się powtórzeniem archetypu, którego początek lud identyfikował z początkiem świata.

Antropologiczna treść obrzędu jako regulatora stosunku "człowiek - byt" zawarta jest w czynnościach, gestach, słowach bez sensu i znajduje tylko minimalny wyraz w formach zwerbalizowanych lub nie znajduje go wcale. Ludowe obrzędy były ubogie w poezję słowa, tym uboższe, im bardziej rozbudowana była swoista "poezja obrzędu". Tam, gdzie za pomocą zbiorowych czynności i gestów dochodzi do bezpośredniego zetknięcia z "wiecznością", z zawartą w micie "ponadczasową realnością", wszelkie mądre słowa są zbyteczne. Przeżycie wyraża się spontanicznie w formach awerbalnych.

Po tym, co powiedziałem, możemy zrozumieć różnicę między współcześnie pojętą pracą, będącą wyzbytym wszelkich innych znaczeń wysiłkiem, skierowanym na zabezpieczenie potrzeb ekonomicznych, a pracą w kulturze tradycyjnej, będącą realizacją mitu, czynnością uwikłaną w sprawy całego uduchowionego Kosmosu, realizacją ogólnego porządku wszechświata [...]

JEDNOSTKA I KULTURA W SPOŁECZNOŚCI TRADYCYJNEJ

Nietrudno zauważyć podobieństwo między świadomością ludową a świadomością dziecka. I w jednym, i w drugim wypadku mamy do czynienia z brakiem wyraźnego rozróżnienia między subiektywnością a obiektywnością, między światem idei czy ducha a światem materii, między powinnością a bytem. Tak jak w świadomości dziecięcej, prawa moralne czyli prawa powinności, rozciągają się na cały pozaludzki świat, dzięki magii wszystkie rzeczy są rzekomo podległe woli ludzkiej. Podobieństwo to dawno było zauważone przez badaczy, Piaget często odwołuje się do prac Lévy-Bruhla, Wygotski swoje badania nad myśleniem dziecka ilustruje przykładami ludowego pojmowania świata. Mieszkańcy tradycyjnej wsi, podobnie jak dzieci, nie bardzo zdawali sobie sprawę z konwencjonalności nazw nadawanych rzeczom. Istnieje też podobieństwo w sposobie traktowania wzorów, zasad i reguł życia jako "transcendentnych", danych raz na zawsze przez jakąś "siłę wyższą". J. Piaget przy okazji analizy gier dziecięcych pisze: "[...] kiedy praktyka nie jest wytworem autonomicznej świadomości i pozostaje niejako zewnętrzna wobec jednostki, zewnętrzność ta ulega symbolizacji w postaci transcendencji."²⁸

Analogii tych nie należy wszakże absolutyzować. Dorosły pozostaje przeciwieństwem dziecka niezależnie od kultury i dzieła go zawsze od

²⁸J. P i a g e t: *Rozwój ocen moralnych u dziecka*, Warszawa 1967, s. 83.

świadomości dziecka istotne różnice. Dorosły niezależnie od kultury jest na tyle wyposażony we władzę logicznego myślenia, iż w odpowiednich okolicznościach zawsze jest w stanie zacząć myśleć regułami ścisłej logiki.

"Dorosłość" oznacza dojrzałość do życia społecznego, do pełnienia określonych ról społecznych i czynnego uczestnictwa w wytwarzaniu niezbędnych do życia dóbr materialnych. Ról tych nie dałoby się pełnić przy pierwotnej dziecięcej świadomości kierującej się wyłącznie prawami powinności, wymagają one bowiem znajomości obiektywnej struktury materii, rządzących nią praw i reguł działania. Malinowski zwraca uwagę na fakt, iż człowiek "dziki" jest całkiem logiczny, obywa się bez magii i mitu, gdy dokonuje zwykłych czynności technicznych, gdzie struktura materii i rządzące nią prawa są względnie znane i wynik zależy wyłącznie od sprawności działania²⁹.

Magia natomiast stosowana jest w obliczu problemów charakteryzujących się losowością, nieprzewidywalnością, zbyt skomplikowanym łańcuchem zależności przyczynowych.

Analizy Malinowskiego dotyczące funkcji magii i mitu w społeczeństwie pierwotnym, a przy tym tak kapitalne dla zrozumienia społecznych funkcji rytuału i magii, posiadają jednak swą ograniczoność. Rytuał, zdaniem Malinowskiego, jest niezbędny społeczeństwu po to, by mogło ono trwać, by mogło obsługiwać podstawowe potrzeby swych członków. Podobnie magia pełni, zdaniem Malinowskiego, funkcję "wentyla" rozładowującego napięcie psychiczne i strach w obliczu problemów, w których występuje element losowości, przypadku, niepewności; uwalnia człowieka pierwotnego od strachu i umożliwia mu w ten sposób rzeczywiste, skuteczne w wielu wypadkach działanie.

Wszystko to prawda, aczkolwiek pogłębiona analiza jest w stanie wykazać, iż w rytuale i magii było coś więcej: stosunek do świata

²⁹B. Malinowski: Magia, nauka i religia, [w:] Szkice z teorii kultury, Warszawa 1958.

jako całości, sposób na nękające dziś człowieka problemy egzystencjalne. Widoczne to jest zwłaszcza w warunkach akulturacji, gdy przyjęcie nowej, wyższej technologii zwalnia społeczność od zagrożenia utraty podstaw bytu materialnego. Fakt ten nie uspokaja członków społeczności, wręcz przeciwnie, perspektywa zniszczenia sfery mitów (z pozoru służących wyłącznie wobec technologii wytwarzania) stwarza często niezwykle silny niepokój, przejawiający się w wizjach końca świata, próbach ratowania tradycji, wzroście nastrojów mistycznych, eschatologicznych. Rytuał żniwny był do niedawna skrupulatnie przestrzegany przez białostockich chłopów nie tylko dlatego, że uspokajało to w jakimś stopniu dusze chłopskie wobec kaprysów aury i niepewności zbiorów, że pomagało w niesmienionej formie przechowywać całą technologię produkcji żywności z wykluczeniem ewentualności, że coś z niej zostanie zagubione, zapomniane, czy też zostanie nieopacznie wprowadzone coś nowego, co może wszystko popsuć. Odgrywało to coraz mniejsze znaczenie wobec istniejących gdzie indziej, udowodnionych praktyką, wzorów lepszego gospodarowania. Rytuał ów przestrzegany był zawzięcie przede wszystkim dlatego, iż była to swoista "filozofia życia", był to nie tylko sposób produkcji, sposób trwania społeczności, ale również sposób ustosunkowania się do tego, co dziś nazywamy problemami filozofii jednostki.

Tradycyjny chłop, podobnie jak i człowiek pierwotny, był precyzyjny, logiczny i rzeczowy, gdy sam na sam borykał się z oporem materii, którą jako tako znał. Gdy naprawiał sochę lub budował dom, miarkował, wyliczał, odmierzał, rozmyślał kategoriami mechaniki o tyle, o ile je znał lub odwoływał się do swej wyobraźni geometrycznej itp. Umiejętnością dokonywania tych operacji różnił się prawdopodobnie zawsze od dziecka, które ich nie posiada. Zdolności tych nie stosował jednak do analizy zagadnień życia i śmierci, losu, istoty otaczającej rzeczywistości, własnej kultury itp. Problemy te rozwiązywane były bowiem nie drogą wysiłku indywidualnego, jak w przypadku przymierzania kołka w płocie czy naprawy sochy, ale poprzez wyobrażenia zbiorowe.

Wchodzimy tu na teren nieprzebadany od strony empirycznej³⁰. Wyobrażenia zbiorowe kierują się regułami odmiennymi od znanych nam praw logiki z pominięciem podstawowych jej zasad, jak chociażby zasada tożsamości. Reguły te opisane zostały w sposób nieco kontrowersyjny, ale w sumie wyczerpujący w pracach Lévy-Bruhla, Frazera, Lévi-Straussa, Maussa. Jest rzeczą oczywistą, iż wyobrażenia zbiorowe w społeczeństwie przedpiśmiennym mogą realizować się tylko w głowach poszczególnych osób; współistnieją one tam z ich częścią logiczną kształtując wewnętrzne oblicze życia psychicznego jednostki. Wpływ wyobrażeń zbiorowych na życie jednostki w społeczeństwie tradycyjnym jest przepotężny; objawia się on nie tylko w sferze psychiki, ale także - co ciekawsze - fizjologii. Malinowski stwierdził, iż tubylcy na Triobrianda nie posiadają świadomości ojcowstwa, nie widzą żadnego związku między aktem seksualnym a poczęciem dziecka. Poczęcie jest sprawą duchów, seks jest sprawą przyjemności.

Dziewczyny od dzieciństwa współżyją seksualnie z chłopakami, a nie stosują żadnych środków antykoncepcyjnych i mimo to nie zachodzą w ciążę. Zajście w ciążę odbywa się zgodnie z wierzeniami tubylców, czyli wtedy, gdy w myśl rytuału kobieta jest żoną i gdy przyśni jej się sen, że wszedł w nią duch³¹. M. Mauss z kolei zgromadził mnóstwo materiałów dotyczących śmierci zadanej przez czary lub też następującej w wyniku pogwałcenia tabu. Śmierć w tym wypadku następuje nieodwołalnie, pomimo że nie ma żadnych fizycznych uszkodzeń ciała³². Mauss zgromadził te fakty po to, by zaproponować psychologom i fizjologom przebadanie ich mechanizmu.

³⁰ Por. M. M a u s s: Związki psychologii i socjologii w sferze faktów i w sferze badań, [w:] Socjologia i antropologia..., s. 419-458. Mauss proponuje psychologom zajęcie się badaniem funkcjonowania w psychice ludzkiej wyobrażeń zbiorowych.

³¹ B. M a l i n o w s k i: Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanzji, Warszawa 1957.

³² M. M a u s s: Idea śmierci wpajanej przez zbiorowość i jej wpływ na ciało jednostki, [w:] Socjologia i antropologia..., s. 462-488.

Nie znając szczegółów integracji elementów myśli logiczno-pojęcio-
wej i prelogicznych form zbiorowych wyobrażeń, w życiu psychicznym
jednostki, musimy przyjąć, iż wyobrażenia te odgrywają decydującą ro-
lę w kształtowaniu się i realizowaniu stosunku człowieka do świata
i do własnych problemów egzystencjalnych - śmierci, odpowiedzialno-
ści, przemijania, szczęścia itp. Regulacja stosunku "człowiek -
świat" dokonuje się nie drogą wysiłku twórczego jednostki, ale po-
przez nieświadomiane przez jednostkę mechanizmy kultury. J. Goody
pokazuje, w jaki sposób w kulturach społeczności przedliterackich se-
lektywne działanie pamięci zbiorowej utrzymuje homeostazę społecz-
ności³³. Mity, wierzenia i zwyczaje, które stały się z jakichś powo-
dów nieaktualne [...], wypadają ze zbiorowej pamięci, nie zakłócając
homogeniczności kultury i nie stwarzając sytuacji, w której jednost-
ka ludzka byłaby zmuszona do medytacji nad istotą życia i kultury,
do wyborów odpowiednich wartości i sądów z wielowątkowej tradycji i
kształtowania na tej podstawie własnego światopoglądu - tak jak to
się dzieje w społeczeństwie dzisiejszym.

