

Roch Sulima folklor i literatura

Szkice o kulturze
i literaturze współczesnej

(Wydanie II uzupełnione i poprawione)

Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza
Warszawa 1985

Część pierwsza

LITERATURA A FOLKLOR

Wśród wielu dzisiaj rodzajów refleksji nad folklorem najistotniejszy wydaje się ten, który uznaje za obiekt swych dociekań światopoglądowe walory folkloru i pojmuje go — gdzieś od czasów odkrycia Nowego Świata i upowszechnienia się, za sprawą Montaigne'a, mitu „dobrego dzikusa” — jako aktywny składnik nowoczesnej filozofii człowieka. Folklor staje się z czasem hasłem wywoławczym całej grupy problemów: kultury pierwotne i ludowe, mitologie, ideologie ludowe. Daje znać o sobie w literaturze, estetyce czy ideologii. Raz stawia się go w kręgu światopoglądów utopijnych i konserwatywnych, innym razem wiąże się z nim przejawy myśli postępowej¹. W kulturze współczesnej także rozwój środków masowego komunikowania ożywia zainteresowanie przekazem folklorystycznym.

FOLKLOR JAKO FORMA SZTUKI SYNKRETYCZNEJ

Genezę folkloru kojarzy się zazwyczaj z kulturą społeczeństw pierwotnych (rodowo-plemiennych)²,

¹ Por.: G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*. Warszawa 1971. Związek myśli konserwatywnej z problematyką folkloru przedstawia m.in. J. Szacki w książce pt. *Historia myśli socjologicznej*. Cz. I. Warszawa 1981, s. 155 i 159.

² W. Gusięw, *Estetyka folkloru*. Warszawa 1974, s. 22—23.

a dalsze jego funkcjonowanie ma oparcie w istnieniu społeczności lokalnych, kultury ludowej oraz kultur środowiskowo-zawodowych. W zależności od następujących po sobie formacji ekonomicznych i odpowiadających im struktur społecznych zmieniały się funkcje folkloru, jego wyróżniki oraz estetyczne i ideowe wartości. W związku z tym można mówić o istnieniu wielu folklorów: folkloru społeczeństw przedklasowych, klasowych, socjalistycznych itp.³. Coraz rzadziej folklorystyka lekceważy socjologiczne kryterium folkloru, a jej zwrot w kierunku metod socjologii szczegółowej, psychologii społecznej czy semiologizującej antropologii kultury rokuje nadzieje znacznego postępu w badaniach nad miejscem folklorów w kulturze współczesnej⁴, gdzie obok mającego najdłuższą historię folkloru chłopskiego możemy mówić o folklorze robotniczym, o folklorze uczniowskim, studenckim, żołnierskim, o folklorze turystów, kibiców sportowych itp. Wymienione tu folklorystyki, będące wynikiem dodatkowego „skomunikowania się” danej grupy zawodowej czy socjalnej (wytworzenia „niejawnych” kodów porozumienia)⁵, nie wykształciły tak bogatych i wszechstronnych treści jak folklor chłopski, który jest ciągle głównym przedmiotem folklorystyki i materiałem, na jakim buduje się ogólną teorię folkloru. Folklor w swym najbardziej elementarnym znaczeniu daje się zatem określić jako pewien przejaw kultury ludowej, który — będąc wyodrębniającą się całością zachowań symbolicznych i ich

³ W. Gusiew, op. cit., s. 16—17, oraz J. Maciejewski, *Folklor środowiskowy*. [w:] *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971, s. 249—268.

⁴ Próbę systematyki tych zagadnień znajdzie czytelnik m.in. w następujących pracach: V. Krawczyk-Wasilewska, *Wprowadzenie do folklorystyki*. Łódź 1979; B. Beneš, *Uvod do folkloristiky*. Brno 1980.

⁵ Oczywiście granice grup społecznych czy środowisk nie muszą pokrywać się z granicami poszczególnych folklorów

wytworów — nie może być sprowadzony do którejś z form działania regulowanego przez tę kulturę, na przykład do działalności praktycznej, czyli pracy, aktywności religijnej, sztuki stosowanej, obyczaju itp., ale istnieje (pomińmy tu celowo historyczny aspekt problemu) jako polimorficzny kompleks przejawów sztuki synkretycznej, posługującej się obrazowo-artystycznymi środkami wyrazu, zorientowanymi na bezpośredni, audiowizualny odbiór w momencie wykonania⁶. Jest więc folklor w tym rozumieniu przejawem sztuki synkretycznej (niezróżnicowanej), łączącej w sobie działanie elementów: muzycznego, słownego, mimicznego i tanecznego. W zależności od dominowania któregoś z tych elementów kształtuje się swoistość poszczególnych gatunków folkloru. Na przykład obecność elementu słownego i mimicznego decyduje o swoistości folkloru narracyjnego (bajka itp.).

Folklor pojmowany tu jako sztuka pierwotnie synkretyczna (różnicująca się w procesie historycznego rozwoju) może być porównywany z dramatem, operą, filmem czy widowiskiem telewizyjnym — jako przejawami sztuk wtórnie synkretycznych. Utopią jest jednak powrót do elementarnej sytuacji komunikacyjnej, jaką charakteryzuje sprzężenie zwrotne między nadawcą i odbiorcą w kontaktach: „twarzą w twarz”. Odległy odpowiednik tamtej sytuacji miał być uzyskiwany dzięki wmontowaniu w telewizory kamer śledzących reakcje widza czy, generalnie rzecz biorąc, dzięki rozszerzaniu (m.in. w sposób techniczny) kanałów komunikacyjnych między nadawcą a odbiorcą treści przekazywanych masowo⁷.

Oprócz synkretyzmu ważną cechą folkloru jest mentalny sposób istnienia jego przekazów (tekstów

⁶ W. Gusiew, op. cit., s. 119—120.

⁷ K. V a r g a, *System i środki masowego komunikowania*. Przełożył D. Jakubiec. „Zeszyty Prasoznawcze” 1973, nr 2.

folklorystycznych), który określa się najogólniej jako „ustność”, a tę uznaje się za historycznie określoną kategorię estetyczną: przejaw „sztuki wykonania”. Ze względu na rodzaj materiału nośnego semiotyka wyróżnia cztery typy tekstów językowych (nie tekstów w ogóle): teksty komunikowane ustnie; komunikowane za pomocą pisma (nie utrwalone drukiem); za pomocą druku; za pomocą środków masowego komunikowania⁸. Każdemu z tych typów komunikowania przypisany jest odpowiedni rodzaj audytorium i odpowiedni sposób posługiwania się tekstami. Obowiązują też inne reguły tworzenia i komponowania tekstów, co pociąga za sobą odrębny typ treści (znaczeń). Na tle innych postaci komunikacji ustnej, takich jak sygnały słowne, regulujące w danej sytuacji zachowania ludzi i tracące znaczenia poza tą sytuacją, czy wszelkiego rodzaju nowiny, wieści, które mogą być przekazywane wciąż nowym odbiorcom, tekst folklorystyczny może być wykonywany wielokrotnie przed tym samym audytorium, gdyż zdolny jest pełnić jednocześnie wiele funkcji: stwarzać iluzję rzeczywistości albo gry; być wzorem zachowania teraźniejszego i przyszłego; modelem świata itp.

Wyjaśnwszy dostatecznie, jak sam typ przekazu („ustność”) może wpływać na treść przekazu, łatwiej będzie teraz określić podstawowe typy relacji pomiędzy literaturą a folklorem jako dwoma odmiennymi sposobami komunikacji⁹. Ale nie tylko tak rozumianej komunikacji.

⁸ J. Roźdiestwienski w posłowie do książki G. Piermiakowa pt. *Ot pogoworki do skazki*. Moskwa 1970, s. 220—221.

⁹Warto wskazać nieliczne dziś jeszcze przejawy zainteresowania komunikacyjnym aspektem folkloru np. w pracach: K. C z i s t o w, *Specyfika folkloru w świetle teorii informacji*. „Woprosy filosofii” 1972, nr 6, s. 108—118, oraz M. L e ś ć a k,

NA POGRANICZU LITERATURY I FOLKLORU

Pogranicze kultury ludowej i oficjalnej, pogranicze światopoglądów, a zatem również relacje między folklorem a literaturą rzadziej wyodrębniały się jako problem badawczy, a częściej były terenem kształtowania się stereotypów i mitów społecznych, od mitu Arkadii czy stereotypu chłopa-oracza począwszy¹⁰. Za folklor było uznawane to, co dana epoka za folklor chciała uważać. W poszczególnych okresach linie podziału pomiędzy kulturą ludową a kulturami nieludowymi uświadamiano sobie różnie, podobnie jak odrębności pomiędzy folklorem a literaturą. W średniowieczu, czy utwory folklorystyczne i utwory literackie w ogóle nie były różnicowane i jako repertuar mogły obsługiwać jednocześnie to samo środowisko społeczne.

Od czasu kiedy literatura uświadomiła sobie obecność folkloru, bywał folklor wykorzystywany do różnych celów: do charakterystyki środowiska chłopskiego, jako środek wyrazu artystycznego w obrębie dzieła, jako argument ideowy, jako środek identyfikacji z ludem itp.ⁿ. Utwory folklorystyczne wchodziły jednak do literatury na zasadzie cytatu, stylizacji, parodii itp., a więc były opracowywane według prawideł innego

K rozdielu medzi folklórnoú a literárnoú komunikáciou. [w:] *Literárna komunikácia.* Matica slovenska 1973, s. 133—138. Z nowszych prac warto wskazać ponownie rozprawę K. Czistowa pt. *Poetika slawianskogo folklornogo tieksta. Komunikatywnyj aspekt.* [w:] *Istorija, kultura, etnografija i folklor slawianskich narodow.* Moskwa 1978. Podobny krąg problemów podejmuje B. B e n e S, *Semiotická problematika žanru lidoveho vypraveni.* [w:] *Ceskoslovenske pfédnašky pro VIII. mezinárodní sjezd slavistu v Zahřebu.* Literatura — folklór — historie. Praha 1978.

¹⁰ Por.: Cz. H e r n a s, *W kalinowym lesie.* Warszawa 1965, t. 1, oraz A. W i t k o w s k a, *Słowianie my lubim sielanki...* Warszawa 1972.

¹¹ Por.: J. K r z y ż a n o w s k i, *Paralele.* Warszawa 1961 (rozdz. *Literatura i folklor*).

systemu komunikacji, przestawały zatem być faktami folklorystycznymi, a stawały się „przekładami”, transformacjami treści pierwotnych w jakieś treści wtórne. Jeśli jeszcze dziś od przygodnego znajomego w pociągu słyszymy niezwykle „opowieści z życia” i rozpoznajemy w nich fragmenty arcydzieł literatury światowej, to również mamy do czynienia z procesem „przekładu”. Opowiadacz podporządkowuje tekst literacki doraźnym celom, transformując (odkształcając) go przez system reguł komunikacji mówionej. Chociaż ktoś stwierdziłby, że repertuar wybranej społeczności lokalnej składa się wyłącznie z folklorystycznych opracowań literatury, to jednak literaturą nie będzie.

W historycznym rozwoju kultury możemy dostrzec obszary podporządkowane procesowi transmisji mitów społecznych i narodowych, tradycji klasowych, reguł moralnych, wierzeń religijnych itp. Na tych właśnie obszarach łatwo zauważyć niezwykle intensywne relacje pomiędzy systemami folkloru i literatury. Analizując na przykład literackie i folklorystyczne opracowania utworu, który znamy jako pieśń *Idzie żołnierz borem, lasem*, można stwierdzić, że literatura uświadamia sobie w tym przypadku repertuar folklorystycznych opracowań „tematu”, a wykonawca w folklorze próbuje zdać sobie sprawę z istnienia wersji literackich.

Penetracja historycznie ukształtowanego pogranicza pomiędzy literaturą a folklorem wymaga odpowiednich narzędzi, a przede wszystkim wymaga odpowiedzi na pytanie o konstytutywne cechy folkloru i literatury, jeśli ma się odwagę o takich cechach w ogóle mówić. Spróbujmy zbudować hipotetycznie model zjawisk literackich i folklorystycznych, uwalniając się kosztem tego uproszczenia od zasygnalizowanych wyżej zagadnień historycznych, których rozstrzygającego znaczenia jesteśmy zupełnie świadomi. Podobnie jak świadomi jesteśmy niepełnej operatywności tego modelu, który

w gruncie rzeczy jest widzeniem dość archaicznego etapu ewolucji folkloru (m.in. eposu i bajki) niejako „z wnętrza” literatury XX wieku¹².

FOLKLOR A MECHANIZM JĘZYKA NATURALNEGO

Piotr Bogatyriew i Roman Jakobson stwierdzają¹³; że utwór folkloru istnieje tylko potencjalnie (analogia do *langue* — języka) jako kompleks norm przyjętych w danym kolektywie, a konkretna realizacja (wygłoszenie utworu przed audytorium) jest indywidualnym wariantem ogólnego schematu, którego reguł nie ustala się każdorazowo podczas wypowiedzi (analogia do *parole* — mówienia). Wygłoszenie tekstu czyni zeń za każdym razem tekst nowy.

Folklor — zdaniem wspomnianych autorów — polega na indywidualnym odtwarzaniu normy. Wypowiedź folklorystyczna (nazywamy ją tutaj „tekstem” i traktujemy, z jednej strony, jako kategorię badawczą, a z drugiej, jako odmianę sygnału komunikacyjnego) jest zaprogramowana przez czynniki stojące poza nią, poza wykonawcą. Natomiast utwór literacki, za sprawą jego autora, „konstruuje się” jako wypowiedź, a zarazem jako zespół instrukcji do jej odczytywania (instrukcją taką stają się m.in. sam tytuł, wszelkiego rodzaju mota, dedykacje, tytuły i układ rozdziałów, układ akapi-

¹² W przyjętej tu metodzie kontrastywnej nie uwzględniono — jako „bliższego” szeregu opozycyjnego — tzw. literatury brukowej, która zdaniem Cz. Hernasa stanowi „trzeci obieg” treści literackich. Zwróciła na to uwagę H. Walińska w omówieniu pierwotnej wersji niniejszego tekstu na łamach „Literatury Ludowej” 1973, nr 2.

¹³ P. G. Bogatyriew, R. Jakobson, *Folklor jako specyficzna forma twórczości*. Przełożył i komentarzem opatrzył A. Bereza. „Literatura Ludowa” 1973, nr 3.

tów). Analogia: język — folklor zakłada ciążenie ku automatyzacji procesów w folklorze i może budzić sprzeciw¹⁴. „Twórca-wykonawca” w folklorze nie tylko podlega pewnym regułom budowania wypowiedzi, ale również tymi regułami swobodniej dysponuje. Podobnie odbiorca. Reguły „twórcy-wykonawcy” i reguły audytorium są w procesie komunikacji stale porównywane do siebie, będąc regułami funkcjonalnie tożsamymi.

Mówiąc o języku folkloru warto pozostać w kręgu spraw podjętych w artykule Bogatyriewa i Jakobsona, ale jednocześnie postawić wiele z nich inaczej. Jeśli w języku naturalnym (także w gwarze) da się nazwać różne obiekty, które nie posiadają odpowiedników słownikowych (np. przez peryfrazę) i da się wytworzyć nieograniczoną liczbę tekstów, a tym samym uchwycić nieograniczony zakres i różnorodność treści, to w folklorze rzecz ma się zgoła inaczej, choć nawet uznamy doniosłość werbalnego aspektu przekazów folklorystycznych.

Użytkownicy języka naturalnego nie ustalają za każdym razem reguł prozumienia, reguły te są wspólne, co dopuszcza nieograniczone wprost różnicowanie zasobu treściowego. Zatem same treści, a nie dyskurs, jawią się tu jako problem; jako impuls dyskursu.

W folklorze natomiast jego nosiciele „umówieni są” z góry — dzięki określonemu typowi praktyki społecznej — co do poszczególnych zakresów treści, dysponują wspólnym substratem treści synkretycznych, jakby bezpośrednio przypisanych do społecznie doniosłych

¹⁴ Inne ograniczenia takiej analogii opisał — z perspektywy wiedzy współczesnej — A. Bereza, *O kategoriach pojęciowych P. G. Bogatyriewa i R. Jakobsona*. „Literatura Ludowa” 1973, nr 3 oraz J. Lotman, *Kanonickoskoje iskusstwo kak informacijonnyj paradoks*, [w:] *Problema kanona w driewniem i sriedniawiekowom iskusstwie Azji i Afriki*. Moskwa 1973.

sytuacji praktycznych, które nie zawsze muszą mieć plan komunikacyjny (obieg tekstów językowych). Nosiciele folkloru nie uzgadniają uprzednio, czemu będzie poświęcony tekst np. bajki, eposu, oracji, który scenariusz zachowań każe „tu” i „teraz” wykonać.

W języku naturalnym — jeśli dalej porównywać go z folklorem — różnorodność przekazywanych treści wzmacnia dyscyplinę systemu, który dąży do najpełniejszej] automatyzacji i przezroczystości semantycznej. W folklorze natomiast, ustalona sfera treści, czyli warianty narzuconego doświadczeniem modelu świata, wymaga odnawiania czy potwierdzania w odpowiednich sytuacjach egzystencjalnych. Tym samym także mówione przekazy językowe w obrębie tej praktyki (kultury ludowej) jakby nieruchomieją, zawieszają na moment swój eksplicytywny charakter, czyli — najogólniej rzecz biorąc — zdolność przekraczania systemu. Akcentują więc swój plan wyrażenia m.in. przez udział — pomocniczych w tym przypadku — czynników pozawerbalnych. Do takich wniosków dochodzi np. paralingwistyka. Znaczenia nabiera „wykonanie” (kombinacja) dostępnych środków wyrazu, w tym także środków językowych, wcielonych przede wszystkim w jakieś uprzednie fakty folklorystyczne, czyli dla folklorystycznego poziomu praktyki (kultury ludowej) już zagospodarowanych, jakby „wytrąconych” w pewnym zakresie z systemu języka naturalnego. Stąd też uważa się często folklor za odmianę autokomunikacji, czyli wzbogacania (odnawiania) posiadanego zasobu informacji przez permanentne różnicowanie artykulacji tego zasobu. Stanowisko takie formułuje m.in. J. Lotman.

Upraszczaając znacznie sprawę można powiedzieć, że modelem tekstu folklorystycznego będzie — jak to określa Lotman — znak typu supełka na chusteczce. Sygnalizuje on tylko określoną sferę treści, odsyła do tego lub innego zasobu informacji, ale sam tej infor-

macji w sobie nie przechowuje. Posługując się metaforą akwaticzną, można — z pozycji badacza — porównać sensowny tekst językowy, przede wszystkim pisany, do okrętu, który widzimy na fali. Wiemy doskonale, jak jest zbudowany, że posiada określoną trasę, oznakowanie, dziennik pokładowy, może „opowiadać” o sobie za pomocą kodu sygnałowego, podłączony jest do określonego systemu nawigacji, wiemy ponadto, że posiada swój model teoretyczny, nie wiemy natomiast, co posiada w ładowniach. A to pozostaje nadal w żegludze rzeczą chyba najważniejszą.

Analogicznie, modelem tekstu folklorystycznego byłaby góra lodowa, która może w danej chwili to lub owo sygnalizować, której mogły być narzucone różne służby (np. mogła być chwilowym punktem odniesienia w przestrzeni), ale nie przestaje być elementem naturalnego środowiska, z którym pozostaje nieustannie w procesie wymiany. Chodzi więc o to, że tekst językowy (przede wszystkim pisany) niesie całą porcję informacji, dla której wyartykułowania został powołany, gdy tymczasem tekst językowy mówiony (np. zwykła rozmowa), a tym bardziej tekst folklorystyczny rozumiany jako „gotowy” scenariusz odsyła nas zawsze ku jakiejś porcji informacji pozatekstowej (konsytuacja), informacji znanej w danym momencie nadawcy i odbiorcy, a w badaniu poddającej się typologicznemu opisowi (por. zdobycze antropologii kulturalnej na tym polu).

I jeszcze jedna sprawa, której — mówiąc wywoławczo o języku folkloru — nie wolno ani na moment spuścić z oka. Wydaje się, że zagadnienie tekstu folklorystycznego, rozważane tu bardzo wstępnie i wręcz metaforycznie, musi być podjęte osobno w optyce badacza i osobno w optyce nosiciela folkloru. Zatem tylko metatekst (metajęzyk) z jednej strony i konsytuacja z drugiej strony — dają gwarancję uchwycenia kompletnej

yypowiedzi (całości funkcjonalnej), czyli umożliwiają właściwe segmentowanie przekazu. Badacz, przynajmniej w pierwszej fazie oglądu, będzie inaczej segmentował przekaz aniżeli nosiciel folkloru. Bardzo często może się zdarzyć, że po przeprowadzeniu systemowych rekonstrukcji (systemowość jest tu dyrektywą postępowania badawczego, a nie cechą badanego obiektu) co innego będzie tekstem dla badacza, a co innego dla nosiciela folkloru. Z jednej strony tekst będzie kategorią badawczą, a z drugiej — rozpoznawalną całością w procesie komunikacji folklorystycznej. Dla badacza, szczególnie w sytuacji, kiedy dysponuje on przede wszystkim bibliotekami i archiwami, a jest to u nas sytuacja typowa, fakt kulturowy traktowany jako tekst folkloru, także ten dostępny w bezpośrednim wykonaniu w terenie, jest przekładem lub efektem przekładu tworców albo systemów implicytywnych (nie motywowanych na własnym gruncie) na środki systemu eksplicytywnego, np. środki języka naturalnego. Badacz może więc orzekać, iż przysłowia bywają sprzeczne w sensie logicznym, podania nie zawierają prawdy historycznej, bajki są pod względem fabularnym tekstami symetrycznymi, i uznaje badacz te fakty za cechy tekstu, gdy dla nosiciela inne cechy, inne jakości powodują segmentację przekazu i dla innych cech poszczególne segmenty przekazu są ważne.

Tekst rozumiany jako kategoria badawcza będzie zawsze zawierał i eksponował cechy tekstu ogólnojęzykowego, będzie zakładane lub poszukiwane kryterium jego spójności, granice jego tożsamości. Rodzi się tutaj bardzo podstawowe chyba pytanie o kryteria i wykładniki spójności w tekście badacza nosiciela. Dziś zamiast odpowiedzi można wyrazić tylko bardzo ogólne sugestie. Najogólniej mówiąc, metatekstem dla badacza powinien być nie całokształt odpowiednio usystematyzowanych zjawisk folklorystycznych, dostępnych bada-

niu, ale przede wszystkim praktyka konkretnych nosicieli folkloru, ich repertuar oraz typowe sytuacje produktywne. Stąd też największym chyba zainteresowaniem należy darzyć pojawiające się jeszcze rzadko monografie poświęcone wybitnym twórcom-wykonawcom, kulturze poszczególnych społeczności lokalnych; repertuariom tzw. „małych grup” w sensie socjologicznym itp. Nie znaczy to jednak, że utożsamiamy czynności folklorysty i nosiciela folkloru, lecz pragniemy, aby nosiciel nie znany był folklorystyce wyłącznie jako respondent. Wydaje się więc, że opis badawczy powinien preferować problematykę pragmatyczną tekstu folklorystycznego.

To co dla badacza bywa tekstem, którego spójność wykrywa i na tle metatekstu może czytać, dla nosiciela folkloru jest procesem, przebiegającym wg określonego wzoru, jest zbiorem sygnałów w ruchu, a raczej znakowych wykładników ruchu praktyki, rozumianej w tym momencie jako swego rodzaju continuum i ruch tej praktyki programujących. Sama praktyka jest jakby nieustannie napromieniowywana folklorem, który służy jej organizowaniu, interpretowaniu, usensownianiu, a przede wszystkim uczłowieczeniu. Trudno zresztą pomyśleć coś takiego jak „folklor dla folkloru”, chyba że mamy do czynienia z manipulowaniem folklorem na gruncie innej kultury. Teksty-procesy są fragmentem praktyki i praktyka bezpośrednio dostarcza im budulca. Istnieją (oddziaływają) zawsze tylko w stadium wcielonym w praktykę, jakby zawsze gotowym do ponownego wcielenia. Stąd ich gotowość, formułczość, potencjalna wieloznaczność i swoista wielowymiarowość. Mówiąc nieco metaforycznie teksty te skłonne są tworzyć pewne continuum form, okresowe ciągi form, „odszukiwać” teksty „przyległe”, a jednocześnie nosić w sobie „pamięć” poprzednich użyć. Np. w bajce nie istnieje zazwyczaj możliwość wykorzystania jakie-

gość konkretnego motywu bez jednoczesnego przywołania motywów „sąsiednich”. W każdej bajce jest coś z mnych bajek, w każdej pieśni coś z innych pieśni. W tym aspekcie praktyka wciela jednostki nie z jakichś systemów poza nią, gdyż sama jest wzorem i miarą systemowości, ale raczej z szeregów, których systemowość jest przez praktykę ograniczana.

U podstaw estetycznego systemu folkloru leży „estetyka tożsamości”, która — jak formułuje to Jurij Lotman — polega na stałym przyrównywaniu (dążeniu do tożsamości) ukazywanych w tekście przejawów życia ze znanymi odbiorcy, a funkcjonującymi jako zespół reguł — modelami, wzorcami¹⁵. Sposób „rozpoczęcia” bajki jest konfrontacją materiału (postrzeganego kompleksu zdarzeń) z posiadaniem przez wykonawcę wzorem bajkowego „zaczynu”, który w trakcie odbioru konfrontowany jest z kolei z wzorem posiadaniem przez odbiorcę, przy czym właśnie w akcie odbioru wypowiedź segmentowana jest na teksty, co uzależnione jest już od jakości sytuacji odbiorczej. Wyjaśnia to działanie powszechnej w folklorze formuły: „Znacie? Znamy! No to posłuchajcie” oraz obecność tak wielu charakterystycznych powtórzeń, stałych epitetów, obrazów, tzw. *loci communes*. W kontekście tej problematyki rysuje się wyraźnie zagadnienie tradycji i improwizacji, określające kolektywny charakter procesu twórczego w folklorze. Na przykład w czarodziejskiej bajce możemy wskazać grupę elementów strukturalnych niezależnych w pewnym sensie od działalności „twórcy-wykonawcy”. W miarę dokładnie można wyliczyć te elementy strukturalne, które zależą od twórczej aktywności wygłasza-

¹⁵ J. Lotman, *Struktura chudożestwiennogo tieksta*. Moskwa 1970, s. 350—353. Por. także interesujące uwagi poświęcone kulturze monosemantycznej i polisemantyzacji kultury w pracy S. Piekarczyka, *Historia, kultura, poznanie — książka propozycji*. Warszawa 1972.

jącego (określając ściśle zasięg jednostkowych improwizacji), jak i te, które są od niego niezależne¹⁸. W pieśni ludowej określono stałą liczbę typowych „zaczynów”.

Jeśli mechanizm folkloru polega na tożsamości reguł budowy utworu przestrzeganej przez nadawcę i odbiorcę, to literatura wykorzystuje moment nietożsamości tych reguł („estetyka przeciwstawienia”). Literaturę najłatwiej porównać w tym przypadku do „gry” z oczekiwaniami czytelnika, której reguły ustanawiane są w procesie „gry”.

FOLKLOR I LITERATURA: DWA SPOSOBY WYMIANY PRZEKAZÓW

Analogia: folklor — język staje się mniej przejrzysta, kiedy ujmujemy folklor jako kompleks środków wyrazu artystycznego, gdyż wówczas staje się on tworem analogicznym do sztuki w ogóle i zdolny jest wytwarzać takie treści, które nie znajdują bezpośredniego wyrazu językowego (działanie muzyki, plastyki itp.). Każda wypowiedź folklorystyczna jest różnie i wielokrotnie zakodowana (kod plastyki, muzyki, słowa) i może być porównywana na gruncie jakiegoś ogólniejszego systemu znaczeń.

Zwróćmy jeszcze uwagę na wprowadzoną przez Bogatyriewa i Jakobsona swoistą metaforykę rynkową. Utwór literacki określają oni jako „produkcję na zbyt”, a folklorystyczny jako „produkcję na zamówienie”. Pozostaniemy w kręgu tej metaforyki. Utwory folklorystyczne krążą w literaturze ludowej jako towary wytworzone do bezpośredniego spożytkowania. Bajek nie opowiada się „dla siebie”, pieśni obrzędowej nie wykonuje się poza obrzędem, a nawet pieśń liryczna, która jest „pieśnią dla siebie”, jest nią przede wszystkim

¹⁶ W. Propp, *Morfologija skazki*. Moskwa 1969, s. 101—102.

O sobie „tu” i „teraz”. Tylko sytuacja wyposaża ją w pełnię znaczeń.

Utwory folkloru nie mogą być gromadzone na zapas ani wytwarzane „planowo”, z myślą o celach znajdujących się poza konkretną sytuacją: w innej przestrzeni, w innym czasie, wobec innego audytorium. „Twórca-wykonawca” nie zna prawa własności nie tylko wobec tekstu własnego, ale również wobec wszystkich pozostałych. Inaczej w literaturze. Skoro tekst nie jest wypowiedzią moją, jest wypowiedzią czyjąś. Za każdym tekstem stoi jego wytwórca, bez względu na to, czy tekst ten pochodzi z innej przestrzeni, z innego czasu i służy innemu audytorium. Teksty literackie są w ten sposób tworami wzajemnie sobie obcymi i mają szansę być wymienialnymi¹⁷.

Takiej obcości wytworów nie dopuszcza hipotetycznie skonstruowany model folkloru. Upraszczając znacznie sprawę, fakt literacki może być przez jego nosiciela porównywany z innymi faktami literackimi, pojmowanymi jako określone (wyodrębnione świadomie) wartości (np. propozycje wizji świata); może być przeciwstawiany jeden drugiemu; wymienialny wreszcie na wartości inne. Fakt folklorystyczny natomiast nie. Hipotetyczny model folkloru nie dopuszcza konkurencyjnych wizji świata i sprzecznych światopoglądów, gdyż sprzeczności wytworów folkloru nie są sobie przez społeczność uświadamiane, aczkolwiek badacz może wykrywać je z łatwością. W literaturze świat istnieje poprzez racjonalizację jego różnic.

Literatura zatem dopuszcza zamiennność światów, kultur, osobowości, gdy folklor raczej „przyrównuje” i ujednolica, co nie wyklucza jego immanentnych nawet przeobrażeń. Literatura przekracza świat, folklor go reprodukuje, przystosowując się do jego przemian.

¹⁷ Por.: K. Marks, *Kapitał*. Warszawa 1951, t. 1, s. 92—94.

Na tym polegają między innymi jego ograniczenia. Folklor można więc uznać za sposób przekazu treści analogiczny do tego, „który wskazuje na przedmiot bez nazywania go adekwatnie na gruncie własnym. Wypowiadanie stanowi wtedy przedłużenie sytuacji otaczającej wypowiadającego (lub adresata, lub obu), sytuacji realnej lub konwencjonalnej, stworzonej użyciem osobnej konwencji”¹⁸.

Charakterystyczne, że adekwatna klasyfikacja zjawisk w folklorze może być przeprowadzana z różnych punktów widzenia. Można, z jednej strony, grupować utwory według typów logiczno-semiotycznych inwariantów, a z drugiej, w zależności od typowej sytuacji, w której się realizują, na przykład nazwy „śpiewane przy pogrzebie”, „przy oczepinach”, „dożynkowe”, „zapustne” itp. Na gruncie folkloru możemy mówić o cyklizacji utworów wokół pewnych sytuacji i podkreślać istotne konsekwencje egzystencjalne tych utworów, w literaturze natomiast mówimy o kierunkach, stylach, prądach itp. Rzeczywistość, w której komunikuje się „twórca-wykonawca” z audytorium, jest ciągła i jednorodna. Przekaz folklorystyczny musi więc „dzielić”, różnicować wspólnotę i zaciemniać przejrzystość konsytuacji przez ciągłe przyrównywanie i utożsamianie wzorców, które w obrębie wspólnoty i tak wydają się dosyć jasne, tożsame i jednoznaczne. Autor i na przykład współczesny odbiorca treści literackich poruszają się w rzeczywistości nieciągłej i niejednorodnej. Ta właśnie nieciągłość zmusza literaturę do produkcji dodatkowych systemów porozumienia. Przejawiają się one między innymi w istnieniu krytyki literackiej, w postaci sformułowanych manifestów, programów, awangard, a także procesów już nie tyle „umowy” pomiędzy piszącymi (poetyki normatywne), ile procesów

¹⁸ M. Czerwiński, *Kultura i jej badanie*. Wrocław 1971, s. 147.

„umowy" pomiędzy odbiorcami. Stąd geneza wszelkiego rodzaju „nauczenia czytania" poezji współczesnej, na przykład cyklu *Czytamy wiersze* na łamach „Tygodnika Kulturalnego".

Folklor nie zna rewolucji tylko estetycznych, nie potrzebuje dodatkowych regulacji przekazu. Na własnym gruncie nie zna parodii i stylizacji. Zabiegom tym mogą niekiedy podlegać fakty uznane za obce i przyjęte z zewnątrz, pochodzenia kościelnego, szlacheckiego itp. Ale jest to już przykład wykorzystania folkloru do realizacji uświadomionych celów grupy czy klasy społecznej, przykład historycznie nieodległy. Wchodzi tu w grę zagadnienie ideologicznych zastosowań folkloru.

LITERATURA I FOLKLOR: DWIE KONCEPCJE PRZEDSTAWIANIA ŚWIATA

Literatura dąży do stworzenia iluzji rzeczywistości wewnętrznie umotywowanej, uporządkowanej zgodnie z wpisanym w nią światopoglądem. Folklor odwrotnie: symbolizuje, upraszcza i konwencjonalizuje rzeczywistość¹⁹. Literatura stara się dać obraz rzeczywistości, próbuje definiować świat, gdy folklor — będąc obroną przed chaosem świata — tworzy symbole-hasła i znaki orientacji w świecie. Zestawiając na przykład artystyczny świat bajki czarodziejskiej z odmianami sztuki realistycznej stwierdzamy odmienną choćby takich narzędzi artykulacji świata, jak czas, przestrzeń, bohater²⁰.