Kapitałne znaczenie ma tu przyswojenie pisma. Dzięki pismu żaden
wątek kulturowy nie zostaje zatracony, wszelkie idee, sądy i odkry-
cia są wpisane w kulturę i zawsze mają szansę ponownego zaktualizowa-
nia się. Dzięki ponadczasowemu trwaniu zapisanych w dziełach sądów i
idei jednostka może w każdej chwili wyłamać się ze wspólnoty z żyją-
cymi, odwołując się do filozofii i idei minionych, nawiązując w ten
sposób swoistą wspólnotę ponadczasową. Człowiek dzisiejszy ma zawsze
do dyspozycji wiele propozycji światopoglądowych, między którymi mu-
si wybierać, musi własnym wysiłkiem z wielu elementów proponowanych
mu przez kulturę i zapisanych w kulturze na przestrzeni stuleci stwo-
rzyć pewną, mniej lub bardziej spójną całość, zharmonizować je z wła-
snymi predyspozycjami, z systemem ról społecznych, w które jest uwi-

³³J. G o o d y: *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge 1968.

kłany, z całym swym doświadczeniem życiowym i aktualną praktyką. Słowem ciężar utrzymania homeostazy, czyli równowagi wewnętrznej w związku z informacyjną wymianą ze światem, spoczywa teraz na jednostce a nie na kulturze - jak to było w społeczności tradycyjnej.

Reasumując powyższe, możemy powiedzieć, iż w kulturze ludowej jednostka ludzka nie ulega do końca procesowi autonomizacji. Pomimo całej sprawności władz umysłowych i predyspozycji do logicznego myślenia, autorefleksja istnieje w ograniczonym zakresie i dotyczy raczej praktycznej strony rzeczywistości. Jednostka tkwi w świecie wyobrażeń zbiorowych identyfikując się z nimi. Człowiek zdaje sobie sprawę z własnej kreatywnej roli w działaniach praktycznych (ja zrobiłem tak, czy owak). Natomiast przynależność kulturowa, wyznaniowa, stanowa, a w dużym stopniu również małżeństwo, sąsiedztwo itp. są jednostce "dane przez los" i możliwość medytacji nad ich zmianą ewentualną nie wchodzi w rachubę. Kreatywna rola w doborze i pełnieniu ról też jest niewielka. Wobec monokulturowości i całościowych więzi psychicznych wszystkie role, które jednostka pełni, są skumulowane, wszyscy oceniają wszystkich "globalnie" (a nie tylko ze względu na jedną interesującą w danej chwili rolę) i konfliktowość ról pełnionych jest rzeczą rzadką. Zupełnie zaś nie występuje kreatywna rola jednostki w kulturze, świadomość możliwości i chęć tworzenia dóbr kulturowych, które stałyby się nowymi wartościami w kulturze [...] Wiedza o mechanizmach własnej psychiki jest w tym wypadku prawie żadna, wiedza o obiektywnych uwarunkowaniach własnych gustów, upodobań, ocen moralnych i estetycznych równa zeru, własnym ocenom nadaje się wymiar absolutny, własne emocje nie podlegają samokontroli i samoocenie. W sprawach wykraczających poza praktyczną codzienność samoobserwacje zdają się nie istnieć. Bez tej elementarnej samoświadomości nie może zaistnieć kreatywna rola jednostki w kulturze. Przyjmuje się za całkowitą normalność wszystko, co jest we własnej kulturze, i za nienormalność wszystkiego, co u innych. Chłop polski z pogranicza germańskiego przekonany był ponoć o gorszości Niemców z tej prostej przy-

czynny, że na konia mówią Pferd, podczas gdy każdemu wiadomo, że naprawdę koń jest koniem a nie Pferdem. Różnorodność kultur i języków przypisywano skłonności innych do udziwniania i komplikowania tego, co proste i oczywiste. Oczywistym było np. dla tradycyjnego chłopa, że naturalną, "prawdziwą" nazwą jest nazwa używana w jego wsi, że w języku tym rozmawiali święci i rozmyślają zwierzęta, bo po co by miały nazywać rzeczy inaczej, niż naprawdę się one nazywają.

W związku z tym wydaje się być zrozumiałe, że w kulturach tradycyjnych jednostka nie osiąga tego poziomu rozwoju, który nazwalismy tu osobowością. M. Mauss w szkicu Pojęcie osoby³⁴ pisze, iż kategoria "ja" nie jest bynajmniej pojęciem pierwotnym, wrodzonym, jasno wrytym od Adama i Ewy, w głębi naszej istoty. Mauss przytacza szereg przykładów identyfikacji osoby ludzkiej z czymś, co nią nie jest (np. ze zmarłym przodkiem, którego duch podczas poczęcia wchodzi rzekomo w ciało kobiety odradzając się w osobie dziecka)³⁵. Innym przykładem jest identyfikacja z totemem [...]

W kulturach ludowych nie występują wprawdzie tak jaskrawe formy identyfikacji ze światem pozaosobowym, tym niemniej również i tu ciężar regulacji stosunku człowiek - świat spoczywa na kulturze, a nie na jednostce; dokonuje się owa regulacja nie za pomocą świadomego wysiłku jednostki, ale poprzez uczestnictwo w treściach kultury, które nie są jednostce "dane", których ludzkie pochodzenie i ludzki antropologiczny sens nie jest uświadamiany, które w dużej swej części nie podlegają świadomemu rozbirowi przez osobę, są niewyraźalne w kategoriach logiczno-pojęciowych, są treścią świadomości w sferze przeżyć emocjonalnych, a nie w sferze operacji intelektualnych³⁶. Nie jest to podświadomość w sensie, jaki nadają temu pojęciu psychoanalitycy, ale nie jest to świadomość, którą się "myśli", jeśli myśle-

³⁴ M. M a u s s: op. cit., s. 489-532.

³⁵ Por. również L. L é v y - B r u h l: op. cit., s. 288-289.

³⁶ E. D u r k h e i m, M. M a u s s: op. cit., s. 782 [...]

niem nazywać mamy operacje logiczno-pojęciowe, czyli werbalne³⁷. Jednostka ta jest tu podmiotem w sensie subiektywności, nie jest w stanie uprzedmiotowić siebie, czyli spojrzeć na siebie "z zewnątrz", ponieważ nie zna ludzkiej i kulturowej genezy tego, co jest istotą jej człowieczeństwa: własnych myśli, więzi łączących je ze światem itp. Obserwując rzeczy w świecie człowiek się z nimi utożsamia, wyczerpując się całkowicie w akcie postrzegania, nie ma świadomości siebie jako osoby postrzegającej. Myślenie nie jest konwencją, ale uobecnieniem w nas rzeczy myślanych a raczej ich esencji, którymi są nazwy. Życie jest ciągłą realizacją mitu, czyli jest życiem w wieczności, którą się czuje, ale której się nie poddaje analizie.

Wobec tego zasada polegająca na tym, iż jednostka zautonomizowana, doznająca swoistego rozszczepiania na "ja-podmiot" i "ja-przedmiot", musi drogą dokonań twórczych przewycięzać wynikłą stąd antynomię między powinnością i bytem - zasada ta zostaje w tych warunkach "zawieszona". Bodźcem do ulepszeń, innowacji może być tylko chęć minimalizacji wysiłku³⁸, nie działają zaś bodźce postaw twórczych wynikające z pobudek egzystencjalnych - zniesienia zagrożenia "niebytem", przejścia do historii, utrwalenia się w materii dzieł stworzonych itp. Bodźce płynące z chęci minimalizacji wysiłku są jednak w tych warunkach skutecznie neutralizowane przez to, iż usprawnienia takie rozregulowują z zasady stosunek człowieka do Kosmosu, niszczą

³⁷ Na różnicę między podświadomością, którą analizują psychoanalizy a nieuświadomianiem istoty wyobrażeń zbiorowych zwraca uwagę C. Lévi-Strauss. Istota sprawy, zdaniem Lévi-Straussa, polega na tym, iż w tego typu systemach symbolicznych "symbole" są bardziej realne niż to, co symbolizują, elementy znaczące poprzedzają i określają elementy znaczone (C. L é v i - S t r a u s s: Wprowadzenie do twórczości Marcela Maussa, [w:] M. M a u s s: Socjologia i antropologia..., s. XXIVII).

³⁸ Tezę, iż motorem postępu technicznego jest dążenie do minimalizacji wysiłku, które musi torować sobie drogę w walce z przeciwstawną tendencją do petryfikacji form działania społecznego - postawił W. B i e Ń k o w s k i: Problemy teorii rozwoju społecznego, Warszawa 1966.

mityczny aspekt działań ludzkich. Stąd znana immobilność społeczeństw tradycyjnych, brak wewnętrznych sił zmiany i innowacji.

KULTURA LUDOWA A KULTURA NARODOWA

Przejście od świadomości prerefleksyjnej, podmiotowej do świadomości refleksyjnej, konstytunjącej przedmiotowe spojrzenie na siebie, rodzącej niepokój i dążenie do twórczego porządkowania świata, jest w ujęciu historyczno-socjologicznym - przejściem od świadomości etnicznej do świadomości narodowej.

Dziedzictwo grupy etnicznej jest dziedzictwem grupy przedpiśmiennej, wzory i wartości grupowe przekazywane są drogą ustnej tradycji, świadomość wspólnoty ma stosunkowo wąski, lokalny charakter i dotyczy najbliższego regionu znanego z bezpośredniej obserwacji. Świadomość ta pozbawiona jest zupełnie historycznej głębi. Dziedzictwo narodowe włącza kulturę etniczną jako część znacznie obszerniejszego i pełniejszego kulturowego dorobku; w skład tego dorobku wchodzi przede wszystkim świadomie tworzone, kształtowane i kultywowane ponadlokalne, ogólnonarodowe wartości: ogólnonarodowy język, literatura, historyczna wizja narodu.

Świadomość narodowa jest samoświadomością, samodefinicją, samookreśleniem, jest świadomością istnienia odrębnych wartości, symboli grupowej jedności, narodowych świętości, które kultywuje się z chęci czy potrzeby "bycia narodem". Świadomość etniczna nie posiada definicji własnej. Jej wizerunek - jak mówi Obrębski - jest refleksem wizerunku grup obcych³⁹. Dla członków grupy etnicznej jej kultura, język, obyczaje i wzory są czymś tak zrozumiałym, prostym i naturalnym, iż nie mogą być przedmiotem refleksji. My jesteśmy "tutejsi", nasz język jest "prosty", nasze obyczaje "zwyczajne" - wszystko zamyka się

³⁹J. O b r ę b s k i: Problem grup etnicznych w etnologii i jego socjologiczne ujęcie, "Przegląd Socjologiczny" t. IV, z. 1-2, s. 187.

w kręgu normalnej, zrozumiałej samo przez się codzienności. Koniec tego "zwycajnego", "prostego", "naturalnego" świata, upadek etnicznych wzorów i norm jawi się członkom grupy ni mniej, ni więcej tylko jako koniec świata, jako upadek najbardziej naturalnego, odwiecznego porządku rzeczy równającego się totalnej katastrofie. Grupa narodowa przeciwnie, jest świadoma swej "wielkości", ale jednocześnie i swej historycznej i kulturowej ograniczoneści i determinacji.

Nikt, zdaje się, w literaturze polskiej nie scharakteryzował lepiej specyfiki świadomości etnicznej jak Józef Obrębski w cytowanej pracy [...]

Świadomość narodowa jest zbiorowym samopoglądem w czasie, jest świadomością czasu, czyli świadomością historii. Wiemy, iż był czas wielkich władców, wielkich bitew, wspaniałych zwycięstw, są one jak gdyby testamentem dla teraźniejszości, której powinnością jest bycie godnymi kontynuatorami tradycji narodowej i współtwórcami jego świetlanej przyszłości. Świadomość etniczna jest świadomością pozahistoryczną, świadomością pozbawioną perspektywy czasowej. Wszystko zdarzyło się tylko raz, "onego czasu", gdy się świat tworzył i działały się różne cuda i od tego czasu nic się faktycznie nie zdarza. Drugim zdarzeniem będzie koniec świata, czyli powrót do pierwotnego chaosu, z którego świat się wyłonił. Przejście od świadomości etnicznej do świadomości narodowej jest przejściem ze świadomości wieczności do świadomości czasu. Trwanie musiałoby przejść w nicłość, gdyby, dzięki mitom historii, czas nie ulegał sakralizacji a dzieje uobecnieniu: możemy przecież dotykać dziś kamieni budowli zakładanych przez Piastów, oglądać pola bitew, podziwiać dokonania artystów minionych epok, przeżywać wciąż na nowo uniesienia i troski minionych pokoleń⁴⁰. Świadomość etniczna odpowiada świadomości prerefleksyjnej, świadomość narodowa - refleksyjnej [...]

⁴⁰ Istotę mitów historycznych jako swoistego przejawu hierofanii (przejawiania się świętości) wyjaśnia M. Eliade: Sacrum, mit, historia, Warszawa 1970.

Przejęcie od świadomości etnicznej do świadomości narodowej jest procesem powolnym i długotrwałym, dokonywało się ono w różnych miejscach i w różnych okresach historycznych. W naszym kraju proces ten, ogólnie biorąc, zakończony został w okresie powojennym, a w przypadku niektórych grup mniejszościowych proces ten trwa nadal. Aczkolwiek kultura ludowa rozwijała się obok kultury narodowej w pewnym stopniu autonomicznie, to istnieje między nimi zawsze, w mniejszym czy większym zakresie, przepływ wzorów i wartości. Kultura ludowa była bezpośrednią kontynuacją kultury plemienną, która w początkach naszej państwowości była kulturą jedyną⁴¹. Kultura plemienna i jej bezpośrednia kontynuacja - kultura ludowa, nadawała kulturze narodowej cechę "swojskości", stanowiły one - w naszym wypadku - słowiański substrat kultury narodowej. Kultura narodowa bowiem rodzi się i powstaje pod wpływem wzorów zewnętrznych - uniwersalnych i kosmopolitycznych. Kultura narodowa w Polsce, podobnie jak i w całej Europie, rodziła się w obrębie stanu rycerskiego, który łączył w sobie tubylcze pochodzenie etniczne z przynależnością do europejskiej wspólnoty kulturowej. "Jego kultura - pisze J. Burszta - musiała łączyć w sobie oba pierwiastki: słowiańsko-polski i uniwersalny, europejski."⁴² Jeszcze bardziej związane z wzorami obcymi były dwa inne stany średniowiecznej Polski: mieszczaństwo i duchowieństwo. Mieszczaństwo, w okresie powstawania miast, składało się w dużym stopniu z obcego elementu etnicznego. Najbardziej uniwersalne, a zarazem najbardziej kosmopolityczne wzory i wartości wносиło do kultury duchowieństwo: umiejętność posługiwania się pismem, związek z judajsko-chrześcijańską literaturą religijną, religijne symbole i zasady stanowiące w średniowieczu wspólny i zrozumiały w europejskim kręgu kulturowym język kultury.

⁴¹Por. J.S. B y s t r o Ń: Kultura ludowa, Warszawa 1947 oraz J. B u r s z t a: Kultura ludowa - kultura narodowa, Warszawa 1969[...]

⁴²J. B u r s z t a: op. cit., s. 24.

Ten związek z ponadetnicznymi, uniwersalnymi wartościami kulturowymi był czynnikiem niezbędnym po to, by mogła powstać kultura narodowa, czyli kultura posiadająca trwałe, przekazywane w zobiektywizowanej formie, ponadetniczne wartości narodowe: literaturę, sztukę, muzykę itp. Kultura narodowa była jednocześnie - w przeciwieństwie do kultur etnicznych - od samego zarania jej istnienia formą "samoglądu narodowego". W kulturze narodowej formujący się naród odnajdywał sam siebie jako twór historyczny. Antologie literatury polskiej zaczynają się od kroniki Galla Anonima, która jest początkiem historycznej samoświadomości narodu. Dzieło Galla mogło powstać jako rezultat zetknięcia się polskiego etnosu z kulturą ówczesnej Europy [...]

Tak więc kultura narodowa rodzi się pod bezpośrednim wpływem wzorów obcych. Są one jednak tylko formą, w której kształtuje się rodzima, słowiańska treść wywodząca się z kultur plemiennych i przechowywana w kulturze ludowej. Gdyby nie siła tradycji ludowej, kultura narodowa u zarania swego istnienia zatraciłaby związek ze starożytnym słowiańskim etnosem.

R. Redfield nazywa tradycję narodową, czyli tradycję historyczną opartą na dziełach pisanych, na świadomym nawiązaniu do odległej przeszłości i woli kształtowania przyszłości, "wielką tradycją" - w odróżnieniu od "małej tradycji" kultury ludowej opartej na ustnym przekazie⁴³. Obie tradycje rozwijają się równolegle obok siebie, chociaż - jak już powiedzieliśmy - nie są od siebie niezależne. Przepływ wzorów i wartości dokonuje się w obu kierunkach, jednak w rozwoju kultury narodowej dominuje wciąganie w jej obręb poszczególnych elementów kultury ludowej.

Dla losów kultury ludowej poszczególnych regionów kraju zasadnicze znaczenie ma przejście od świadomości etnicznej do świadomości narodowej [...]

⁴³R. Redfield: Peasant Society and Culture, Chicago 1956.

To przejście społeczności wiejskiej od świadomości etnicznej do świadomości narodowej dokonać się mogło dopiero z powstaniem kapitalizmu. Warunkiem jednak jest zarówno przeżamanie tradycyjnej izolacji wsi, tradycyjnego systemu produkcji chłopskiej, opartej na gospodarce naturalnej, na jedności gospodarstwa domowego, zakładu produkcyjnego i życia rodzinnego, jak też funkcjonowanie ideologii stricte narodowej, powstającej wraz z rozwojem kapitalizmu [...] Romanizm zwraca się ku kulturze ludowej jako skarbnicy wartości narodowych, asymiluje dla kultury narodowej poszczególne wątki folklorystyczne, nobilituje lud jako stan integralnie przynależny do narodu, a jego kulturę - jako źródło narodowych wartości i twórczych inspiracji. Od tej pory poszczególne elementy kultury ludowej są nieustannie opracowywane, przetwarzane i włączane w obręb kultury narodowej, stają się inspiracją wielu dzieł i twórczych pomysłów. W historii kultury ludowej jest więc moment przełomowy, kiedy powstaje idea narodu jako wspólnoty duchowej, w skład której wchodzi lud, a nawet - staje się zasadniczym jej elementem, lud zaś ze swej strony przynależność tę akceptuje. Paradoks polega na tym, iż z chwilą gdy uznana zostaje wielka wartość kultury ludowej jako elementu kultury narodowej i gdy świadomość ta zostaje przeniesiona na wieś - następuje koniec autentycznej kultury ludowej, czyli całego tego kształtu życia wiejskiego, który charakteryzowaliśmy wyżej. Ideologia narodowa waloryzując życie ludu jako wielką wartość narodową i usiłując wpoić tę świadomość chłopom, dokonuje w ich świadomości przemiany iście rewolucyjnej - uczy samooglądu, czyli refleksyjnego stosunku do siebie i swej kultury. Widzieliśmy, iż w tradycyjnej kulturze ludowej stosunek "człowiek-Kosmos" regulowany był na poziomie prerefleksyjnym i tylko na tym poziomie mógł ukształtować się i trwać ten fascynujący i niepokojący zarazem sposób życia, jakim jest tradycyjne życie wiejskie. Folklor, czyli tradycyjny sposób wiejskiego życia nie może być przez mieszkańców tradycyjnej wsi oglądany ani oceniany we właściwym tego słowa znaczeniu. Jest dla żyjących

w nim chłopów absolutem. Autentyczny folklor jest dla chłopów jak powietrze, którego obecności się nie odczuwa, a "uczestnictwo" w folklorze jest jak oddychanie, które prawidłowo i normalnie może odbywać się tylko bez kontroli świadomości. Dopóki folklor jest autentyczny, chłopci nie traktują tradycyjnych form zachowań kulturowych w kategoriach wyboru.

Ukazaliśmy w ten sposób dwie strony tradycyjnej kultury ludowej: jej wzniosłość, fascynującą dla dzisiejszego człowieka jedność życia, tożsamość tego, co dziś nazywamy kulturą i cywilizacją, intymny związek człowieka z całym pozaludzkim światem itp., a z drugiej strony - opór wobec wszelkiej zmiany, konserwatyzm i uwięzienie jednostki w świecie zbiorowych wyobrażeń, niemożliwość jej autonomizacji.

Stosunek społeczeństw historycznych do kultury ludowej nacechowany jest silną ambiwalencją - fascynacją i odrazą. Fascynuje owa jedność życia i kultury, ów absolutny autentyzm wobec braku kulturowej autokreacji, odraża owo zniewolenie jednostki, immobilność kulturowa. Chce się, by coś pozostało z tego autentyzmu i z tej jedności życia, a jednocześnie oburza i zawstydza podporządkowanie jednostki archaicznym zbiorowym wyobrażeniom [...]

Rozgoryczenie z tego powodu, iż kontynuacja folkloru "nie wychodzi", łagodzą tezy o tzw. "folkloryzmie" rozpowszechniane u nas przede wszystkim przez Józefa Bursztę⁴⁴. Autentyczny folklor zginął i na to nie ma rady; rozwija się natomiast i będzie się rozwijało kontynuowanie estetycznych propozycji folkloru w kulturze zurbanizowanej - czyli folkloryzm. W tej sytuacji nie jest już ważne, czy świątki frasośliwe rzeźbi chłop z białostockiej wsi, czy inteligent po ASP z Warszawy. Folkloryzm jako stwierdzenie faktu jest oczywistością. Nie jest natomiast pewne, jak długo mogą być we współczesnej kulturze zurbanizowanej kontynuowane wątki folklorystyczne, jeśli wygaszą źródła, z których były czerpane - autentyczna kultura wsi. Wydaje

⁴⁴Zob. J. B u r s z t a: Kultura ludowa - kultura narodowa, Warszawa 1974.

się bowiem, iż powodzenie "Mazowsza", rzeźby ludowej i temu podobnej twórczości, wypływającej z ludowej estetyki wciąż jeszcze oparte jest na złudzeniu, że przez nie kontaktujemy się z odmiennym światem kultury ludowej, za którym powstała w świecie zurbanizowanym nostalgiczna tęsknota.