¹⁹ G. Charbonier, *Rozmowy z Claude Levi-Straussem*. Warszawa 1968, s. 55 i 75.

²⁰ Referujemy za: W. Propp, *Folklor i diejstwielnost*, „Russkaja literatura" 1963, nr 3, s. 62—84, oraz D. S. Lichaczew, *Wnutriennyj mir chodożestwiennogo proizwiedienija*. „Woprosy litieratury" 1968, nr 8, s. 74—87. Zbliżoną problematykę podejmuje stosunkowo najpełniej M. Bachtin w artykule *Epos a powieść*. „Pamiętnik Literacki" 1970, s. 3.

Przestrzeń w bajce ma charakter momentalny i ujawnia się za sprawą działającego bohatera. Brak tu — jak ma to miejsce w przyjętym przez nas typie literatury — związków pomiędzy przestrzenią „twórcy-wykonawcy” a przestrzenią przedstawioną, która jest w bajce nieograniczona i nie można jej podporządkować siatki realnych stosunków czasowych (bohater przebywa w kilku królestwach, odbywa długą podróż w zaświaty i nigdy się nie starzeje). Bajkowe wydarzenia dzieją się w świecie nieograniczonych możliwości.

Inaczej w literaturze, gdzie pojawia się kategoria czasoprzestrzeni i gdzie akcentuje się jej związek z rzeczywistością realną, w której działa bohater. Jest to konkretny kraj, region, miejsce historycznego zdarzenia. Wydarzenia w świecie literackim są więc w znacznym stopniu determinowane przez koncepcję czasoprzestrzeni tego świata. Dopuszcza ona jeden typ zdarzeń, wykluczając zdarzenia inne. Autor piszący na przykład powieść o wyprawach krzyżowych nie umieści rycerzy w odrzutowcu. Posunięcie takie nie zmieni natomiast w niczym artystycznego celu bajki, gdyż świat bajki nie wymaga realnych motywacji działań-ciągu przyczynowo-skutkowych.

Bohater bajki nie przeżywa rozterek, wewnętrznych kryzysów i konfliktów. Nie wie, co znaczy „wolniej”, „więcej” „mniej”. Jest on pewnym typem, wiązką ról. Imiona bohaterów przyrośnięte są do określonych działań, określonego losu. Postacie bajki, nie posiadając motywacji, mogą pojawiać się w wielu tekstach. Zdarzenia w bajce dane są niejako z góry, zaprojektowane przez niezmienny schemat fabularny. Formuły „powiedział — uczynił”, „pomyślał — zrobił” realizują się tylko w uproszczonym świecie bajki, który dopuszcza zdarzenia wyłącznie nieprawdopodobne; nie liczy się z rzeczywistością. Tymczasem literatura stwarza odbiorcy szansę weryfikowania rzeczywistości

przedstawionej, a nawet zakłada zdolności czytelnika do posługiwania się kategorią prawdopodobieństwa. Brak w świecie bajki realnych (prawdopodobnych) zdarzeń uruchamia system motywacji nadprzyrodzonych: czarodziejskie przedmioty, ptaki noszące wieści i wróżby, itp.

Również czas artystyczny podporządkowany jest odmiennemu w folklorze i w literaturze stosunkowi do rzeczywistości. „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 granicami 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 przedstawianie dokonuje się przecież na tle czasu historycznego [...]. Za następstwem wydarzeń w dziele stoi drugie następstwo — historyczne, realne.”²¹

Literaturę zatem cechuje zróżnicowany sposób operowania czasem i przestrzenią jako kategoriami kształtowania artystycznego. Dopuszcza to wielość punktów widzenia, konkurencyjność światopoglądów. Wspecjalizowane (zindywidualizowane) posługiwanie się czasem i przestrzenią nie jest w takim stopniu możliwe na terenie folkloru. Literatura może więc włączać w swój obręb teksty folklorystyczne jako jeden z wielu możliwych punktów widzenia. Folklor tej możliwości nie ma.

²¹ D. S. L i c h a c z e w, *Czas artystyczny w folklorze*. „Literatura Ludowa” 1972, nr 2, 43—44.

FUNKCJE PRZEKAZÓW FOLKLORYSTYCZNYCH

Problem jawności i niejawności przekazów folklorystycznych

Małe grupy tworzą elementarne sytuacje produktywne dla wszelkich typów zjawisk folklorystycznych. Warto jednak zauważyć, że społeczności zwane małymi grupami otrzymują impulsy zewnętrzne w postaci przekazów folklorystycznych. Funkcjonująca i wypracowywana w małych grupach „otoczka folklorystyczna” aktywizuje się ze szczególną siłą w momencie naruszenia równowagi wewnątrzgrupowej, w momencie działania zmiany. Oczywiście mówimy w tym momencie o niejawnych funkcjach folkloru. Można przyjąć, że biegun jawności funkcji przekazów folklorystycznych przynależny będzie raczej kolektywom stabilnym, wysoce skomunikowanym, gdzie życie społeczne niejako zarezerwowało pewne pasma komunikacji wewnątrzgrupowej dla przekazów, które badacz określa zwykle jako folklorystyczne (czas obrzędu, święta, zabawy). Natomiast biegun niejawności zawierałby się w oddziaływaniu przekazów, czy raczej struktur folklorystycznych, w momencie działania zmiany, opanowywania sytuacji „nowej”, niedostępnej dotychczas w całej swej jaskrawości i nowości praktyce życia grupowego.

Problem jawności i niejawności funkcji przekazów folklorystycznych nie może być rozstrzygany arbitralnie przez badacza, gdyż rozstrzyga się on w konkretnej praktyce życia społecznego, w obiegu tekstów. Badacz może zaledwie przewidywać ogólne warunki jawnego

iub niejawnego oddziaływania tekstów folkloru, może wskazywać sytuację osłabiania lub nasilania się czegoś, co można nazwać załączkami świadomości tekstowej w społecznościach folklorystycznych.

Niemożliwość rozstrzygnięć arbitralnych poświadcza chociażby fakt, iż sytuacje „nowe”, np. wojny czy różnego typu przesilenia społeczne, powodują jakby wzmaganie świadomości folklorystycznej, wzmagają więc jawność funkcji przekazów folklorystycznych, gdyż zaczyna wówczas działać tendencja zmierzająca do projekcji całokształtu życia kulturalnego na płaszczyznę obiegu tekstów folkloru. Zaczyna wówczas wzrastać znaczenie „swoich” pieśni, „swoich” podań i legend. Zatem jawność funkcji przekazów folklorystycznych, przypisana — zgodnie z danymi terenowymi — kolektywom i społecznościom stabilnym, staje się tu cechą sytuacji wyraźnie przeciwstawnej, zdominowanej przez zmianę. Ta sprzeczność jest istotą rzeczywistości folklorystycznej.

Dla badacza folklor jest rzeczywistością, którą cechuje jakby brak logiki i obecność przeciwstawnych punktów widzenia. Owa sprzeczność rzeczywistości folklorystycznej przewyciężana jest na gruncie głębokiej jedności życia potocznego, na gruncie dialektyki świata głębokiej jedności życia potocznego, na gruncie dialektyki świata codzienności, w którym nie ma „długiego trwania”, nie ma wewnętrznie spójnych ciągów czy logiki systemów typu organizacyjnego, nie ma, paraliżujących żywołość, przymusów zjawisk zaprojektowanych teoretycznie (nauka). (Istotą rzeczywistości folklorystycznej jest niebywała elastyczność i wysoka nadwartość komunikatów ją obsługujących. Względna równowaga pomiędzy potrzebą kontaktu i potrzebą odosobnienia, między wiedzą i niewiedzą, między prawdą i błędem, między tym, co jasne i ciemne, między mową

i milczeniem, zatajaniem i odkrywaniem — stanowi treść życia codziennego, płynną rzeczywistość małych grup i skupień ludzkich opartych na więziach czysto psychicznych

Warto tu zaznaczyć, że podobny, a w znacznej mierze nawet tożsamy, krąg zagadnień interesuje dziś tzw. socjologię fenomenologiczną, podejmującą socjologiczną problematykę życia codziennego (Husserl, Simmel, Schutz).

Dzięki swoistemu psychologicznemu uniwersalizmowi i formalizmowi (m.in. formuliczności) przekazów folklorystycznych istnieje płaszczyzna, swoisty system znaków-modeli rzeczywistości, na której dokonuje się odczytywanie i „przekładanie” sensów zachodzących zmian. Dzięki przekazom (tekstom, strukturom) folklorystycznym procesy żywiołowe ujawniają się jako swoisty ruch znaczeń i sensów. Folklor może więc w jakimś zakresie regulować zakres tego, co w danym momencie stanowi o istocie „my” oraz tego, co w danym momencie stanowi istotę „oni”. Reguluje więc zakresy tego, co znane i wspólne, i tego, co nowe i obce. Pozwala na poziomie życia potocznego uchwycić i wyartykułować to, co utożsamia i to, co odróżnia; co ma siłę otwierającą i siłę zamykającą. Jest folklor sferą oddziaływania „wy”.

„Zamykające” i „otwierające” działanie przekazów folklorystycznych

Proces zamykania i otwierania jest elementarnym mechanizmem psychospołecznym. W różnych środowiskach, warstwach i klasach, proces ten realizuje się w innych materiałach, w odmiennych substratach zjawisk. Różnorodna jest więc historyczna postać prze-

jawiania się tego mechanizmu, by wymienić tylko formy antagonizmów klasowych, etnicznych, środowiskowych czy ekonomicznych.

Relacja „my” — „oni”, relacja zamykania i otwierania, przebiega w innych jeszcze substratach, jeśli weźmiemy pod uwagę np. społeczności lokalne czy terytorialne, jeśli weźmiemy wreszcie płaszczyznę życia międzygrupowego i wewnątrzgrupowego. Relacja ta może przybierać też postać zmistyfikowaną np. w działaniu opozycji miasto — wieś na gruncie współczesnej publicystyki czy pamiętnikarstwa. Stąd też mamy dziś różne pod względem historycznym i materiałowym realizacje opozycji „my”-„oni”, zarówno odpowiednie dla archaiki życia społecznego, jak też dwudziestowiecznych postaci tego życia. Społeczeństwo przechowuje cały dostępny w danym momencie repertuar przejawów opozycji „my”-„oni”, która dziś napotyka zróżnicowane historycznie materiały, symbole, systemy znakowe, języki oraz ideologie.

Proces zamykania i otwierania może być najpełniej opisany na poziomie systemów znakowych, w tym nade wszystko, na poziomie języka naturalnego, społecznego żywiołu mowy. Systemy semiotyczne są więc pierwszym i najłatwiej uchwytnym tworzywem („materiałem”), w którym przebiega i artykułuje się mechanizm otwierania i zamykania na różnych poziomach życia społecznego, od małych grup począwszy, a na zjawiskach makrostruktury skończywszy. Mówiąc o prymarności zjawisk językowych nie bierzemy w tej chwili pod uwagę tych zjawisk semiotycznych, które antropologia określiła jako „sposoby posługiwania się ciałem”.

Problematyka folkloru widziana w psychospołecznej rzeczywistości małych grup sprowadza się jednocześnie do uznania faktu, że zjawiska lingwistyczne oddziałują

na pewne klasy zjawisk społecznych. Sprawy te podnosiła przede wszystkim socjolingwistyka amerykańska (Hymes, Gumpertz). Kładła ona nacisk na rolę małych grup i społeczności językowych, zorganizowanych i wyodrębnionych spośród grup innych, poprzez częstotliwe i długotrwałe komunikowanie. Opozycja „my”-„oni” sprowadza się tu do braku interakcji lub obecności interakcji. „Oni”, to ci, z którymi się nie komunikujemy lub komunikujemy się bardzo rzadko. Natomiast „my” poszerza się o sferę „wy”, tzn. tych, którzy pozostają z nami w długotrwałym i intensywnym kontakcie, którzy tworzą z nami jakieś nowe „my” (Porszniew)²².

Innym jeszcze zagadnieniem jest już nie sprawa zamykającego i otwierającego działania folkloru na płaszczyźnie: jednostka — grupa (mikrostruktury), ale sprawa użycia tekstów folkloru jako impulsów zamykających i otwierających na poziomie makrostruktury. Bezpieczniej może będzie powiedzieć — poziomach wyższych niż mikrostruktura. Tylko w ten sposób można by widzieć problem wyrażania się relacji klasowych czy międzywarstwowych w folklorze; problem folkloru jako nośnika cech klasowych. Znaczenie folkloru jest oczywiście bardziej doniosłe na niższych poziomach struktury społecznej i wcześniejszych etapach jej rozwoju.

* * *

Opozycja „my” — „oni”, na poziomie obiegu tekstów w małych grupach, działa już w postaci wyraźnie skonkretyzowanej i szczegółowej m.in. jako relacja „ja”-„ty”, „my”-„wy”. Obieg tekstów podporządkowany

²² Wykorzystujemy tu koncepcję B. F. Porszniewa zawartą w książce pt. *Socjalna psichalogija i istorija*. Moskwa 1979.

jest w znacznej mierze psychospołecznemu mechanizmowi utożsamiania i różnicowania. Jednostka w grupie może posługiwać się tekstami ustnymi, ale także pisany, jeśli przyjmują funkcje folkloru, dla podtrzymania swej więzi z grupą lub sytuacją (problem „wtajemniczenia”, akceptacji, bycia „swoim”), jak również odróżniania się od innych członków grupy. Może to być np. znajomość tekstów ustnych, których nikt inny nie zna, czy zgodnie z zakazem, nikt inny wygłaszać nie może. Wreszcie wchodzi tu w grę sytuacja, kiedy jednostka wyłamuje się z grupy, przekracza normy wspólnoty przez parodiowanie czy ośmieszanie i profanowanie powszechnie uznanych tekstów lub sytuacji produkcyjnych. Nic też dziwnego, że dewianci i odszczepieńcy w społecznościach folklorystycznych posiadają tak wielką moc kreacyjną i humanistyczną pełnię. Najlepiej poświadczają to przeróżni „pomyleńcy” czy „jakubkowie” z książek nurtu chłopskiego.

Wyróżnioną względnie trwale pozycję w grupie posiadają także ludzie umiejący opowiadać, ludzie towarzyscy, ludzie „gadający do śmiechu”. Ale wchodzi tu w grę również zjawisko innego rodzaju tzn. możliwość zajęcia krótkotrwałe wyróżnionej pozycji w grupie, czyli zajęcia jej w chwili wygłaszania (przekazywania) tekstu słuchaczom. Natomiast pozycja wyróżniona względnie trwale (przyjmują ją zawodowi opowiadacze, dowcipnicy, ludzie bawiący towarzystwo) sprzyja zrutynizowaniu przekazów, w pewnym zakresie formalizuje więzi w grupie. Stają się wówczas znane, a nawet są celowo ćwiczone, wzajemne oczekiwania narratora i audytorium. Takie okazje sprzyjają konserwowaniu przekazów i odpowiadających im sytuacji (swoiste „partytury” przekazów, zeszyty opowiadaczy), ale stanowią również — co jest dla nas bardzo ważne — załączek refleksji o opowiadaniu, o folklorze, refleksji

zastępującej coraz częściej sam folklor (D. Simonides).

Przyjmowanie pozycji wyróżnionej krótkotrwale jest jednak bardziej dramatyczne, angażuje potencje twórcze człowieka, który w tym momencie składa jakby egzamin „z folkloru”, „z kultury”, z wiedzy o sobie i świecie. Tu chyba pojawia się największa możliwość przetwarzania, przede wszystkim jednak — odkształcenia tekstów repertuaru. Wspomnianego tu procesu przetwarzania (odkształcania) nie można w pełni utożsamiać z improwizacją, która jest zjawiskiem charakterystycznym raczej dla tradycyjnego folkloru i przynależy, zawodowym w pewnym sensie, mistrzom słowa. Akt zajęcia krótkotrwale wyróżnionej pozycji silnie przekształca samego narratora, ale nie tylko jako narratora, lecz przede wszystkim — jako człowieka. W akcie tym, poprzez teksty folklorystyczne, realizuje się w sposób żywiolowy, poza ramami wyznaczonymi przez strukturę, psychospołeczny mechanizm różnicowania, wyodrębniania się z grupy, zdobywania choćby na moment przewagi nad pozostałymi członkami grupy, którzy — w danym momencie — występują w roli słuchaczy.

Obieg tekstów folklorystycznych posiada jeszcze jeden, bardzo ważny aspekt psychospołeczny. Idzie tu o akt utożsamiania się z grupą dzięki przyjęciu roli słuchacza (odbiorcy), która, wobec „działalności” opowiadacza, jakby zrównuje, jednoczy i — choćby na moment — organizuje grupę. Członek takiej grupy ma do wyboru przyjęcie: raz — roli opowiadacza (działanie podporządkowujące innych i wyróżniające siebie), drugi raz — roli słuchacza (działanie podporządkowane, utożsamiające z innymi).

Zwrócenie uwagi na zajmowanie krótkotrwale wyróżnionej pozycji w grupie wiąże się z istotnymi cechami współczesnych przekazów folklorystycznych, określanych tak zgodnie z po-

tocznym zwyczajem nazewniczym. Wzrastająca intensywność kontaktów przelotnych powołuje do życia krótkotrwałe grupy, zorganizowane przez wymianę przekazów w funkcji autotelicznej.

Dla problematyki współczesnego folkloru dosyć istotne wydaje się podjęcie niektórych poza lingwistycznych aspektów przekazu językowego. W ten sposób powraca zagadnienie niejawnych funkcji przekazów folklorystycznych, w gruncie rzeczy decydujących o istocie folkloru. Warto jednak przed tym, chociażby wstępnie, zasygnalizować problem: folklor a grupy celowe i inne „tajne związki”.

Wiedza potoczna bardzo często łączy istnienie folklorów środowiskowych przede wszystkim z istnieniem zamkniętych grup, posługujących się „tajnymi” językami, grup zwanych w socjologii celowymi (kliki, mafie, grupy przestępcze, ale także organizacje i stowarzyszenia). Mając na uwadze istotę grup celowych trzeba stwierdzić, że nie tylko nie „wytwarzają” one folklorów, jak to się potocznie sądzi, ale ponadto w bardzo określony sposób korzystają z przekazów folklorystycznych, głównie jednak poza zasięgiem własnego oddziaływania.

Grupy celowe nie zawiązują się po to, aby uprawiać folklor. Mogą natomiast, niektóre z nich, dysponować rozbudowanymi rytuałami. W takich grupach, a przede wszystkim w tych, które G. Simmel określił mianem „tajnych związków” („form świadomego i umyślnego ukrywania”), rytuały są sposobem odbudowywania pełni i całokształtu życia. Dominuje w nich jednak świadomość bycia społecznością, bycia związkiem, a to w gruncie rzeczy likwiduje problematykę folkloru jako *twórczości uwarunkowanej przez wolność* (J. Dawydow), czy tylko twórczości

kompensującej **zniewolenie**, odzyskanie wolności i autonomii w sztuce i poprzez sztukę.

W naszych **rozważaniach** nie możemy zagubić choćby na moment tej ogólnej przesłanki, która mówi, że folklor — jak cała sztuka — jest „komunikacją uwarunkowaną przez wolność”. Różnorodna pozycja grup wśród warstw i klas społecznych, jak też różnorodna pozycja tych ostatnich w systemie stosunków społecznych, wyznacza granice i zakresy „komunikacji uwarunkowanej przez wolność”.

„Tajny związek”, jak wiele innych grup celowych jest przymusem dobrowolnym, przymusem z wyboru, i w związku z tym swe potrzeby estetyczne, a przede wszystkim potrzebę „pełnej” osobowości swych członków, może kompensować poza sobą. Inaczej nieco ma się rzecz z takimi organizacjami jak wojsko, czy takimi społecznościami, jak grupy religijne, gdzie — jak zauważał Simmel — każda z tych grup *dokonyuje swoistej projekcji całości życia na pewną szczególną płaszczyznę*. To samo zapewne można powiedzieć o tzw. *podkulturach przestępczych* (więziennych), gdzie całość kształt stosunków życiowych tworzy się z dostępnego materiału, z tego, co ma się po prostu pod ręką. Ulegają wówczas radykalnemu przesunięciu funkcje tekstów i zachowań, uznawanych zazwyczaj za folklorystyczne. Teksty te zostają dodatkowo „obciążone” semantycznie, przesuwają się jakby na pozycję, którą normalnie zajmuje literatura. Stanowią jakby całość kształt zjawisk kultury.

To, co gdzie indziej może być swoistą „nadwyżką” kulturową, dodatkową konwencją znakową, tu staje się podstawową realnością życia, podstawowym tworzywem kultury. Badanie takich grup może mieć dla refleksji nad kulturą walor ogólnoteoretyczny. W podkulturze więziennej tworzą się zaskakująco nowe płaszczyzny „komunikacji uwarunkowanej przez wolność”.

Ograniczony dostęp do wielu systemów semiotycznych i konwencji kulturowych akcentuje wówczas semiotyczne możliwości „materiału” pierwszego, elementarnego, którym jest własne ciało. Jest to nadal poszukiwanie wolności poprzez sztukę, a jednocześnie potwierdzenie tezy o „sztuce stanowiącej najczystsza postać komunikacji uwarunkowanej przez wolność”. Nie do przyjęcia byłoby jednak mówienie o humanistycznej samowystarczalności repertuaru „tylko dla przestępców”. Jest to kulturowa fikcja. Inną natomiast sprawą jest: co grupy celowe czy formalne robią z repertuarem dla realizowania swoich celów, przestrzegania norm i zasad.

W grupach celowych teksty folkloru mogą być używane jako sygnały zamykające i otwierające, a więc jako rodzaj konwencjonalnych nośników „tajności”, którą Simmel podejmuje jako *technikę socjologiczną* czy *ogólną formę socjologiczną*. Grupy celowe np. kliki, mafie, organizacje przestępcze zdominowane są przez typ więzi rzeczowych i stosunków opartych na stycznościach rzeczowych. Zatem więzi osobiste, uczuciowe i wszelkie zachowania spontaniczne eliminowane są przez typ stosunków, które możemy najogólniej nazwać służbowymi. Stąd też podkultury czy folklory przestępcze istnieją w bardzo szczególny sposób, jeśli w ogóle użyte tu pojęcie folkloru — jako samodzielnej, w miarę partnerskiej formacji „sztuki-nie-sztuki” — da się jeszcze utrzymać. To co zwykle określane być mogło mianem folkloru (np. chłopskiego) w interesującym nas przypadku przypomina raczej zespół chwytów socjotechnicznych, wykorzystujących określone typy tekstów mówionych i pisanych: tylko w szczególnych wypadkach (więźniowie polityczni, więźniowie rewolucjonści) chwytów silnie nacechowanych wielkimi ideałami. Rzecz cała polega wówczas na nieadekwatności dostępnych systemów semiotycznych, form sztuki (pieśń ro-

botnicza, kolęda, satyra, pieśń popularna) w stosunku do humanistycznej treści ideałów, ogólnoludzkich celów. Warto np. zwrócić uwagę na wtórną potrzebę wysokich ideałów w tekstach ze zbiorów młodocianych przestępców (np. matka, przyjaźń, wierność) oraz ideałów w postaci dawnych toposów rewolucji (ofiara, solidarność, indywidualizm, posłannictwo). W ostatnim przypadku możemy mówić o przejściu starych form, dawnych symboli, które pełnią teraz funkcję zupełnie inną (S. Czarnowski), gdyż nie odzwierciedlają rzeczywistego świata wysokich ideałów, ale uczestniczą w nieporadnych próbach kreacji takiego świata. Są próbą zbudowania „pełnego” świata z materiałów i znaków, które są dostępne w danej sytuacji. Jest w tym za każdym razem jakaś nowa próba, nowa wersja bycia człowiekiem, choćby przez negatywne kopiowanie jego oficjalnego świata (parodie ceremoniału, hymnów, tekstów regulaminów, oznak itp.).

„...zarówno formalizm, jak i hierarchie sprawiają, iż tajny związek staje się swoistym odzwierciedleniem świata oficjalnego, któremu się przeciwstawia”

— stwierdza G. Simmel w swej *Socjologii* (s. 451-452).
Stwierdza ponadto:

Powszechną prawidłowością socjologiczną jest, że struktury, które przeciwstawiają się szerszym obejmującym je strukturom, kopiują formy tych struktur. Tylko taka struktura, która pod pewnym względem może uchodzić za całość, jest w stanie utrzymać jedność swych członków. Ten rodzaj organicznej zwartości, dzięki której wszystkie elementy przenika jednolity strumień życia, zapożyczony jest od owych większych całości, do których form jednostki były już dostosowane. Mała grupa może opierać się najskuteczniej naciskowi ze strony dużej tylko właśnie przez naśladowanie form tej ostatniej.

Na tym polegałaby „niesamodzielność”, „nieautonomiczność” folklorów środowiskowych, ich radykalna

„inność”, a nie dostatecznie samodzielne i partnerskie, lecz proste odwrócenie porządku struktur szerszych, które dostarczają energii mikrostrukturom. Mikrostruktury przyjmują i przetwarzają dla siebie jedynie wąskie pasma tej szerokiej inności. Kulturowe (tekstowe) efekty tych przeróbek, adaptacji i przekształceń nie mogą być odbierane, a tym bardziej wyjaśniane, jako teksty znaczące, bez stałego odnoszenia ich (relatywizowania) do szerszej rzeczywistości zewnętrznej. Na tej samej zasadzie dialekt socjalny nie może być samoistnym, autonomicznym światem językowym.

O szczególnym przypadku niejawności funkcji folkloru

Warto zaznaczyć, że istnieje jeszcze inny rodzaj jawności funkcji folkloru, o którym badacz może wypowiadać się z większą prawomocnością. Wiąże się to z „użyciem” folkloru poza — jeśli tak to można określić — jego środowiskiem macierzystym, przede wszystkim na płaszczyźnie zorganizowanego życia literackiego. Możemy wówczas mówić o znakowych (tekstowych) nośnikach świadomości klasowej czy grupowej. Jawne, czytelne np. w operacjach literackich, funkcje folkloru — to zagadnienie dialogu kultur, to świadomość różnorodności i wielkości kultur.

Zagadnienie niejawności funkcji tekstów i przekazów folklorystycznych kieruje naszą uwagę w stronę tego, co jest istotą folkloru.

Funkcjonowanie tekstów folkloru próbujemy zazwyczaj odczytywać z samej historii tekstów, z ich społecznych przemieszczeń. Postępowanie takie jest ze wszelkich miar uzasadnione, ale odnosić się może przede wszystkim do zjawisk historycznych, do historycznych treści kultury. Procedury filologiczne, bo tak je można chyba

określić, stosuje się także dla opisu współczesnych zjawisk folklorystycznych. Folklorystyka, badająca wyłącznie relacje między tekstami, gubi istotę folkloru, czyli jego aspekt pragmatyczny. Pytać o funkcje folkloru, to zadawać pytania innego rodzaju, aniżeli pytania o funkcje tekstów literackich, które dadzą się w znacznej mierze opisać poprzez wykrycie typów reakcji czytelnicznych, krytycznych itp. Badaczowi kultury literackiej dostępny jest rozbudowany plan samoświadomości literackiej (poetyki sformułowane, programy. wypowiedzi pisarzy, głosy czytelników).

W badaniu folkloru rzecz przedstawia się inaczej. Zarówno nadawca („twórca-odtwórca”) jak też grupa słuchaczy, nie potrafi w akcie przekazu racjonalizować wymienianych (komunikowanych) treści, tzn. myśleć o ich funkcjonowaniu. Sytuacje produktywne i „wytwarzane” w nich przekazy tworzą coś w rodzaju „zrostu”, gdzie istnieje ogromna nadwartość informacji przekazywanej, co znaczy, że istnieje również nadwartość możliwości interpretacyjnych. Są to całości artystyczno-życiowe, pod względem informacyjnym bardzo nieekonomiczne, niespecjalistyczne. Świadomość funkcji folkloru w małych grupach może uzyskać zaledwie wyraz w postaci szeregu językowego: siedzą-gadają-słuchają. Poświadczają to często chłopskie pamiętniki. W gruncie rzeczy, kiedy podejmuje się — w sytuacji społecznie stabilnej — decyzję o włączeniu się np. do kolektywu folklorystycznego (sytuacji produktywnej), czy innymi słowy decyzję o tym, aby pójść do kogoś, posiedzieć, pogadać, posłuchać, to niczego innego nie wymaga się od takiego kolektywu, niczego innego nie wymaga się od siebie.

W mowie potocznej, bardzo często, uczestnictwo w tak rozumianym kolektywie folklorystycznym, traktuje się jako zwykłe „gadanie” czy „słuchanie głupot”. Tym przedrefleksyjnym działaniom człowiek poddaje

się bardzo łatwo. Funkcje tekstów folklorystycznych, funkcje istotne, są w takich wypadkach niejawne, a same teksty nie są oceniane wg kryterium sensowności czy bezsensowności.

Do tej pory głównie psychoanaliza odkrywała te niejawne funkcje przekazów słownych, ale też — jako pewien typ teorii — zagroziła drogę innym orientacjom myślowym. Zjawiska folklorystyczne stawały się argumentem teorii psychoanalitycznej, szczególnie w jej nowszych wersjach, i w ten sposób istniały dla badaczy. Dla folklorysty cenną jest psychodynamiczna orientacja tej teorii, a jej niedostatkiem — swoista indywidualizacja zjawisk.

Niejawne funkcje przekazów folklorystycznych są do uchwycenia w badaniach laboratoryjnych, jak też w ramach dyscypliny, którą nazywa się paleopsychologią, dyscypliny łączącej problematykę psychologiczną i historyczną. Zakres problemowy paleopsychologii krzyżuje się w wielu wypadkach z zakresem problemowym psychoanalizy, różni się jednak odmiennością przesłanek interpretacyjnych.

Przykładowo tylko przywołamy tu zjawiska opisywane przez neuropsychologów i paleopsychologów, nazywane symptomem echolalii.

W planie psychospołecznym sygnał słowny wypełnia zarazem funkcję negatywną i funkcję pozytywną. Jak stwierdza Porszniew sygnał ten ma zarazem swój biegun dodatni i biegun ujemny. Bez istnienia tej dualistycznej struktury elementarnej nie można by w ogóle mówić o istnieniu wartości (treści) „ujemnych” i „dodatnich”. Są one nierozłączne przez fakt, że informacja o czymś jest zakazem czegoś innego. Wartości istnieją jako bieguny.

Sygnal słowny działa jako czynnik jednocześnie „zamykający” i „otwierający”, izolujący i więziotwórczy. Wskazuje sferę przyłączoną i sferę odrzucaną, przeciwstawną, antagonistyczną. Słowo steruje działaniem, choć genetycznie jest wtórne wobec działania (H. Wallon). Otwiera, zamyka, ale też upośrednia lub znosi działanie.

Takie znaki, jak herby, emblematy, symbole narodowe czy grupowe, plakaty itp. odbierane są jako sygnały informacyjne na poziomie elementarnym, jakby przedsemantycznym. Funkcjonują one podobnie, jak zdominowane przez formułczość teksty folkloru, a dopiero wtórnie są np. znakami prestiżu społecznego. Są więc znakami do bezpośredniego i natychmiastowego użycia. Nie posiadają semantycznej głębi, ale posiadają niezwykłą wyrazistość semiotyczną.

Warto zastanowić się na jakiej płaszczyźnie życia psychospołecznego teksty folkloru odbierane są jako pojedyncze sygnały. Bez wątpienia folklor odbierany jest jako jeden sygnał np. w systemie zorganizowanego życia literackiego, gdzie po prostu „reprezentuje” folklor, reprezentuje przypisywaną mu przez innych wartość społeczną czy estetyczną. Nie wiadomo natomiast jak działają teksty folkloru w funkcji odsemantyzowanych sygnałów. Nie wiadomo czym jest, jaki ma sens, na płaszczyźnie życia psychospołecznego, na poziomie mikrostruktury, stan rozpoczęcia lub przerwania samego tylko procesu mowy, a więc działania organizującego coś i coś zarazem dezorganizującego. Pewna rzeczywistość może organizować się tylko kosztem innej rzeczywistości, w substracie innej rzeczywistości.

Z istnieniem dodatniej i ujemnej wartości sygnału słownego wiąże się społecznie usankcjonowany zakaz powtórzenia „po kimś”, m.in. powtarzania pytań interlokutora. Zjawisko dokładnego powtarzania słów, zwrotów, zaobserwowane u dzieci (uczą się w ten

sposób mowy), u neurotyków, jak również osób poddanych działaniu zmiany kulturowej, nazwano symptodem echolalii. Mowa, jako instrument kontaktu, oderwana zostaje tu od sensownej informacji, przestaje znaczyć, ulega odsemantyzowaniu. Może jedynie znaczyć jako sygnał, jako mówienie, a więc rodzaj czynności np. autocharakteryzującej stan, działanie osobnika. W mikrośrodkowiskach społecznych takie powtarzanie może być formą psychicznej samoobrony człowieka przed podporządkowaniem się wszelkiemu mówiącemu, przed komenderowaniem. Wszak mówić to podporządkowywać, ustalać więź — w danym momencie — hierarchiczną.

Podobnie jak mówienie tak i milczenie może być działaniem podporządkującym. Komunikacja (oddziaływanie) odbywa się wówczas na poziomie pozajęzykowym, ale na językowym poziomie jest ona wyjaśniana oraz interpretowana. W określonych wypadkach społecznych milczenie może być oddziaływaniem „najgłośniejszym”. Wówczas jest ono — w danej społecznej konwencji — działaniem podporządkującym, co może podkreślać tylko jednoczesność pozytywnego i negatywnego waloru słowa, aktu mówienia.