W każdym bądź razie cel, dla którego zadaliśmy sobie trud tej analizy, jest inny: chodzi o rozpatrzenie teoretycznej możliwości osiągnięcia w społeczeństwie historycznym, czyli w społeczeństwie będącym w ruchu, tej jedności życia i świata, która była atrybutem kultury ludowej. Chodzi o to, aby osiągnięcie tej jedności dokonało się przez ludzi będących w pełnym tego słowa znaczeniu osobowościami, czyli jednostkami zaautonomizowanymi, twórczymi [...]

Antynomia "kultura - cywilizacja" ma [...] charakter historyczny, powstała na określonym poziomie rozwoju ludzkiego i - miejmy nadzieję - na odpowiednim poziomie tego rozwoju zostanie przezwyciężona. Antropolog przeciwstawia się temu podziałowi, ponieważ antropolog w społeczeństwie przez siebie badanym, tzn. w społeczeństwie tradycyjnym, antynomię tej nie znajduje. Znajduje ją natomiast filozof zadowolony z pełni życia duchowego dzisiejszego człowieka.

Zasadniczym zadaniem naszych czasów wydaje się być ponowna synteza aspektów życia ludzkiego i społecznego, ponowna jedność świata ludzkiego. Nie może to się dokonać przez powrót do przedrefleksyjnych form świadomości ani do opartych na zbiorowych wyobrażeniach form kultury. Syntezy tej mogą dokonać w pełni rozwinięte osobowości twórcze. Dla osobowości twórczej nikną wszelkie podziały na czas pracy i czas wolny, na to, co jest pracą, i to, co jest używaniem, na kulturę i nie-kulturę. Osobowość twórcza, jak wiździeiśmy, przezwycięża antynomię bytu i powinności, podmiotu i przedmiotu, uzyskuje ponowną pełnię i jedność świata.

Sądzę, iż sama logika współczesnych przemian cywilizacyjnych prowadzi w tym właśnie kierunku. Rewolucja naukowo-techniczna wprowa-

dza ponowną syntezą w miejscu podziałów dokonanych w dobie cywilizacji przemysłowej⁴⁵ [...]

Ten powrót kultury z regionów peryferyjnych w cywilizacji przemysłowej na centralne miejsce w cywilizacji przyszłości dokonywany będzie w wyniku konieczności zwiększenia roli ludzi wszechstronnie wykształconych i konieczności zajęcia się wszechstronnym wykształceniem załogi poprzez menagerów produkcji, konieczności humanizacji pracy, zniesienia podziału między pracą fizyczną a umysłową i stopniowego kurczenia się stanu robotników manualnych, stopniowego znoszenia podziału między czasem pracy a czasem odpoczynku itp.⁴⁶ [...]

Należy przypuszczać, iż przywrócenie pracy wartości kulturalnych, które w dobie rewolucji naukowo-technicznej stają się koniecznością, będzie miało ogromne, nie dające się jednak na razie w pełni przewidzieć znaczenie rzucające na zachowania i potrzeby kulturowe człowieka w ogóle. Ogólnie jednak można przypuszczać, iż w miarę upływu czasu poszerzać się będzie styl życia, którym charakteryzują się dzieła środowiska twórcze, styl polegający przede wszystkim na zatarciu wyraźnej granicy między czasem pracy i tzw. "wolnym czasem", na nasyceniu zarówno czasu pracy, jak czasu wolnego elementami twórczej aktywności.

Można więc przypuszczać, iż w miarę pogłębiania się analizowanych tu procesów cywilizacyjnych będzie stopniowo malało znaczenie wytworów kultury pojmowanej selektywnie, a wzrastało znaczenie kultury bytu. Można więc np. przypuszczać, że będzie malało znaczenie tradycyjnego teatru na rzecz organizacji otwartych widowisk, pochodów, festynów, imprez, w których znikną stare podziały na wykonawców i odbiorców. Idąc po linii tego rozumowania, można zakładać, że będzie malało znaczenie malarstwa sztalugowego na rzecz estetycznego wystroju miast i osiedli, miejsc pracy i miejsc wypoczynku, powieści na

⁴⁵Por. M. V a n L i e r: Nowy wiek, Warszawa 1970.

⁴⁶Por. J. D a n e c k i: Jedność podzielonego czasu, Warszawa 1970 oraz T o t i: Czas wolny, Warszawa 1963.

rzecz reportażu, filozoficznych dywagacji nad "sensem bytu" - na rzecz wysiłku w kierunku twórczego przekształcania świata.

Byłaby to kultura odmienna od tradycyjnej kultury ludowej, a jednocześnie pod wieloma względami z nią tożsama. Kultura epoki postindustrialnej jawi się w tym kontekście, jako identyczna z tradycyjną kulturą ludową w zanegowaniu ujemnych cech współczesności: zdehumanizowanej pracy, rozdziwieniu między sferą cywilizacji a sferą kultury, biernego uczestnictwa w kulturze itp. Byłaby to kultura identyczna z tradycyjną kulturą ludową przede wszystkim w tym, iż byłaby to ponownie kultura bytu, tzn. kultura, gdzie wszystkie wytwory ludzkich rąk i ludzkiego umysłu realizowałyby pełnego człowieka, w całości jego związków ze społeczeństwem i ze światem.

Pisząc o współczesnych trendach cywilizacyjnych musimy jednak pamiętać, iż nie one są tu najważniejsze. Ekstrapolacja nie jest najlepszą metodą mówienia o przyszłości.

Wiele z tych trendów nie tylko może, ale musi ulec zmianie, inaczej niepojętomy rozwój sfery technologii doprowadziłby do niechybnej katastrofy. Alternatywą jest tu przywrócenie technologii, a co za tym idzie pracy ludzkiej i całemu życiu człowieka aspektów kulturowych. Tu powinien się skończyć ten przydługony nieco wywód oparty na przesłankach teoretycznych. Nasuwa się bowiem szereg pytań wymagających rozważań, szerokiej wiedzy praktycznej i badań empirycznych. Jakie powinny być kryteria oceny poziomu kultury w naszym kraju? Czy jest postęp w kulturze? Jak dotychczas jedynym stosowanym miernikiem poziomu kultury jest zaawansowanie procesów urbanizacji, czyli wypierania kultury ludowej przez miejski styl życia. Czy jednak regiony słabo zurbanizowane muszą doprowadzić najpierw do rozkładu pierwotnej kultury bytu, wkrótce potem zacząć ponowne jej scalenie? Czy bliżej jesteśmy prawdy o przyszłości opisując cuda wielkich metropolii świata, czy też zgłębiając sakamarki życia duchowego zapadłej białostockiej wsi? Czy jedyną formą rozwoju ma być powtórzenie drogi odby-

tej gdzie indziej? Jaki powinien być udział tradycji ludowej w poszukiwaniach przyszłego kształtu kultury narodu?

Nie mam jednoznacznej odpowiedzi na postawione wyżej pytania. Żywię jednak nadzieję, że powyższe ustalenia będą pomocne w poszukiwaniu sensownych odpowiedzi na te pytania.

Bibliografia

Folklor, folklorystyka, kultura ludowa, pogranicza

ZAGADNIENIA OGÓLNE

- B a c h t i n M.M.: Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu, przeł. A. i A. G o r e n i o w i e, Kraków 1975.
- B a c h t i n M.M.: Rabelais i Gogol (sztuka słowa a ludowa kultura śmiechu), przeł. J. F a r y n o, "Regiony" 1976, nr 2.
- B a d e c k i K.: Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku. Monografia bibliograficzna, ze słowem wstępnym A. B r ũ c k n e r a, Iwów 1925.
- B a d e c k i K.: Z badań nad literaturą mieszczańsko-ludową XVII wieku, Wrocław 1951.
- B a n a c h A.: O kiczu, Kraków 1968.
- B a r a n o w s k i B.: Pożegnanie z diabłem i czarownicą, Łódź 1965.
- B a r a n o w s k i B.: Kultura ludowa XVII i XVIII wieku na ziemiach Polski Środkowej, Łódź 1971.
- B a r a n o w s k i B.: Życie codzienne małego miasteczka w XVII i XVIII wieku, Warszawa 1975.
- B a r k e J.: Pornografia i sprośność w literaturze i społeczeństwie, przeł. J. P ł u d o w s k i, "Literatura na Świecie" 1973, nr 8-9.
- B a r n e s H.E, B e c k e r M.: Rozwój myśli społecznej od wiedzy ludowej do socjologii, t. 1-2, Warszawa 1965.

- B a r t m i ń s k i J.: O derywacji stylistycznej. Gwara ludowa w funkcji języka artystycznego, rozprawa habilitacyjna, Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej - Wydział Humanistyczny, Lublin 1977.
- B a r t m i ń s k i J.: O języku folkloru, Wrocław 1973.
- B a r t m i ń s k i J.: Wokół Lordowskiej koncepcji formuły, "Literatura Ludowa" 1975, nr 6.
- B e r e z a A.: O kategoriach pojęciowych P.G. Bogatyriewa i R. Jakobsona, "Literatura Ludowa" 1973, nr 6.
- B e r e z a A.: Szablon stylistyczny w tzw. prozie popularnej, [w:] Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu, pod red. J. Trzynańskiego. Wrocław 1965.
- B e r w i ń s k i R.: Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki, t. 1-2, Poznań 1854.
- E e y l i n P.: Kicz jako zjawisko estetyczne i pozaestetyczne oraz Kicz jako zjawisko estetyczne, [w:] Autentyczność i kicze, Warszawa 1975.
- B i e g e l e i s e n H.: Matka i dziecko w obrzędach, wierzeniach i zwyczajach ludu polskiego, Lwów 1927.
- B i e l u n a s J.: Z problematyki badań nad kulturą studencką, "Literatura Ludowa" 1977, nr 1.
- B ł a s z c z y k S.: Współczesne przeobrażenia sztuki ludowej (Z badań nad folkloryzmem), "Polska Sztuka Ludowa" 1970, nr 3-4.
- B o g a t y r i e w P. i J a k o b s o n R.: Folklor jako specyficzna forma twórczości, przeł. A. B e r e z a "Literatura Ludowa" 1973, nr 3.
- B o g a t y r i e w P.: Semiotyka kultury ludowej, Warszawa 1975.
- B o r n e m a n E.: Seks a język, przeł. K. G a s z t o w t, "Literatura na Świecie" 1973, nr 8-9.
- B r ũ c k n e r A.: Mitologia polska, Warszawa 1924.
- B r ũ c k n e r A.: Encyklopedia staropolska, t. 1-2, Warszawa 1939.
- B r ũ c k n e r A.: Dzieje kultury polskiej, t. 1-3, wyd. 3, Warszawa 1957.
- B r ũ c k n e r A.: Kultura, piśmiennictwo, folklor, Warszawa 1974.
- B u r s z t a J.: Folklor, folklorystyka, folkloryzacja, "Teatr Ludowy" 1966, nr 1-2.
- B u r s z t a J.: Kultura ludowa - kultura narodowa, Warszawa 1974.