Kto kiedykolwiek zawierał umowę kupna bądź wymiany terenu, bądź też jakkolwiek inny interes z austrijackim czy bawarskim chłopem, wie, że ten kto pierwszy zaczyna mówić o temacie spotkania jest już z góry przegrany

— stwierdza K. Lorenz w swej książce pt. *Tak zwane zło* (s. 112).

Może zaistnieć sytuacja jeszcze inna, kiedy milczenie może być wyniosłym lekceważeniem mówiącego (np. przemawiającego). Wszystkie te przykłady potwierdzają jednak doniosłość samego podjęcia lub zaprzestania działalności mówienia, odbierania całej sekwencji tekstów jako jednego sygnału. W ten sposób wyraża się

akcentowanie psychospołecznych, a nie lingwistycznych aspektów przekazu o czym wspominaliśmy już wyżej.

Słowo wypowiedziane lub napisane powstrzymuje, zamyka dostęp innemu słowu, przeciwstawia się wielkiej liczbie innych słów. Słowo — jak podkreśla to Porzszniew — znajduje się w antagonistycznym stosunku do każdego drugiego słowa. Ponieważ wśród tych „innych” słów są słowa bardzo bliskie ze względu na znaczenie lub formę (problem wariantów) więc istnieje zawsze możliwość najróżniejszych odchyłeń procesu mówienia, możliwość innego ukierunkowania znaczeń. W procesie wypowiedzi następuje więc nieustanna eliminacja wariantów. Tocząc bój ze wszystkimi „sąsiednimi” słowami, słowo — zarówno w synchronii jak i diachronii — zrasta się z jedynym i właściwym sensem.

Negatywny, antagonistyczny aspekt słowa trudny jest do uchwycenia wprost, jest głęboko ukryty, gdyż odsyła do skomplikowanego świata stosunków ludzkich (działanie opozycji „my”-„oni”), gdy tymczasem aspekt pozytywny (otwierający) uchwytne jest już w nazwach rzeczy (wiedza o ich funkcjach praktycznych).

Przestrzeganie w praktyce komunikacyjnej zakazu związanego z tzw. symptomem echolalii, nie jest tak rygorystyczne na innych płaszczyznach kultury. Zakaz ten jest na ogół ściśle przestrzegany w potocznej praktyce komunikacyjnej, przy nadawaniu i odbieraniu sensownych komunikatów. Jednak odrzucona przez tak rozumianą praktykę językową echolalia odgrywa doniosłą rolę na innych płaszczyznach kultury. Pozwala także docierać do niejawnych funkcji przekazów folklorystycznych.

Za pogłos echolalii można uznać np. istnienie wszel-

kiego typu przekazów (tekstów) kanonicznych, przekazywanych ustnie w społecznościach bez pisma. Należą do nich m.in. mity, podania, genealogie plemienia, rodu, rodziny itp. Przekazy tekstów kanonicznych, znanych przodkom, dotyczące najczęściej genealogii, początków wiary itp., są sposobem utożsamiania się z „naszym” rodem, „naszą” rodziną, „naszą” wiarą. Ponieważ wygłaszam (tu również: odbieram) ciągle ten sam tekst, nikt inny („oni”) nie może mi przekazać swojego, nie może mnie podporządkować. Na tym m.in. polega istota przekazu tradycji rodzinnej, plemiennej, grupowej, stąd też mogą wynikać wszelkie obawy przed naruszeniem tej tradycji (instytucje pamięci rodzinnej, grupowej). Świadomie wykorzystano ten aspekt w telewizyjnym serialu pt. *Korzenie*.

Obok przekazu tekstów kanonicznych w czasie należy wziąć pod uwagę także przekaz dosłowny w przestrzeni (np. zawołanie typu „Do Liwa”).

* * *

Innym jeszcze odgałęzieniem echolalii jest zasada istnienia grupy (społeczności) o tak silnym zbiorowym „my”, jak choćby grupa obrzędowa (mowa kolektywna), grupa świętująca (hymny) czy grupa uczująca (*Sto lat*). Zbiorowe wykonywanie tych samych tekstów jest właśnie aktem przede wszystkim otwierającym („my”) i zarazem zamykającym („oni”), gdyż nie działa wówczas przekaz sensownej informacji. Znaczenia tekstów zostają wówczas zredukowane, bardzo silnie przygłuszone. Najbardziej, w sposób wręcz modelowy, subiektywne „my” manifestuje się w takiej grupie, jak chór, czy innej wspólnocie zbiorowego śpiewu.

Zasygnalizowane wyżej — za Porszniewem — przykłady kulturowego działania odmian echolalii umożliwiają dotarcie do głębszych motywacji np. kolek-

t y w i z m u tak charakterystycznego dla zjawisk społecznych i kulturowych w dawnych i nowych środowiskach robotniczych. Pochody, zbiorowe wykonywanie pieśni, hymny robotnicze były niezwykle intensywnym, pod względem emocjonalnym, przejawianiem się opozycji „my”-„oni”, sposobem rozbudowania się sfery „my”.

Zakaz powtarzania cudzych słów nie obowiązuje np. w podkulturach młodzieżowych i podkulturach przestępczych. Także społeczności dzieci i nastolatków refleks echolalii wykorzystują szczególnie często. W wielu wypadkach pogłosy echolalii mogą być uznane za istotę tych kultur środowiskowych, czy wszelkiego typu podkultur.

POTRZEBA HISTORYCZNYCH KONKRETYZACJI

Przedstawiony wyżej — z konieczności dosyć statycznie — model relacji między literaturą a folklorem porusza w zasadzie krąg pytań, jakie stawiają prace traktujące o ludowości poszczególnych dzieł, ludowości poszczególnych pisarzy, o roli pierwiastków folklorystycznych w literaturze. Tego typu ujęcia spotykamy najczęściej. Folklor w takich pracach jest zamkniętą historycznie sferą treści, wyodrębnioną przede wszystkim przez typ źródeł, głównie dziewiętnastowiecznych z wielkim dziełem Oskara Kolberga na czele. Przeważnie więc bywa folklorem to, co jest zapisane jako folklor.

W dotychczasowych rozważaniach podkreślaliśmy różnice pomiędzy folklorem a literaturą, pomiędzy zjawiskami sztuki synkretycznej (wielotworzywowej) a faktami, które stanowią wyspecjalizowaną gałąź sztuki, wyodrębnioną w społecznym podziale pracy gałąź

produkcji artystycznej²³. Oczywiście niewspółrzędność, nieporównywalność zestawianych obiektów ciąży wyraźnie na celach i formach takiego zestawienia. Takie wyodrębnienie folkloru i literatury służy często wstępnemu porządkowaniu faktów i ma ugruntowaną tradycję, między innymi w układzie haseł przeróżnych bibliografii, w periodyzacji historii literatury, w nauce o literaturze. W tym sensie relacja folklor — literatura ma charakter aż nadto formalny, gdyż jest zestawieniem jakości porównywalnych tylko na szczególnych zasadach.

Fakty kwalifikowane jako folklor oraz jako literatura nie istnieją w sposób wyizolowany, są zawsze jakoś podłączone do innych faktów społecznych i funkcjonują w ściśle określonym kontekście kultury narodowej. Zazwyczaj wraz z intensyfikacją świadomości kultury narodowej wzrasta potrzeba śledzenia relacji między folklorem a literaturą. Liczne znajdziemy na to dowody.

Badanie relacji pomiędzy folklorem a literaturą, jakkolwiek może dostarczać (i dostarczało) podniet do prób określania cech swoistych tych dwu typów sztuki, to jednak nabiera sensu dopiero na gruncie historii i teorii kultur, zyskując konkretyzację w poszczególnych ich formacjach, w kulturach narodowych, ale także w kulturach różnych klas i warstw społecznych²¹.

²³ K. S. D a w l i e t o w, *Folklor kak wid iskusstwa*. Moskwa 1966.

²⁴ Systematyczne analizy tego typu zawierają m.in. prace: J. K r z y ż a n o w s k i, *Historia literatury polskiej. Alegoryzm — preromantyzm*. Warszawa 1964; Cz. H e r n a s, *Barok*. Warszawa 1973; *Dzieje folklorystyki polskiej 1800—1836. Epoka przedkolbergowska*. Pod redakcją H. Kapeluś i J. Krzyżanowskiego. Wrocław 1970; *Dzieje folklorystyki polskiej 1864—1918*. Pod redakcją H. Kapeluś i J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1982; J. J a s t r z ę b s k i, *Wokół kultury i literatury ludowej 1939—1948*. Warszawa 1978.

Wystarczy zasygnalizować, jak zasadniczo odmiennie układają się te relacje na przykład dla kultur narodów skandynawskich, południowosłowiańskich czy kultur Niemiec lub Rosji, Anglii lub Polski, by pozostać tylko w Europie. Fakty kwalifikowane i opisywane jako folklorystyczne w różnych kulturach narodowych mogą wyglądać bardzo różnie, wręcz nieporównywalnie. Zatem sposób stawiania problemu: folklor a literatura jest uwarunkowany historią poszczególnych kultur. Przy tak zmiennych uwarunkowaniach kryterium rozstrzygającym może być historycznie skonkretyzowany typ artystyczno-społecznego stosunku do świata. Folklor i literatura, jak to już określaliśmy, stanowią dwa odrębne typy artystycznego poznania rzeczywistości, dwa typy sztuki, a zależności między nimi w różnych okresach i kulturach układają się dosyć różnie.

Relacje pomiędzy folklorem a literaturą pojmowane są w dalszym ciągu tak, jak wyodrębniają je typy humanistycznej refleksji i warunki, które tę refleksję zrodziły. Jeżeli jednak w każdym okresie literackim wiedziano na ogół, co jest, a co nie jest literaturą, dzięki ciągłości refleksji społecznej i artystycznej, to z folklorem rzecz ma się zdecydowanie inaczej, gdyż nie wytwarza on instytucji „samorefleksyjnych”. Przeobrażenia folkloru nie wynikają z samej tradycji myślenia o folklorze. Mogą się zmieniać jedynie jego lokalizacje wśród zjawisk społecznych. Tymczasem myślenie o literaturze bywa przyczyną jej wewnętrznych przeobrażeń. Dlatego też folklor wyodrębniano przez opozycję do literatury i do kultury oficjalnej.

Problematykę różnicowania się relacji pomiędzy literaturą a folklorem sygnalizują w jakimś stopniu wnioski z przeprowadzonej przez Dymitra Lichaczewa systemowej analizy literatur starosłowiańskich. Przypominając założenie, iż folklor jest genetycznie formą sztuki pierwotnie niezróżnicowanej, przypisanej spo-

łecznościom pierwotnym, możemy obserwować, jak przeobrażenia kultury rozumianej globalnie przekształcają typy relacji pomiędzy folklorem a literaturą. Lichaczew stwierdza: chrystianizm był pierwszym obszarem duchowej egzystencji człowieka, który nie mógł być obsługiwany w całości przez folklor. Następnie pojawiają się inne tego rodzaju obszary, na przykład obszar rozbudowanej świadomości historycznej, wymagającej już nie epickiego uogólnienia historii, ale adekwatnych informacji o tych lub innych zdarzeniach i ścisłej ich lokalizacji chronologicznej. Dochodzi wreszcie obszar publicystyki i najbardziej chyba „antyfolklorystyczny” obszar nauki²⁵. Tak można sobie wyobrazić elementarny stan wyjściowy, ujawniający kierunek dalszych historycznych przekształceń tej relacji. Drugim biegunem tego złożonego procesu może być sytuacja współczesna, wyznaczona przez strukturę kultury dwudziestowiecznej, gdzie folklor, jako odrębny typ kultury, nie jest elementem bezpośrednio współkonstituującym tę kulturę, ale może najczęściej istnieć jako cytat z „innej” czy dawnej kultury, zarówno w literaturze, jak w środkach masowego komunikowania.

NOWE KONTEKSTY ZJAWISK LITERACKICH

Jak generalnie inaczej przedstawiają się relacje między folklorem a literaturą w kulturze dwudziestowiecznej, jak zasadniczo innych ujęć wymaga interesująca nas problematyka, świadczyć może — analizowana przez Stefana Żółkiewskiego — dynamika polskiej kultury literackiej w dwudziestoleciu między-

²⁵ D. S. L i c h a c z e w, *Drewnieslawienskije literatury kak sistiema*. [w:] *Slawianskije literatury. VI Mieżdunarodnyj Sjezd Slawistow. Doklady sowietskoj dielegacji*. Moskwa 1968, s. 34—39.

wojennym²⁶. Posługując się pojęciem obiegu społecznego literatury, wyróżnia Żółkiewski w tym okresie sześć takich obiegów, a właściwie literackich subkultur, które stanowią odrębne zespoły dzieł realizujących określone — historycznie uwarunkowane — potrzeby kulturowe. Pierwszy z nich był obiegiem literatury wysoko artystycznej, realizującym utrwalone przez tradycję kultury narodowej wzory „wysokiego” artyzmu. W drugim obiegu funkcjonowały dzieła zwane najczęściej popularnymi (trywialnymi) z powieścią kryminalną, romansem sentymentalnym czy przygodowym na czele. Trzeci obieg stanowiła tzw. literatura brukowa, zaspokajająca potrzeby czytelnicze poprzez anonimową powieść zeszytową, druki ulotne zawierające ballady uliczne, ale także pieśni więzienne i agitacyjne. Wymienione obiegi były — jak stwierdza Żółkiewski — „tworem rodzącej się u nas kultury społeczeństw nowożytnych, przemysłowych, ze swoistymi osobliwościami wynikającymi z naszego rolniczo-przemysłowego opóźnienia”. Czwarty obieg, wyraźnie reliktowy, stanowiły druki jarmarczno-odpustowe, należące do tradycji kultury przedprzemysłowej, zdominowane przez odwieczną tematykę „nauk kościelnych” oraz „tradycyjnych wzorów czytelnictwa wiejskiego”. Piąty obieg tworzyła tzw. literatura „dla ludu”, której genezy należy szukać w ideach patronackich i solidarystycznych ubiegłego stulecia. Szósty był obieg folklorystyczny, dla którego — jako zjawiska historycznego — w dalszym ciągu rezerwujemy kryterium oralności („ustności” przekazu), w związku z czym jest on obiegiem niewspółrzednym w stosunku do wyżej wymienionych. Należy jednak podkreślić, że przede

²⁶ S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918—1932*. Wrocław 1973.

wszystkim obiegi brukowy i jarmaczno-odpustowy są sposobem „przechowywania” tematów, wątków, obrazów i stereotypów, które bezkonfliktowo mogą funkcjonować w repertuarze tekstów obiegu folklorystycznego i bez udziału folklorysty nie mogą być w pełni opisane. W tym sensie słowo drukowane (pisane) może być skrajnym przypadkiem specjalizowania się repertuatu folklorystycznego, dostosowywania go do życia w społecznościach podlegających procesowi industrializacji. Badacze współczesnego repertuaru terenowego wskazują na spotykane często wśród opowiadaczy podręczne „partytury” tematów wciąż jeszcze wykonywanych w kręgach rodzinno-sąsiedzkich, na weselach, rodzinnych uroczystościach itp.²⁷.

Innym zagadnieniem, które tutaj tylko sygnalizujemy, jest proces specjalizowania się nowych przekazów folklorystycznych, a raczej już tylko folkloropodobnych (np. folklorów zawodowych itp.) w kontekście całokształtu dostępnych dziś przekazów ustnych, obsługujących publiczność wszystkich w zasadzie obiegów literackich. Wiąże się z tym nowy typ sytuacji produkcyjnych, nakładających do szczególnie intensywnej wymiany przekazów ustnych w funkcji autotelicznej (niesprawczej). Mamy tu na myśli przede wszystkim przekazy wymieniane w grupach wczasowo-wakacyjnych, kręgach towarzyskich, grupach rówieśniczych, w subkulturze młodzieżowej, przestępczej, w grupach zawodowych itp.²⁸. Warto również wskazać w tym miejscu na nowy typ relacji pomiędzy obiegiem faktów folkloropodobnych a pozostałymi obiegami, wynikający stąd,

²⁷ D. Simonides, *Współczesna śląska proza ludowa*. Opole 1969, s. 138—142.

²⁸ Szerzej problematykę tę przedstawiamy w rozprawie pt. *Współczesne przekazy ustne* w książce pt. *Dokument i literatura*. Warszawa 1980.

iż w społeczeństwach od dawna zdominowanych przez tzw. kulturę masową rola kontaktów osobistych, przebiegających jakże często właśnie w ramach wspomnianych nowych sytuacji produktywnych nie osłabła, ale pozostaje nadal olbrzymia. Pozwoliło to sformułować znaną hipotezę „dwustopniowego przepływu” treści komunikowanych masowo²⁹.

Folklorystyka, nie tylko w krajach słowiańskich, skupia ostatnio swe zainteresowania na problemach repertuaru³⁰ i poetyki³¹ przekazów folklorystycznych oraz ich usytuowaniu w kulturze dwudziestowiecznej, do opisu której przyjmuje się kryterium semiotyczne. Problematyka repertuaru wydaje się istotna m.in. dla badania realnych faktów struktury społecznej. Pilnego przemyślenia wymagają więc kontakty z socjolingwistyką, czy szerzej: socjologią języka. Bez

²⁹ Por.: A. S i c i ń s k i, *Kontakty osobiste w procesie masowego komunikowania*. „Studia Socjologiczne” 1962, nr 2.

⁸⁰ Por. m.in. W. E. G u s i e w, *Folklor w systemie współczesnej kultury sławiańskich narodów*. [w:] *Istoria, kultura, etnografia i folklor sławiańskich narodów*. Moskwa 1978, s. 283—298; B. B e n e ś, *Izuczenie współczesnych folklornych жанrow Cechosłowacji*. [w:] *Folklor i narodne tradice w współczesnej kultury narodowej*. Sofija 1976, s. 69—75; tenże, *Uloha lidove slovesnosti v kulturu socialistickoho Československa*. [w:] *Sbornik Praci Filozoficke Fkulty Brnenske Univerzity*, F 19—20, 1975—1976; tenże, *Strukturni funkce polidove literatury u Slovianii v současne dobe*. [w:] *Československe přednášky pro VII. mezinrodní sjezd slavistů*. Praha 1973, s. 303—309; Z polskich prac wymienić tu należy przede wszystkim rozprawy i studia D. Simonides.

³¹ Por. m.in. J. J a g i e ł ł o, *Polska ballada ludowa*. Wrocław—Warszawa 1975; B. B e n e ś, *Semiotická problematika žanru lidového vyprávění*. [w:] *Československe přednášky pro VIII. mezinrodní sjezd slavistů v Zahřebu*. Praha 1978, s. 173—182; *Folklor — poetičeskaja sistema*. Moskwa 1977; *Specifika folklornych žanrow*. Moskwa 1973; L. H o n k o and V. V o i t, *Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature*. Budapest 1980.

rozwinętej na gruncie folklorystyki teorii gatunków ludowej twórczości, bez odwołania się do, podejmowanych od dawna przez folklorystów, problemów poetyki wypowiedzi „spontanicznych” trudno dziś badać realia współczesnej kultury, a m.in. treść tzw. światopoglądów potocznych czy fakty „powszechnej pamięci estetycznej”. Dla opisu kultury współczesnej, charakteryzującej się gwałtownymi tendencjami uniformizującymi i różnicującymi jednocześnie, folklorysta może dostarczyć interesujących danych oraz zaproponować sposoby wyjaśniania zjawisk i procesów³². Wśród prac szczególnie ciekawych na tym polu warto wymienić m.in. liczne rozprawy Bohuslava Beneša, który stawia pytania badawcze w ramach szeroko rozumianej teorii kultury, a rozwiązuje je szczegółowo na materiale folklorystycznymi.

Zasygnalizowany wyżej w największym skrócie krąg problemów zmusza do radykalnej zmiany myślenia o relacji między folklorem a literaturą, a samo postawienie tej relacji w tytule niniejszego tekstu kieruje raczej uwagę na pewną tradycję badawczą, obecną przede wszystkim w literaturoznawstwie, aniżeli odsyła do zjawisk kultury współczesnej. Trudno jednak zlekceważyć ową tradycję, tradycję pozanaukową, ideolo-

³² Por.: *Z problemów socjologii folkloru*. Red. naukowy D. Simonides. Opole 1977 (Interesującą nas problematykę podejmują w tym tomie m.in.: D. Simonides, J. Hajduk-Nijakowska, T. Smolińska); M. Waliński, *Folklor i folklorystyka. Uwagi na marginesie definicji*. „Literatura Ludowa” 1977, nr 4—5; *tenże*, *Współczesna rzeczywistość folkloru. Glosa do dyskusji*. „Literatura Ludowa” 1979, nr 1—3. Dla badań nad sytuacją folkloru w kulturze współczesnej mają bardzo istotne znaczenie, prowadzone systematycznie przez Michała Walińskiego na łamach „Literatury Ludowej” „przeglądy” aktualności. W ten sposób Michał Waliński powołał do życia jakby nową dyscyplinę: folklorystykę diagnostyczną, która jest rozwinięciem koncepcji formułowanych przez Czesława Hernasa.

giczno-polityczną, estetyczną, etyczną i światopoglądową, realizującą się w literaturze, publicystyce itp. Trudno także zlekceważyć sam folklor w jego reliktowej dziś postaci, gdyż bytuje on jako zjawisko utajone, podskórne, łatwo przystosowujące się do nowej rzeczywistości, szczególnie wówczas, gdy ulega jakiemuś zachwianiu oficjalna struktura życia literackiego (np. w okresie drugiej wojny światowej)³³. Jednak już nie sam folklor, wyraźnie reliktowy, ale sposoby myślenia o folklorze i kulturze ludowej nabierają znaczenia jako zjawiska współkonstituujące współczesną kulturę literacką. Nie możemy wprawdzie zapomnieć o tym, że myślenie to stwarza fakty takie, jak konkursy na poezję ludową, turnieje gawędziarzy, poezję festiwalu folklorystycznych itp. W większości wypadków antologijny, serialowo-komiksowy czy festiwalowo-cepeliadowy charakter bytowania tej twórczości mówi sam za siebie. Myślenie to jednak realizuje się także w ideologicznych oraz estetycznych celach twórczości wysokoartystycznej. Jest to odnowienie klasycznej problematyki ludowości literatury, ludowości pojmowanej jako ideologia w odróżnieniu od folkloru, który — przypomnijmy — jest formą sztuki. Odwołania do folkloru lub refleksji nad typem jego kulturowych uwarunkowań nie muszą znaczyć uprawiania ludowości, gdyż — jak powiada Bertolt Brecht — ludowość w literaturze nie jest problemem formalnym. Na interesującym nas polu problemów ludowość literatury współczesnej zyskuje najgłębszy wyraz w rozbudzaniu samoświadomości, różnicowaniu przyjętych ogólnie punktów widzenia, demitologizacji odwiecznych przekonań i wyobrażeń ludu, znoszeniu

³³ Zagadnienie to ma ogromną bibliografię w krajach ościennych. Wszechstronną próbą uchwycenia tego zagadnienia była sesja naukowa na temat „Folklor lat wojny i okupacji”, zorganizowana w czerwcu 1975 r. przez IBL PAN.

stereotypów, jakimi ocenia się na przykład tematyczne i formalne zdobycze literatury korzystające z doświadczeń szeroko rozumianych kultur ludowych.

Konstytutywną cechą współczesnych zjawisk literackich i kulturowych nie jest już opozycja: literatura — folklor, opozycja, której siła ustanawiająca także w historii literatury i kultury ujawniała się z różnym natężeniem i w sposób bardzo różnorodny. Folklor, jako członek tej opozycji, zastąpiony dziś został przez kompleks innych zjawisk, innych materiałów i tworzyw spoza literatury, dla których kryterium oralności (historyczne kryterium folkloru) musi być uchylone.

Próbie uzasadnienia takiego stanowiska przedstawił ostatnio Czesław Hernas, który stwierdzał: „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 cóż dopiero, gdyby przenieść to kryterium do analizy folkloru miejskiego, gdzie ulotny druk uliczny jest od dawna jedną z podstawowych form przekazów”.

Konsekwentne użycie historycznego kryterium oralności, przynoszące istotne efekty poznawcze, daje książka Jerzego Bartmińskiego pt. *O języku folkloru*³⁴. Jest to próba, która przede wszystkim pragnie przezwyciężyć, dominujący u nas, literaturoznawczy punkt widzenia w badaniu folkloru. Bartmiński pragnie przenieść uwagę na badanie folkloru jako nacechowanego estetycznie przekazu językowego, by w dalszych swoich pracach przedstawić, w Polsce zupełnie pionierską, propozycję uprawiania semantyki kultury. Próbą tą jest, przygotowywany w UMCS pod kierunkiem naukowym Bartmińskiego, *Słownik języka folkloru*³⁵,

³⁴ J. Bartmiński, *O języku folkloru*. Ossolineum 1973.

³⁵ *Słownik ludowych stereotypów językowych. Zeszyt pró-*

którego zeszyt próbny pt. *Słownik ludowych stereotypów językowych* ukazał się w roku 1980 ze wstępem prof. Czesława Hernasa.

Naszą folklorystykę cechowało przede wszystkim widzenie zjawisk folkloru z perspektywy faktów literackich czy najogólniej rzecz traktując — piśmienniczych. Zarówno folklor, jak i po części folklorystyka, pojawiły się w badaniach na tyle, na ile wymagała tego poprawność historycznoliterackich konstatacji. Dopiero od niedawna zagadnienia te zaczęły zyskiwać bazę interpretacyjną w ustaleniach antropologii kultury i dyscyplin pokrewnych (por. m.in. prace Cz. Hernasa).

Bartmiński widzi w folklorze odrębną formę twórczości artystycznej, o której istocie wiemy bardzo niewiele. Bez badań nad specyfiką folkloru relacje między nim a literaturą okazują się na tym poziomie konkretyzacji nieczytelne. Zainteresowanie folklorem jako prostym i naturalnym systemem komunikacji (i nie tylko komunikacji) zaktywizowało się wraz ze współczesnym rozwojem semiotyki, ale trzeba dodać, że rozwój tej dyscypliny również stymulowało. Otwierając pracę rozdziałem pt. *Folklor jako postać języka ustnego* osadził Bartmiński przedmiot swoich rozważań w materiale językowym, folklorystycznym i szerzej: kulturowym Lubelszczyzny, gdzie metodą zapisu magnetofonowego zebrano teksty folkloru w kilkudziesięciu wsiach. Właśnie ów zebrany i opracowany ze znaw-

bnj. Pod redakcją naukową J. Bartmińskiego. Słowo wstępne Cz. Hernasa. Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Wrocław 1980. Opracowano następujące hasła: „brat” (R. Tokarski), „gwiazda” (J. Chodakiewicz), „hej” (G. Żuraw), „kochać” (U. Majer), „koń” (J. Bartmiński), „kukułka” (I. i Cz. Kosyłowie), „matka” (J. Jagiełło), „rozmaryn” (J. Puch), „słońce” (J. Bartmiński), „talar” (J. Adamowski), „wół” (J. Sierociuk). Założenia teoretyczne słownika przedstawił w obszernym studium J. Bartmiński.

stwem materiału terenowy nakazuje krytycznie patrzeć na wszelkie fascynacje teoriami, a z drugiej strony pozwala formułować uargumentowane wnioski. Autor stwierdza: „Folklor w warunkach naturalnych funkcjonuje w społeczności wiejskiej mówiącej gwara — jest odbierany na jej tle”. W innym miejscu dodaje, że język folkloru jest gwara artystyczna. W związku z powyższym teksty gwarowe dzieli autor na artystyczne (folklor) i potoczne (nie-folklor). Te pierwsze rozpadają się następnie na wierszowane i prozaiczne, a wśród wierszowanych wyróżnia Bartmiński teksty śpiewane i mówione. Założenia przyjęte przez Bartmińskiego dają interesujące rezultaty nie tyle nawet dla dialektologii, ale dla szeroko rozumianej teorii tekstu, poetyki itp. Rozważania na temat takich cech wspólnych dla folkloru i gwary, jak: kontaminacja, formuliczność, powtórzenia, dialogowość czy rola incipitów pozwalają sformułować wiele cennych uwag o istocie folkloru oraz jego historycznych kryteriach.

Folklor i jego język, funkcjonujący na tle gwary, stanowią główny przedmiot zainteresowań Bartmińskiego, dlatego też autor zupełnie świadomie nie dąży do uchwycenia tych jakości, wchodzących dziś w zakres pojęcia folklor, które odbierane są jako specyficzne na tle różnych odmian piśmiennictwa, literatury pięknej oraz innych form przekazu typowych np. dla środków masowego komunikowania, tzw. języków socjalnych itp. Ustalenia Bartmińskiego uświadamiają konieczność podjęcia problematyki socjolingwistycznej, co okazuje się szczególnie doniosłe w badaniach nad stanem folkloru współczesnego, nad przemianami naturalnych warunków, w których on funkcjonuje i odłamną postulowaną socjologią folklorów.

Podkreślając tutaj nieustannie konieczność historycznej konkretyzacji interesującej nas problematyki warto bliżej zatrzymać się nad kategorią oralności

jako problemem historycznym. Zagadnienie to podniósł ostatnio w sposób niezwykle instruktywny M. I. Stieblin-Kamienski w książce pt. *Istoriczeskaja poetika*³⁶. Wspomniany badacz, zajmując się problemami procesu literackiego oraz zmian w literackich i kulturowych formacjach, wydobyl na plan pierwszy zagadnienie pierwiastka autorskiego w tekście słownym. Zwrócił uwagę m.in. na fakt, że literatura ustna w kulturach przedpiśmiennych jest czym innym, niż literatura ustna w kulturach znających pismo choć może być uznana za zjawisko analogiczne. Nie wszystkie też gatunki folkloru należą do formacji przedpiśmiennej (np. ballada). Rozważania Stieblina-Kamienskiego, akcentujące jako kluczowe, zagadnienie świadomości autorskiej, wnoszą do folklorystyki unikalną problematykę antropologiczną, która tworzy płaszczyznę scalającą różne tradycje i sposoby uprawiania wiedzy o folklorze. Kryterium oralności (ustnego bytowania tekstu słownego) musi być stale konkretyzowane, a przyjmowane w postaci ponadhistorycznej nie może mieć charakteru rozstrzygającego o folklorystyczności lub nie-folklorystyczności tekstu. Zdaniem badacza ani poezja skaldów, ani pieśni tzw. Starszej Eddy, choć bytowały ustnie, nie mogą przynależeć do folkloru, gdyż wyrażały odpowiednio ukształtowany pierwiastek świadomości autorskiej. Zatem tzw. świadomość autorska istniała już w epokach przedpiśmiennych. Folklor — generalnie rzecz biorąc — nie zna świadomości autorskiej. Żywe funkcjonowanie zjawisk folkloru w społecznościach zdominowanych przez kulturę pisma objaśnia badacz m.in. tym, że brak świadomości autorskiej niesie za sobą takie požądane pod względem humanistycznym wartości, których nie wnosi

³⁶ M. I. Stieblin-Kamienski, *Istoriczeskaja poetika*. Leningrad 1978.

autorstwo świadome. Wartości te odsłonił romantyzm, ale też zmitologizował je. Zanik autorstwa nieświadomionego należy traktować jako przejaw regresu, utraty pewnych wartości, których nie można powtórzyć, nie można powołać w innych niż folklor okolicznościach kulturowych. Zanik twórczości „beźświadomej” pociągał za sobą utratę tych treści i wyobrażeń, które z tym typem twórczości były ściśle zespolone.

Analiza kultury współczesnej pozwala wykryć oczekiwania na zjawiska, które w ogromnym przybliżeniu odbierane są powszechnie jako folkloropodobne. Tradycja kulturowa artykułująca się w bieżącej praktyce społecznej i artystycznej — bez względu na to, czy folklorysty tego chcieli, czy też nie — zlokalizowała dziś oczekiwania na fakty folkloropodobne w tych polaciach kultury, które noszą w sobie stary i wielokrotnie od czasów romantyzmu przypisywany folklorowi pierwiastek naturalności, spontaniczności, autentyczności, ale również nieoficjalności, niesystemowości i peryferyjności.

Intensyfikacja tych pierwiastków (także w refleksji i praktyce potocznej) może być uznana za reakcję wobec zorganizowanych i sterowanych centralnie systemów funkcjonowania treści kulturowych, reakcję na postępujące tendencje instytucjonalizacji obiegów treści kultury. Wspomniane pierwiastki stanowią sferę zjawisk bardzo zróżnicowanych. Włącza się tu twórczość amatorską, tzw. poezję samorodną, ludowe pamiętniki, kroniki wsi i zakładów pracy, amatorskie monografie terenowe, piśmiennictwo dokumentalne, ale również przekazy funkcjonujące w subkulturach zawodowych, przestępczych, treningi interpersonalne, psychodramy, happening, kolekcjonerstwo itp. Podobne walory przypisuje się również wszelkiego rodzaju tekstom użytkowym, a więc listom, wpisom sztambuchowym, inskrypcjom nagrobnym, testamen-

tom, podaniom do urzędów, wpisom do ksiąg pamiątkowych, wpisom do ksiąg zażaleń³⁷. Tym samym faktem folkloropodobnym przypisuje się — w postaci, przyznać trzeba, niekiedy ponadhistorycznej — upowszechnianie określonego inwariantu światopoglądowego. Przejawiać się to może, z jednej strony, w działaniach ludycznych³⁸, by wskazać tylko śpiewogrę, serial i komiks o Janosiku³⁹, z drugiej strony, w istnieniu zaangażowanego modelu⁴⁰ realizacji tego inwariantu, modelu nawiązującego do tradycji światopoglądów i kultur nieoficjalnych, ludowo-plebejskich, i nabierającego sensu na tle krytycznego przemyslenia tej tradycji.