- B u t t l e r D.: Polski dowcip językowy, Warszawa 1968.
- B y s t r o Ń J.S.: Uwagi nad dziesięcioma pieśniami ludowymi Żydów polskich, "Archiwum Nauk Antropologicznych" I, [Warszawa] 1923, nr 10.
- B y s t r o Ń J.S.: Studia nad swycsajami ludowymi, Kraków 1917.
- B y s t r o Ń J.S.: Tradycyjne pojęcie o środku ziemi, Lwów 1934.
- B y s t r o Ń J.S.: Megalomania narodowa, Warszawa 1935.
- B y s t r o Ń J.S.: Literatura ludowa, [w:] Wiedza o Polsce, t. 3, Warszawa b.r.
- B y s t r o Ń J.S.: Literatura ludowa, [w:] Dzieje literatury pięknej w Polsce, cz. II, wyd. 2, Kraków 1936.
- B y s t r o Ń J.S.: Łańcuch szczęścia i inne ciekawostki, Warszawa 1938.
- B y s t r o Ń J.S.: Wstęp do ludoznawstwa polskiego, Warszawa-Poznań 1939.
- B y s t r o Ń J.S.: Etnografia Polski, Warszawa 1947.
- B y s t r o Ń J.S.: Kultura ludowa, Warszawa 1947.
- B y s t r o Ń J.S.: Komizm, Lwów 1938; Wrocław 1960.
- B y s t r o Ń J.S.: Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII, t. 1-2, wyd. 2, Warszawa 1976.
- C a w e l t i J.G.: Koncepcja schematu w badaniach literatury popularnej, przeł. M. D z i e d u s z y c k a, "Literatura Ludowa" 1973, nr 6.
- C i e ś l i k o w s k i J.: Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci, Wrocław 1967.
- C i e ś l i k o w s k i J.: Literatura i podkultura dziecięca, Wrocław 1975.
- C i e ś l i k o w s k i J.: Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci, "Literatura Ludowa" 1976, nr 1.
- C i o ł e k T.M., O l ę d z k i J., Z a d r o ż y Ń s k a A.: Wyrzeczysko. O świętowaniu w Polsce, Warszawa 1976.
- C i u p a k E.: Kultura religijna wsi, Warszawa 1961.
- Co to jest język folkloru? (Dyskusja), oprac. M. Ł a z u k, "Literatura Ludowa" 1976, nr 4-5.

- C o o c h i a r a G.: Dzieje folklorystyki w Europie, przeł. W. J e k i e l, Warszawa 1971.
- C z a c h o w s k a J. i L o t h R.: Przewodnik polonisty. Bibliografie - biblioteki - muzea literackie, Wrocław 1974.
- C z a r n o w s k i S.: Dzieła, t. 1-5, Warszawa 1956.
- C z e r n i k S.: Chłopskie pisarstwo samorodne, Warszawa 1954.
- C z e r n i k S.: Trzy zorze dziewicze. Wśród zamawiań i zaklęć, Łódź 1968.
- C z u k o w s k i K.: Od dwóch do pięciu, przeł. i oprac. W. W o r o s z y l s k i, Warszawa 1962.
- D e k o w s k i P.: Przyczynki do folkloru dziecięcego, [w:] Prace i materiały Muzeum Archeologicznego w Łodzi. Seria Etnograficzna, Łódź 1967.
- D o b r o w o l s k i K.: Studia nad teorią polskiej kultury ludowej, "Etnografia Polska" 1961, t. 4.
- D o b r o w o l s k i K.: Trzy studia z teorii kultury ludowej; Chłopska kultura tradycyjna, [w:] Studia nad życiem społecznym i kulturą, Wrocław 1966.
- D u n i n J.: Druk i wielkomijski folklor, "Łódzkie Studia Etnograficzne" 1973, t. XV.
- D u n i n J.: O społecznej historii literatury, "Literatura Ludowa" 1973, nr 6.
- D u n i n J.: Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce, Łódź 1974.
- Dzieje folklorystyki polskiej 1800-1863. Epoka przedkolbergowska, pod red. H. K a p e ł u ś i J. K r z y ż a n o w s k i e g o, Wrocław 1970.
- D z i e m i d o k B.: O komizmie, Warszawa 1967.
- F i s c h e r A.: Polskie widowisko ludowe, "Lud" 1913, t. 19.
- F i s c h e r A.: Lud polski, Lwów 1926.
- F i s c h e r A.: Etnografia słowiańska, t. 1-3, Lwów 1932.
- F l a n d r i n J.L.: Społeczna historia miłości, przeł. A. G a l i c a, "Regiony" 1977, nr 2.
- Folklor robotniczej Łodzi. Pokłosie konkursu, Wrocław 1976.
- Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969, Poznań 1970.

- Formy literatury popularnej, pod red. A. Okopień-Sławińskie j, Wrocław 1973.
- Frankowski E.: Kalendarz obrzędowy ludu polskiego, Warszawa 1928.
- Gacze w G.: Słowo, przeł. J. Faryno, "Regiony" 1977, nr 3.
- Gloger Z.: Rok polski w życiu, tradycji, pieśni, Warszawa 1900.
- Gloger Z.: Encyklopedia staropolska, t. 1-4, Warszawa 1972.
- Gładyszowa M.: Wiedza ludowa o gwiazdach, Wrocław 1960.
- Goldstein K.S.: Aktywna i nieaktywna tradycja a badanie repertuaru, przeł. H. Walińska de Hackbeil, "Literatura Ludowa" 1976, nr 1.
- Gołębiowski Ł.: Lud polski, jego zwyczaje, zabobony, Warszawa 1830.
- Grabowski J.: Sztuka ludowa, Warszawa 1967.
- Grabowski J.: Dawny twórca ludowy, Warszawa 1976.
- Grzeszczuk S.: Błazeńskie zwierciadło, Kraków 1970.
- Gusiew W.: Folklor. Historia i aktualne znaczenia terminu, przeł. T. Zieliński, "Literatura Ludowa" 1974, nr 4-5.
- Gusiew W.: Estetyka folkloru, przeł. T. Zieliński, Wrocław 1974.
- Hauser A.: Uwarstwienie kulturalne w historii sztuki: Sztuka ludowa i sztuka popularna, [w:] Filozofia historii sztuki, przeł. D. Danek i J. Kamionkova, Warszawa 1970.
- Hazard P.: Książki, dzieci i dorośli, przeł. J. Słonka, Warszawa 1963.
- Hernas C.: Wiek prefolklorystyki polskiej. 1700-1800, "Pamiętnik Literacki" LIV, 1963, z. 2.
- Hernas C.: W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej, t. 1-2, Warszawa 1965.
- Hernas C.: Gnomy i wyobraźnie, "Poezja" 1966, nr 10.
- Hernas C.: Potrzeby i metody badania literatury brukowej, [w:] O współczesnej kulturze literackiej, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. 1, Wrocław 1973.
- Hernas C.: Miejsce badań nad folklorem literackim, "Pamiętnik Literacki" LXVI, 1975, z. 2 (przedruk [w:] Problemy metodologicz-

- ne współczesnego literaturoznawstwa, pod red. H. M a r k i e w i c z a i J. S ł a w i ń s k i e g o, Kraków 1976).
- H e r n a s C.: Upadająca kultura. (Wstęp), [w:] F. K o t u l a: Znaki przeszłości, Warszawa 1976.
- Historia chłopów polskich, pod red. S. I n g l o t a, t. 1-2, Warszawa 1970-1972.
- Historia etnografii polskiej, pod red. M. T e r l e c k i e j, Wrocław 1973.
- H o g g a r t R.: Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii, przeł. A. A m b r o s, Warszawa 1976.
- J a c k o w s k i A., J a r n u s z k i e w i c z o w a J.: Sztuka ludu polskiego, Warszawa 1967.
- J a c k o w s k i A.: Pogranicze sztuki naiwnej i ludowej, "Polska Sztuka Ludowa" 1968, nr 1-2.
- J a c k o w s k i A.: Po 25 latach - o przedmiocie badań, "Polska Sztuka Ludowa" 1968, nr 1-2.
- J a c k o w s k i A.: Sztuka ludowa - relikwyt czy wartość żywa, "Polska Sztuka Ludowa" 1975, nr 3.
- J a s t r z ę b s k i J.: Krajobraz antypornografii, "Odra" 1976, nr 4.
- J u r k o w s k i H.: Dzieje teatru lalek, Warszawa 1970.
- J u r k o w s k i H.: Folklor w teatrze lalek, "Literatura Ludowa" 1973, nr 4-5.
- K a m i e ń s k a A.: Pragnąca literatura. Problemy pisarstwa ludowego i nurtu ludowego poezji współczesnej, Warszawa 1964.
- K a r ł o w i c z J.: Folklore, "Wisła" 1888, t. II.
- K l i m a s z e w s k a J.: Pojęcie folkloru - tradycyjne i współczesne, "Teatr Ludowy" 1966, nr 1-2.
- K l i n g e r W.: Doroczne święta ludowe a tradycje grecko-rzymskie, Kraków 1931.
- K o n i ń s k i K.L.: Pisarze ludowi. Wybór pism i studium o literaturze ludowej, t. 1-2, Lwów 1938.
- K o t u l a F.: Folklor słowny osobliwy, Lublin 1969.
- K o t u l a F.: Po Rzeszowskim Podgórzu błędząc, Kraków 1974.
- K o t u l a F.: Znaki przeszłości. Odchodzące ślady zatrzymać w pamięci, Warszawa 1976.

- K o w a l s k i M.A.: Śladami świątków, Warszawa 1967.
- K o s i e ł E.: Wspomnienia wędrownego kramarza, Poznań 1971.
- K o s z o w s k i J.: Śpiewy proletariatu polskiego, Kraków 1977.
- K r s y ż a n o w s k i J.: Folklorystyka w nauce o literaturze, [w:] Zjazd Naukowy Polonistów 1958, Warszawa 1960.
- K r s y ż a n o w s k i J.: Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru, Warszawa 1961.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Tekstologia folklorystyczna, "Literatura Ludowa" 1966, nr 4-6.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Folklorystyka polska, [w:] G. C o c h i a r a: Dziejse folklorystyki w Europie, Warszawa 1971.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Nasza nowoczesna nauka o literaturze ludowej, "Literatura Ludowa" 1972, nr 1.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Od literatury ludowej do narodowej, [w:] Sztuka słowa, Warszawa 1972.
- K u c h o w i c z Z.: Z dziejów obyczajów polskich w wieku XVII i pierwszej połowie XVIII, Warszawa 1957.
- K u c h o w i c z Z.: Obyczaje staropolskie XVII-XVIII wieku, Łódź 1975.
- L i c h a c z o w D.S.: Czas artystyczny w folklorze, przeł. H.W a l i Ń s k a, "Literatura Ludowa" 1972, nr 2.
- L i c h a c z o w a W., L i c h a c z o w D.: Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność, Warszawa 1977.
- L i c h a Ń s k i S.: O metodzie badań literatury ludowej, "Prace Polonistyczne" 1947, s. V.
- L i g ę z a J.: Ludowa literatura górnicza, Katowice 1958.
- L i g ę z a J.: Śladami tradycji, Bytom 1968.
- L i g ę z a J., Ż y w i r s k a M.: Zarys kultury ludowej, Katowice 1964.
- Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu, pod red. M. B o k s z c z a n i n, S. F r y b e s a, E. J a n k o w s k i e g o, Warszawa 1968.
- Literatura ludowa i literatura chłopska. Materiały z ogólnopolskiej naukowej sesji folklorystycznej. 16-18 lutego 1973. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1977.

- "Literatura Ludowa". Dwumiesięcznik naukowo-literacki, wyd. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze - Wrocław: roczniki I-XI (do nr. 4-6, 1967) pod red. J. Krzyżanowskiego; rocznik XVI (od nr. 1, 1972) i nast. pod red. C. Hernasa.
- Lord A.B.: O formule, przeł. W. Krąjka, "Literatura Ludowa" 1975, nr 4-5.
- Lowenthal L.: Literatura i społeczeństwo, "Pamiętnik Literacki" 1970, z. 1.
- Lowenthal L., Fink M.: Sztuka i literatura popularna w Anglii w XVIII wieku, przeł. M. Waliński, "Literatura Ludowa" 1973, nr 1.
- "Lud". Polskie Towarzystwo Ludoznawcze. Lwów-Warszawa - od 1895.
- Łoziński W.: Życie polskie w dawnych wiekach, Kraków 1969.
- Łużny R.: Rosyjska literatura ludowa. Podręcznik dla studentów filologii rosyjskiej, Warszawa 1977.
- Maciejewski J.: Folklor środowiskowy. Sposób jego istnienia, cechy wyodrębniające. (Na przykładzie "folkloru szlacheckiego" XVII i XVIII wieku), [w:] Problemy socjologii literatury, Wrocław 1971.
- Maciejewski J.: "Obszary trzecie" literatury, "Teksty" 1975, nr 4.
- Magała S.: Badania nad kulturą studencką. Rozważania wstępne, "Literatura Ludowa" 1977, nr 1.
- Magała S.: Nowy folklor. Próba syntezy, "Literatura Ludowa" 1974, nr 6.
- Mandrou R.: Kultura intelektualna i kultura ludowa we Francji w XVII i XVIII wieku. Literatura straganowa, "Odrodzenie i Reformacja w Polsce" 1964, t. IX.
- Mandrou R.: Kultura ludowa a cywilizacja Ancien Régime'u, przeł. E. Świderska, "Literatura Ludowa" 1972, nr 6.
- Melley G.: Literatura i kultura pop, przeł. S. Magała, "Literatura Ludowa" 1974, nr 6.
- Mitosek Z.: Literatura i stereotypy, Wrocław 1974.
- Moszyński K.: Kultura ludowa Słowian, t. 1-2, Warszawa 1967-1968.
- Nedo P.: Folklorystyka. Ogólne wprowadzenie, Poznań 1965.

- N o w i c k a E.: Innowacja i innowator w społeczeństwie preindustrialnym, "Studia Socjologiczne" 1970, nr 4.
- O r a c k i T.: Rozmówiłbym kamień,.. Z dziejów literatury ludowej oraz piśmiennictwa regionalnego Warmii i Mazur w XIX i XX wieku, Warszawa 1976.
- P a w l u c z u k W.: Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej, Warszawa 1972.
- P a w l u c z u k W.: Perspektywy kultury ludowej, "Regiony" 1975, nr 2.
- P i a s e c k i Z.: Byli chłopcy, byli... Zbójnictwo karpackie - prawda historyczna, folklor i literatura polska, Kraków 1973.
- P i g o Ń S.: Główne problemy literatury ludowej, Kraków 1947.
- P i g o Ń S.: Na drogach kultury ludowej. Rozprawy i studia, Warszawa 1974.
- P i w o c k i K.: O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej, Wrocław 1953.
- P i w o c k i K.: Sztuka i tradycja, "Miesięcznik Literacki" 1967, nr 1.
- P i w o c k i K.: Kilka słów o sztuce współczesnych prymitywów, "Polska Sztuka Ludowa" 1968, nr 1-2.
- P i w o c k i K.: Dziwny świat współczesnych prymitywów, Warszawa 1975.
- P i w o c k i K.: Uwagi o zagadnieniu tzw. współczesnej sztuki ludowej, "Polska Sztuka Ludowa" 1975, nr 3.
- Płyniesz Olzo... Zarys kultury duchowej ludu cieszyńskiego, pod red. D. K a d ł u b c a, Ostrawa 1970.
- "Polska Sztuka Ludowa". Dwumiesięcznik Instytutu Sztuki PAN, roczniki I-XXX, 1947-1977.
- P u t i ł o w B.N.: Folklorystyka współczesna i problemy tekstologii, przeł. T. Z i e l i c h o w s k i, "Literatura Ludowa" 1973, nr 2.
- R e i n f u s s R., Ś w i d e r s k i J.: Sztuka ludowa w Polsce, Kraków 1960.
- R e i n f u s s R.: Szopki krakowskie, Kraków 1958.
- Ruch regionalistyczny w Europie, pod red. A. P a t k o w s k i e g o, t. 1-2, Warszawa 1934.

- S i m o n i d e s D.: Śląska literatura ludowa a nauka niemiecka, "Kwartalnik Opolski" 1963, t. 4.
- S i m o n i d e s D.: Telewizja a folklor słowny dzieci, "Literatura Ludowa" 1974, nr 3.
- S i m o n i d e s D.: Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków, Wrocław-Warszawa 1976.
- S i m o n i d e s D.: Zmiana - gwarancją żywotności folkloru, "Studia Śląskie" 1974, t. XXVI.
- Słownik folkloru polskiego, pod red. J. K r z y ż a n o w s k i e g o, Warszawa 1965.
- S o k o l e w i c z Z.: Wprowadzenie do etnologii, Warszawa 1974.
- S o r i a n o M.: Tradycja ludowa a społeczeństwo konsumpcyjne. Sytuacja we Francji, przekł. A. N i k l i b o r c, "Literatura Ludowa" 1975, nr 3.
- S t e i n i t z W.: Pieśń robotnicza i kultura robotnicza, przekł. S. Ł ę c k i, "Literatura Ludowa" 1972, nr 4-5.
- Studia Folklorystyczne, pod red. R. G ó r s k i e g o i J. K r z y ż a n o w s k i e g o: W świecie pieśni i bajki, Wrocław 1969; Między dawnymi a nowymi laty, Wrocław 1970; Z zagadnień twórczości ludowej, Wrocław 1972; Ludowość dawniej i dziś, Wrocław 1973; Co wieś to inna pieśń, Wrocław 1975,
- S u l i m a R.: Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej, Warszawa 1976.
- S u l i m a R.: Ludowa wiedza genealogiczna a załączki kultury piśmienniczej, "Literatura Ludowa" 1976, nr 6.
- S u l i m a R.: Téchne i Ars, czyli w kręgu kultury robotniczej, "Regiony" 1977, nr 1.
- S u l i m a R.: Adresat relacji pamiątkarskiej a potoczne wyobrażenie o drugim człowieku, [w:] Problemy poetyki pragmatycznej, pod red. E. C z a p l e j e w i c z a, Warszawa 1977.
- S z y f e l b e j n - S o k o l e w i c z Z.: Plon, obrzęd, widowisko. Próba etnologicznego ujęcia obrzędów i zwyczajów rolniczych, Wrocław 1967.
- T h o m a s W.I., Z n a n i e c k i F.: Chłop polski w Europie i Ameryce, t. 1-5, Warszawa 1976.
- T h o m s W.: Folklor, przekł. V. K r a w c z y k, "Literatura Ludowa" 1975, nr 6.

- Tomiccy J. i R.:** Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka, Warszawa 1975.
- Trszyna dłowski J.:** Komizm, [w:] Studia literackie, Wrocław 1965.
- Tuwim J.:** Czary i czarty polskie oraz Wypisy czarnoksiężskie, Warszawa 1960.
- Utley F.L.:** Literatura ludowa - definicja operacyjna, przeł. E. Aumeri | M. Waliński, "Literatura Ludowa" 1974, nr 1.
- Walińska H.:** O języku folkloru - folklorystycznie, | "Literatura Ludowa" 1974, nr 4-5.
- Weston J.L.:** Legenda o Graalu. Od starożytnego obrzędu do romansu średniowiecznego, przeł. A.H. Bogucka, Warszawa 1974.
- "Wisła".** Miesięcznik geograficzno-etnograficzny, Warszawa 1887-1905, 1916-1917, 1922.
- Voight V.:** Z zagadnień strukturalizmu folklorystycznego, przeł. V. Krawczyk, "Literatura Ludowa" 1975, nr 2.
- Z problemów socjologii folkloru.** Zeszyty naukowe WSP w Opolu. Filologia polska XIV, pod red. D. Simonides, Opole 1977.
- Zawistowicz - Adamska K.:** Społeczność wiejska, Łódź 1948.
- Zawistowicz - Adamska K.:** Granice i horyzonty badań kultury wsi w Polsce, Warszawa 1976.
- Żdziański S.:** Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku, Warszawa 1901.
- Żiołek J.:** Obscenum, pornografia, środki przekazu, [w:] Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich, pod red. S. Żółkiewskiego, M. Hopfinger i K. Rudzińskiej, Wrocław 1974.
- Żarski W.:** Konstrukcje dwandwa w języku folkloru, "Literatura Ludowa" 1977, nr 1.
- Żółkiewski S.:** O badaniu dynamiki kultury literackiej, [w:] Konteksty nauki o literaturze, pod red. M. Czermińskiej, Wrocław 1973.
- Żółkiewski S.:** Kultura literacka 1918-1932, Wrocław 1973.
- Żygulski K.:** Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu, Warszawa 1976.

Gatunki folkloru. Niektóre zagadnienia szczegółowe

- A d a m u s M.: Sagi o Islandczykach, "Literatura Ludowa" 1973, nr 3.
- B a r t m i ń s k i J.: "Jaś koniki polź". (Uwagi o stylu erotyku ludowego), "Teksty" 1974, nr 2.
- B a r t m i ń s k i J.: Struktura językowa incipitu pieśni ludowej, [w:] Semiotyka i struktura tekstu, praca zbiorowa pod red. M.R. Mayenowej, Wrocław 1973.
- B i e l u n a s J.: Teatr studencki a badania folkloru, "Literatura Ludowa" 1975, nr 1.
- B y s t r o ń J.S.: Artyzm pieśni ludowej, Poznań 1921.
- B y s t r o ń J.S.: Pieśni ludu polskiego, Kraków 1924.
- B y s t r o ń J.S.: Historia w pieśni ludu polskiego, Kraków 1925.
- B y s t r o ń J.S.: Przysłowia polskie, Kraków 1933.
- B y s t r o ń J.S.: Z dziejów polskiej pieśni ludowej, "Pamiętnik Literacki" 1935.
- C h o r o w i c z o w a A.: Problemy i metody badań nad pieśnią ludową, "Lud" 1922.
- C i e r n i a k J.: Źródła i nurty polskiego teatru ludowego, Warszawa 1963.
- C z a j k a H.: Bohaterska epika ludowa Słowian Południowych. (Struktura treści), Wrocław 1973.
- C z e r n i k S.: Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej, Warszawa 1962.
- C z i s t o w K.W.: Poezja ludzkiej potrzeby, czyli o zawodzeniach ludowych, przeł. J. Litwiniuk, "Regiony" 1976, nr 4.
- C z u b a l a D.: Pieśni garncarskie, [w:] Zeszyty naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, Katowice 1977, nr 12.
- D y g a c z A.: Pieśni górnicze, Katowice 1960.
- D y g a c z A.: Temat pracy w śląskich pieśniach ludowych, "Opolski Rocznik Muzealny" 1, 1963.
- D y g a c z A.: Rzeka Odra w polskiej pieśni ludowej. Studium folklorystyczne, Katowice 1966.
- D y g a c z A.: Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim. Studium folklorystyczne, Katowice 1975.