W tym przypadku mówi się najczęściej o książkach tzw. nurtu ludowego w literaturze współczesnej. Nie jest to zjawisko jednorodne i, jak do tej pory, pomimo analitycznych wysiłków

³⁷ Edward Redliński na łamach „Kontrastów” posługiwał się na oznaczenie tych tekstów zbiorczym terminem „nikiformy” (por.: E. Redliński, *Nikiformy*. Warszawa 1982). Swoisty układ odniesienia dla współczesnych zjawisk literackich, rodzaj zwierciadła dla literatury, próbuje — jak się wydaje — redakcja „Regionów”, „Literatury Ludowej” niegdyś „Tekstów” i przede wszystkim „Kontrastów”. Zagadnienia te starałem się rozwinąć w książce *Dokument i literatura* (Warszawa 1980). W tym kręgu problemów sytuuje się też książka B. Gołębiowskiego pt. *Pamiętnikarstwo i literatura. Szkice z socjologii kultury*. (Warszawa 1973). Por. także: S. Adamczyk, *Twórcy i współtwórcy*. (Warszawa 1970) oraz A. Mencweł, *Literatura i socjologia*. „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 2.

³⁸Wiele interesujących refleksji przynosi na ten temat praca J. Burszty pt. *Kultura ludowa — kultura narodowa*. Warszawa 1974, s. 241—356.

³⁹Nader charakterystyczny jest tu zabawowo-rozrywkowy sposób funkcjonowania relikwów tradycyjnego repertuaru folklorystycznego, nie wypełniającego już dziś funkcji poznawczych, informacyjnych, praktycznych i przez to zdegradowanego do roli repertuaru rozrywkowego (D. Simonds, *op. cit.*, s. 211).

⁴⁰Pojęcie modelu ludycznego i zaangażowanego, odniesione do typu społecznej sytuacji komunikacyjnej, stosuje S. Zół-

Henryka Berezny, Bronisława Gołębiowskiego i Zygmunta Ziątka, wyznaczone raczej w sposób arbitralny. Badanie poetyki immanentnej tych utworów, rzutowanie jej na mapę całości kształtu zjawisk współczesnych, wciąż zastępowane jest przeglądem domniemanych intencji czy okazjonalnych deklaracji, Tym bardziej że uważniejsze spojrzenie na współczesne zjawiska literackie przynosi niekiedy wnioski na pierwszy rzut oka zaskakujące. *Konopielka*, czy tego jej autor chce czy też nie, funkcjonuje bardziej w warszawskich środowiskach artystycznych aniżeli gdzie indziej, Myśliwski czytywany jest na uniwersytetach, a twórczość Nowaka i Ozoga stanowi raj dla mitografów. Chętnie też z tej okazji krytyka realizuje swe tłumione ciągoty psychoanalityczne. Książki Kawalca też głównie czytane są w środowiskach miejskich i traktowane często jako zbeletryzowane monografie socjologiczne. Ale obok refleksyjnego stosunku wobec dawnych i nowszych doświadczeń kultury ludowej istnieje także rodzaj stosunku żywiołowego przede wszystkim wobec nowych zjawisk folklorystycznych, czyli folkloropodobnych (folklor środowisk naukowych, intelektualnych, zawodowych, przestępczych itp.). Spotykamy więc współcześnie fakty literackie, których cechą konstytutywną (wyróżniającą), mogą być środowiskowe odmiany języka i wymieniane w tych językach teksty mówione, odrywające się od swych pierwotnych sytuacji produktywnych. W tym sensie najbardziej folklorystyczne będą teksty Sławomira Mrożka, Marka Nowakowskiego, Mirona Białoszewskiego, ale także Edwarda Stachury, Zygmunta Trziszki, Mariana Pilota, Zygmunta Wójcika czy Ryszarda Milczewskiego-Bruno. Na przeciwległym krańcu trzeba widzieć kostiumy folklorystyczne Jerzego Harasymowicza. Interesujące, w tym zakresie wydają się uwagi o twórczości Mirona Białoszewskiego zawarte m.in. w pracach Artura Sandauera i Janusza Sławińskiego oraz o wierszach Jerzego Harasymowicza i Ryszarda Milczewskiego-Bruno⁴¹.

k i e w s k i, *Literatura polska 1918—1975*. Warszawa 1975, t. 1, s. 7&—78.

⁴¹ Por. na ten temat uwagi zawarte w szkicach: A. Z a w a d a, *Jerzy Harasymowicz — poeta popularny*. „Literatura Ludowa”-1974, nr 2; J. K o l b u s z e w s k i, *Między czajnikiem i dziurami na swetrze. O poezji Jerzego Harasymowicza*. „Literatura Ludowa” nr 2; A. Z a w a d a, *Poeta pogranicza kultur Ryszard Milczewski-Bruno*. „Literatura Ludowa” 1973, nr 6. Por. także: M. O r s k i, *Świadomość bohatera współczesnej prozy. Etos lumpa*. „Odra” 1975, nr 12.

Tak więc ludowość, ludyczność, ale i współczesne przejawy l u d o m a n i i stały się przedmiotem naszych rozważań.

W niniejszej książce śledzimy te zjawiska poprzez analizy wybranych utworów. Pragniemy bowiem zarówno tropić wciąż jeszcze nowe mitologizacje folkloru i przykłady fałszywej ludowości w kulturze współczesnej, jak też towarzyszyć tym wysiłkom, które zmierzają do neutralizacji narzuconych z zewnątrz nieprawdziwych wyobrażeń, społecznie cudzych, ideologicznie obcych interpretacji folkloru i ludowości. Przywołując słowa Norwida chcemy powiedzieć, że poszczególne warstwy społeczne „przychodzą inną drogą do uczestnictwa w sztuce; ile razy przychodzą tąż samą, co i drugie, to nie one do sztuki, ale sztuka doń przychodzi, i jest rośliną egzotyczną, i nie ma tam miejsca na artystów...”⁴²

⁴² C. K. Norwid, *Promethidion*. [w:] *Pisma wszystkie*. Zebrał tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. Warszawa 1971, t. 3, s. 463.

**W KREGU MYŚLI
FOLKLORYSTYCZNEJ
JULIANA KRZYŻANOWSKIEGO**

I

Dla historyka literatury, dla samych pisarzy, ale także dla odbiorców tzw. tekstów ludowych folklor wydaje się takim zjawiskiem, którego istotę można określić jako bycie w stanie rozproszenia. Z wymienionych wyżej punktów widzenia, to co nazywane jest folklorem sytuuje się poza przejrzystymi systemami bibliograficznymi, poza kartotekami bibliotek, gdzieś na peryferiach zorganizowanego życia literackiego. Zjawiska literackie dają się łatwiej podporządkować choćby przez umowność wszelkiego typu zewnętrznych wyróżników i formalnych „etykietek”, gdy tymczasem myśl o systematyce zjawisk folkloru, próba wyjaśnienia ich historycznej istoty, równałaby się — w wielkim uproszczeniu — niewykonalnej wręcz systematyce potocznej praktyki życiowej.

Poznanie folkloru jako zjawiska „w rozproszeniu” (niesystemowego) jest po dziś dzień zabiegiem najczęstszym zarówno na terenie historii kultury, literaturoznawstwa, jak i literatury pięknej, która w tym względzie — jak się wydaje — odegrała rolę dominującą. Toteż zainteresowania folklorem, jako czymś „innym”, łączyły się zazwyczaj z przebyciem pewnej przestrzeni kulturowej, przeważnie zhierarchizowanej, choć w każdym okresie historycznym — wielokierunkowej. Takie

poznanie jest przeżyciem kulturowym, społecznym i estetycznym, zacierającym w sposób niemal bezwiedny różnice między folklorem i folklorystyką, najczęściej — w najszlachetniejszym tego słowa rozumieniu — amatorską, która u nas po dzień dzisiejszy istnieje przede wszystkim jako spadek po romantyzmie. Dla makroprocesów kulturowych jest to zjawisko dosyć typowe, różnicujące treści i wartości kultury, gwarantujące uczestnictwo w kulturze wielu różnym grupom społecznym.

Jeśli patrzemy na folklor z obszarów historii literatury i kultury, gdzie rozpoznano i utrwalono liczne jego „ślady”, czynności folklorysty przypominają wówczas czynności detektywa, porządkującego fakty, poszukującego ogniów, które służyłyby bardziej identyfikacji faktów, aniżeli odsyłałyby do wizerunku jakiejś hipotetycznej całości czy też stawały się jej funkcjonalnym elementem. Wydaje się, że taka właśnie sytuacja była charakterystyczna dla startu naukowego Juliana Krzyżanowskiego. Odpowiedź na pytanie jak i na ile Krzyżanowski tę sytuację przekształcił nie jest jeszcze dziś w pełni możliwa.

II

Funkcjonowanie myśli folklorystycznej Krzyżanowskiego jest nie tylko problemem historii czy socjologii wiedzy, ale również staje się treścią społeczną jak inne w naszej historii przejawy zainteresowania kulturą ludową. Próba odpowiedzi na postawione wyżej pytanie wymaga, choćby tylko wstępnej, rekonstrukcji drogi naukowej oraz uświadomienia sobie — w najogólniejszych zarysach — sposobów funkcjonowania w kulturze współczesnej koncepcji i dokonań Juliana Krzyżanowskiego. Warto na wstępie odwołać

się do typu doświadczeń lekturowych, jakie łączą się dziś z odbiorem *Paralel, Słownika folkloru polskiego, Mądrej głowie dość dwie słowie* czy też ogłaszanej — w masowych na nasze warunki nakładach — *Historii literatury polskiej*. Atrakcyjność czytelnicza tych pozycji, i to przede wszystkim dla czytelnika nie-specjalisty, nie będzie zapewne malała. Choć nie miejsce tu na analizę współczesnych uwarunkowań, to za charakterystyczny przykład spełniania tych oczekiwań można dziś uznać niespecjalistyczną (nieakademicką) lekturę takich dzieł, jak *Złota gałąź* Frazera czy *Argonauci Zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego. Wydaje się, że wspomniane wyżej prace Krzyżanowskiego odpowiadają również tym potrzebom czytelniczym, które zaspokaja i rozbudza od lat tzw. ceramowska seria Państwowego Insytutu Wydawniczego. Lektura *Paralel, Słownika folkloru polskiego* (gdzie Krzyżanowski napisał większość haseł) czy też zbioru *Mądrej głowie...* stwarza rzadką dziś szansę identyfikacji wiedzy intuicyjnej, gdzieś i kiedyś zasłyszanej; stwarza szansę rozpoznania lub ożywienia przekazów znanych z tradycji domowej, z książek, których tytułów ani autorów nie pamiętamy. Lektura tych prac sprzyja aktywizacji treści ukrytych, zniekształconych, przygłuszonych zmiennym rytmem codzienności. A więc niejako z zewnątrz ożywia pokłady treści, którym przypisuje się miano folklorystycznych czy folkloropodobnych. Taki typ lektury dzieł Krzyżanowskiego, jak i dzieł przez niego zainspirowanych, wydaje się procesem nie zamkniętym, o trudnych do uchwycenia konsekwencjach

III

Jakkolwiek ważny jest metodologiczny aspekt zainteresowań historycznoliterackich i folklorys-

tycznych Krzyżanowskiego, czytelny w kontekście tzw. przełomu antypozytywistycznego w nauce¹ i naukowych problemów humanistyki na początku naszego stulecia, to nas interesować będą przede wszystkim społeczne względy zainteresowań uczonego kulturą ludową, czyli społeczne funkcje jego dzieł i zawartych w nich koncepcji. Problem ten, niezwykle ważny, wymagający gruntownych i wcale nie okolicznościowych studiów, nie może być tu nawet postawiony, a zaledwie zasygnalizowany. Sytuacja w połowie lat dwudziestych, w której rozpoczyna działalność naukową Julian Krzyżanowski, w której kształtują się wyraźnie jego zainteresowania folklorystyczne, to sytuacja, kiedy wybór takiego przedmiotu zainteresowań, jak folklor nie był wyłącznie problemem akademickim. Łączyło się to z uwarunkowanym przez ówczesne tendencje w kulturze europejskiej, postępującym zróżnicowaniem społecznego stosunku do sztuki, zróżnicowaniem obiegów treści literackich² i wielością ocen samego folkloru³. Uległa wówczas przekształceniu społeczna baza badań nad kulturą ludową. Nastąpiło zawężenie się kontaktów

¹ Por.: S. Żółkiewski, *Julian Krzyżanowski — czyli triumf filologii*. „Kultura i Społeczeństwo” 1976, nr 4. Problematykę tę referuje zresztą sam Krzyżanowski w pierwszym rozdziale *Nauki o literaturze*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1966 oraz sygnalizuje we wstępie do *Historii literatury polskiej. Alegoryzm — preromantyzm*. Warszawa 1964.

² Idzie tu przede wszystkim o rozprawy ogłaszane od połowy lat dwudziestych do połowy lat trzydziestych, które złożyły się później na *Romans polski wieku XVI*. Lublin 1934 oraz *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1935.

³ Spory jakie w roku 1903 rozgorzały o włączenie „rzeczy jarmarcznych” pomiędzy Maksymilianem Kawczyńskim a Aleksandrem Brucknerem, Piotrem Chmielowskim i Edmundem Porębowiczem przywołuje Krzyżanowski w rozprawie *Folklorystyka w nauce o literaturze*, [w:] *Zjazd Naukowy Polonistów 1958*. Wrocław 1960

etnografów i folklorystów z potrzebami intelektualnymi społeczeństwa. Wystąpienie Krzyżanowskiego miało miejsce w czasie, kiedy trzeba było na nowo przemyśleć powiązanie, specjalizującego się metodycznie i metodologicznie, ludoznawstwa z potrzebami życia społecznego, które od czasów romantyzmu znało i szanowało kategorię zbieracza amatora, zbieracza entuzjasty⁴.

Krzyżanowski podzielał przekonanie (podobnie czytał przed nim Aleksander Bruckner), iż historia literatury jest nie tylko historią arcydzieł. Podjęcie badań nad folklorem, który został „przechowany” w sposób świadomy czy bezświadomy w literaturze i piśmiennictwie oraz zostawił liczne „ślady” w historii literatury i kultury, łączyło się z wyrażeniem swego rodzaju sprzeciwu wobec szerzącego się wówczas arystokratyzmu w badaniach literackich. Zarówno jego własne prace, jak też oceny prac innych autorów, przeprowadzane m.in. dosyć systematycznie na łamach „Rocznika Literackiego”, dowodzą, że bunt wobec arystokratyzmu i estetyzmu nie był sprawą przypadku, ale towarzyszył działalności Krzyżanowskiego także na kartach ostatnich jego prac. Oceniając np. książkę B. Korzeniowskiego pt. *„Drama” w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osieńskiego (1814—1831)* stwierdzał m.in., że książka ta wiedzie nas w „sutereny ówczesnego piśmiennictwa, tej strawy artystycznej, którą przez lat kilkanaście, a raczej kilkadziesiąt, karmiła się warszawska i niewarszawska publiczność teatralna ku oburzeniu miłośników dostojnego repertuaru”⁵. W *Nauce o literaturze* sformułuje później wprost zdanie o potrzebie badania tzw. literatury tradycyjnej (folkloru) i literatury „nowych” warstw społecznych,

⁴ W. D y n o w s k i, *Miejsce etnografii wśród innych nauk i znaczenie badań nad jej dziejami*, [w:] *Historia etnografii polskiej*. Wrocław—Warszawa—Gdańsk 1973, s. 16.

⁵ „Rocznik Literacki” 1934. Warszawa 1935, s. 259.

pisząc, iż „Tradycyjna i elitarna historia literatury zjawisk tych dostrzec nie umiała, i tu właśnie może wkroczyć folklorystyka”⁶. W *Słowniku folkloru polskiego* posłuży się natomiast pojęciem „badacza oficjalnego czy po prostu zwyczajnego”, który „swą znajomość produkcji pisarskiej opiera na urzędowych wykazach bibliograficznych i sprawdza ją bądź w księgarniach, bądź w bibliotekach”, oraz pojęciem „odbiorcy specjalnego”⁷. Założenia i praktykę folklorystyczną Krzyżanowskiego należy łączyć z — głoszonymi wówczas przez niego — postulatami badań nad życiem literackim, kulturą literacką, a co za tym idzie, z uświadamianą wyraźnie potrzebą socjologii zjawisk literackich. Przestrzegał jednocześnie autor *Paralel* przed — uciekającym od trudnej i pracochłonnej problematyki historyczno-kulturowej i przenoszącym bezkrytycznie wzory obce — „modnym socjologizowaniem literackim”⁸.

IV

Stanowisko Krzyżanowskiego w tych sprawach da się pośrednio zrekonstruować na podstawie omówień i recenzji ukazujących się lub wznawianych w latach trzydziestych syntez historycznoliterackich⁹. Wysoko waloryzował te uogólnienia, które były „wrazem indywidualności swego twórcy”, jak również

⁶ J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, op. cit., s. 273.

⁷ *Słownik folkloru polskiego*. Pod red. Juliana Krzyżanowskiego. Warszawa 1965, s. 204—205.

⁸ „Rocznik Literacki” 1937, Warszawa 1938, s. 242.

⁹ Idzie tu o recenzję *Literatury polskiej porzobiorowej...* B. Chlebowskiego oraz akademickich *Dziejów literatury pięknej w Polsce*. („Rocznik Literacki” 1935, Warszawa 1936, s. 245—247).

zwracał uwagę np. na „predylekcję [...] do dziejów kultury” oraz stopień ujawnienia w tych syntezach mechanizmów „życia kulturalnego”, czyli „związków między tym życiem a literaturą, owo mnóstwo nici łączących dzieła literackie z prądami politycznymi, religijnymi, społecznymi, naukowymi i innymi...”¹⁰. Postulaty powyższe starał się realizować w swej *Historii literatury polskiej* (1939), która w zupełnie nowym kształcie ukazała się dopiero w roku 1964. Fakt, że do nowej edycji wprowadzone zostały jako integralny składnik literatury i kultury narodowej, ale ujęte w osobne rozdziały, pierwiastki ludowe i folklorystyczne wydaje się bardzo znamienne dla założeń badawczych Juliana Krzyżanowskiego. „Dopełnienie” historii zjawisk literackich zjawiskami folklorystycznymi stanowi realizację — formułowanych jeszcze w latach dwudziestych — postulatów badawczych, a więc stanowi jakby punkt dojścia na drodze, którą Krzyżanowski obrał i z tak ogromnym pożytkiem przebył. Drogę tę można scharakteryzować następująco: od historii literatury do folklorystyki i przez folklorystykę do nowej jakościowo syntezy historyczno-literackiej, gdzie folklor jest historycznym składnikiem kultury narodowej. Była to droga — jak sam Krzyżanowski później napisze — „wiodąca do wyznaczenia miejsca literatury ustnej w całokształcie literatury narodowej”¹¹. Folklorystyka

¹⁰ Tamże, s. 246.

¹¹ „W nowym, trzecim wydaniu *Historii literatury polskiej* podjąłem próbę ukazania naszego folkloru od średniowiecza po wczesne lata w. XIX, od podań w *Kronice Galla* po wypowiedzi o literaturze ludowej Kazimierza Brodzińskiego. Czyniąc to kierowałem się dwoma względami. Pierwszym było nawiązanie do dawnej tradycji naszych historyków literatury, takich jak Michał Wiszniewski, którzy usiłowali wiązać twórczość ludową i literacką, a więc tradycji, która kazała Mickiewiczowi szukać pierwiastków ludowych nawet u Galla i Kadłubka. Względ drugi to stanowisko nowoczesnej folklorystyki spoglądającej na twór-

autora *Polskiej bajki ludowej* wyrosła w kręgu metod i postulatów badawczych literaturoznawstwa, które w Polsce zastał i które w swoisty sposób przekształcił. Po latach na kartach *Słownika folkloru polskiego* sam Krzyżanowski napisał, iż „zajął się uporządkowaniem dziejów średniowiecznej powieści ludowej w pojedynkę i fragmentarycznie badanej przez dwa pokolenia poprzedników (*Romans polski wieku XVI*, 1934, 1962), co zarazem wprowadziło [...] na pole rozważań nad pierwiastkami ludowymi w literaturze staropolskiej (*Paralele*, 1935, 1961) i doprowadziło do prac nad systematyką bajki ludowej w Polsce (1944), do wyjaśnienia genezy kilkuset przysłów polskich (*Mądrej głowie dość dwie słowie*, 1958, 1960) i studiów nad ludowością pisarzy polskich, od Kochanowskiego po Słowackiego i Norwida”¹².

Pojawiła się więc możliwość wyodrębnienia folklorystyki z tradycyjnie zresztą rozumianej etnografii, ale zaistniały również przesłanki, po dziś dzień nie zawsze w pełni uświadomione, wyodrębnienia się folklorystyki i z literaturoznawstwa, również pojmowanego tradycyjnie. Celem, który przyświecał w pierwszej fazie działalności folklorystycznej autora *Romansu polskiego* było w gruncie rzeczy przygotowanie materiału, inwentaryzacja faktów dla przyszłej syntezy dziejów literatury, dziejów, które będą składały się z — w miarę szczegółowych — obrazów poszczególnych epok, następujących po sobie przemienne jako epoki zdominowane przez pierwiastki racjonalistyczne (np. renesans) oraz irracjonalne (np. romantyzm)¹³. Odnieść można

czegoś ustną jako na zjawisko literackie...” „Rocznik literacki” 1964, Warszawa 1966, s. 269.

¹² *Słownik folkloru polskiego*, op. cit., s. 112.

¹³ J. Krzyżanowski, *Od średniowiecza do baroku. Studia naukowo-literackie*. Warszawa 1938. Ze schematem tym, wyłożonym w pracy D. Czyżewskiego (*Outline of Compa-*

wrażenie, że bardziej tu szło o możliwie wszechstronne i precyzyjne wykreślenie obrazu poszczególnej epoki literackiej, o inwentaryzację jej tematów (wątków, motywów literackich), a w późniejszym okresie również form podawczych, aniżeli poznanie praw procesu historycznoliterackiego w danej kulturze narodowej czy szerszym areale kultury. Krzyżanowski podzielał tu pogląd, głoszony m.in. przez Aleksandra Wiesiełowskiego, iż pełne poznanie danej epoki, to poznanie nie tylko arcydzieł, ale także całej sfery „życiowych drobiazgów”, pozostających we wzajemnych związkach¹⁴. Budowanie „obrazu epoki” nie było równoznaczne z budowaniem kontekstu wyjaśniającego, ale miało raczej dać wyraz realizowania się w literaturze ideałów danego okresu, w najogólniejszych zarysach ideałów uprzednio znanych, gdyż wynikających po części z rytmicznej przemienności dominant światopoglądowych poszczególnych epok. Postulat powyższy musiał więc znaleźć się wśród celów i praktyk poznawczych, porządkujących, systematyzujących, ale raczej nie wartościujących. Myślenie porządkujące, morfologizujące i systematyzujące, a równocześnie poszukujące brakujących ogniw i faktów wyjściowych siłą rzeczy skazane jest na uprawianie genetyzmu, na poszukiwanie wspólnego pnia danych zjawisk, czyli ich „łożyska macierzystego”. W *Nauce o literaturze* czytamy: „zasada układu chronologiczno-historycznego krzyżuje się raz po raz z innymi i nigdy pedantycznie przeprowadzić się nie da, stąd też pochodzi [...] niemożliwość ścisłego

rative Slavic Literatures. Survey of Slavic Civilization, vol. I. American Academy of Arts and Sciences. Boston Massachusetts 1952, s. 10—11) polemizuje D. L i c h a c z e w (*Poetika driewnierusskoj liitieratury*. Leningrad 1971, s. 72—75), uznając go za przejaw ahistoryzmu w badaniach literackich.

¹⁴ Por. *Akademiczeskije szkoły w russkom liitieraturowiedeni*. Moskwa 1975, s. 227.

rozgraniczania genetyki i systematyki w historii literatury" ¹⁵.

Postulat — w gruncie rzeczy — jednopiennego wzrostu literatury, której zjawiska zatraciły już przejrzystość pierwotnych związków genetycznych, musi preferować metody porównawcze historyczne. Daje temu wyraz Krzyżanowski w programowym szkicu *Paralel* pt. *Literatura i folklor*: . . . 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 laty mógł 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" ¹⁶.

Szczególnie żywych impulsów dostarczyć musieli tu mediewiści, którzy metodę porównawczą wypracowali na gruncie badania kultur wysoce semiotycznych, gdzie zależności między folklorem i literaturą (piśmiennic-

¹⁵ J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, op. cit., s. 28.

¹⁶ J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 24.

twem) były bardziej jednorodne, typowe i porównywalne. „Komparatystyka — stwierdzał autor *Paralel* — grupuje [...] szereguje i klasyfikuje zjawiska różnorodne w dwu co najmniej literaturach, [...] robi to na zasadzie ich cech istotnych, innych niż język, a więc albo rodzajowych, albo treściowych, ściśle biorąc — tematycznych. Jako dyscyplina naukowa jest ona starsza od historii literatury, uprawiano ją bowiem przez całe wieki w postaci dość prymitywnej”¹⁷. W innym miejscu dodawał: „Przed wszystkim jednak komparatystyka dotyczy anonimowych i wędrownych utworów średniowiecznych powtarzających się w postaci niemal identycznej lub przynajmniej wykazującej rozmaite pokrewieństwa i podobieństwa nie tylko u różnych pisarzy tej samej literatury, ale nawet w różnych literaturach; następnie zaś przedmiotem systematyki porównawczej są utwory tradycyjne we właściwym znaczeniu tego terminu, tj. upowszechniane drogą przekazu ustnego, a nie piśmiennego, a więc należące do dziedziny zwanej dzisiaj folklorem”¹⁸.

Warto może zauważyć w tym miejscu, że narzędzia i metody komparatystyki tak silnie zadomowiły się w nauce, że zawężyły teren folklorystyki do obszaru ich względnie poprawnej stosowalności. Metody porównawczo-historyczne, tak jak je rozumieli G. Paris czy A. Wiesiełowski, mogą być sensownie zastosowane w przedziałach danego cyklu, mogą być użyteczne dla budowania obrazu epoki oraz formalnej identyfikacji jej składników (faktów), ale okazują się znacznie mniej przydatne dla uchwycenia zmian jakościowych (funkcjonalnych).

Praktyka folklorystyczna Krzyżanowskiego preferowała inwentaryzację materiału i jego weryfikację, jak

¹⁷ J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, op. cit., s. 29.

¹⁸ Tamże, s. 30.

też weryfikację pomysłów cudzych. Celem żmudnych zabiegów badawczych było identyfikowanie faktów bez wyraźnie sformułowanego celu teoretycznego. Na gruncie etnografii odpowiadały temu założenia dyfuzjonizmu, gdzie przy zastosowaniu bardzo różnych kryteriów chodziło o ustalenie zakresu i genezy rozprzestrzenienia się danego wytworu, ustalenie kolejności i szlaków zapożyczeń, co w efekcie miało prowadzić do — w miarę kompletnego i wszechstronnego — zidentyfikowania przemieszczającego się w kulturze obiektu (wytworu kulturowego). Chodziło więc o „identyfikację faktów”, wyodrębnienie ich z większej całości kulturowej dla uzyskania odpowiedzi na pytanie, co to jest?¹⁹ W czasie, kiedy pojawiły się już u nas w latach dwudziestych badania teoretyczno-modelowe (L. Krzywicki, S. Czarnowski) nie możemy stwierdzić ich silniejszego wpływu na międzywojenną etnografię, która przede wszystkim badała fakty, identyfikowała obiekty i zdominowana była przez empirię. Warto pamiętać o tej sytuacji, kiedy mówimy o dziełach Juliana Krzyżanowskiego. Głoszone przez niego *expressis verbis* postulaty badawcze nie zawsze mogły w sposób konsekwentny zrealizować się praktycznie. Można nawet odnieść wrażenie, iż postulaty te były częściej aktualizowane niż sama praktyka badawcza, która pozostawała raczej niezmienna. Manfred Kridl tak pisał z okazji pierwszego wydania *Paralel* (1935): „Autor jest jednym spośród starszego pokolenia badaczy, który się tymi kwestiami systematycznie zajmuje. Posiada też imponującą wiedzę w tym zakresie oraz ścisłą metodę porównawczą, ogranicza się jednak — jak prawie wszyscy nasi i obcy badacze — do śledzenia pokrew-

¹⁸ Z. Sokolewicz, *Szkoły i kierunki w etnografii polskiej*. [w:] *Historia etnografii polskiej*, op. cit., s. 141.

²⁰ Tamże, s. 150.

nych wątków, motywów, tematów, pozostawiając na boku kwestię ich funkcji literackiej w utworze artystycznym, opartym na źródle ludowym. W swej dziedzinie dokonywa ciekawych odkryć, znajduje interesujące analogie i paralele pomiędzy światem ludowym a artystycznym, ale choć jest wyznawcą metodycznego postulatu szukania w folklorze wyłącznie prototypów identycznych, a nie analogicznych — sam nie zawsze może postulatowi temu zaślubić [...] Zupełnie więc identyczne prototypy ludowe utworów literackich znaleźć możemy co najwyżej u rymopisów pośledniejszego gatunku" ²¹.

Problematykę folklorystyczną umieszcza Krzyżanowski w *Nauce o literaturze* w dziale tematologii, operującej takimi kategoriami jak motyw i wątek. Tym samym jakby zaciera, a przynajmniej — jak sam pisze — „zmniejsza”, dystans między folklorem i nauką o literaturze oraz folklorem i literaturą. W otwierającym *Paralele* szkicu pt. *Literatura i folklor* czytamy: „...literatura i folklor zazębiają 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, magazynujące soki żywotne, z których czerpie siłę kultura literacka zróżnicowanej społeczności, zarówno kultura wyrażająca się w słowie pisanym, jak kultura słowa mówionego" ²².

Postulaty badawcze realizowane w tym zakresie przez autora *Romansu polskiego* sprowadzają się do „ustalenia w długim łańcuchu najrozmaitszych tekstów dwu ogniw podstawowych: redakcji podstawowej, sta-

²¹ „Rocznik Literacki” 1936. Warszawa 1937, s. 226.

²² J. Krzyżanowski, *Paralele*, op. cit., s. 23—24.

nowiącej punkt wyjścia (niem. Urform) danego tekstu i jego redakcji istotnej (Normalform), stanowiącej o jego żywotności" ²³. Idzie zatem o ustalenie odległości (przestrzeni kulturowej) np. „między prymitywną redakcją bajki [...] a jej redakcją najbogatszą" ²⁴, a więc ustalenie tożsamości faktu ze „śladów" jego kulturowych przemieszczeń. Wspomniane „ślady" określa się na gruncie praktyki badawczej Krzyżanowskiego najczęściej przeróbkami, czyli przekształceniami czegoś, co może uchodzić za zjawisko wyjściowe. Nie mówi się natomiast o przeróbkach w kategorii znaczenia czy sensu. Obecność dwu tych samych motywów i wątków służy więc raczej wyodrębnianiu tych jednostek, ustalaniu ich więzi przyczynowych, a dopiero wtórnie może służyć historykowi literatury. Kategoria „przeróbki" należy do pojęć i metod identyfikujących (genetycznych oraz indukcyjnych), a nie funkcjonalnych. Możliwa jest więc przy założeniu jednopięnności rozwoju kultury i literatury, np. europocentryzmie literatur narodowych. Tymczasem folklorystyka narodziła się z dostrzeżenia „innych" ²⁵.

Możliwość typologicznych zbieżności (przesłanki tej koncepcji znajdujemy już u Wiesielowskiego, a później — w rozwiniętej formie — w powojennych pracach W. Żyrmunskiego)²⁶ pojawia się

²³ J. Krzyżanowski, *Folklorystyka w nauce o literaturze*, op. cit., s. 81.

²⁴ Tamże, s. 81.

²⁵ Por.: G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*. Warszawa 1971 oraz Cz. Hernas, *W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej*. Warszawa 1965, t. 1.

²⁶ Por.: W. Gusiew, *Problemy teorii i historii folkloru w trudach A. N. Wiesielowskiego końca XIX — naczala XX w. „Russkij folklor"*, t. VII. Moskwa—Leningrad 1962; B. N. Putiłow, *Metodologija srawnitelno-istoriczeskogo izuczenija folkloru*. Leningrad 1976.

u Krzyżanowskiego nie tyle jako postulat teoretyczny, ale jako wniosek empiryczny. W trzecim wydaniu *Paralel* umieścił autor dwie rozprawy („*Niespodzianka*”, czyli *niezwykła kariera podania mazowieckiego i Typowe sytuacje życiowe w literaturze i folklorze*), w których formułuje się, w sposób jednak wyraźnie zneutralizowany, przekonanie, iż typowe sytuacje życiowe stanowią żyzną glebę, na której rozwijają się wędrowne motywy literackie. Badania folklorystyczne Krzyżanowskiego należy wiązać raczej z metodą porównawczo-historyczną Aleksandra Wiesiełowskiego, aniżeli — doskonale przecież znanymi Krzyżanowskiemu — postulatami badawczymi Żyrmunskiego, które określa się mianem metody historyczno-typologicznej. Porównanie na gruncie badań historycznych jest elementarnym chwytem badawczym, jest metodą, ale nie metodologią²⁷. Jakkolwiek badawczą syntezą czy konsekwencją prac zawartych w *Paralelach* czy *Romansie polskim* nie była — jak u Wiesiełowskiego — poetyka historyczna, to jednak Krzyżanowski stworzył podstawy materiałowe, ale nie teoretyczne, dla dzieła o podobnej *Poetyce...* zawartości oraz dał wiele praktycznych wniosków m.in. na kartach *Nauki o literaturze*. Oczywiście, należy podkreślić daleko idące różnice w koncepcjach obydwu uczonych, co mogłoby stać się przedmiotem odrębnego studium.