- H a j d u k J.: Z życia ustnej tradycji podaniowej, "Literatura Ludowa" 1974, nr 4-5.
- H a j d u k - N i j a k o w s k a J.: Z badań nad opowieścią wspomnieniową, "Literatura Ludowa" 1976, nr 4-5.
- H e r n a s C.: Z epiki dziadowskiej. 1. Polskie i czeskie pieśni o obronie Wiednia, "Pamiętnik Literacki" 1958, z. 3-4.
- H e r n a s C.: Hejnały polskie. Studium z historii poezji melicznej, Wrocław 1961.
- H e r n a s C.: Staropolska pieśń ludowa. (Problemy źródeł i metodologii), [w:] Z polskich studiów slawistycznych, t. 2, Warszawa 1963.
- H e r n a s C.: Listy miłosne z Łąki, "Literatura Ludowa" 1972, nr 1.
- H e r n a s C.: O przystosowaniu formuły poetyckiej, "Literatura Ludowa" 1975, nr 3.
- H e r n a s C.: Ład życia w wierszach Rozalii i Wojciecha Grzegorzczaków, "Literatura Ludowa" 1973, nr 1.
- H o r á l e k K.: Ze studiów nad śląskimi pieśniami ludowymi, "Pamiętnik Literacki" 1957, z. 2.
- H o s t e t t l e r A.: Symboliczne znaki w balladzie o powracającym kochanku, przekł. M. W a l i Ń s k i, "Literatura Ludowa" 1976, nr 3.
- J a g i e ł ł o J.: Polska ballada ludowa, Wrocław 1975.
- J a n ó w J.: Źródła niektórych baśni ludowych w Polsce i na Rusi, "Lud" 1928, t. 27.
- J a s t r z ę b s k i J.: Powieść gazetowa, "Literatura Ludowa" 1972, nr 3.
- K a c n e l s o n D.B.: Z dziejów polskiej pieśni powstańczej. Folklor powstania styczniowego, przekł. T. Z i e l i c h o w s k i, Wrocław 1974.
- K a d ł u b i e c K.D.: Gawędziarz cieszyński Józef Czechowicz, Ostrawa 1973.
- K a p e ł u ś H.: Senniki staropolskie, [w:] Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej, Wrocław 1963.
- K a p e ł u ś H.: Badania nad bajką i podaniem w Polsce, "Literatura Ludowa" 1966, nr 4-5.

- K a r ł o w i c z J.: Systematyka pieśni ludu polskiego, "Wisła" 1889, t. III; 1890, t. IV; 1895, t. IX.
- K a s j a n J.M.: Poetyka polskiej zagadki ludowej, Toruń 1976.
- K l o n o w s k i S.: Pieśń o I Międzynarodówce, [w:] Zeszyty naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, Katowice 1977, nr 12.
- K o l b u s z e w s k i J.: O współczesnym obiegu horoskopów, "Literatura Ludowa" 1974, nr 6.
- K o l b u s z e w s k i J.: Wiersze z cmentarza. O współczesnej poezji nagrobkowej, "Literatura Ludowa" 1976, nr 2.
- K o t a r s k a J.: Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce, Gdańsk 1970.
- K o t u l a F.: Polityczne pieśni odpustowe z Galicji, "Literatura Ludowa" 1973, nr 4-5.
- K o t u l a F.: Hej, leluja, czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych w Rzeszowskiem, Warszawa 1970.
- K o w a l s k i P.: "Jaskinia Leitchweisa" - opis druku brukowego, "Literatura Ludowa" 1977, nr 2.
- K o z ł o w s k i J.: Stare polskie pieśni pierwszomajowe, [w:] Zeszyty naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, Katowice 1977, nr 12.
- K r a s u s k i K.: Geneza i funkcje powieści zeszytowych, "Literatura Ludowa" 1972, nr 6.
- K r a w c z y k V.: Tradycyjna pieśń ludowa w folklorze robotniczym Łodzi, "Literatura Ludowa" 1973, nr 6.
- K r e j ě i K.: Pieśń praskiej ulicy, jej stosunek do pieśni jarmarcznej i do literatury, przekł. E.M. H u n c a, [w:] Wybrane studia slawistyczne. Kultura - Literatura - Folklor, Warszawa 1971.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Romans pseudohistoryczny w Polsce w wieku XVI, Kraków 1926.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Byliny. Studium z dziejów rosyjskiej epiki ludowej, Wilno 1933.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Morfologia bajki, "Lud" 1947.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Przysłowie, "Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1960, t. III, s. 1.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Na drogach i bezdrożach naszej pieśni ludowej, "Literatura Ludowa" 1961, nr 1-2.

- K r z y ż a n o w s k i J.: Zagadka i jej problematyka, "Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1962, t. V, z. 2.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Romans polski wieku XVI, Warszawa 1962.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Polska bajka ludowa w układzie systematycznym, t. 1-2, Wrocław 1962-1963.
- L e o Ń c z u k J.: Kryptonim nadawcy listu, "Literatura Ludowa" 1977, nr 2.
- L é v i - S t r a u s s C.: Analiza morfologiczna bajki rosyjskiej, przeł. W. K w i a t k o w s k i, "Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4.
- L i g ę z a J.: Główne kierunki przemian opowieści ludowych, "Literatura Ludowa" 1966, nr 4-6.
- L i g ę z a J.: Podania górnicze z Górnego Śląska, Bytom 1972.
- L i t w i n e k J.: Rodowód bohatera powieści brukowej, "Literatura Ludowa" 1973, nr 6.
- L i t w o r n i a A.: Problematyka lamentów chłopskich, [w:] Literatura a metodologia, pod red. J. T r z y n a d l o w s k i e g o, Wrocław 1970.
- L o n g E.R.: Śpiewacy ballad, twórcy ballad a pochodzenie ballady, przeł. M. W a l i Ń s k i, "Literatura Ludowa" 1976, nr 4-5.
- Ł e m p i c k i Z.: Podanie o bohaterach, [w:] Wybór pism, t. 2, Warszawa 1966.
- Ł u g o w s k a J.: Problemy badania i klasyfikacja gatunków folkloru w pracach W.J. Proppa, "Literatura Ludowa" 1977, nr 2.
- M u k a ř o v s k ý J.: Przysłowie jako część kontekstu, przeł. B. S. K u n d a, "Literatura Ludowa" 1973, nr 4-5.
- N a w r o c k i W.: Jan Kupiec, poeta z Łąki, Katowice 1963.
- O l r i k A.: Prawa epickie poezji ludowej, przeł. J.M. K a s j a n, "Literatura Ludowa" 1972, nr 3.
- O n d r u s z J.: Przysłowia i przymówiska ze Śląska Cieszyńskiego, Wrocław 1960.
- P i e r m i a k o w G.L.: Przysłowia i zwroty przysłowiowe, przeł. H. W a l i Ń s k a, "Literatura Ludowa" 1972, nr 1.
- P i s a r k o w a K.: Wyliczanki polskie, Wrocław 1975.
- P o d h o r s k i - O k o ł ó w L.: Zagadnienie rymowanek (Reimwörter), [w:] Z zagadnień poetyki. Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu, Wilno 1937.

- P r o p p W.J.: Morfologia bajki, przeł. W. W o j t y g a - Z a g ó r s k a, Warszawa 1976 (w przekł. S. B a l b u s a w: "Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4).
- P r o p p W.J.: Podstawy klasyfikacji i gatunków folkloru, "Literatura Ludowa" 1977, nr 2.
- R o s n o w R.L.: O pogłosce, przeł. H. W a l i ń s k a d e H a c k b e i l, "Literatura Ludowa" 1976, nr 2.
- S a d o w n i k J.: Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej, "Polska Sztuka Ludowa" 1956, t. 10.
- S c h l a u c h M.: Stare sagi islandzkie, Warszawa 1976.
- S i e r o c i u k J.: Z zagadnień formuły w polskiej pieśni ludowej, "Literatura Ludowa" 1977, nr 1.
- B a d u r a - S i m o n i d e s D.: Baśni i podanie górnośląskie, Katowice 1961.
- S i m o n i d e s D.: Śląska bajka ludowa dawniej i dziś, "Zaranie Śląskie" 1966, z. 1.
- S i m o n i d e s D.: Współczesna śląska proza ludowa, Opole 1969.
- S i m o n i d e s D.: Powstania śląskie we współczesnych opowiadaniach ludowych, Opole 1972.
- S i m o n i d e s D.: Współczesne podanie wierzeniowe, "Lud" 1973, t. LVII.
- S i m o n i d e s D.: Współczesne wyliczanki dzieci opolskich, [w:] Kalendarz Opolski na rok 1974, Opole 1973.
- S i m o n i d e s D.: Z metodyki badań nad współczesną prozą ustną, "Literatura Ludowa" 1976, nr 1.
- S i n k o T.: Świat baśni, "Maski", 1918, nr 7-8.
- S z c z e r b i c k a L.: Z epiki dziadowskiej, "Pamiętnik Literacki" 1959, z. 3-4.
- S z c z e r b i c k a - Ś l ę k L.: Duma staropolska. Z dziejów poezji melicznej, Wrocław 1964.
- Ś w i e r c z y ń s k a D.: O kilku gatunkach przysłów. Welleryzmy, dialogi, priamele, "Literatura Ludowa" 1974, nr 4-5.
- T u r e k K.: Ludowe kołysanki na Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim, [w:] Zeszyty naukowe Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, Katowice 1977, nr 12.
- T r z y n a d l o w s k i J.: Racjonalizm baśni, [w:] Studia literackie, Wrocław 1965.

- W i n d a k i e w i c z S.: Teatr ludowy w dawnej Polsce, Kraków 1902.
- W i n d a k i e w i c z S.: Pieśni i erotyki popularne w XVII wieku, "Lud" 1904, t. I.
- W i n d a k i e w i c z S.: Epika polska, Warszawa 1939.
- W o ł c z e k A.: Piosenki i wiersze w zbiorach młodocianych przestępców, "Literatura Ludowa" 1972, nr 2.
- Z y g l e r T.: Polskie tańce ludowe, Kraków 1952.

Ważniejsze antologie. zbiory tekstów

- A d a l b e r g S.: Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przyszłowiowych polskich, Warszawa 1889-1894.
- A j n e n k i e l E.: Czerwona lutnia. Pieśni robotnicze, Łódź 1964.
- B a d e c k i K.: Polska liryka mieszczańska. Pieśni - tańce - padwany, Lwów 1936.
- Bajki śląskie ze zbiorów Lucjana Malinowskiego, pod. red. H. K a p e ł u ś, Warszawa 1973.
- Bery śmieszne i uciészne. Humor śląski, zebrana i oprac. D. S i m o n i d e s, t. 1-2, Kraków 1972.
- B i e l a w s k i L.: Piosenki z Pomorza, Kraków 1955.
- B r z o z o w s k a T.: Sabalowe bajki, Warszawa 1969.
- B y s t r o Ń J.S.: Polska pieśń ludowa, BN, seria I, nr 26, Kraków 1921.
- C h o r o s i Ń s k i J.: Pieśni pracy ludu kieleckiego, Kraków 1955.
- C z e k a n o w s k a A.: Pieśni biłgorajskie, Wrocław 1961.
- C z e r n i k S.: Klechdy ludu polskiego, Warszawa 1957.
- C z e r n i k S.: Polska epika ludowa, BN, seria I, nr 167, Wrocław 1958.
- C h o d a k o w s k i Zorian Dołęga: Śpiewy słowiańskie pod strzechą wiejską zebrane, Warszawa 1973.
- D z i k o w s k i S.: Klechdy polskie, Warszawa 1948.
- D y g a c z A., L i g e z a J.: Pieśni ludowe Śląska Opolskiego, Kraków 1954.

- D y g a c s A.: Śpiewnik pieśni górniczych, Katowice 1956.
- F e d e r o w s k i M.: Lud białoruski na Rusi Litewskiej, t. 1-3, Kraków 1897, 1902, 1903.
- F e d e r o w s k i M.: Lud białoruski. Pieśni, t. 5-6 i suplement, Warszawa 1958, 1960, 1969.
- G ę b i k W.: Pieśni ludowe Warmii i Mazur, Olsztyn 1953.
- G r o d z k a J.: Legendy kęczyckie, Łódź 1960.
- H e r n a s C.: W kalinowym lesie, t. 2: Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorów polskich XVIII wieku, Warszawa 1965.
- J a z o w s k i A.: Opowieści ludu spiskiego, Warszawa 1967.
- J o d e ł k a T.: Polskie baśnie ludowe, Warszawa 1956.
- Kalendarz półstuletni 1750-1800, wybór i oprac. B. B a c z k o i H. H i n z, Warszawa 1975.
- K a p e ł u ś H.: Bajka ludowa w dawnej Polsce, Warszawa 1968.
- K a p e ł u ś H. i K r z y ż a n o w s k i J.: Sto baśni ludowych, Warszawa 1957.
- Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX-XX w.), wybór i oprac. S. N y r k o w s k i, Warszawa 1973; wyd. II - Warszawa 1977.
- K ę t r z y ń s k i W.: Pieśni mazurskie, Olsztyn 1965.
- K o l b e r g O.: Dzieła wszystkie, t. 1-66, Wrocław-Poznań 1961-1975 (kont.).
- K o l b e r g O.: Pieśni ludu polskiego, Wrocław-Poznań 1974.
- K o n i e c z n a H. i P o m i a n o w s k a W.: Bajki Warmii i Mazur, Warszawa 1956.
- K o n o p k a J.: Pieśni ludu krakowskiego, Wrocław 1974 (wyd. fototypiczne).
- K o s t y r k o H.: Klechdy domowe, Warszawa 1967.
- K o t o ń s k i W.: Piosenki z Pienin, Kraków 1956.
- Król Orfej i inne ballady szkockie i angielskie, wybrał i przeł. W. D u l ę b a, Kraków 1975.
- K r z y ż a n o w s k i J., Ż u k o w s k a - B i l l i p K.: Dawna facecja polska, Warszawa 1960.
- K r z y ż a n o w s k i J.: Mądrej głowie dość dwie słowie. Pięć centurii przysłów polskich i diabelski tuzin, t. 1-3, Warszawa 1975.

- Księga tysiąca i jednej nocy, pod red. T. Lewickiego i A. Miodońskie j - Susułow e j, t. 1-9, Warszawa 1973-1976.
- Kuchowicz Z.: Anegdoty, facecje i sensacje obyczajowe XVII i pierwszej połowy XVIII wieku, Łódź 1962.
- Kumotry diobła. Opowieści ludowe Śląska Opolskiego, zebrała i oprac. D. Simonides, Warszawa 1977.
- Kupiec J.: Podróż w zaświaty. Powieści i bajki śląskie, oprac. D. Simonides i J. Pośpiech, Warszawa 1975.
- Kwintowa I.: Dar Królowej Róż. Zbiór baśni z Warmii i Mazur, Olsztyn 1973.
- Legends hawajskie, oprac. P. Colum, przeł. H. Cieplińska - Bojarska, Warszawa 1977.
- Ligęza J.: Pieśni ludowe ze Śląska, Katowice 1961.
- Ligęza J., Simonides D.: Gadka za gadką. 300 podań, bajek i anegdot z Górnego Śląska, Katowice 1970.
- Lisakowski J.: Piosenki z Podlasia, Kraków 1958.
- Listy emigrantów z Brazylii i Stanów Zjednoczonych 1890-1891, wstęp i oprac. W. Kula, N. Assorodobaj - Kula i M. Kula, Warszawa 1973.
- Lompa J.: Bajki i podania, zebrał..., red. nauk. i słowo wstępne J. Krzyżanowski, wstęp i komentarz H. Kapelusz, teksty i nota edytorska J. Pośpiech, Wrocław 1965.
- Lompa J.: Pieśni ludu śląskiego, pod red. B. Zakrzewskiego, Wrocław 1970.
- Ludowe pieśni, bajki i podania Łużyczan, pod red. J. Magnumszewskiego, BN, seria II, nr 147, Wrocław 1965.
- Łęga W.: Legendy Pomorza, Gdańsk 1958.
- Majchrzak J.: Dolnośląskie pieśni ludowe, Wrocław 1955.
- Malinowski L.: Powieści ludu na Śląsku, Kraków 1954.
- Mika E., Chybiński A.: Pieśni orawskie, Kraków 1957.
- Morcinek G.: Jak górnik Bulandra diabła oszukał. Baśnie śląskie, Warszawa 1958.
- Necel A.: Demony, purtki i stolemy. Baśnie kaszubskie, Warszawa 1975.
- Nitsch K.: Wybór polskich tekstów gwarowych, Warszawa 1960.

Nowy kiermasz bajek, Warszawa 1965.

Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich, w oparciu o dzieło Samuela Adalberga, opracował zespół redakcyjny pod kier. J. Krzyżanowskiego, t. 1-3. Warszawa 1969-1972 (t. IV, zawierający m.in. aparat krytyczny, w przygotowaniu).

O k ę c k a - B r e m k o w a M.: Nad jeziorem bajka śpi, Olsztyn 1962.

O k ę c k a - B r e m k o w a M.: Śpiewa wiatr od jezior. Pieśni ludowe Warmii i Mazur, Warszawa 1966.

O n d r u s z J.: Przysłowia i powiedzenia ludowe ze Śląska Cieszyńskiego, Cieszyn 1954.

O n d r u s z J.: Godki śląskie. Podania i baśnie ze Śląska Cieszyńskiego, Ostrawa 1977.

O r a c k i T.: Mądrzejszy Masur niż diabeł. Zbiór przysłów polskich z terenu Warmii i Mazur, Olsztyn 1976.

P a u l i Ź.: Pieśni ludu polskiego w Galicji, Wrocław 1973 (wyd. fototypiczne).

P i e g z a K.: Tam pod Kosubową. Jabłonkowskie opowieści ludowe, Ostrawa 1975.

Pieśni ludowe z polskiego Śląska, wyd. J.S. Bystróż, J. Ligęsa i S.M. Stroiński, t. 1-3, Kraków 1927-1939.

Pieśni Podhala. Antologia, zespół pod red. J. Sądownika, Kraków 1957.

Polskie sagadki ludowe, wybrał i oprac. S. Folfasiński, Warszawa 1975.

P ł o r ę b o w i c z J.: Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie, Warszawa 1959.

Powieści ludu rzeszowskiego, wybór i oprac. M. Karaś, Kraków 1956.

P o ź n i a k W.: Pieśni ludu krakowskiego, Kraków 1956.

P r z y b o ś J.: Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej, Warszawa 1957.

R o g e r J.: Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku, wstęp P. Świerc, Opole 1976 (wyd. fototypiczne).

R o p p e l L., K i r s t e i n W.: Pieśni z Kaszub, Gdańsk 1958.

- S e p e t c i o ǳ l u M.N.: Synowie Bozkurta. Tureckie legendy i mity, przeł. i oprac. M. Ł a b ę c k a - K o e c h e r o w a, Warszawa 1977.
- S ę d z i c k i F.: Baśnie kaszubskie, Warszawa 1957.
- S i e m i e ń s k i L.: Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie, Warszawa 1975.
- S o b i e s k a J.: Piosenki z Ziemi Lubuskiej, Kraków 1956.
- S o b i e s k a J.: Wielkopolskie śpiewki ludowe, Kraków 1957.
- S o b i e s k i M.: Piosenki z Kujaw, Kraków 1955.
- S o b i e s k i M.: Pieśni ludowe Warmii i Mazur, Kraków 1955.
- S o b i e s c y J. i M.: Szlakiem lubuskiego kozła, Kraków 1954.
- S t ę s z e w s k a Z.: Piosenki z Mazowsza, Kraków 1957.
- S t ę s z e w s k i J.: Piosenki z Kurpiów, Kraków 1955.
- S t ę s z e w s k i J.: Piosenki z Lubelskiego, Kraków 1955.
- S t r o i ń s k i S.M.: Pieśni żywieckie, Kraków 1964.
- Strachy na smugu. Bajki opoczyńskie, zebrał i oprac. S. W o j e w ó d z k i, Warszawa 1974.
- S t r z a ǳ k a B.: Godki i bojki śląskie, Opole 1976.
- S z u r m i a k - B o g u c k a A.: Górole, górole, górolska muzyka. Śpiewki Podhala, Kraków 1959.
- Śpiewająca lipka. Bajki Słowian Zachodnich, pod red. H. K a p e ǳ u ǳ a, Katowice 1973.
- Ś w i r k o S.: Orle gniazdo. Podania, legendy i baśnie wielkopolskie, Poznań 1969.
- T a c i n a J.: Pieśni ludowe Śląska Opolskiego, Katowice 1963.
- W a c ǳ a w z | O l e s k a: Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego, Lwów 1833.
- W a l l i s S.: Pieśni górnicze Górnego Śląska, Kraków 1954.
- W a l l i s S.: Przysłowia i "pogodki" ludowe na Górnym Śląsku, Wrocław 1960.
- W a s y l e w s k i S.: Legendy i baśnie śląskie, Katowice 1948.
- W a r z o k A.: Bajki, błosny i klyty, Opole 1974.
- W i e c z o r k i e w i c s B.: Warszawskie ballady podwórzowe, Warszawa 1971.

- W o z a c z y ń s k a A.: Pieśni kurpiowskie, ich struktura i charakterystyka w świetle zbiorów W. Skierkowskiego, Wrocław 1956.
- W ó j c i c k i K.W.: Klechdy, starożytnie podania i powieści ludu polskiego i Rusi, Warszawa 1974.
- W ó j c i c k i K.W.: Pieśni ludu Białochrobotów, Mazurów i Rusi znad Bugu, t. 1-2, Wrocław 1976 (wyd. fototypiczne).
- Zbójnicki dar. Polskie i słoweckie opowiadania tatrzańskie, wybrały T. K o m o r o w s k a i V. G a š p a r í k o w á, Warszawa 1976.



BIBLIOTEKA

Uniwersytetu Śląskiego

nr inw.: BG - 204057



BG 204057

Do korzystania
w czytelni



BG 204057