Krzyżanowski z całym rynsztunkiem szkoły porównawczo-historycznej znalazł się w kręgu silnego oddziaływania tendencji antypozytywistycznej. Uznając twórczą rolę jednostki i odrębności przedmiotu humanistyki (Dilthey), szukał zjawisk powtarzalnych („motywów nawrotnych”), a nie indywidualistycznych rea-

²⁷ W. M. Ż y r m u n s k i, *Problemy historyczno-porównawczego badania literatury*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. Kraków 1973, t. III, s. 229—231.

lizacji (odmienności). Tym drugim poświęcał początkowo znacznie mniej uwagi. Interesowały go zjawiska, które nie posiadały autokomentarza, których nie można było wyprowadzić wprost ze źródła, niejako — z ust autora. Były to więc niejawne — dla badającej arcydzieła historii literatury — procesy, zjawiska zdolne do funkcjonowania w postaci anonimowej, choć np. genetycznie imienne. Na szczególną uwagę zasługiwały więc zjawiska, które przetrwały pomimo wygaśnięcia ich pierwotnej atrakcyjności estetycznej, politycznej czy okazjonalnej (np. mody literackie). Znaczenia ich przemieściły się w inne rejony życia społecznego, znalazły się poza zasięgiem narzędzi badacza znającego tylko „urzędowe drogi bibliograficzne” i stały się materią żywiołowych procesów w kulturze, czyli uległy w jakimś stopniu folkloryzacji.

W późniejszym okresie swej działalności, w wydaniu *Historii literatury polskiej* z 1964 roku, Krzyżanowski silniej podkreślił odrębność zjawisk literackich, zwrócił uwagę na wewnętrzną formę literatury i na historyczne aspekty form. We wczesnych jednak pracach interesował go szczególnie kompleks zjawisk o zasięgu wielojęzycznym i różnogatunkowym, w obrębie którego należało wskazać — jak powiedział Wiesiełowski — „p a r a l e l n e s z e r e g i”. Fakt, że Krzyżanowski nie akcentował zdecydowanie różnic pomiędzy folklorem i literaturą wynikał w jakimś sensie ze sposobu posługiwania się metodą porównawczo-historyczną, która niekiedy dosyć arbitralnie wyznaczała pewne obszary zjawisk jako obszary faktów jednorodnych. Metoda porównawczo-historyczna okazała się płodna i skuteczna przy gromadzeniu faktów, ale nie przy ich naukowej eliminacji²⁸.

²⁸ Por. *Akademiczeskije szkoły...*, op. cit., s. 241.

V

Przeprowadzone na kartach *Słownika folkloru polskiego* uzasadnienie metod etnografii jako dyscypliny opisowej oraz etnologii preferującej wyjaśnianie czy też uzasadnienie — krzywdzącej chyba — oceny działalności Moszyńskiego jako etnologa²⁹ świadczą pośrednio, iż Krzyżanowski uprzywilejował w gruncie rzeczy czynności opisowe, przyznając je również folklorystyce³⁰. Preferowanie opisu (pogłosy idiografizmu) wiązało się z potrzebą rozpoznania, wyodrębnienia oraz inwentaryzowania elementów składających się na obraz epoki historycznoliterackiej. Krzyżanowski walczył o poprawność opisu, w obrębie pewnego systemu wyjaśnień — by tak powiedzieć — zdecydowanie antyromantycznego, w ramach którego zarówno Proppa, jak i Moszyńskiego można by śmiało nazwać romantykami. Spór z orientacjami mitograficznymi, z tzw. „starożytnikami”, był w pełni uzasadniony, gdyż należało oczyścić poglądy na folklor z domysłów, z postawy romantycznej, mitologizującej interpretowane fakty. Mitologia traktowana jest przez Krzyżanowskiego po trosze jako hobby samouków, inteligentkich entuzjastów, literatów i niewiele ma wspólnego ze światopoglądem typu mitologicznego. Mitografia miesza się więc z mitem. Dziś, kiedy refleksja nad kulturą w znacznie mniejszym zakresie jest nosicielem mitologii, a raczej bada modele świata mitycznego (C. Levi-Strauss, W. W. Iwanow, W. N. Toporow i in.), poglądy Krzyżanowskiego stają się cennym ostrzeżeniem przed uprawianiem mitologii w miejsce uprawiania nauki.

Kiedy historykom literatury przyszło zająć się także

²⁹ *Słownik folkloru polskiego*, op. cit., s. 236—237.

Tamże, s. 98.

zjawiskami „niskimi”, zebranych i zbieranych jako pewne kolekcje, zbiory, archiwa, a więc kiedy zaistniał — głównie za sprawą **romantycznych** „starożytników” — **pevien** typ materiałów, uznanych za **aktualnie** doniosłe, choć zebranych z różnych przesłanek i dla różnych celów, musiała narodzić się potrzeba uporządkowania faktów z różnych epok, różnych terenów, należących do różnych gatunków i zjawisk kulturowych. Chodziło o uporządkowanie romantycznych „skarbów” (kolekcji) w duchu postromantycznym, czy też mówiąc konkretnie, szło o włączenie np. zbiorów Kolberga w krąg konstatacji naukowych, folklorystycznych właśnie, a nie tylko w krąg — pozanaukowo waloryzowanych — skarbów kultury ludowej i znaków przeszłości narodowej. Metoda, na której ukształtowanie wpłynął pewien typ materiałów, powołała do życia dalsze fakty, a wśród nich m.in. regionalizm. Można stwierdzić, iż orientacja kulturowo-historyczna, badająca zapożyczenia, migracje, dyfuzje i uwarstwienia, zaakcentowała problematykę regionalną⁸¹. Można też powiedzieć, że typ badanego materiału w jakiś sposób odcisnął swe piętno na zamyśle prac typu *Paralel* czy *Słownika folkloru polskiego*, w których wiedza ma charakter antologijny.

Folklorystyka Krzyżanowskiego miała być w gruncie rzeczy dyscypliną jakby służebną wobec historii literatury. Miała występować w roli eksperta, którego kompetencje pozwalały — na pewnym poziomie wyjaśnień — dawać rozstrzygnięcia wręcz bezwzględne. W tym też zresztą miejscu, nieco paradoksalnie, kryła się przesłanka autonomii folklorystyki. Gwałtowne sprzeciwy Krzyżanowskiego budziły zawsze tzw. bałamutne ekspertyzy innych folklorystów, toteż oceny wartościujące (widoczne np. w hasłach osobowych

³¹ W. D y n o w s k i, op. cit., s. 19.

Słownika folkloru) dotyczyły głównie poprawności wywodu naukowego i przebiegały zgodnie raczej z wzo-rem erudycyjnym (opisowym), a nie interpretacyjnym. Istnieć mogły zatem częściej wątpliwości metodyczne niż metodologiczne. Perfekcjonizm analityczny Krzyżanowskiego czytelny jest na tle sytuacji naukowej lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy poszczególne gałęzie wiedzy musiały stale potwierdzać swój naukowy charakter (socjologia wiedzy).

Mówiąc o kontekstach praktyki naukowej Krzyżanowskiego, warto zwrócić uwagę na fakt, że nie przyjmował autor *Paralel* obcych pomysłów w sposób doktrynalny, a więc poza dostępnym materiałem literackim, który był ostatecznym kryterium odrzucenia lub zaakceptowania metodologicznych innowacji, w jakie obfitowały przecież lata dwudzieste i trzydzieste. Nie starał się np. uwzględnić inspiracji, jakie wynikały dla folklorystyki z niewątpliwych osiągnięć lingwistyki. Prace Bogatyriewa, Jakobsona, Proppa czy Żyrmunskiego, postulujące zbliżenie metod lingwistyki i folklorystyki, znane były szeroko. Natomiast Krzyżanowski widział związek folklorystyki z nauką o języku bardzo praktycznie, przede wszystkim jako spełnienie postulatu wierności zapisu tekstu ludowego (gwarowego). Postulował tym samym narodziny tekstologii i folklorystycznej, ostro przeciwstawiając się — jak sam pisał — „metodom edytorstwa jaskiniowego”.

VI

Lektura prac Juliana Krzyżanowskiego zmu-sza do stawiania pytań dla folklorystyki generalnych: skłania do ujmowania jej problematyki w perspektywie socjologii wiedzy. Sprawą, która powinna skupiać w tym zakresie szczególną uwagę jest relacja między strukturą samej dyscypliny a history-

czną strukturą jej przedmiotu, w tym wypadku — folkloru. Chociaż folklorystyka, przede wszystkim romantyczna, bywała w jakimś sensie podobna strukturalnie do postulowanego przez siebie rozumienia folkloru, to jednak właśnie prace Krzyżanowskiego uświadomiły konieczność reorientacji badawczej w tym zakresie. Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej wówczas, kiedy zajmujemy się folklorem „przechowywanym” w obrębie literatury lub gromadzonym na jej użytek. Wiedza o folklorze, poruszająca się w „wehikule” wiedzy o literaturze, daje jedynie to, że wiemy jak wyglądało użytkowanie folkloru przez literaturę. Zgłębianie różnych wersji wiedzy o folklorze (także pozanaukowych sądów zbieraczy-entuzjastów) daje tylko fragmentaryczne pojęcie o historycznej strukturze samego folkloru. Charakterystyczną w tym względzie jest przedmowa odautorska do pierwszego wydania *Paralel*, gdzie wymienia się „nazwiska pisarzy, którzy byli [...] przewodnikami w tych wycieczkach”.

Sąsiadują tam z anonimowanym autorem *Kazań gnieźnieńskich* i podrzędnymi pisarzami wieków późniejszych literaci tej miary, co: Górnicki, Klonowie, Rej, Wacław Potocki, Krasicki, Karpiński, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid, aż po Tetmajera, Kasprowicza, Reymonta i Berenta. „Ich ścieżki zawiodły mię właśnie w krainę spraw poruszanych w *Paralelach*” (podkr. RS)³².

Mówiąc o generaliach folklorystyki, musimy pamiętać o tym, iż historię folkloru łatwo może przysłonić historia folklorystyki.

Każda ocena uprawianej wiedzy musi uwzględnić fakt, że jest to wiedza „czyjaś” i dla „kogoś”. W tym momencie historyk folklorystyki (folklorysta) staje wobec problemu ludowości, wobec konieczności uhi-

³² J. Krzyżanowski, *Paralele*, op. cit., s. 5.

storycznienia wiedzy o kulturze ludowej i warstwie społecznej, która ją wytworzyła i pielęgnowała. We własnych pracach oraz w dziełach przez siebie zainspirowanych pragnie Krzyżanowski pokazać, jak wśród wartości literackich zostały usytuowane (resp. uznane) treści genetycznie ludowe lub też takie treści, które stały się wartością przez fakt uznania ich za ludowe. Tym samym folklorystyka Juliana Krzyżanowskiego porusza się głównie w sferze „przetwórców” treści ludowych, a zupełnie sporadycznie zwraca się do twórców tych treści, tzn. przede wszystkim do chłopstwa. Historyk folklorystyki ma stosunkowo nikłą szansę dotarcia do sfery wartości uznawanych przez chłopca czy każdego innego nosiciela folkloru, a więc do folkloru rozumianego jako artystyczny wyraz określonego światopoglądu. Jednakże właśnie Krzyżanowskiemu zawdzięczamy pewien szczególnie doniosły sposób funkcjonowania wiedzy o folklorze, kulturze ludowej i jej twórcach.

„Powieść czy dramat z życia chłopskiego jest obecnie czymś tak zwyczajnym, iż czytelnik dzisiejszy ze zdumieniem dowiaduje się, że zjawisko to należy do spraw w naszej kulturze bardzo niedawnych”³³. Zdanie to, ogłoszone na sympozjum literackim pn. *Wież w literaturze XXV-lecia PRL* (1970), znamionuje w pewnym sensie społeczny adres działalności folklorystycznej i historycznoliterackiej autora *Nauki o literaturze*. Oddziaływanie koncepcji folklorystycznych Krzyżanowskiego usytuowane było w sferze tych wartości społecznych, które zwykło określać się etosem uczonego³⁴. Wprowadzenie zjawisk folkloru jako pełnoprawnego humanistycznie przedmiotu historii

³³ J. Krzyżanowski, *Chłop wkracza do literatury*. „Zielony Sztandar” 1970, nr 24.

³⁴ Por.: Cz. Hernas, *Na własnym szańcu*. „Kultura” 1976, nr 24.

literatury narodowej trudno w tym wypadku łączyć z sytuacją społeczno-polityczną lat międzywojennych, co znalazło np. wyraz w pracach S. Pigionia, L. Krzywickiego, S. Czarnowskiego i in. To co określiliśmy etosem uczonego gwarantowało możliwość tematycznej, metodycznej, jak też przedmiotowo-materialnej „cyklizacji” wiedzy o folklorze wokół osoby uczonego o ogromnym autorytecie; wokół jednego warsztatu naukowego. Społeczne funkcjonowanie myśli folklorystycznej Krzyżanowskiego było najbardziej intensywnym w trudnym do zdefiniowania kręgu „miłośników” sztuki i literatury ludowej, a więc tych, którzy dziedziczyli, ale i współtworzyli nowy stosunek do folkloru X kultury ludowej, który jakże często przekształcał się w stosunek estetyzujący, i to przede wszystkim w kręgu „nowej” inteligencji, gdzie poczęły się szerzyć — przyniesione z zewnątrz — przejawy ludomaństwa. Dotyczy to przede wszystkim okresu po drugiej wojnie światowej, kiedy rozszerzył się gwałtownie społeczny adres wiedzy o kulturze ludowej. Jeśli więc kształtowanie się myśli folklorystycznej Krzyżanowskiego przypadło na okres kurczenia się kontaktów między problematyką folklorystyczną a potrzebami intelektualnymi społeczeństwa, to oddziaływanie jej przypadło na okres gwałtownego (po 1945) rozbudzenia zainteresowań tradycją kultury ludowej. I w tym wypadku działał etos uczonego, jako treść broniąca w latach pięćdziesiątych społecznej i historycznej autonomii nauki, którą chciano traktować zbyt wąsko, pragmatycznie. W pierwszym numerze „Polskiej Sztuki Ludowej” (1947) występuje Krzyżanowski przeciw szerzącym się uproszczeniom. Czytamy tam, że nowe badania nad folklorem mogą: „...w czasie stosunkowo niedługim wywołać i upowszechnić zainteresowanie dla nowej dziedziny nauki u nas dotąd nie uprawianej, przypomnieć i wprowadzić do naszej kultury artystycznej, zwłaszcza literackiej

i teatralnej, mnóstwo nowych pierwiastków w rodzaju tych, które — jak się rzekło — wywoływały niejednokrotnie entuzjazm, rzucić wreszcie nowe światło na wewnętrzne związki, które od wieków zachodzą między literaturą ustną, ludową a literaturą pisaną, elitarną, a tym samym w nie małym stopniu przyczynić się do powstania postulowanej jednolitej kultury literackiej ogólnopolskiej" ³⁵ (podkr. RS).

Stanowisko Krzyżanowskiego, któremu patronowała myśl C. K. Norwida, zaznaczyło się już pod koniec lat trzydziestych. Formułował je autor *Paralel* m.in. w recenzji z książki S. Pigoń *Na drogach i manowcach kultury ludowej* oraz *Kultury ludowej* J. S. Bystronia: „Sprawa [...] dotyczy postawy autorskiej, jego (Pigoń — RS) polemicznych rozrachunków z pospolitymi dzisiaj tendencjami, przeciwstawiającymi dzisiejszej kulturze duchowej i literackiej szlacheckiej z pochodzenia i ducha, kultury i literatury ludowej, rdzennie wiejskiej czy chłopskiej, pojmowanej jako kultura przyszłości. [...] Jako obrońca integralizmu naszej kultury literackiej Pigoń nie jest bynajmniej odosobniony. Podobne wnioski, bez akcentów bojowych zresztą, znaleźć można w wydanej przed dwu lata książce Bystronia o kulturze ludowej, gdzie zupełnie obiektywnie i niezbić dowodzi się faktu, znanego każdemu, kto z wytworami kultury ludowej w świetle krytyki naukowej okazuje się tylko mitem, przydatnym oczywiście dla takiej czy innej propagandy, ale mitem fałszywym. Opinia nauki jest tu niezbędna, choćby dlatego, że ataki przeciw integralnej kulturze literackiej chętnie stroją się w szatę argumentów rzekomo naukowych" ³⁶ (podkr. RS).

³⁵ „Polska Sztuka Ludowa” 1947, nr 1, s. 15.

³⁶ „Rocznik Literacki” 1938, Warszawa 1939, s. 236—237.

Problem integralizmu naszej kultury literackiej podejmie Krzyżanowski w sposób nowatorski w referacie na Zjeździe Naukowym Polonistów (1958), mówiąc o zjawiskach scalania się różnych tradycji w łonie nowoczesnej kultury narodowej. „Rozwarstwieniu społecznemu odpowiada rozwarstwienie literackie, rozdział na literaturę ustną i pisaną, przy czym za oczywiste ogniwo pośrednie uważać by tu można pisarzy ludowych, chłopów piszących wyłącznie dla chłopskiego czytelnika. Jeśli jednak kierunek procesów społecznych zmierza ku przewyciężeniu owego rozwarstwienia, tj. ku narodom bezklasowym, a jeśli literatura jest naprawdę wyrazem życia narodowego, to przyjąć należy, że prędzej czy później dojść musi do zjednoczenia literatury ludowej i pisanej w jednej literaturze ogólnonarodowej”³⁷.

Badawczą konsekwencją tych postulatów było postawienie problemu ludowości literatury m.in. w szkicu pt. *Literatura i folklor* oraz w rozprawie *Ludowość u Mickiewicza*. Przekonania Krzyżanowskiego w tym zakresie nie różniły się zasadniczo od przekonań postępowej inteligencji polskiej, która solidaryzowała się z ujęciem sprawy chłopskiej w literaturze, dziedzi-czyła wątki myśli społecznej, inspirowane jeszcze hasłami Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Krzyżanowski daleki był od mitologizowania spraw ludowości, a jej wersji zmitologizowanej starał się przeciwstawić ujęcie naukowe, które musiało okazać się ujęciem polemicznym. Z drugiej jednak strony odnosi się wrażenie, że koncepcja ludowości w pismach Krzyżanowskiego wyglądała tak, jakby była ideą ciągle tą samą, tyle że zyskującą wciąż nowe artystyczne wcielenia w dziełach pisarzy oraz pismach myślicieli czy ideologów. Autor

³⁷ J. Krzyżanowski, *Folklorystyka w nauce o literaturze*, op. cit., s. 83.

Polskiej bajki ludowej mówi o ludowości jako ideologii, „ludowości jako rewolucyjności” oraz „ludowości folklorystycznej”, np. w takim sformułowaniu: „Z ludowością jako ideologią krzyżowała się w w. XVIII postać ludowości druga, nazwijmy ją folklorystyczną czy archeologiczną”³⁸. Przymiotnik „ludowy” posiada w pracach Krzyżanowskiego szerszy zakres znaczeniowy aniżeli „folklorystyczny”. Tylko przy pewnym rozumieniu ludowości, pojętej jako zainteresowanie się ludem, oba te pojęcia (folklorystyczny i ludowy) mogą zbliżać się do siebie zakresami znaczeń. Rozróżnienie ludowości jako ideologii politycznej oraz ludowości jako ideologii artystycznej, choć w planie teoretycznym trudne do przeprowadzenia, okazuje się przydatne na terenie historii literatury, pozostając jednak widzeniem treści ludowych ze stanowiska — wobec tych treści — przeważnie „zewnętrznego”, a nie „immanentnego”, czyli — historycznie zmieniającego się światopoglądu warstw ludowych, w rozumieniu jakie nadaje tym pojęciom tradycja myśli Gramsciego czy Brechta. Zatem wyobrażenia o chłopie, a nie wyobrażenia chłopskie, były rdzeniem tej ludowości, która dominowała w polskiej literaturze okresu romantyzmu czy pozytywizmu. Oczywiście byłoby błędem twierdzić, iż wzajemne związki tych jakości kulturowych (związki między ludowością „zewnętrzną” a „immanentną”) nie wpływały na historyczne przekształcenia wspomnianych jakości.

Poza zasięgiem teoretycznych zainteresowań Krzyżanowskiego musiała pozostać sprawa, którą da się sprowadzić do pytania: jakich i jak użycza literatura znaków (środków) dla uobecniania się ludowości jako ideologii, dla oddziaływania ludowości w zaanektowanych przez literaturę obszarach świadomości.

³⁸ *Słownik folkloru polskiego*, op. cit., s. 209.

mości społecznej. Autor *Paralel* mówi konsekwentnie o znaczeniu terminu „ludowość”, dodając, „że rozwoju jego historycznego (tzn. terminu „ludowość” — RS) dotąd nie prześlędzono”³⁹. Konsekwentnie także odpowiada temu ujęciu rozumienie ludowości w rozprawie *Z motywów folklorystycznych u Mickiewicza*, jak również w *O ludowości Mickiewicza*. Trzy kryteria ludowości literatury: „ideologia społeczna pisarza, jego znajomość życia chłopskiego, jego stosunek do twórczości ludu”⁴⁰ służą raczej wyjaśnieniu genezy zjawisk literackich, aniżeli oddziaływaniu tych zjawisk jako nośników ludowości. „Poznanie tego co jest w dziele [...] nie jest tym samym, co wiedza o tym, z czego jest zrobione” — stwierdza P. Macherey, pisząc o relacjach między dziełem a ideologią⁴¹. Sądzenie o ludowości epoki z dzieł, jak też o ludowości dzieł z przesłanek epoki, nie jest prostym odwróceniem perspektywy oglądu. Problem ludowości literatury będzie wymagał historyczno-teoretycznego przemyślenia relacji: dzieło — ideologia, gdzie sprawą niezwykle doniosłą wydaje się różnica pomiędzy statusem społecznym pisarza a statusem pisarza jako osoby społecznej. Widać to np. wówczas, kiedy pisarze o chłopskiej genealogii sytuowali się w kręgu oddziaływania ziemiańsko-inteligenckiej ludowości, a wiele odłamów chłopskiego ruchu kulturalnego (nawet do dziś) zostało sparaliżowanych ową „zewnątrzną” ludowością, która stanowiła m.in. otoczkę światowego sukcesu *Chłopów* Reymonta.

Należałoby zatem mówić o historycznie wielu odmianach ludowości, ale owa wielość nie może być wynikiem arbitralnych odczytań. Folklor wytworzył takie gatunki oraz funkcjonował w takich naturalnych sytu-

³⁹ Tamże, s. 209.

⁴⁰ J. Krzyżanowski, *Paralele*, op. cit., s. 536.

⁴¹ P. Macherey, *Pour une theorie de la production litteraire*. Paris 1971.

acjach, które były manifestacją ludowego światopoglądu i nie musiały, a raczej nie mogły przez całe wieki, zyskiwać dokumentacji pisanej (literackiej, publicystycznej, filozoficznej), na której opierają się nasze wizje ludowości. Możliwe są zatem takie konsekwentnie historyczne interpretacje ludowości, jakie zaproponował M. Bachtin⁴².

W swych uwagach na temat ludowości literatury dostarczył Krzyżanowski wielu konkretnych historycznych oraz pomysłów dla ich objaśnienia. Ponadto, właśnie za sprawą autora *Paralel*, mówienie o ludowości na terenie historii literatury stało się pełnoprawnym postępowaniem badawczym.

Ograniczając się zaledwie do zasygnalizowania niektórych problemów, trzeba zdać sobie sprawę, że wiele z nich mogło być tutaj postawionych w sposób uproszczony. Dopiero bardziej wszechstronne odczytanie dorobku myśli naukowej Juliana Krzyżanowskiego może ujawnić wartość tego dorobku także na innych planach, w innych obszarach humanistyki, niekiedy znacznie oddalonych od tych, wśród których zwykło się sytuować to imponujące dzieło.

⁴² Zagadnienie to omawia E. Kasperski, *Zmierzch czy świt kultury ludowej. Wokół bachtinowskiej refleksji nad kulturą*. „Regiony” 1976, nr 2.

Część druga

POEZJA WŁADYSŁAWA BRONIEWSKIEGO WOBEC TRADYCJI LUDOWEJ

I

„Dziś, 10 lutego, dowiedziałem się, że zmarł Władysław Broniewski — zanotował w swoim pamiętniku młody rolnik z województwa gdańskiego, pamiętnikarz *Młodego pokolenia wsi Polski Ludowej*. — Smutno mi się zrobiło, że on już nigdy nie będzie pisał. Bardzo go lubiłem i znam trochę jego wierszy na pamięć. Kiedyś najstarszy brat się jego wierszami upajał”¹. W tych słowach, szorstkich i patetycznych, podobnie jak w wielu innych rozszaniach w tomach pamiętników *Młodego pokolenia wsi*, wyrażono prawdę o tym, jak żyje dziś poezja autora *Troski i pieśni*, jak zrosła się z przeżyciami ludzi i pokoleń uczestniczących w rewolucyjnym akcie naszej najświeższej historii.

Wielokrotnie mówiło się o romantycznym rodowodzie poezji Broniewskiego. Był to romantyzm wielkiej buntowniczej poezji narodowej, zespolonej, jak pisał Ryszard Matuszewski, z romantyzmem rewolucyjnego ruchu polskiej klasy robotniczej². Recepcja poezji Broniewskiego w chłopskim pamiętnikarstwie dopowiada

¹ J. Chałasiński, *Awans pokolenia*. Warszawa 1964, s. 195.

²R. Matuszewski, *O poezji Władysława Broniewskiego*. Warszawa 1955, s. 27.

coś więcej. Józef Chałasiński pisał z tej okazji: „Gdy mowa o romantyzmie, to warto jeszcze zwrócić uwagę na popularność poety, który jest niewątpliwie jakimś łącznikiem pomiędzy romantyzmem epoki Mickiewicza i romantyzmem tego pokolenia Polski Ludowej. Mowa o Władysławie Broniewskim, popularnym wśród pamiętnikarzy”³. Poezja twórcy *Wiatraków* zagarnęła dla siebie nowe rejony, wypierając nagle tak silną tam tradycję poezji Lenartowicza i Konopnickiej, nie popadając jednak w żaden konflikt z żyjącymi jeszcze wzorami tradycyjnej pieśni ludowej i popularnej. Słusznie zatem upomniano się o nowatorstwo Broniewskiego, o trwałe jego dokonania, które nie mieszczą się już w formule Artura Sandauera: „od romantyzmu do poezji proletariackiej”.

„Miał odwagę poetycką związać nowe doświadczenia narodu z jego historią. Poszerzył krajobraz polskiej poezji, nasycił te nowe doświadczenia siłą emocji i przetopił je na nowe wzory wzruszenia — pisał Jan Zygmunt Jakubowski w swoim szkicu *Przypominam Broniewskiego*. — Kontynuator wielkich poprzedników pozostawił przecież po sobie poezję polską bogatszą, niż ją zastał. Jego słowo poetyckie posiada walor ostatecznie najważniejszy — liczy się w życiu i kulturze narodu.”⁴

To „słowo poetyckie ostatecznie najważniejsze” jest zjawiskiem złożonym. Nas interesuje tu aspekt tylko jeden — jeden z niezwykle istotnych. Pragniemy pokazać, jak twórczość Władysława Broniewskiego odbija procesy kształtowania się nowej ludowości w postawach ludzkich i — co za tym idzie — w tekstach literackich. Spróbujemy zatem zaproponować kilka tropów przydatnych przy opisie tych rejonów rzeczywi-

³ J. Chałasiński, op. cit., s. 20.

⁴ J. Z. Jakubowski, *Przypominam Broniewskiego*. „Poezja” 1966, nr 3, s. 29.

stości poetyckiej Broniewskiego, które odzwierciedlają możliwość trafnego artystycznie wyboru wśród form tradycyjnego folkloru wiejskiego, nowszego folkloru miejskiego, literatury proletariackiej i postępowych tradycji literatury narodowej.

II

Badanie związków poezji Broniewskiego z folklorem, pojmowanym jako określony fakt artystyczny, pozwoli odpowiedzieć na centralne pytanie o funkcję odwołań folklorystycznych w kształtowaniu się, a także ewolucji, świadomości estetycznej poety. Wtedy łatwiej będzie ujrzeć twórczość autora *Dymów nad miastem* jako pewną formację literatury współczesnej, określić jej miejsce, dokonać wartościowań.

Nie ma w tej poezji bezpośrednich odwołań do konkretnych faktów folkloru. Istnieją natomiast zależności typologiczne, a te, jak wiadomo, nie zawsze muszą być zależnościami genetycznymi. Siedząc je w poszczególnych utworach, traktowanych jako samodzielne całości artystyczne, możemy dokonywać właściwej oceny udziału elementów folklorystycznych w ewolucji poetyki Broniewskiego.

Zbigniew Siatkowski w swym szkicu *O mechanice poezji rewolucyjnej: casus Broniewski* pisał: „Najgeneralniej zatem: środki formalne stosowane przez sztukę rewolucyjną mogą się podporządkować bądź zasadzie nawiązania do rzeczywistości tworzącej się, bądź też zasadzie nawiązania do rzeczywistości znanej, opanowanej już poznawczo”⁵. Poezję Broniewskiego związał Siatkowski z możliwością drugą, korzystającą z odwołań

⁵ Z. Siatkowski, *O mechanice poezji rewolucyjnej: casus Broniewski*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3, s. 136.

do tradycji, a w obrębie konkretnej rzeczywistości literackiej — posługującą się aluzją literacką. Pragniemy opisać kilka rodzajów tego działania aluzyjnego.

III

Jest w twórczości Władysława Broniewskiego, grupa wierszy, które można nazwać poezją więzienną. Należą tu: *Księżyc ulicy Pawiej*, *Magnitogorsk albo. Rozmowa z Janem*, *Do towarzysza-więźnia* i na innej już zasadzie — *Bezrobotny*. Wspólną ich cechą jest traktowanie sytuacji uwięzionych proletariuszy jako formy walki, jako dialektycznie umotywowanej konieczności. W wierszu *Do towarzysza-więźnia* czytamy:

czemu puścić nie mogą krat
twe ściśnięte kurczowo palce?
Tam, za oknem, walczący świat,
czemu ciebie nie ma w tej walce?

Była to jedna z wielkich prawd rewolucyjnego ruchu robotniczego. Tradycyjna poezja więzienna z przełomu XIX i XX wieku, podejmując motywy bohaterskiej śmierci, poświęcenia swego losu dla innych (a były w tym wyraźne związki z tradycją ludowej poezji buntów, tradycją pieśni zbójnickich), nie wprowadzała ideowych, a tym bardziej politycznych motywacji. Broniewski, odrzucając deklaratywność schematów owej tradycyjnej poezji więziennej, nie odrzucał jednak tych schematów zupełnie. Bogata twórczość więzienna bowiem posiadała wypracowane formy poetyckie. Cechało je wielkie zróżnicowanie gatunkowe, co było zapewne odbiciem sytuacji w całym arsenale środków poezji robotniczej wówczas⁶. Stałymi momentami de-

⁶ S. G. Ł a z u t i n, *Russkije narodnyje pieśni*. Moskwa 1965., s. 183.

cydującymi o kompozycji utworu poetyckiego (pieśniewego) były: melodia, traktowana jako podstawowa forma energii twórczej, oraz temat, motyw główny — cel.

Autor wiersza *Do towarzysza-więźnia* odzwierciedla w swej twórczości, a szczególnie w swej poezji więziennej, coś, co można — przez analogię do pieśni ludowych — nazwać podglebiem proletariackiej poezji, zarówno ideowym, jak artystycznym. Oto we wspomnianym wierszu występują typowe dla poezji więziennej obrazy poetyckie i typowe formuły (np. „tam za oknem wzywa cię dal” — formuła często występująca w poezji więziennej⁷. Przypatrzmy się im. W jednym z anonimowych Utworów Więziennych z 1881 roku⁸, śpiewanym ha nutę *Oj, horazd zaporożci...*, czytamy:

Oj, słyhać grzmoty, jak grają
Het, het za borem daleko.
To już biedacy powstają,
Łamią trumny wieko.

Oj, trumnę łamią żelazną,
Co ich trzymała w niewoli.
Nikt ich nie wprzęgnie już w jarzmo,
Już nie zaznają niedoli.

Tekst wiersza Broniewskiego zaś brzmi:

Tam, za oknem, wzywa cię dal,
w którą śmiało trzeba się rzucić...
Słyhać, słyhać już trzaski salw,
Słyhać twardy krok rewolucji.
[...]

Drzwi zamknięte, okute drzwi
Otworzymy na oścież, sami!

Poezja autora *Troski i pieśni* miała zmieniać. Jej

⁷ *Polska poezja rewolucyjna 1878—1945*. Wybór i opracowanie S. Klonowski. Warszawa 1966, s. 32—33.

⁸ *Ibidem*, s. 34.

mechanizm nie byłby zorientowany ani tylko na odzwierciedlanie, ani na proponowanie. Był to mechanizm odpowiedzialnych decyzji. Wiersz miał przekonywać, objawiać tezę główną, ukrywając jak najszczelniej samą technologię przekonywania. Tego typu działanie poetyckie opiera się na aluzji literackiej i na aluzji — powiedzmy w przybliżeniu — folklorystycznej, czyli aluzji do pewnych naszych nieświadomych postaw. W aluzji folklorystycznej u Broniewskiego mieszczą się zapewne liczne odwołania do *Biblii* (*Krzyk ostateczny*, *Via Dolorosa*), a na pewno wszystkie odwołania do twórców tradycyjnego folkloru, jak pieśń ludowa, popularna, folklor dziecięcy (szczególnie w cyklu *Wierszy ostatnich*).

Zależności wobec pieśni robotniczej dają się wykryć w napisanej przez Broniewskiego piosence więziennej pt. *Bezrobotny*. Obrazy „budowania więzienia”, „roboty nad łańcuchem” mają walor uogólniający, ale nie znaczą one — jak i poszczególne ich elementy — metaforycznie. Jest to skonkretyzowanie typowych w poezji robotniczej metafor, skonkretyzowanie podporządkowane jednej naczelnej idei, tak już oklepanej i zbanalizowanej, że tylko bardzo wyrafinowany poeta może powtarzać wielokrotnie to samo:

Gdy nadejdzie dzień zapłaty,
będziesz młotem walił w kraty,
będziesz szedł w śmiertelny bój.

Tylko wielki poeta może przekonywać wielokrotnie.

Wiersz pt. *Bezrobotny* to utwór nie tylko pieśniowy, ale i śpiewny. Dzwoni tu jakiś pogłos popularnej do dziś warszawskiej piosenki (zaakceptowanej już zresztą literacko) z charakterystycznym przyśpiewem: „trzeba tańczyć, trzeba żyć”⁹. Zasadą kompozycyjną tego utwo-

⁹ O genezie wiersza *Bezrobotny* zob.: F. Lichodziejewska, O rękopisach Władysława Broniewskiego, [w:] *Z proble-*

ru jest stopniowanie — typowy i jeden z najbardziej znamiennych wyróżników kompozycyjnych tradycyjnej pieśni ludowej.

Odnajdujemy w związku z tym w liryce Broniewskiego jakiś utajony i przez odbiorcę na pierwszy rzut oka niedostrzegalny — element dydaktyczny.

Pomocne przy interpretacji takich utworów, jak: *Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*, *Księżyc ulicy Pawiej*, *Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera-Swierczewskiego, robotnika i generała*, może być wskazanie na szeroko rozpowszechniany na przełomie XIX i XX wieku tzw. romans mieszczański, spadek głównie po trzeciorzędnym poezjotwórstwie romantycznym. Była to najczęściej pieśń-poemat o niezwykłych losach lokalnego (środowiskowego) bohatera. Wiele utworów tego typu przeniknęło do poezji robotniczej. Łączyło się to oczywiście ze zmianą ich funkcji. Zaczął zatem funkcjonować typ utworu opowiadającego podniosłym stylem o wydarzeniach niecodziennych i — coraz częściej — o proletariackich bohaterach. Z antologii Stefana Klonowskiego można tu odnotować utwór Bolesława Czerwińskiego *Skon Jana Hłaski*, tegoż autora *Śmierć Szewczenki*, Hieronima Truszkowskiego *O księdzu Ściegiennym*, anonimowy utwór *Pamięci Kasprzaka* czy wreszcie śpiewaną do dziś na warszawskich podwórkach *Pieśń podwórzową o Stefanie Okrzei*, zaczynającą się od słów: „Posłuchajcie, bracia mili, o Okrzei powieść znaną, // Ażebyście tak walczyli za ideę ukochaną...”

Szczególnie w wierszu *Księżyc ulicy Pawiej* i w poemacie o Swierczewskim znajdziemy tworzywo z obra-

mów literatury polskiej XX wieku, t. 2: *Literatura międzywojenna*. Warszawa 1965, s. 463, przyp. 23. Wiersz ten powstał na zamówienie L. Schillera jako piosenka do sztuki F. Langera *Przedmieście*. Wykonywany z muzyką J. Maklakiewicza stał się popularny, zwłaszcza wśród młodzieży robotniczej.

zów wypracowanych przez opowieści podwórzowe czy też pisane przez robotników wiersze o bohaterskich czynach rewolucjonistów. Zbieżność niektórych motywów, tożsamość ich funkcji nie upoważnia jednak do twierdzeń o zależnościach bezpośrednich. W przypadku wiersza *Księżyc ulicy Pawiej* warto jeszcze przywołać wcześniejszy chronologicznie wiersz Sergiusza Jesienina pt. *Towarzysz*. Poszerza to interpretację o zjawiska powszechne i artystycznie pierwszorzędne.

IV

Julian Przyboś we wspomnieniu pośmiertnym o Władysławie Broniewskim pisał: „Nie pojmował Awiersza bez melodii, poezja to dla niego pieśń, jaką była w odczuwaniu bezimiennych twórców pieśni ludowych i jak u tych znanych z imienia, lecz nie pamiętanych autorów tekstów, śpiewanych przez wszystkich. Jak *Lecą liście z drzew...*, *Na barykady, ludu robotczy...*, *Idzie żołnierz borem, lasem...*”¹⁰.

Autor naprowadza w swoich wywodach na trop kapitalnego problemu, który przy rozpatrywaniu mechanizmu twórczości Broniewskiego nie może zostać pominięty.

Badacze najbliższych nam czasowo formacji zjawisk folklorystycznych uznali za konieczne określić zasadnicze odrębności między metodą artystyczną tradycyjnej pieśni ludowej, będącej dla chłopskich „twórców-odtwórców” synonimem poezji w ogóle, a metodą artystyczną pieśni robotniczej, która w kulturze robotniczej jest jedną z wielu form poetyckiej ekspresji. Otóż w przypadku pieśni robotniczej istnieje możliwość czytania dla siebie, której nie zna pieśń ludowa,

¹⁰ J. Przyboś, *Pieśń*. „Nowa Kultura” 1962, nr 7.

recytowania na głos. Wiersze robotnicze to oryginalna twórczość jednostek piśmiennych lub półpiśmiennych¹¹. Poezja robotnicza, wykorzystując wzorce poezji uprawianej przez postępową inteligencję, wzorce poezji studenckiej, nie odrzuciła zasad tradycyjnej pieśni popularnej i ludowej, a nawet — stwierdzić trzeba — utrzymała ich najwięcej. Zachowuje się więc tu przede wszystkim zasób tradycyjnych powszechnych melodii, a co za tym idzie, zachowuje się zasady komponujące materiał słowny. Nowe teksty wykonuje się (tworzy się) według starej, dostępnej wszystkim melodii. Różne są formy dopiero co opisanego aluzyjnego działania. Badacze tych zagadnień mają w polu widzenia trzy formy. Nowy tekst może stać się wariantem tekstu wyjściowego. Może być też parodią tego tekstu (np. jedna z anonimowych humorystycznych piosenek więziennych pt. *Pieśń o rozkoszy*, śpiewana w warszawskim „Forcie Aleksieja”, jest czymś pośrednim między wariantem a parodią znanej pieśni żołnierskiej notowanej już w 1840 roku). Trzecim wreszcie, szczególnym sposobem wykorzystania kanonu melodii jest proces „odtwarzania-tworzenia” tekstu, który nie jest emocjonalnie bliski określonej melodii wzorcowej. Bardzo często tragiczny wątek formuje się „pod” melodię pieśni tanecznej (np. *Mazur kajdaniarski*). Melodia traci tu swoją pierwotną funkcję, ale jej forma zewnętrzna zrasta się z treścią tragiczną. Powstaje wtedy — jak pisze autor badający te sprawy¹² — coś w rodzaju umyślnej, przekornej fanfaronady w postawie człowieka, którego dotknęło nieszczęście. Jest to —

¹¹ W. Propp, *Narodnyje liriczeskije pieśni*. Leningrad 1961, s. 60.

¹² B. M. Dobrowolski, *Ob estieticzeskoj ocenke piesien russkich roboczich kak muzykalno-poeticzeskiego kompleksa*. [w:] *Ustnaja poezija roboczich Rossi*. Moskwa 1965, s. 84.

dodaje autor — przykład znany z praktyki scenicznej. W tym duchu ukształtowane są sceny „poboru rekruta” odgrywane na tradycyjnych wiejskich weselach. Taka właśnie postawa twórcy wobec problemów życiowych pozwalała wytrwać, a poezja „zironizowanego losu” potęgowała poczucie niezłomności. Celowo przytoczyliśmy dość obszernie wywody badaczy. Spróbujemy bowiem spojrzeć od tej strony na wiersz Broniewskiego pt. *Magnitogorsk albo Rozmowa z Janem*.

Broniewski osadzony w warszawskim więzieniu, słyszał zapewne niejedną więzienną piosenkę. Wśród utworów anonimowej poezji więziennej, notowanych przez zbioręk Ajnenkiela i antologię Klonowskiego, znajduje się piosenka pt. *Fort Aleksieja* (nazwa warszawskiego więzienia na Mokotowie). Tekst tej piosenki wykonywany był na taneczną nutę: „Kadryla grają nam instrumenta — Panowie, suńcie do dam...”. Pierwsza zwrotka brzmi następująco:

Siedzimy w forcie Aleksieja —
Na dworze cudnie słońce lśni,
A nam przyświeca ta nadzieja,
Że się nieszczęsne skończą dni¹³.

Utwór Broniewskiego ma pokrewną melodykę i pokrewne główne zasady kompozycyjne. *Fort Aleksieja* łączy z *Magnitogorskiem...* to, co odróżnia ów anonimowy wiersz od innych utworów poezji więziennej, utworów zbudowanych na zasadzie kompozycji „łańcuskowej”. Chociaż — w funkcji głównej — kompozycja anonimowego utworu podporządkowana jest określonego celowi estetycznemu (widać to w zwrotce ostatniej), to jednak da się bez trudu odkryć w niej — już w podrzędnej funkcji — zasadę kupletowej organizacji tekstu. Cztery po sobie następujące zwrotki służą

¹³ *Czerwona lutnia. Pieśni robotnicze*. Zebrał E. Ajnenkiel. Łódź 1964, s. 179.

jedynie oddaniu realiów więziennego życia. Są to „obrazki więzienne” zainterpretowane ironicznie.

Jadamy kaszę z kartoflami,
Czasem kartofle z kaszą też —
Pełnymi mozesz jeść szuflami,
Dopóki tylko sobie chcesz.

Nastąpiło tu prymitywne (stąd łatwo wykrywalne) zespolenie pierwiastka subiektywnego (ironiczne wyakcentowanie „obrazków” więziennej egzystencji) i pierwiastka zewnętrznego, deklaratywnego (deklaracja nieustępliwości wobec losu).

Kompozycja utworu Broniewskiego sugeruje również tę dwoistość, dwoistość ledwo wyczuwalną, ujawniającą się dopiero przy baczniejszym wejrzeniu w tekst. Aspekt osobisty (chroni mnie „leciutki obłok poezji”) wiąże się ściśle z kryptodeklaracją, wprowadzaną do utworu przez symboliczną funkcję „wielkich pieców Magnitogorska”.

Zawarte w tekście *Fortu Aleksieja* obrazy z życia więziennego podlegają usamodzielnieniu (znaczą same dla siebie) na skutek ironicznej interpretacji, spowodowanej działaniem tanecznej melodii.

W ironicznym ukazaniu więziennej egzystencji tkwi kompensacyjny walor tekstu, walor krzepiący — pozwalający przetrwać. Ale oprócz niego (a to można położyć na karb niedoskonałości anonimowego tekstu w zestawieniu z tekstem Broniewskiego) istnieje w wierszu *Fort Aleksieja* wyrażona *expressis verbis* motywacja postawy niezłomnej.

Będziemy tedy na wolności
Zamiarów nowych ziarno siał,
Bo kogo fort w swych murach gości —
Tego na taką siejbę stać.

Inaczej rzecz ma się u Broniewskiego. Obrazy życia więziennego podporządkowane są idei braterstwa więź-

mów (braterstwa motywowanego psychologicznie), a sama idea podporządkowana jest perspektywie symbolicznych „pieców Magnitogorska”.

Tekst wiersza *Fort Aleksieja* śpiewany na taneczną nutę wprowadza nas jakby w atmosferę teatryku, w którym z całą świadomością „gra się” wbrew sobie. Ta dramaturgiczna istota pieśni jest podstawowym elementem odróżniającym poezję robotniczą od tradycyjnego pieśniarstwa wiejskiego¹⁴. Nowym, charakterystycznym elementem jest dramaturgiczny aspekt stosunku między odbiorcą a wykonawcą. Świadomość owej dramaturgiczności musiała nie być obca autorowi *Magnitogorska*. Wiersz ma postać opisu konkretnego zdarzenia, jest literacką formą epizodu, ale epizodu zinterpretowanego, podporządkowanego określonej idei artystycznej.

W związku z powyższym uwagi Juliana Przybosia o tym, że utwory Broniewskiego, wykazujące szczególną predylekcję do opracowań muzycznych, nie stały się jednak tekstami, do których układano muzykę, wydają się raczej stwierdzeniem faktu oczywistego. Folklorystyczne bytowanie jednej tylko *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego* nie ma nic wspólnego z zamierzeniami artystycznymi Broniewskiego, a wręcz odwrotnie, jest ich zniweczeniem. Łączy się z tym również fakt, że poezja Broniewskiego — często recytowana ustnie — nie trafiła do repertuaru pieśni partyzanckich, pieśni okupacyjnych, przeważała natomiast w konspiracyjnych wydawnictwach poetyckich¹⁵.

¹⁴ B. M. Dobrowolski, *Ob estietycznej ocenie pieśien...*, op. cit., s. 84 (por. także przyp. 35).

¹⁵ *Antologia polskiej poezji podziemnej 1939—1945*. Opracował J. Szczawiej. Warszawa 1957, s. 551. Redaktor *Antologii* w związku z tym pisze: „Inne jego wiersze, pisane na obczyźnie, a obrazujące niełatwą drogę polskiego żołnierza do Polski, przedostawały się przez linie frontów do kraju, gdzie druko-

V

Broniewski, operując często aluzją literacką, zwracał się wielokrotnie do bezimiennej tradycji poetyckiej. Najczęściej były to wiersze — jak już powiedzieliśmy uprzednio — typowe, mające jednoznaczną wymowę i konkretną funkcję. Jedną z najstarszych typowych form poezji robotniczej były tzw. kolędy robotnicze (związane genetycznie z odmianą poezji hejnałowej)¹⁶. „Forma i melodia kolędy była tym wygodniejsza w agitacji, że nie zwracała uwagi agentów policyjnych” — pisze Eugeniusz Ajnenkiel w jednym z przypisów do tomu pieśni robotniczych *Czerwona lutnia*. Trzeba dodać, że nie była to jedyna przyczyna tak szerokiego rozpowszechnienia tej formy pieśni rewolucyjnej. Stara kolęda, pogański jeszcze gatunek literatury użytkowej¹⁷, była magiczną formą życzeń składanych na Nowy Rok. Trwałość tego gatunku spowodowana została przystosowaniem go do obrządku chrześcijańskiego i połączeniem z obchodami

wane były przez wiele pism konspiracyjnych [...]. Jak popularne były wiersze Broniewskiego podczas okupacji świadczy ilość pism zamieszczających te same wiersze dalekiego poety: wiersz Broniewskiego *Wszystko nam jedno żołnierzom* był np. drukowany w pismach konspiracyjnych «Rzeczpospolita Polska», «Biuletyn Informacyjny», «Dzień Warszawy», «Kultura Jutra», wiersz *Nad rzekami Babilonu* w «Biuletynie Informacyjnym» i «Duchu Wolnym» (dodatek literacki pisma konspiracyjnego «Snop»), wiersz *Droga* — aż w trzech równocześnie antologiach poetyckich: *Pieśń niepodległa*, *Duch wolny w pieśni* oraz w antologii (tytuł nie ustalony) wydanej na powielaczu przez konspiracyjną PPR”.

¹⁶ Zagadnienie to wymaga osobnego rozwinięcia, ponieważ dla badań nad pieśniowymi gatunkami folkloru robotniczego ma znaczenie pierwszorzędne. Znakomity punkt wyjścia stanowi tu praca Cz. Hernasa pt. *Hejnały polskie. Studium z historii poezji melicznej*. Wrocław 1961.

¹⁷ S. Czernik, *Stare złoto*. Warszawa 1962, s. 71.

święt Bożego Narodzenia. Wtedy też kolęda stała się formą pieśni popularnej, do której układali słowa zawodowi literaci. Treścią jej była często zbiorowa peregrynacja wiernych. Pojawiło się zbiorowe „my” (wszyscy wierni) oraz forma hymniczna i marszowa. Kolęda była sposobem iluzorycznego uczestnictwa masy ludzkiej w dziejącym się rokrocznie „odnowieniu świata”. Była oczekiwaniem „nowego”, wprowadzała mistyczny pierwiastek nadziei. Przejście tradycyjnej formy kolędy do repertuaru pieśni robotniczych łączyło się ze zmianą jej funkcji. Przede wszystkim tworzyła ona kanon melodii dla tekstów poezji podniosłego i odświętnego stylu. Zabiegała nadto o emocjonalne uczestnictwo jednostki w kolektywie. Obwieszczała też nadejście święta, a zatem dnia wolnego od pracy. Ten, uboczny zresztą, motyw „świętowania” stał się z czasem centralnym motywem niektórych polskich pieśni pierwszomajowych. Kolęda rozpoczynała wtedy swój żywot parodystyczny.

Można teraz dokonać — wprawdzie ostrożnej — próby spojrzenia pod tym kątem na wiersz Broniewskiego pt. *Robotnicy*. Wiersz ten „zdradza” się przez sam cytat incipitu: „Dzień nam roboczy nastał”. Incipit, chociaż nie mówi nam tu wiele, odczytany jako współznaczący element struktury wiersza daje jaką taką pewność co do słuszności tropu. Zróbmy teraz kilka zestawień tekstowych. U Broniewskiego czytamy:

Dzień nam roboczy nastał,
młot niesiemy, kilof i łom.
Idziemy budować miasta.
Stupiętrowy za domem dom.

Tekst anonimowego poety brzmi:

Wesoły nam czas nastaje,
Prawda jasne światło daje.
[...}

Lud roboczy przy warsztacie
I chłop z głodu mrący w chacie

Dziś przypomną o swej stracie.
[...]

Praca dziś rozumu uczy,
Praca brzuchy trutniów tuczy.
Praca teraz groźnie mruczy.
[...]

Myśmy silni, gdyśmy zgodni.
Dzieci pracy nieodrodni.
[-]

Wspólne dzieło poczynamy

Przytoczmy jeszcze fragment tekstu Marii Markowskiej, ogłoszonego w 1908 roku pod tytułem *Kołęda robotnika polskiego* i śpiewanego na nutę *W żłobie leży*.

Grzmi pieśń nasza, już wypłasza
Starej nędzy upiory.
Naszej męki śpiew bogaty
Kruszy zamki, łamie kraty,
Rwie więzienne zapory.
Hej, już budzi sennych ludzi —
Płoną serca i głowy.
Oko błyska, skrami ciska,
Dzień już bliski godowy

Wiersz Broniewskiego jest pieśnią o twórczym trudem robotniczej pracy, manifestacją siły, jest utworem pobudkowym, wykazującym pewną ogólną zbieżność z najbardziej popularnym typem poezji robotniczej. Nie chodzi tu o zbieżność tekstową. Nie ta jest przecież najważniejsza. *Robotnicy* Broniewskiego przy swej typowości nie są utworem szablonowym, w jakie obfitowała literatura proletariacka. Autor dokonuje nobili-

¹⁸ *Polska poezja rewolucyjna...*, op. cit., s. 131 (por. także s. 135).

¹⁸ *Czerwona lutnia*, op. cit., s. 213.

tacji problematyki proletariackich pobudek w kategoriach nowoczesnej poetyki, uniwersalizuje ją, wprowadza pierwiastek nowej, świeckiej religijności.

VI

Inne funkcje i inny zakres występowania mają w poezji Broniewskiego aluzje do faktów tradycyjnego folkloru pieśniowego. Magia ziemi, magia przyrody, której ulegał Broniewski (tu wyraźna paralela z Żeromskim), miała zasadniczy wpływ na kształtowanie się w jego wierszach pejzażu poetyckiego z nieodstępnym pierwiastkiem liryki osobistej. Magiczna funkcja elementu pejzażowego, poczucie podświadomych, wewnętrznych związków człowieka z naturą dyktowały autorowi *Mazowsza* i *Wisły* odwołanie się do najpierwotniejszych artystycznych manifestacji tych związków w słowiańskich pieśniach ludowych.

W tomie *Krzyk ostateczny* zamieścił Broniewski wiersz pt. *Brzoza*, rozpoczynający się od słów: „Brzoza nad wodą stała...” Ludowość tego fragmentu uderza natychmiast. Jest to przykład typowego sposobu rozpoczynania pieśni ludowej, tzw. zaśpiewu (wprowadzenia). Tradycyjna ludowa poezja liryczna (pieśń liryczna) odznacza się luźną kompozycją. W świadomości ludowych „twórców—odtwórców” i słuchaczy istnieje coś, co przypomina „tablicę pierwiastków”: części opisowych, fragmentów refleksyjnych itp. Twórca dokonuje tylko wyboru. Z owej „tablicy” wybiera najbardziej odpowiadający mu w danej chwili, w danej sytuacji „zaśpiew”, a następnie kolejne, odpowiednie do „zaśpiewu” elementy kompozycyjne utworu. Właśnie na owej odpowiedniości lub nieodpowiedniości wyboru polega jednostkowy, indywidualny udział bezimiennego twórcy. Słowa „zaśpiewu” są nie-

rozerwalnie związane z melodią, która jest niejako „sygnaturą” utworu określonego typu. W świetle tego wywodu łatwiej ujrzyć „jawną” i „ukrytą” ludowość wiersza *Brzoza*.

Brzoza nad wodą stała, młoda, szumna i piękna,
brzoza w wodę spojrziała i nagle — drżąca, wylękła —
chciała uciekać! uciekać! z rozwianym, zielonym warkoczem,
i nie mogła. I zapłakała! I nie wiedziała po czem.

Dla zestawienia zacytujemy typowe „zaśpiewy” pieśni ludowej: „Koło dworu topola stojała”²⁰, „Stoi dąb nad wodą”²¹. Albo w pieśniach ruskich i ruskiego pochodzenia: „Oj, u łuzi bereza stojała”²², „W ciemnym lasku biała brzoza gałęzie schyliła”²³.

„Zaśpiew” pieśni ludowej wykorzystywany był chętnie w literaturze romantyzmu. Wystarczy wspomnieć Lenartowicza, który taki „zaśpiew” rozwinął w oryginalny utwór.

W zacytowanej przez nas zwrotce *Brzozy*, oprócz wyraźnie ludowego „zaśpiewu”, zwraca uwagę typologiczna zbieżność z poezją ludową — fragmentu opisowego: „z rozwianym, zielonym warkoczem”. Na własny badawczy użytek możemy pierwszą zwrotkę sprowadzić do postaci typowej struktury pieśni ludowej:

Brzoza nad wodą stała
[...]

z rozwianym, zielonym warkoczem.

Przyznać trzeba: pieśni ludowej nowszego typu, gdyż zwrot „z rozwianym, zielonym warkoczem” jest two-

²⁰ *Jabloneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej.* Ułożył J. Przyboś. Warszawa 1957, s. 116.

²¹ *Ibidem*, s. 375.

²² H. G r a b o w i c z, *Przyroda w pieśniach ludowych polskich i ruskich.* Sambor 1891, s. 41.

²³ *Ibidem*, s. 41 (tekst ten oparty jest na dialogu człowieka z brzozą).

rem późniejszym, powstałym już przy udziale literatury, jako człon dopełniający, jako rozbudowany epitet. Literatura może bowiem rozwijać artystyczne twory folkloru. Ważne to spostrzeżenie przy analizie twórczości Broniewskiego.

Wartości artystyczne wypracowane przez pieśń ludową niekoniecznie muszą być „oddane” w literaturze w formie pieśni, cytatu itp. Zjawia się tu problem natury ogólniejszej, wielokrotnie stawiany w badaniach pogranicza folkloru i literatury: problem oddziaływania literatury wzbogaconej przez folklor — na folklor. Literatura wykorzystująca twórczo tradycję estetyki ludowej może dopisywać folklorowi nowe treści, nowe formy, których folklor w samodzielnym rozwoju nie mógłby ustanowić²⁴.

Można zaryzykować twierdzenie, że wiersz pt. *Brzoza* odzwierciedla w pewnym sensie aktualny wymiar tych procesów, a pierwsza zwrotka jest literacką formą rozwiniętego wariantu któregoś z wielu ludowych „zaśpiewów” pieśni. Rozwinięcie wariantu dokonuje się w utworze poety przez wypowiedzenie tego, co bezimienny twórca przemilczał, i przez dodanie czegoś ponadto. Są tu więc jakby nanizane na nitkę, banalne na pierwszy rzut oka epitety: „młoda, szumna i piękna”, „drżąca, wylękła”. Epitety te mają zindywidualizować tradycyjny „zaśpiew” i zestroić go subtelnie z resztą utworu. Chociaż odbywa się to w duchu folkloru nowszego, to jednak nie wystarcza. Epitety nie mogą służyć pełnej personifikacji brzozy, nie mogą zasygnalizować intencji autora, któremu chodzi o wprowadzenie intymnej więzi między nim a brzozą. Dynamiczny zestroj kompozycyjny zorientowany jest na psychologizację wypowiedzi. W tradycyjnym „zaśpiewie”,

²⁴ Przytaczamy tu wywody L. J. Jemielianowa z rozprawy pt. *Izuczenije odnoszenij literatury k folkloru*, [w:] *Woprosy metodologii literaturowiedienija*. Moskwa 1966, s. 277.

czy nawet nowszej jego wersji (wyjętej choćby z piosenki notowanej przez szkolne śpiewniki „W polu brzoza, hej! srebrna stała...”), dokonuje Broniewski znacznych zmian. Nie jest to stylizacja, nie jest to zwykłe artystyczne opracowanie folklorystycznego motywu, ale rozwinięcie wariantu funkcjonującego w potocznej świadomości estetycznej, stanowiącej ten obszar, gdzie zacierają się różnice między metodą artystyczną folkloru i literatury. Między literaturą a folklorem funkcjonują wydzielone rejony niezwykle żywych i bardziej generalnych związków, wzajemnych uzupełnień i inspiracji (np. liryka patriotyczna). Zbliżenie — mówiąc ogólnie — folkloru i literatury, które nastąpiło w analizowanym fragmencie wiersza *Brzoza*, wynika z ogólnych prawidłowości, jakim podlega dziś jeszcze twórczość ludowa. Badania nad współczesnym bytowaniem folkloru²⁵ wykrywają następujące typy zmian:

1. wprowadzenie rozbudowanych elementów pejzażu;
2. wprowadzenie kilku cech opisujących bohatera lub przedmiot, a nie, jak dawniej, pokazujących stan ich położenia;
3. „upsychicznienie” obrazu bohatera (jest to czynnik rewolucjonizujący ludową lirykę).

Broniewski dokonał w pierwszej zwrotce *Brzozy* literackiego przetworzenia starego wariantu jakby zgodnie z metodą współczesnego folkloru pieśniowego. Trzeba stwierdzić, że odwołanie do metody twórczej folkloru jest tu tylko wycinkowe, zamierzone i podporządkowane wyrażnie naczelnej literackiej idei artystycznej całego wiersza. Broniewski zdawał sobie sprawę z tego, że korzystanie z metody folkloru jest wręcz cofaniem się. Miał krytyczny stosunek do form tradycyjnego folkloru. Dał temu wyraz w artykule *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*. Poeta — pisał — wybiera te obrazy i mo-

²⁵ N. P. K o ł p a k o w a, *Warianty piesiennych zacinow*. [w:] *Principy tekstologiczeskogo izuczenija folkloru*. Moskwa 1966, s. 299—303.

tywy, które najbardziej odpowiadają intencjom jego utworów i zostały — jego zdaniem — trafniej opracowane przez folklor niż przez literaturę²⁶.

²⁶ Obrazy poetyckie, formę językową i zasady kompozycyjne wypracowane w poezji robotniczej wykorzystywał Broniewski bardzo często. Skomplikowanym przemianom podlegał w twórczości robotniczej obraz przełożonych, ciemżycieli, majstrów, samego fabrykanta i wszystkich, którzy stali na jego usługach. Obraz tego „obcego” (przeciwnika) uległ syntetycznej krystalizacji, ujednoczeniu, niemal ukształceniu symbolicznemu. Obraz „obcego” ma również w wierszu Broniewskiego pt. *Szpiciel* charakter symboliczny, stoi o krok od abstrakcji.

Wieczorem będzie wódkę chlał w restauracji,
będzie śpiewał „Titinę” w zaduchu i krzyku,
za dziewczkę, za rachunek sto złotych zapłaci,
jak jeden szeląg z tamtych — trzydziestu srebrników.

Fragment ten jest jednym z funkcjonalnie równorzędnych motywów części — powiedzmy w przybliżeniu — portretowej. Porównajmy wiersz z antologii S. Klonowskiego:

Kiedy rzuciwszy rówieśników grono
Do knajpy śpieszy, by posłuchać pienia
Półnagich dziewic, i kiedy bez drzenia
Sypie grosz ciężki na tych dziewic łono...

(Następne przykłady znajdziemy w antologii na stronach 85, 87, 97). Z tej schematycznej poetyki kontrastów korzysta także Marian Czuchnowski w wierszu pt. *Czerwona odpowiedź: Policzek wam (Polska poezja rewolucyjna, op. cit., s. 542)*, a także inny chłopski poeta, Stanisław Buczyński, w wierszu pt. *Dzień walki (Wieś tworząca, Lublin 1962, s. 53)*. Ten syntetyczny obraz występuje w poezji z przełomu XIX i XX wieku, jako człon opozycji „my” — „wy”, opozycji typu późniejszego, która była próbą wprowadzenia obrazu psychologicznego i obyczajowych realiów do poezji proletariackiej. Liczba sytuacji konfliktowych na osi „my” — „wy” była ograniczona, sytuacje były typowe. Rozwój poezji proletariackiej szedł w kierunku wydobywania inności tych konfliktów, przesuwania się w strefę wewnętrzną. Pierwotna opozycja „my” — „wy” naruszyła swoją wyjściową proporcjonalność. Poszerzał się poetycko człon pierwszy. Drugi natomiast ulegał schematyzacji, wykształcał się w symbol. (Oczywiście mowa tu tylko o socjalno-obyczajowym planie tej opozycji.) W takiej właśnie, symbolicznej i jedno-

Za ideę naczelną wiersza *Brzoza* można uznać próbę pokazania instynktownej więzi człowieka z przyrodą, a także odkrycie wielkiej, ogólnoludzkiej tajemnicy smutku (ludowo-słowiańska paralela: brzoza—smutek). Jeszcze dwa razy opracuje poeta ten motyw, w tomie *Anka* i cyklu *Nowych wierszy*, gdzie czytamy:

te brzozy — to krzyże poległych,
tak pięknych pod nimi ległych,
mnie te brzozy mówią o miłości,
o śmierci, o wiośnie, litości...

To tylko refleks i chyba słabsze opracowanie powszechnego motywu.

Brzoza z Krzyku ostatecznego przejmując najbardziej. W wierszu dokonuje poeta magicznego aktu zaślubin z drzewem na złe i dobre, na wsze czasy. Odnowiony poetycko pogłos rytualnego obrządku „ślubów krwi” (obrządku o wyraźnym podtekście erotycznym) ma u Broniewskiego dwójakiego rodzaju odwołania. Z jednej strony jest (wtórny zresztą) ogólnosłowiański²⁷ motyw przysięgi składanej drzewu (zaślubiny). Z drugiej strony — motyw, jaki można znaleźć w literaturze podejmującej problemy katastrofy, w literaturze „wygnań”²⁸ i „powrotów”. Wiersz *Brzoza* tłumaczy się także w kontekście tomu *Krzyk ostateczny*. Obok buntowniczej i autoironicznej tonacji tomu uwypukła się wieloznaczna i kompensacyjna funkcja przyrody. Przykład Broniewskiego nie był wówczas odosobniony.

znaczej, postaci wykorzystał ów obraz Władysław Broniewski w wierszu pt. *Szpicel*. Sam obraz włączony w strukturę wiersza staje się ogniwem łączącym jednostkowy zamysł poetycki z kolektywną świadomością estetyczną.

²⁷ W. G u s i e w, *Partizanskaja narodnaja poezija u słowian w gody wtoroj mirowoj wojny*, [w:] V. *Mieżdunarodnyj Sjezd Sławistow*. AN SSSR, Moskwa 1963, s. 313—314.

²⁸ *Antologia polskiej poezji podziemnej...*, op. cit., s. 351 (por. wiersz Jesienina — „Zielonych włosów powódź...”).

VII

Przejdźmy obecnie na obszar poezji, gdzie związki literatury z folklorem są najtrwalsze. Przypomnijmy sobie wiersz Broniewskiego pt. *Żołnierz polski*. W utworze tym wyczuwamy coś powszechnie znanego, co słyszeliśmy w młodości, w szkole, a może czytaliśmy gdzieś w książkach; podobnych wrażeń doznajemy przy lekturze poematów *Mazowsze* i *Wisła*.

Ze spuszczoną głową, powoli
idzie żołnierz z niemieckiej niewoli...

Krytyka wielokrotnie przywoływała w związku z tym utworem *Pieśń o żołnierzu tulaczu*:

Idzie żołnierz borem, lasem,
przymierając z głodu czasem,
soli, chleba nie żałować,
trzeba żołnierza ratować.

Ostatnia zwrotka drugiej części kończy się skargą konia zabitego żołnierza:

Kiedy ja miał swego pana,
To ja jadał gołe ziarna,
Teraz nie mam prostej słomy,
Rozdziobią mnie kruki, wrony.

Pieśń ta, śpiewana jeszcze w XVI wieku jako pieśń o kole rycerskim, weszła do folkloru wzbogacając się wyraźnie ludowymi treściami²⁹. Pobieżne treściowe zestawienie z wierszem Broniewskiego daje rezultaty negatywne. Poza wyrażeniem „idzie żołnierz”, funkcjonującym jako daleki refleks wyjściowego tekstu, bliższych tekstowych związków nie da się wykryć. Istnieje natomiast związek w organizacji rytmicznej obu utwo-

²⁹ J. S. B y s t r o Ń, *Pieśni ludu polskiego*. Kraków 1924, s. 75.

rów. Związek polegający na nawiązaniu, aluzji do tekstu wyjściowego. W pracy pt. *O sztuce czytania wierszy* Maria Renata Mayenowa pisze w związku z tym: „Tak więc organizacja rytmiczna wiersza Broniewskiego stanowi, tak jak sam temat, nawiązanie, aluzję [podkr. RS] do rytmicznej organizacji pieśni ludowej, lecz bynajmniej jej nie powtarza. Jest aluzją do częstszego i starszego, ludowego także dziesięciozgłoskowca w interpretacji bliskiej tej, jaką mu nadała Konopnicka. Jest mniej skoczny, a bardziej litanijny”³⁰. Mechanizm aluzji do folkloru da się oświetlić z perspektywy losów samej pieśni. Znane jest literackie opracowanie tej pieśni przez Wincentego Reklewskiego. Bezpośrednie odwołanie do tekstu znajdujemy w *Panu Tadeuszu*:

O żołnierzu, tułacz, który borem lasem
Idzie, z biedy i z głodu przymierając czasem,
Na koniec pada u nóg konika wiernego,
A konik nogą grzebie mogiłę dla niego.
Piosenka stara, wojsku polskiemu tak miła!

Temu fragmentowi, według Juliana Krzyżanowskiego, nie tylko zawdzięczamy popularną dziś nazwę *O żołnierzu tułacz*, ale także wywodzimy z niego ten stan świadomości narodowej, który łączy pieśń z losem żołnierzy legionów Henryka Dąbrowskiego. „W ślady zaś Mickiewicza — pisze Krzyżanowski — poszedł nie kto inny jak Stefan Żeromski, który dwu swym wczesnym dziełom nadał tytuły *Rozdziobią nas kruki, wrony* i *O żołnierzu tułacz*, a zarówno w *Popiołach* jak w *Sułkowskim* wyraźnie nawiązywał i do samej starej pieśni, i do jej ujęcia w *Panu Tadeuszu*”³¹. Mamy tu

³⁰ M. R. Mayenowa, *O sztuce czytania wierszy*. Warszawa 1963, s. 25—26.

³¹ *Słownik folkloru polskiego* pod red. J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1965, s. 139.

do czynienia z bardzo charakterystycznym i nie zawsze dostrzegalnym procesem funkcjonowania motywu folklorystycznego w postaci opracowanej przez literaturę, i to przez literaturę o najszerzej dziś tradycji narodowej. Obraz „żołnierza tułacza” z popularnego repertuaru ludowego okazał się niezwykle odpowiedni dla oddania tułaczki tysięcy polskich żołnierzy. Literatura zatem związała pieśń ludową z tradycją patriotyczną, dokonując tym samym nobilitacji pieśni do utworu narodowego. Żeromski — chcąc oddać sytuację, jakich było tysiące — posługuje się pieśnią jako odwołaniem do czegoś, co jest powszechnie znane. Stąd przecież tytuły-cytaty z ludowej pieśni. Broniewski, któremu twórczość autora *Rozdziobią nas kruki, wrony* była szczególnie bliska, dokonał podobnego, lecz poetyckiego opracowania narodowego motywu. Z całą stanowczością możemy orzec, że autor *Żołnierza polskiego* w swym zamierzeniu i metodzie artystycznej wykorzystał literacką postać folklorystycznego motywu, motywu zaakceptowanego w tradycji literackiej jako pełnoprawny, a nawet artystycznie bardziej trafny. Dwie pierwsze strofy wiersza Broniewskiego są psychologicznym i skonkretyzowanym rozwinięciem obiegowych dwu wersów:

Idzie żołnierz borem, lasem,
Przymierając z głodu czasem.

Tutaj tkwi zasadnicza treść aluzyjna. Jakże bliska tej, którą kiedyś w podobnej sytuacji dziejowej zawarł Seweryn Goszczyński w wierszu *Wyjście z Polski*:

Wysoko pod niebem żurawie leciały,
Wysoko leciały, a lecąc śpiewały.
Polami, lasami wojacy szli w tłumach,
Ich dumy posępne, ich lica w kurzawie.

Dalsze fragmenty wiersza Broniewskiego są opowieścią o konkretnym losie bezimiennego żołnierza. Utwór składa się z czterech wyraźnych części: 1. wprowadzenia, czyli ekspozycji tematu; 2. opisu szlaku bojowego; 3. apostrofy do przyrody; 4. symbolicznego zakończenia (orzeł, ziemia-matka).

Zaproponowany tu rozbiór komponentów treściowych utworu naprowadza na ogólny trop kompozycji masowych pieśni żołnierskich, zarówno dawnych, jak i tych, które śpiewano podczas drugiej wojny światowej³². Schemat kompozycyjny został w wierszu Broniewskiego indywidualnie zinterpretowany (zaktualizowany). Powstał w ten sposób przejmujący liryk, gdzie elementy autobiograficzne są niejako równoległe z typowymi elementami przeżyć całego żołnierskiego kolektywu.

Wielką rolę w centralnym zamyśle wiersza odgrywa przyroda. Poezja romantyczna — która oswoiła bujną przyrodę kresową nierzadko właśnie w tej funkcji, w której była ona elementem paralelizmu ludowego — zakrzepla w narodową tradycję, a wraz z nią te środki poetyckie, które nie muszą być dzisiaj treścią „ośmieszenia folklorystycznego”³³, jaką były dla młodego Mickiewicza.

Zasada poetycka, w swej treści pierwiastkowej ludowa, wykorzystana przez Broniewskiego w formie opracowanej przez tradycję literacką, znamionuje kolejny aspekt ludowości poety, ludowości — jak byśmy powiedzieli — nowej, której rdzeń (metoda artystyczna folk-

³² S. I. Minc, O. N. Grieczina, B. M. Dobrowolski], *Massowe piesienneje tworcstwo*. [w:] *Russkij folklor Wielikoj Oteczestwiennoj Wojny*. 1964, s. 108—109. Broniewski dokonuje tu własnej interpretacji pieśni żołnierskich, które zwykle były pieśniami pobudkowymi, utwierdzały w optymizmie i wiodły do zwycięstw.

³³ K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*, t. 1. Warszawa 1963, s. 91.

loru) żyje do dziś także wewnątrz tradycji literackiej. Stara pieśń o żołnierzu tułaczku posłużyła poecie jako sygnał, jako odwołanie do tragizmu losów polskiego żołnierza. Poeta dokonał wierszowanej aktualizacji wątków z prozy Żeromskiego, dokonał własnego rozwinięcia tytułu *O żołnierzu tułaczku*. W wierszu swym nie tylko opisał, ale nazwał ów tułaczy los. Strofa:

Hej, ty brzozo, hej, ty brzozo-płaczko,
Smutno szumisz nad jego tułaczką

jest nawiązaniem do własnego losu i cudzych losów żołnierskich, nawiązaniem w duchu tradycji pieśni *O żołnierzu tułaczku*.

VIII

Oprócz pokazanych przykładowo odwołań do folkloru pieśniowego spotykamy u Broniewskiego liczne aluzje do form folkloru dziecięcego. Tendencja ta, obecna w całym tomie *Troska i pieśń*, nasila się szczególnie w wierszach ostatnich. W cyklu pt. *Wiersze o wczesnej wiosnie pisane późną jesienią* czytamy:

Pierwiosnki w niebie, niezabudki,
nie będzie więcej śniegu z deszczem,
mijają chmurki świat malutki —
„Chodziła czapla po wysokiej desce,
mówić ci jeszcze?”

Wiosna jest w tym wierszu synonimem szczególnej podniety twórczej, objawiającej sytuację krańcowe:

Tak wiersz z niczego powstaje,
boli, raduje — z niczego...

Wiersz boli i raduje, wiersz prowadzi po „stromej, ostrej krawędzi: twórczości i samobójstwa”, gdzie „groźna strofa” — to epos, a „sen dziecienny” — liryzm.

Cały cykl odczytujemy jako najpełniejszy, najbardziej wyraźny manifest twórczy, jako namiętą definicję własnej linii poetyckiej, podporządkowanej przede wszystkim żywiołowi poetyckiego „ja”. Cytat folklorystyczny „chodziła czapla...” (pomińmy przy wyjaśnianiu zwrot: „Córeczko miła...”) pełni określoną funkcję poetycką nie tylko w strukturze ostatniej części cyklu, ale również w strukturze całego trójczłonowego utworu. Z jednej strony mamy konkretność sytuacji, przypominającej w swej zasadzie sytuację teatralną, a także jakiś nieobojętny emocjonalnie pogłos ciągłości zdarzeń, ruchu i stawania się, przez co wiersz uzyskuje charakter optymistyczny, wyraża nadzieję i radość. Z drugiej strony, ta teatralna sytuacja wprowadzona mimowolnym, zdawałoby się, cytatem folklorystycznym, ma w gruncie rzeczy znaczenie natury światopoglądowej. Jest integralnym elementem autodefinicji.

Stanisław Czernik w pracy *Humor i satyra ludu polskiego* nazwał ten typ zjawisk folklorystycznych „nieukończonymi bajkami”, które wygłasza się dziecku, zakładając jego podmiotowy (aktorski) udział w akcji zabawy. Jest to, zdaniem Czernika, pierwsza — poparta gestem, mimiką, ruchem — lekcja śmiechu, mimowolne odkrycie dziecku pierwiastka humoru i radości. Zakończenie wiersza tym właśnie cytatem folklorystycznym może być traktowane jako optymistyczny pierwiastek twórczości w ogóle, twórczości będącej ciągłym stawaniem się — życiem. Zatem może być rozpatrywane jako manifestacja żywiołu poetyckiego scalającego w jedno twórczość i śmierć, epos i liryzm. Ocalenie jedności stylowej wiersza, a przede wszystkim oddanie tragizmu tego właśnie typu poezji wymagało zabiegu formalnego, wymagało wprowadzenia „teatralizacji”, gdzie racja „struktury”, racja „sytuacji” może przyjąć każdą ewentualność.

Przytoczmy inny wiersz z cyklu *Wierszy nowych*:

Przykucnęły wierzby za obejściem:
„A wejdźcie no, wierzby, wejdźcie.
Będzie rosół z komara
i rosy pełna czara,
i śpiewaka,
i dziewczka,
i z krwi nalewka,
i ja sama wiedźma — wierzba rosochata —
czyż chata bogata”.
A wierzby w zadumie,
w szumie.

Wiersz ten jest jakimś pogłosem tekstów funkcjonujących dziś w folklorze dziecięcym. Zarówno stosunkowo późne elementy humoru — jak powiada Czernik — „sowizdrzalsko-rybałtowskiego” (w typie pieśni zanotowanej przez Kolberga na Mazowszu: „Spadł komar z dachu, // z okrutnego strachu. // Trzysta Turków jechało, // w jego się krwi zalało”), jak też pełniące dawniej funkcję magiczną zamawiania, zagadki weszły do folkloru dziecięcego jako niezwykle dynamiczne struktury słowne, urzekające swą muzyczną rytmiką, nadające się do odegrania teatralnego. Podobnie jak w *Wierszach o wczesnej wiosnie...*, tak i tu element zabawowy dostrzegamy natychmiast. Narrator reżyseruje zdarzenie („Przykucnęły wierzby za obejściem”), a następnie udziela głosu postaci wygłaszającej monolog. Komentarz: „A wierzby w zadumie, w szumie” — należy również do narratora. Treść monologu, bliska formalnie dziecięcej składance słownej, posłużyła Broniewskiemu jako kod poetycki podporządkowany ogólnej, zewnętrznej sytuacji lirycznej, wyznaczonej przez pewien typ kontaktu poety z przyrodą. Treściowo-formalne analogie monologu wprowadzają do wiersza Broniewskiego element poetycki jakby wypowiedziany bezwiednie, pod emocjonalne dyktando dziecięcej zabawy. W wierszu tym funkcja folklorystycznego odwołania jest podobna jak w poprzednim. Dopuszczono i tu

pełnię napięć lirycznych. Oprócz „z krwi nalewki”, „dziewki”, „śpiewki” jest „rosy pełna czara”. Ludowe zagadki nieodmiennie tłumaczą rosę jako łzy. Fragment „rosół z komara” jest formalnym i treściowym wykładnikiem stylizacji, wprowadzeniem sygnału poetyckiego kodu. Jak widać, „cel” odwołania folklorystycznego nie leży poza wierszem. Tkwi w nim samym.

IX

Powyższe propozycje są propozycjami wy-cinkowymi. Dalsze próby interpretacji utworów Broniewskiego idące w tym kierunku tracą walor poznawczy. Pierwsze uogólnienia będą tu również dokonania-mi cząstkowymi, nie odpowiadającymi w pełni na postawione w tytule zagadnienie. Konieczne jest zrekon-struowanie świadomości poetyckiej Broniewskiego wy-kraczające już poza obiegu interpretacje jej poetyc-kich manifestacji. Szersze rozpatrzenie jego publicysty-ki, artykułów krytycznych stworzy dla niej nowy układ odniesienia w ówczesnych koncepcjach, dyskusjach i polemikach, które miały w centrum uwagi literaturę proletariacką, a także ówczesne jej miejsce w ogólno-narodowym kontekście zjawisk literackich. Poezja Broniewskiego może okazać się tu nader wdzięcznym przy-kładem zjawisk natury ogólniejszej, zjawisk stawiają-cych obok siebie — jako pewien wspólny typ ewolucji poetyckiej — poezję Majakowskiego i Broniewskiego. Stwierdzenie tych pokrewieństw — na pierwszy rzut oka będące faktem banalnym — ma na uwadze nowa-torstwo obu tych poetów. Nigdy przedtem ogólnospo-łeczne ideały nie były wyrażone w liryce tak bezpo-średnio i bezkompromisowo, bez powątpiewania w pra-wo mówienia w imieniu ludu, a także bez owego sztucz-nego „zejścia” do poziomu świadomości człowieka z masy, pisze badaczka radziecka, W. W. Buznik, z oka-

zji twórczość Majakowskiego³⁴. W niemal identyczne słowa można ująć osiągnięcia poezji Broniewskiego, osiągnięcia traktowane jako pewien typ nowatorskiej działalności w zastanej sytuacji literackiej.

Znana polemika Broniewskiego z Witoldem Wandurskim była w istocie walką o szersze pojmowanie nowej, proletariackiej literatury, walką o szersze widzenie aktualnego stanu świadomości nie tylko ideowej, ale i estetycznej proletariatu. Wandurski w artykule pt. *Upodobania estetyczne proletariatu* pisał o drobnomieszczańskich gustach proletariackiego odbiorcy, o szczególnych upodobaniach do sentymentalizmu w sztuce. „Nie dziw więc, że w sferze robotniczej nie powstały nawet piosenki aktualne, improwizowane na poczekaniu, tzw. czastuszki, z których słynie Rosja robotnicza. Zastępują je — niestety bardzo popularne wśród proletariatu — rymowane bzdury w sosie demokratyczno-andrusowskim, w rodzaju *Czarnej Mańki* i *Błatego Niko*”³⁵. Wandurski wyraził tu wprost swój stosunek do określonych faktów tej tradycji, która kształtowała świadomość estetyczną proletariatu. Za słowami Wandurskiego kryje się odrzucenie tej właśnie — zauważonej i opisanej fragmentarycznie — tradycji folkloru miejskiego, której nie bagatelizował Majakowski³⁸ ani też Broniewski. Nowatorstwo Broniewskiego polega między innymi na tym, że odwoływał się do faktów współczesnego folkloru. Przede wszystkim

³⁴ W. W. Buznik, *Lirika i wriemia*. Moskwa 1964, s. 58.

³⁵ W. Wandurski, *Upodobania estetyczne proletariatu*. „Nowa Kultura” 1923, nr 5.

³⁶ Bardzo interesujące uwagi na ten temat przynosi artykuł A. A. Sochora pt. *I pieśnią i stich*, zamieszczony w zbiorowej pracy pt. *Majakowskij i problemy nowatorstwa*, Moskwa 1965. Autor mówi tam, że u podstawy stylu Majakowskiego legła synteza oratorskiego języka rewolucyjnych lat i czegoś, co można nazwać „obyczajowością muzyczną” tej epoki. Obyczajowość ta charakteryzowała się przewagą sentymentalnych romansów

miejskiego. Tradycyjny folklor wiejski występuje u Broniewskiego o tyle, o ile jest faktem zaakceptowanym przez tradycję literatury światowej i narodowej³⁷ albo też jest organicznym (choć w postaci cząstkowej) elementem funkcjonującym w folklorze miejskim, w folklorze, trzeba przyznać, traktowanym już w cudzoziemiu.

Wiele jest momentów w twórczości Broniewskiego, kiedy analiza ich wzajemnych związków z powszechną pamięcią estetyczną wymyka się narzędziom folklorystyki, nauki, która w tym wypadku dostarcza pomocniczych faktów, ale nie może ogarniać całości tradycji literatury narodowej. O tym, że folklorystyka nie może stanowić zrębu estetycznej doktryny realizmu — jak to sobie wyobrażano — świadczy bliższe rozpatrzenie twórczości Broniewskiego. Ludowość Broniewskiego to nowa ludowość, zobowiązująca pisarza wobec najszerszego odbiorcy, organicznie stopiona z literaturą narodową. Wydzielanie jej jest zabiegiem sztucznym, jest rozrywaniem organicznych całości. Ten fakt musimy sobie częściej uświadamiać mówiąc o ludowości współczesnej literatury.

miejskich śpiewanych z katarynką, melodii pseudocygańskich, nastrojowych romansów salonowych i ulicznych oraz popularnych utworów estradowych (tango, fokstrot itp.). Mając w polu widzenia całą tę „obyczajowość muzyczno-literacką” epoki, można było dokonywać bardziej trafnego wyboru tradycji, można było w różnorodny i oryginalny sposób wypowiadać się w imieniu ludu. Porównajmy dla przykładu liczne elementy tej „obyczajowości” wtopione w poematy *Lenin* i *Dobrze*. Warto również przypomnieć w tym miejscu o dramaturgicznym aspekcie pieśni robotniczej, często wyrażanym w utworach Majakowskiego, utworach budowanych wielokrotnie na zasadzie dialogu między narratorem i audytorium.

³⁷ Można zapewne podjąć także próbę spojrzenia na ludowość Broniewskiego biorąc za punkt wyjścia pogłosy tłumaczeń z Jesienina czy Błoka. Por.: W. Piotrowski, *Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej*. Wrocław 1967.

TWÓRCZOŚĆ
WŁADYSŁAWA BRONIEWSKIEGO
A TRADYCJA POEZJI ROBOTNICZEJ

Zbudowane z powszechnych obrazów i symboli utwory Broniewskiego nie potrzebują regulacyjno-wyjaśniających działań krytyki literackiej. Wymagają natomiast szerokiej perspektywy kulturowej, w której staje się widoczna zmienność rzeczywistości społecznej. W niniejszym tekście pragniemy wskazać (w wycinkowy z konieczności sposób) znaczenia, jakie w folklorze, poezji robotniczej i międzywojennej twórczości Broniewskiego przyjmował sens ludzkiego działania, a mówiąc przy pomocy problemu-hasła — sens ludzkiej pracy. Zatem niniejszy tekst przybiera strukturę wyraźnie trójczłonową, gdzie wszystkie człony funkcjonują jako równoważne.

O syntetycznym charakterze poezji Broniewskiego pisano ostatnio wiele. Istotną treścią w tej syntezie jest wywiedziona z światopoglądów ludowych interpretacja kategorii ludzkiego działania, pracy; kategorii, która — będąc wyrazem pewnej filozofii życiowej — pojawia się w światopoglądach ludowych dosyć późno. Tutaj pragniemy bardzo skrótowo naszkicować proces narodzin ludowego światopoglądu, w którym istnieje już przekonanie o możliwości kształtowania własnego losu, o zależności indywidualnej egzystencji od własnych

działań, od jednostkowej aktywności. Mówiąc obrazowo, interesuje nas ten moment, w którym człowiek może odrzucić przekonania objawione Kubusiowi Fataliście przez pewnego kapitana: „wszystko, co nas spotyka na świecie, dobrego i złego, zapisane jest w górze”.

WYOBRAŻENIA O DOLI-LOSIE W FOLKLORZE

Zacznijmy od przypomnienia najbardziej znanych stwierdzeń — przysłów i zwrotów — regulujących ludowe wyobrażenia o losie i doli człowieka. Brzmiały one następująco: „Jeszcze w macierzyńskim żywocie jest człowiekowi przeznaczone, jaką śmiercią ma umrzeć”; „Co ta Pan Bóg przeznaczy, to ta nikogo nie minie”; „Jak ma być zdrow, to i bez pomocy ludzkiej wyjdzie, a jak mu Pan Bóg przeznaczył śmierć, to na nic wszelki starunek”¹. Maksymy takie, wzmocnione licznymi wierzeniami i czynnościami magiczno-obrzędowymi, umacniały przekonanie o ludzkiej bezsile, o odwiecznym porządku świata, w którym życie ludzkie jest realizacją jakiegoś przeznaczenia. Człowiek starał się oswoić z obecnością przeznaczonego mu losu, postaciując swoje przeczucia, stwarzając galerię postaci, od których zależały wszystkie sytuacje ludzkie. W bajkach i opowieściach ludowych. Dola staje się samodzielną postacią, można ją widzieć na przykład we śnie (wtedy przepowiada przyszłość), można ją przebłagać podarkami. Przybiera najczęściej kształt ludzki, ale nie tylko. Wiąza się z tym bajki mówiące o chłopie, który swoją biedę kołkiem w dziupli zaparł², jak również teksty o biedaku, który „znalazłszy szczęście bogatego

¹ Liczne przykłady przytacza A. Fischer w pracy: *Zwyczajne pogrzebowe ludu polskiego*. Lwów 1921, s. 5—6.

² J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. Wrocław 1962, t. 1, s. 114, nr 331 A.

brata, dowiaduje się, że jego własne ukryte jest pod krzakiem (za trzystu milami, w kałuży), odnajduje je i dorabia się majątku"³. Motywy te znajdziemy również w literaturze sowizdrzalskiej, gdzie mamy charakterystyczne spory: chłopca z królem, Doli z Niedolą, biedaka i bogacza, czy też powszechnie znane z utworu pt. *Nędza z Biedą z Polski idą* dialogi, jakie prowadzi Nędza z przedstawicielami różnych stanów⁴.

Pod koniec ubiegłego wieku znany rosyjski literaturoznawca i folklorysta Aleksander Wiesiełowski odnalazł w jednym z tekstów bajki gruzińskiej znamiona generalnego przewrotu w ludowych wyobrazeniach o Doli-Losie. Fatalizm dawnych wyobrażeń ustępuje tu bardziej trzeźwemu widzeniu konfliktów socjalnych. Ustępuje przekonaniu, że los człowieka zależy od jego własnych działań, szczęście zależy od pracy. Treść owej bajki można przedstawić następująco: biedakowi nie udaje się ukraść sztuki bydła ze stada bogacza, gdyż stado ucieka w dolinę. Tam biedak widzi dziwnego człowieka z ogniem na twarzy, który mówi: „Ja jestem szczęście gospodarza tych stad, a twoje szczęście tam na górze pod krzakiem leży”. We śnie ujrzał biedak chudego człowieka, który mówił: „Ja jestem twoje szczęście. Ty leżysz i odpoczywasz, ja również leżę i schnę. Wstań — wstanę i ja”⁵. W folklorze pojawia się więc kategoria pracy jako działania dla siebie. Z braku badań szczegółowych trudno dzisiaj rozstrzygnąć, ile w tej koncepcji Doli-Losu jest przejawów radykalizacji wątków społecznych w folklorze, a ile pogłosów mitu organicznego, czyli kon-

³Ibidem, s. 225, nr 735.

⁴ *Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*. Opracował S. Grzeszczuk. Wrocław 1966, s. 618—619.

⁵ A. Wiesiełowski, *Nieskolko nowych danych k'narodnym przedstawieniam o Dolie*. „Etnograficzeskoje obozrenie” 1891, nr 2, s. 20—28.

strukcji myślowej, która miała neutralizować coraz silniej rysujący się konflikt pomiędzy oficjalnymi naukami, mówiącymi o ewangelicznej równości wszystkich ludzi, a sytuacją pogłębiających się wciąż podziałów społecznych. Warto w tym miejscu przytoczyć jedną z wersji tego mitu, ponieważ jego pogłosy odnajdziemy w poezji robotniczej z końca ubiegłego wieku:

„Ty, pan, jesteś głową, a rada twoja jest przedniejszymi członkami, po której zaś jest stan rycerski, który od wszelkiej szkody zastępuje to ciało i nie da mu czynić gwałtu. Stąd też i podłejsze członki, jako nogi, które noszą głowę i ciało wszystko, żywiąc wszyscy pospołu pracą swoją, aby snadź który członek w niedostatku nie omdlał, a dlatego wszystko ciało w sprawie swojej nie musiało ustać”

Jak widać, formuła „módl się i pracuj” przedstawiła to samo w bardziej jednoznacznym skrócie, w nakazie.

ZNACZENIA WARTOŚCI PRACY W POEZJI ROBOTNICZEJ

Zakres znaczeniowy motywu „pracy” znacznie się rozszerzył i skomplikował na terenie poezji robotniczej ostatnich dziesięcioleci ubiegłego wieku i pierwszych dziesiątków lat naszego stulecia. Poezja robotnicza widziała zrazu tylko konkretną postać pracy. Pogłębienie się ideologicznego waloru tej poezji to ujawnienie abstrakcyjnej kategorii pracy, która jedynie okazuje się siłą społecznie sprawczą.

Analizę materiału rozpoczniemy od przytoczenia kilku fragmentów korespondencji podpisywanej zwrotem: „życzliwy wam kowal”, zamieszczonej w marcu 1895 r.

⁶ Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*, op. cit., s. 84. W rozdziale *Mit organiczny i jego przeciwnicy* omawia Hernas szczegółowo te zagadnienia.

w specjalnym (zawierającym korespondencje robotnicze) numerze pisma „Sprawa Robotnicza”, organie Socjaldemokracji Królestwa Polskiego:

1. „My kawalkiem czarnego chleba i wody posilali się, pracując przy nich. Przez nas są wytwarzane wszystkie maszyny, wszystkie jedwabie, atłasy, aksamioty, towary i przedmioty, które tylko dadzą się nam widzieć. A co my z nich mamy? Powiedzcie sami, drodzy bracia!”

2. „Otóż my, towarzysze drodzy, byliśmy wolni, kraj nasz nie zależał od żadnego państwa. A naród biedny pracujący, naród, który był i jest do dnia dzisiejszego filarem wszelkiego gmachu, na którym wszelki ciężar się opiera, był wyzyskiwany i ciemiężony jeszcze gorzej przez rząd polski, panów i księży, bo była niewola, pańszczyzna”.

3. „A naród ciemiężony przez nich chcą, żeby po śmierci był wynagrodzony za terażniejsze prace [...] Nie obchodzi ich to, że niejeden robotnik dziś z głodu umiera, oni mu o byt pośmiertny starają się.”

4. „Upłynęło czasu wiele, od kiedy nędza, głód, chłód i niedostatek wszelki nas ściga. Księża, panowie, ludzie starzy mówią, że tak zawsze nie będzie, że nastąpią czasy lepsze, że cierpim za grzechy jakieś, za grzechy przodków naszych! Cierpim, cierpieliśmy i cierpieć będziemy, bo nas złodzieje i wyzyskiwacze [...] ciemiężą... i będą nas, bracia drodzy, okradać, ciemiężyć i wyzyskiwać dotąd, póki my im tamy nie położymy na to ciemięstwo”.

5. „[...] socjalizm to źródło niewyczerpane sprawiedliwości. Krew swoją przelewa dla sprawiedliwości, jako Chrystus przelał za sprawiedliwość i wyrównanie różnych krzywd, czynionych wówczas jako i dziś przez królów i panów sługom i poddanym. Jak Chrystus też nie bójcie się żadnej męki i kary, śmiało twierdźcie wyzyskiwaczom o ich wyzysku i złodziejstwie, a od

rządu wołajcie o zniesienie ciemńskiego tyraństwa i despotyzmu." ⁷

W przytoczonych wyżej fragmentach znajdujemy wyraźne pogłosy mitu organicznego, który był sposobem manipulowania tłumami i neutralizowania konfliktów klasowych, a teraz, w robotniczej gazecie, schemat logiczny tego mitu posłużył do wyprowadzenia nowych wartości, nobilitujących świat pracy. Zarazem stał się kanałem, w którym komunikacja odbywa się już w obie strony, gdy dawniej „głos” nadawcy wykluczał jakiegokolwiek „głosy” odbiorców. Podobnymi metodami przeciwstawiali się szlacheckiemu mitowi organicznemu arianie ⁸.

Pokazany we fragmentach korespondencji sposób wnioskowania za pomocą schematu mitu organicznego przeniknął również do tekstów poezji robotniczej. Nowa interpretacja pogłosów mitu organicznego, odwołanie się do porządku świata-organizmu, w którym praca zajmuje miejsce najniższe, jest czymś, co daje jedynie biologiczną żywotność, jest związana z materią i stanowi sposób dostarczania pożywienia wyższym jednostkom tego organizmu przez niższe, wyprowadziła w poezji robotniczej niepodważalne racje i argumenty.

Wszelkie wartości, zarówno negatywne jak i pozytywne, zrelatywizowane są w poezji robotniczej do wartości pracy. W poezji robotniczej i poezji funkcjonującej wśród robotników, a uznanej za własną, wyodrębniliśmy cztery podstawowe znaczenia motywu pracy.

1. Praca jako okrutny, wyniszczający człowieka nakaz losu. (Wartość pracy wobec ludowej koncepcji Doli-Losu).

⁷ *SDKPiL. Materiały i dokumenty.* Wydali H. Buczek i F. Tych. Warszawa 1957, t. 1: 1893—1903, cz. 1: 1893—1897, s. 401—403.

⁸ Por.: Cz. Hernas, op. cit., s. 86—87.

Bo to niby prawa
Dziś są równe w świecie,
Ale dola łzawa
Zawsze lud nasz gniecie
[...]

Ledwie go wyżywi
Ciężka jego praca⁹

— czytamy w anonimowym utworze, opublikowanym w roku 1882 w „Przedświcie”. W innym tekście, pt. *Do górników*, ogłoszonym w *Pieśniach i poezji dla Ludu Roboczego* (Berlin 1897), pojawiają się charakterystyczne pytania:

Za cóż tak cierpim? Czy my zbrodniarze?
Czy praw nie mamy do szczęścia, słońca?
Za cóż tak ciężko los nas tu każe¹⁰.

Dalsze fragmenty powyższego tekstu mówią, że praca jest działaniem nie dla siebie, a odmiana losu możliwa jest nie w pracy, „ale w walce „pod czerwonym sztandarem”, który pojawia się jako „mściciel naszego [...] cierpienia”. „Trud nas nie zbawi, bo naszą pracą // Dziś się panowie tylko bogacą” — czytamy dobitne sformułowanie w tekście anonimowej kolędy robotniczej z końca ubiegłego wieku¹¹. Inny wiersz anonimowy mówi o pracy robotnika „rzuconej na ofiarę złota”¹². Motyw wyczerpującej pracy, zamienionej w złoto i trwonionej później przez fabrykantów, jest w poezji robotniczej powszechny. Nawiąże do niego również Broniewski w wierszu *Łódź*. Jeden z robotników łódzkich w cytowanych wyżej korespondencjach nazywa fabrykę niejakiego Kaiserbrechta przy ulicy Zgierskiej w Łodzi „prawdziwą jasknią morderczą”, „jasknią wy-

⁹ *Polska poezja rewolucyjna...*, op. cit. s. 41.

¹⁰ *Czerwona lutnia*, op. cit., s. 89.

¹¹ *Polska poezja rewolucyjna...*, s. 121.

¹² *Ibidem*, s. 87.

zysku", w której robotnik pracuje często „po dziewięć dni w tygodniu”. Inne przykłady mówią o jedności ludzi pokrzywdzonych przez los. Krzywdą upostaciowaną¹³ w nędzę, biedę, głód (nędza-głód — jest matką ludu)¹⁴ jednoczy w siłę, staje się wartością, z której wyprowadzane są treści pozytywne. Warto jeszcze przytoczyć fragment anonimowego tekstu jakby bezpośrednio nawiązującego do ludowej koncepcji Doli-Losu:

Dolo, gdzieś ty? Czy ty w grobie?
Czy za morzem, za górami?
Dolo, dolo, gdzie cię szukać?
Zmiłuj się nad nami!
— Nie za morzem, ja nie w grobie,
Nikt mnie w górach nie połoni...
Ludu, wszak ja żyję w tobie,
W twojej czarnej dłoni!¹⁵

Dola, która „żyje” w „czarnych dłoniach” ludu, może tutaj znaczyć nie tylko pracę, ale sam utwór jest wyraźnym nawiązaniem do wyobrażeń Doli-Losu w folklorze.

2. Praca tworzy wszelkie wartości i dobra materialne, zatem świat winien należeć do tych, którzy go tworzą.

Wszystko, co ty widzisz,
To jest praca twoja:
Te fabryki, gmachy
I ta żyzna rola¹⁶.

— pisze jeden z robotniczych autorów w stylizowanym na postromantyczną gawędę tekście pt. *Chłopski jęk*. W anonimowym wierszu więziennym z 1881 roku czytamy:

¹³Ibidem, s. 98.

¹⁴Ibidem, s. 38.

¹⁵Ibidem, s. 36.

¹⁶Ibidem, s. 41.

Tu twe dzieci z głodu giną,
A tu ojciec twój zbiedzony,
Pracą, wiekiem przygarbiony,
W rękę dźwiga kij żebraczy!
O, czyż tak ci żyć powinni,
Którym wszyscy wszystko winni?!¹⁷

Inny anonimowy wiersz ze zbioru *Pieśni i poezje dla Ludu Roboczego* rozwija tę myśl w następujący sposób:

Dziś my wiemy, że na świecie
wszystko dziełem naszych rąk
[-]
Myśmy światu wszystko dali,
Pracę, życie, łzy i krew.
Niech się przeszłość w gruzy wali,
W nas przyszłości leży siew¹⁸.

Słowa zaś znanej pieśni głoszą, że ludzie pracy to „rycerze pracy, rycerze ducha”.

Pojmowanie pracy jako wartości przekazującej wytworcom prawo sądenia i decydowania o świecie składało się na treść ideałów walki, odgrywało i odgrywa doniosłą rolę ideowo-polityczną.

3. Praca jako pokonywanie oporu materii. Kontakt z żywiołami. Twórczość — stwarzanie.

Taki sposób pojmowania pracy tworzy w obrębie poezji robotniczej długi rejestr symboli i obrazów, rozległy wachlarz pojęć i treści, wspólnych tradycji literatury polskiej poczynając gdzieś od Norwida, wspólnych polskiej filozofii i myśli społecznej, gdzie problematyka pracy, działania, czynu należała do tematów często poruszanych. Wzajemne oddziaływanie tych symboli i obrazów, pojęć i treści to jednak osobne zagadnienie badawcze. Tu przytoczymy jedynie fragmen-

¹⁷Ibidem, s. 25.

¹⁸Ibidem, s. 100.

ty poetyckiej dokumentacji heroicznego i twórczego rozumienia pracy.

Śląski pisarz ludowy Norbert Bończyk tak oto szkicuje obraz pracy górnika — obraz przełamywania oporu materii:

Jak górnik, gdy w podziemnej skale
Natrafił gniazdo kruszca, widzi skarby, ale
Zazdrosnym otoczone kamieniem: obmaca,
Z której strony skuteczną będzie świdra praca;
Już zawiertał proch w same wnętrzości opoki,
[-]

Już zatlił żdźbło, już słucha: tu gruch, grzmot błyskania,
Dym, kamieni grad, stempli i okap łamanie,
Potem cisza — a kamień, dotąd nie zachwiany,
Leży u stóp górnika już poćwiartkowany¹⁹.

Łódzki zaś robotnik Bronisław Wieczorkowski pisał w 1937 roku na łamach „Okolicy Poetów”:

W pośpiechu wciąż biegamy w tym płomiennym śpiewie
Żelazem twardych nóg po rozpalonych ceglach.

Ognistą lawą z pieców, jakby język smoczy,
Koks żółwiem się wysuwa, w pagórek zamienia.
Księżyc kulą srebrzystą po niebie się toczy,
My jak żywe pochodnie — stoimy w płomieniach²⁰.

W tym obszarze najżywszych kontaktów poezji robotniczej z tradycją literacką i myślą społeczną najłatwiej o idealizację pracy, najłatwiej o utopie, towarzyszące okresowi jeszcze pierwszych manufaktur (choć i dziś nabiera cech utopii heroiczna interpretacja pracy indywidualnej). W anonimowym wierszu z końca ubiegłego wieku, noszącym charakterystyczny tytuł: *My i oni*, możemy przeczytać:

¹⁹ Por.: J. Kajtoch, *Motyw pracy w ludowej literaturze śląskiej*. „Regiony” 1971, nr 8.

²⁰ B. Wieczorkowski, *Hebel i słowo*. Łódź 1969, s. 14.

Lecz pracą w przyszłość torujesz drogi,
W walce o postęp twoje lśnią miecze.
Tyś jest Atlase, który z olbrzymia
Siłą na barkach cały glob trzyma²¹.

W innym anonimowym utworze więziennym czytamy:

Drżą! Bo widzą moc swą w grobie...
Tyran twój jest — tylko panem,
Tyś — Tytanem!²²

W kolejnym przykładzie, pochodzącym z końca lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, spotykamy jeden z najbardziej znamienitych motywów światowej poezji robotniczej, motyw „kowala-herosa”. Bardzo dawna, mityczno-epicka jego proveniencja znalazła w poezji robotniczej bardzo częste realizacje. Pisał w związku z tym Stefan Czarnowski: „Stare symbole kojarzą się z nową treścią, która nie ma nic z mistyki, nic także z filozoficznego idealizmu. Treścią tą jest zawsze i wszędzie życie masy, jej twórcza moc przenikająca materię. Święci się praca sama: Kominy, módlcy kamienni — śpiewa H. Ardel — wyciągają ku niebu ramiona w błaganu o łaskę dla ludzi, którzy w szybach i fabrykach, po warsztatach i kantorach, tych kościołach świętej pracy, po kapłańsku składają ofiarę obowiązku [...] Bogiem jest tu sama praca, zbawieniem zaś roztopienie się w masie, zespolenie z twórczością”²³. Są to przykłady nowego humanizmu proletariackiego, gdzie idea pracy jest wartością najwyższą, gdzie brak owego rozszepienia na ideały i konkrety, gdzie ideał rodzi się z praktyki i do praktyki sprowadza. Przytoczymy jeszcze Czarnowskiego: „praca, jego [robotnika] praca stanowi o jego poczuciu godności. Czuje się twórcą. My,

²¹ *Polska poezja rewolucyjna...*, op. cit., s. 97.

²² *Ibidem*, s. 26.

²³ S. Czarnowski, *Powstanie nowej kultury*, [w:] *Dziela*. Warszawa 1956, t. 1, s. 85.

ludzie metalu — powiada fabryczny kowal-poeta, Herman Monch — kujemy, a skry się jarzą, by każdy umysł oświecić. Toczymy, aż wióry lecą, by nową formę osiągnąć [...] bierzemy wiór szerzej, aż się jądro objawi spod zwietrzałej powierzchni; wałą coraz mocniej młoty: budziemy nowy dzień! My, kowale, my formierze tego Nowego, które powstaje"²⁴. Jakże często późniejsza literatura, a w niej również i Broniewski, nawiązą do powyższych sformułowań.

4. Praca jako proces organizujący społeczność proletariacką.

Wspólna praca jednoczy, demokratyzuje stosunki wśród pracujących, a w epoce kapitalizmu praktycznie gwarantowała solidarność we wspólnej walce. Ten właśnie aspekt procesu pracy—jako największe niebezpieczeństwo — dostrzegali natychmiast właściciele fabryk, którzy (jak wskazują ubiegłowieczne wypowiedzi robotników) wszelkimi sposobami starali się różnicować proces pracy, różnicować materiały, narzędzia i płace. We wspomnianych korespondencjach nadesłanych do redakcji „Sprawy Robotniczej” znajdujemy potwierdzenie tego faktu. Czytamy tam: „Co się zaś tyczy tkaczy ręcznych, to ci pracują na cokolwiek odmiennych warunkach od tkaczy mechanicznych [...] Przez to robotnicy zarabiają rozmaicie i z tego powodu nie ma między nimi takiej solidarności, jaka być powinna. I dobrze z tego korzystają fabrykanci”²⁵. Poetycki pogłos takiego stosunku do pracy znajdziemy w anonimowym tekście pt. *Alleluja robotnicze*:

Praca dziś rozumu uczy,
Praca brzuchy trutniów tuczy,
Praca teraz groźnie mruczy²⁶.

²⁴ Ibidem, s. 84.

²⁵ SDKPiL. *Materiały i dokumenty*, op. cit., t. 1, cz. 1, s. 389.

²⁶ *Polska poezja rewolucyjna...*, op. cit., s. 131.

Na marginesie można wspomnieć, że ten właśnie organizujący (informacyjny) aspekt pracy przedstawia się ciekawie z perspektywy teorii informacji, która pokazuje jak w rozwijających się narzędziach wzrasta ilość zlokalizowanej informacji. Rozwój narzędzi zwiększa liczbę wzajemnych więzi pomiędzy poszczególnymi elementami w procesie pracy, a przy dużej liczbie fabryk liczba wzajemnych kontaktów między nimi równa się w przybliżeniu połowie kwadratu ogólnej liczby fabryk. W związku z tym rozwój przemysłu stworzył gałęzie wyłącznie opanowane przez informację: telefon, tv, radio itp. Zagadnienie ochrony naturalnego środowiska człowieka można dziś uznać za klasyczny problem cybernetyki ²⁷.

Powyżej podjęliśmy próbę wstępnego zrekonstruowania tych znaczeń, jakie uzyskuje w poezji robotniczej jeden z jej centralnych motywów — motyw „pracy”. Zabieg ten nabierze jednak sensu wówczas, kiedy znaczenia te skonfrontujemy z różnorodnością poetyk lat międzywojennych, a w tym również z tzw. poezją pracy. Dopiero na takim tle będzie można opisać interesujące nas wątki poezji Broniewskiego, które wyraźnie się określały — przez akceptację lub negację — w tym skomplikowanym układzie sił ówczesnego życia literackiego.

Władysław Broniewski w znanym artykule *Wczoraj i jutro poezji w Polsce* ostro przeciwstawił się owej „hiperprodukcji idei” poetyckich, głoszących „równocześnie kosmiczny pacyfizm i katolicki socjalizm, ewangelię zbratania wszystkich z wszystkimi i kult słowa, i wreszcie tzw. poezję pracy”. Analizując dalej współczesną mu sytuację w życiu literackim dodał: „Jest

²⁷ A. D. U r s u ł, *Informacja. Metodologiczskie aspekty*. Moskwa 1971, s. 201—207.

wreszcie szereg poetów piszących pseudoklasyczne utwory o pracy, pracy przez wielkie P, z pełną rekwizytornią wzniosłości, dostojności i sztucznych ogni filozoficznych. Ten bezduszny teatr marionetek, mający wyobrazić krwawe pobojuwisko pracy, ta płytka i płaska filozofijka, żerująca na szlachetnych mózgach, ta kukła wypchana trocinami — jestże to współczesny król-duch?"²⁸ W podobnym tonie wypowiadał się o poezji pracy inny sumienny krytyk tamtych lat — Karol Irzykowski.

Wypada podkreślić, że w okresie kształtowania się świadomości artystycznej Broniewskiego, tzw. motyw „pracy” był szeroko rozpowszechniony zarówno w sferze światopoglądów, jak też realizacji artystycznych. Przypomnijmy, że podejmowanie zagadnień działania, pracy, czynu należy do najbardziej charakterystycznych cech polskiej filozofii i myśli społecznej gdzieś od czasów rozważań Stanisława Staszica nad skutecznością działania po *Traktat o dobrej robocie* Tadeusza Kotarbińskiego. Broniewski jako poeta zastaje wiele tradycji (języków) literackich. Zastaje ową „hiperprodukcję idei” poetyckich, wobec której należało się określić. A wiadomo, że poszukiwanie własnej drogi twórczej to poszukiwanie między innymi odpowiednio dobrze notowanej na giełdzie literackiej poetyki czy konwencji, nie jako wzoru do naśladowania, ale jako przeciwnika. Pewne konwencje znaczą i mogą istnieć przez to, że istnieją konwencje przeciwne. Im konwencja-przeciwnik będzie silniejsza, im silniej wyrażać będzie zamiary ideowo-artystyczne twórcy, tym poeta poszukujący bardziej oryginalną pójdzie drogą. Dla Broniewskiego taką konwencją-przeciwnikiem była między innymi tzw. poezja pracy.

²⁸ W. Broniewski, *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 4.

Kiedy rozwój społeczno-polityczny w jakimś okresie historycznym dystansuje (dewaloryzuje) idee i środki poetyckie tego okresu, wówczas — jak w każdej sytuacji kryzysowej — następuje nawrót do tekstów wyjściowych, do przykładów wszystkim znanych, i budowanie na nich nowych sensów, nowych znaczeń²⁹. Powrót do tekstów wyjściowych łatwo nabiera znaczenia wyboru ideowego, będąc zarazem wyborem języka, w którym można przenosić określone treści ideowe. Pojęcie „tekstu wyjściowego” jest tutaj szerokie. Tekstem takim dla danego narodu może być jego hymn, mogą być biografie bohaterów narodowych; dla klasy społecznej mogą to być pieśni: *Międzynarodówka*, *Czerwony sztandar* czy *Gdy naród do boju...*, może to być twórczość jakiegoś pisarza, na przykład w aktualnej sytuacji twórczość Broniewskiego. Wszystkie teksty wyjściowe mają charakter znaków i mogą istnieć jako sygnały pewnych alternatyw. Autor *Wiatraków* określił swój wybór tekstów wyjściowych pośrednio w wierszu pt. *Robotnicy* i bezpośrednio w poemacie pt. *Pieśń o wojnie domowej*, a potwierdził go później w następujących słowach ze znanego już artykułu *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*: „Poezja proletariacka nie poprzedza rozbudzenia się proletariatu, ale jest właśnie wynikiem rozbudzenia się proletariatu i wynikiem jego politycznej walki”. Przeciwwstawił poezję proletariacką poezji pracy, w której dostrzegł solidarystyczne mity, wywo-

²⁹ Interesująco zagadnienia te omawia na przykładzie historii rosyjskiej poezji proletariackiej N. W. Osmiakow w pracy *Russkaja proletarskaja poezija*. Moskwa 1968, s. 68 i in. Na naszym gruncie podobną problematykę rozwijał Z. Siatkowski w znanej rozprawie: *O mechanice poezji rewolucyjnej: casus Broniewski*, op. cit. Przydatne do opisu polskiej poezji rewolucyjnej analizy utworów poetyckich, funkcjonujących w środowisku robotniczym przełomu XIX i XX w., przedstawił ostatnio W. L. Karwacki w periodycznym wydawnictwie: *Polska klasa robotnicza*, t. V, VI, VIII, IX.

dzące się z jakże typowych i jakże starych hasel filantropii społecznej, reprezentowanej dawniej przez tzw. prasę dla ludu, a graniczące z kolejnymi wersjami utopii cywilizacyjnych, neutralizujących i zacierających przedziały klasowe.

W tym miejscu warto przypomnieć działanie jeszcze jednego mechanizmu. Okres szybkiego przewartościowywania się poetyk i idei artystycznych, okres, w którym wybór poetyki nie niesie za sobą wystarczająco pełnej informacji o wyborze ideowym, sytuacja, w której brak wyraźnych alternatyw artystycznych (np. nieczytelny z pozycji szerokiej publiczności literackiej ich nadmiar) przy jednoczesnej obecności wyraźnych alternatyw ideowych nie tylko powoduje zwrot do tekstów wyjściowych, ale również ożywia proces syntetyzowania zaakceptowanych elementów współczesności na gruncie określonego światopoglądu. Odnawia się w ten sposób znaczenie tradycji. Ujednolicanie się zabiegów wokół poetyk i konwencji literackich, wyłączenie z pola manipulacji wyraźnie określonych kategorii przeszłościowych było w okresie startu Broniewskiego jako poety charakterystyczną cechą poezji. Wśród tekstów wyjściowych ważnych dla Broniewskiego znalazło się wiele tekstów dawnej poezji robotniczej (m.in. wspomniane: *Warszawianka*, *Mazur kajdaniarski*, *Marsylianka*, *Czerwony sztandar*). Synteza artystyczna, której podlegały różne fakty kultury: tradycje literackie, tradycja folklorystyczna, poezja robotnicza itp., dokonywała się na gruncie ideologii proletariackiej i stąd musiała to być synteza-polemika, jaką dostrzegamy chociażby w *Balladzie o placu Teatralnym*, w *Róży* itp. W ten sposób poezja Broniewskiego zyskała niepodważalne znaczenie, będąc Norwidowym „podnoszeniem ludowego do ludzkości”.

O syntetycznym charakterze poezji Broniewskiego pisano wielokrotnie, o sposobie odwoływania się do

tekstów wyjściowych z obszaru poezji robotniczej nie wspomniano prawie wcale.

We wstępnych partiach tekstu wyodrębniliśmy kilka znaczeń, jakie w poezji robotniczej zyskiwał motyw „pracy”, „działania”, który — powtórzmy to jeszcze raz — był dla tej poezji motywem centralnym. Pragniemy teraz prześledzić na kilku przykładach, jakie znaczenie w międzywojennych wierszach Broniewskiego przyjmuje motyw „pracy”, „działania” i w jakim pozostaje stosunku do tekstów poezji robotniczej.

Jedną ze wspólnych cech, wyraźnie rzucających się w oczy, była identyfikacja przez pracę. „Jesteśmy robotnikami słowa” — czytamy we wstępie do programowych *Trzech salw*, napisanym przy współudziale Wandurskiego. Określenie takie nie było czymś nowym w ówczesnych czasach. Mamy więc wykładnik syntezy. Jednak polemiczność tego programu dostrzegamy natychmiast, kiedy czytamy dalsze sformułowania: „Musimy wypowiedzieć to, czego inni ludzie warsztatu wypowiedzieć nie mogą. W bezlitosnej walce proletariatu z burżuazją stoimy zdecydowanie po lewej stronie barykady. [...] Walczymy o nowy ład społeczny. Walka jest treścią naszej twórczości”³⁰. Ideowe cele wspomnianej na wstępie „roboty w słowie” zostały tu wyraźnie określone. Dodajmy jeszcze, że Broniewski w 1924 roku przełożył i ogłosił drukiem wiersz Majakowskiego pt. *Poeta-robotnik*, który — jak sam wspomina — „stał się programem życiowym i poetyckim”. Poezja Majakowskiego — napisał później twórca *Komuny Paryskiej* — „uczyniła ze mnie poetę socjalistycznego”. Realizację poetyckie tego programu znajdzie-

³⁰ W. Broniewski, S. R. Stande, W. Wandurski, *Trzy salwy*. „Biuletyn Poetycki”, Warszawa 1925.

my we wspomnianej już *Pieśni o wojnie domowej*, która dla badacza jest tekstem niezwykle bogatym w informacje. Potwierdzają ten program wiersze: *Poezja, O sobie samym*, a także *Zwycięstwo*, gdzie czytamy między innymi: „biję słowem-toporem, // wznoszę topór nad krzyżem”.

W pierwszym okresie twórczości można zauważyć u Broniewskiego swoiste terminowanie u poetów robotniczych. Była to dla niego jakby nauka języka (kodu porozumienia), w którym będzie się wypowiadał w imieniu walczącego proletariatu. Taki jednoznaczny język stanowiła między innymi tradycja poezji robotniczej, wypracowane kolektywnie jej obiegowe motywy i obrazy. Ale jednoznaczność języka poety musiała być tym wyraźniejsza, tym silniejsza, ponieważ poezja Broniewskiego była także kanałem przekazującym treści czysto literackie do sfery wyobrażeń artystycznych klasy robotniczej. Nie dziwi dlatego legion naśladowców i olbrzymia popularność Broniewskiego dzisiaj, kiedy dla emancypujących się warstw społecznych stanowić on może — obok klasyków — najbardziej przekonujące i autentyczne spotkanie z literaturą. Czy nasze pokolenie nie na Broniewskim właśnie uczyło się pojmowania literatury? To dygresja, a zarazem osobny problem badawczy. Wracajmy do tej sfery wyobrażeń, które kształtowała w świadomości klasy robotniczej poezja. Będzie to zarazem odwołanie się do poezji Broniewskiego, z której można ułożyć cały słownik obrazów i symboli znanych poezji robotniczej, a niekiedy rozwijanych ze szczególnym upodobaniem nawet w tzw. poezji pracy.

Jednym z najbardziej charakterystycznych utworów zbudowanych na motywach poezji robotniczej jest wiersz pt. *Twarde ręce*. Dostrzegamy w nim obecność dwu z czterech opisanych wyżej znaczeń motywu „pracy” w tej poezji.

Miedź i żelazo, nafta i węgiel
z czarnych czeluści krzyczą o czyny:
— Niech nas zamieni w ludzką potęgę
ramię stalowe ludzkiej maszyny!
[...]
— My pracujemy w trudzie i znoju —
mówią górnicy, tkacze, murarze —
co dzień do pracy, tak jak do boju,
ziemia surowa stanąć nam każe.

Dwie powyższe zwrotki mówią o pracy jako pokonywaniu oporu materii, kontakcie z żywiołami natury, mówią o tworzeniu. Ostatnia zwrotka, która brzmi:

Do nas należy ziemia ogromna,
nasze ją ręce ujmą, ażeby
na niej zbudować dom dla bezdomnych,
w domu tym radość dzielić jak chleby

— mówi o pracy, która tworzy wszelkie wartości, co zarazem znaczy, że świat należy do tych, którzy go tworzą. Wiersz jest przykładem transformacji obrazów i znaczeń z poezji robotniczej. Ale ta transformacja przebiega w pewnym kierunku. Pierwsze zwrotki tworzą obraz pracy prometejskiej; obraz obecny od dawna w literaturze, poezji robotniczej i chętnie wykorzystywany przez tzw. poezję pracy. To wykładnik syntezy. Natomiast zwrotka ostatnia to polemika nawiązująca do klasowego rozumienia pracy, a zarazem zwrotka, dla której można znaleźć dziesiątki odpowiedników w poezji robotniczej, występujących w tej samej funkcji: zamykania tekstu ideologiczną klamrą interpretacyjną.

To samo zagadnienie opracował poeta w wierszu *Żywioły*, wykorzystując już inny język, a mianowicie uniwersalną symbolikę literacką. Pisał:

Śpiewam radość człowieczej mocy,
kiedy tworzy, kiedy wyzwala,
kiedy dumnie światu wśród nocy
prometejskie ognie zapala.

Zestawienie tych dwu utworów świadczy o dwujęzyczności Broniewskiego, o wyraźnym podziale jego poezji na wiersze pisane w pozycji „my” i z pozycji „ja wśród nas”.

Na podobnej zasadzie, lecz przy wykorzystaniu innego repertuaru obrazów poezji robotniczej, zbudowany jest wiersz pt. *Robotnicy*, uważany za przejaw ideowej identyfikacji z walczącym proletariatem. Opuścimy tu sprawę pogłosów gatunku kolędy robotniczej w tekście pierwszej zwrotki oraz cały zestaw motywów znanych w tzw. poezji pracy, z najbardziej charakterystycznym dla niej sformułowaniem: „żelazne grody, // milionowe kościoły bez bóstw”. Przejdźmy do następujących słów:

Kujemy.
My —
milion kowali!

To grom i błysk. To twardy śpiew.
Żelazny pęka pierścień,
To skrzydeł „Marsylianki” wiew
pozarem bucha z piersi!

Mamy tu do czynienia z najczęściej chyba występującym w poezji robotniczej motywem „kowala-herosa”, który w tym wierszu przyjął postać kolektywną. Warto dodać, że w rosyjskiej poezji robotniczej zdobył sobie szeroką popularność cykl wierszy robotnika Filipa Szkuliewa pt. *Kuzniecy*, z którego jeden fragment znany był w dwudziestoleciu w polskiej przeróbce.

Wiersz Broniewskiego pt. *Robotnicy* jest utworem wielotekstowym, gdzie poszczególne teksty występują w ścisłych relacjach między sobą. Dostrzegamy tu repertuar obrazów znanych również poza poezją robotniczą („stupiętrowy za domem dom”, „filary bijemy w głębie”, „piersi maszyn wlokących wiek”, „czerwone noże łun”, „dziejów lokomotywa” itp.), a nabierających znaczeń odmiennych, polemicznych wobec innych ide-

owo nie określonych użyć, poprzez wprowadzenie drugiego szeregu obrazów, pochodzących z tekstów przyjętych przez Broniewskiego za wyjściowe. To jest właśnie ów „milion kowali”, pękający „żelazny pierścień”, a przede wszystkim najbardziej znaczące wskazanie tekstu wyjściowego — *Marsylianki*. Motyw „kowala”, pod którego młotem „żelazny pęka pierścień”, i wskazanie *Marsylianki* to odwołanie głębsze, sięgające do pramotywów świadomości proletariackiej, jakby przypomnienie ideowego rodowodu. Znaczenia tych motywów przenikają rozległą sferę obrazów mniej ostrych ideologicznie, obrazów łatwo nabierających znaczeń utopijnych, niekonkretnych. Sam, dosyć uniwersalistyczny, obraz „kowala” został wzmocniony odwołaniem do *Marsylianki*.

W ten sam sposób można wyjaśnić sens innego utworu, równie programowego jak *Robotnicy — Pieśni o wojnie domowej*, która odtwarza wszystkie cztery wyodrębnione przez nas w poezji robotniczej znaczenia motywu „pracy”. Spotykamy tu nawet typ pierwszy, nawiązujący do ludowych wyobrażeń o Doli-Losie, w następującym fragmencie:

gdy ludzie pójdą w świt szeregiem
przez miasto złych czerwonych cegieł
z okrutnym losem, z twardą dolą
we mgłę, w leniwy dym nad Wołą...

Zespół odwołań pośrednich do znaczeń motywu „pracy”, jakie funkcjonowały w literaturze robotniczej (znaczeń, które mogły niekiedy przenikać wprost do oficjalnej literatury lat międzywojennych), zyskuje w poemacie Broniewskiego osobne ideowo-polityczne nacechowanie poprzez odwołanie do znanej pieśni paryskich komunardów, która w adaptacji Bolesława

Czerwińskiego ma tytuł *Czerwony sztandar*. Jest to odwołanie do hymnu polskiego i światowego proletariatu, do utworu, który niezwykle często aktualizowany był przez sytuacje. Broniewski, pisząc słowa: „W łoskocie maszyn — słyszysz? słyszysz? // tę pieśń...” i dalej: „O pieśni gniewna! [...] młotami zadzwon: — Rwijcie kraty! // sercami uderz: — Dzień zapłaty!” — dokonał kolejnej aktualizacji tej pieśni.

W zakończeniu tego wycinkowego zaledwie spojrzenia na niektóre teksty Broniewskiego pragniemy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt mechanizmu odwołań do tekstów wyjściowych. Podobną sytuację mamy na terenie literatur i innych systemów znakowych o wysokim stopniu skonwencjonalizowania, jak: poezja ludowa, obrzędowa, literatura religijna itp. Broniewski miał świadomość teoretyczną tego zagadnienia. Znamienny jest pod tym względem fragment polemiki z Hulką-Laskowskim, gdzie autor *Dymów nad miastem* pisze: „Na zakończenie tej polemiki nie mogę odmówić sobie złośliwej satysfakcji oglądania widowiska starcia niebieskich potęg z ziemskimi i przeciwko przytoczonemu przez p. Hulkę-Laskowskiego cytatu z św. Pawła, głoszącemu, iż święci będą rządili światem, przytoczę następujący cytat z Marksa i to z *Manifestu komunistycznego*. Cytat ten niech mój polemista przyjmie ad personam”³¹. Był to swoisty pojedynk tekstów wyjściowych. Poezja robotnicza, z którą mamy dzisiaj kontakt na przykład przez wydawane antologie, może sprawiać wrażenie mechanizmu wykonującego wciąż te same ruchy, używającego tych samych słów-symboli, sprowadzających się do dwusłowa pierwszego: „my” — „wy”. Wiersze powstające dzisiaj, a starające się wykorzystywać wprost (konty-

³¹ W. Broniewski, *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*, op. cit.

nuować) schematy poezji robotniczej czy nawet naśladować Broniewskiego — przypominają bezmyślne klepanie pacierzy. Do takich wniosków może prowadzić także wyłącznie estetyzujący ogląd dawnej poezji robotniczej. Wiersze robotnicze, podobnie jak większość wierszy Broniewskiego, mają tę charakterystyczną cechę, że nabierają pełni znaczeń w konfrontacji z rzeczywistością pozaartystyczną, gdyż są one w przeważającej mierze bezpośrednią reakcją na wydarzenia. Taką metrykę posiadają między innymi *Zagłębie Dąbrowskie*, *Łódź*, *Lekka atletyka*, *Prawodawcom* i wiele, wiele innych.

Zwróćmy jeszcze uwagę na wiersz pt. *Łódź*, zestawiając go z charakterystycznym dla tzw. poezji pracy wierszem Mieczysława Brauna pt. *Łódź Fabryczna*. W obydwu tekstach można wyodrębnić wspólną sferę obrazów, które zna również poezja robotnicza. Będą to przede wszystkim typowe akcesoria pejzażu miejskiego.

Broniewski:

„W dymach czarnych budzi się Łódź”

„grożą pięściami rude kominy”

„w ceglach czerwonych dzień nasz jest raną”

„warczą warsztaty prędką robotą”

„wyją syreny, wyją co rano”

Braun:

„Warkocze dymów kłębami nad Łodzią czarną płyną”

„Czeszą je w górze szcerbate grzebień wzniosłych kominów”

„W kościołach czerwonych fabryk krążą pośpiesznie i gwarnie //

Pasy szumiące i dźwignie...”

„Spieszą się tkalnie, przędzalnie wrą”

„dzwoni hejnałem tysięcy blaszanych syren”

Rozerwaliśmy tu oczywiście całości artystyczne, aby zasygnalizować pewne grupy stale powtarzających się obrazów, zasygnalizować istnienie wspólnego tekstu wyjściowego, którym jest model widzenia fabrycznego

pejzażu. Na tym jednak, czyli na sferze obrazów „obojętnych”, mogących się przenosić z jednego tekstu do drugiego, kończą się podobieństwa. Różnica podstawowa tkwi w przyjęciu odmiennego wartościowania motywu pracy. Tekst Brauna zorganizowany jest według typu 3 (Praca jako pokonywanie oporu materii. Kontakt z żywiołami. Twórczość-stwarzanie) i już w samym założeniu nie może być mowy o wzajemnym zdialogizowaniu różnych znaczeń motywu „pracy”, jak w poezji robotniczej czy w wierszach Broniewskiego. Jest to też statyczny w gruncie rzeczy obrazek (pomimo tylu czasowników), ornament raczej niż przewód myślowy. Jest to operacja na luźnych znaczeniach, a nie na szeregach znaczeniowych, czyli ideach. Pełno tu natomiast idealizacji. Przeczytajmy:

Spieszą się tkalnie, przędzalnie, wrą kolorowe farbiarnie
Pieśnią twórczego rozpędu, tryskają strofami hymnów!

W halach fabrycznych włókniarze stęsknione unoszą twarze.
Przy nabożeństwie warsztatów turkocą maszyn ołtarze.

Wiersz Broniewskiego za pomocą powszechnych akcesoriów szkicuje zaledwie obraz, lokalizując główne znaczenia w odwołaniach do typowych konstrukcji z poezji robotniczej. Zbudowany jest według typu 1 (Praca jako okrutny, wyniszczający człowieka nakaz losu):

im — tylko radość z naszej niedoli,
nam — na ulicach końskie kopyta —

oraz typu 2 (Praca tworzy wszelkie wartości, zatem świat powinien należeć do tych, którzy go tworzą):

noc jest przelaną kroplą jodiny,
niechaj ta kropla dzień nasz upalny
czarnym — po brzegi — gniewem napelni,

krzywda jednoczy w siłę, staje się wartością, z której wprowadzane są treści pozytywne:

staną warsztaty, staną przędzalnie,
śmierć się wysnuje z motków bawełny

— o wszystkim decydujemy „my”.

Nieprzypadkowo pojawia się w tekście Broniewskiego ta najbardziej znacząca w poezji robotniczej opozycja „my” — „wy” oraz równie tam powszechny motyw „trudu (krwi) zamienionego w złoto”, które trwonił jest przez fabrykantów. Te dwa bezpośrednie odwołania do tekstów wyjściowych z poezji robotniczej wyraźniej identyfikują całą osobistą wypowiedź poety z ideami, którym ona służy.

Na zakończenie pragniemy przytoczyć słowa samego Broniewskiego, który w odwołaniach do pratekstów poezji robotniczej, do jej słów pierwszych, widział znaczenie i rozwój poezji proletariackiej w Polsce.

„Panowanie nad życiem, rozszerzenie i spotęgowanie go do tych granic, które zakreśla geniusz ludzki i utysiąckrotnione maszyną ramię człowieka — oto cele, ku którym wraz z milionową masą zmierza poezja proletariacka natchniona logiką czynu sięgających po świat warstw proletariackich. Poeci tego wyzwalającego się świata nie piszą dla proletariatu, ale jako proletariaci. Praca jest ich wyrazem życia, a nie jego zapowiedzią.

Mówiąc o poezji proletariackiej w Polsce, muszę wspomnieć z czcią i wzruszeniem o pierwszym jej hymnie, dziś już pół wieku mającej *Warszawiance* Wacława Świącickiego, pieśni śpiewanej po raz pierwszy przez proletariaczków, tych polskich mitycznych prawie bohaterów rewolucji międzynarodowej, pieśni, którą po dziś dzień można słyszeć na ulicach Warszawy w krwawe dni świąt robotniczych.

Bujnym swym życiem przyplacił życie tej pieśni

genialny Ludwik Waryński, wpadając w ręce żandar-
mów z odbitkami korektowymi *Warszawianki*, po to,
aby już nigdy nie wyjść poza mury więzienia, by
umrzeć na gruźlicę w upiornym Schlüsselburgu. To on,
w którymś już roku kaźni, skuty łańcuchami pisze *Ma-
zura kajdaniarskiego*, wiersz pełen radości, humoru
i otuchy, a przecież pisany w grobie...

W takie groby zaglądać będzie często poezja prole-
tariacka, bo z nich bierze prometejską miarę swojego
zwycięskiego jutra." ³²

Dzięki przywoływaniu bezpośrednich kontekstów
społecznych, ujawnianiu całej złożoności pozatekstow-
ych struktur może Broniewski „upraszczać” same
teksty. Oczywiście, upraszczać w najszlachetniejszym
sensie. Powstają w ten sposób teksty odbierane jako
bezpośrednie, łatwo przyswajalne przez szeroką rzeszę
odbiorców, ale w pełnym odczytaniu wymagające wie-
lokrotnych i często skomplikowanych przemyśleń całej-
go bogactwa owych pozatekstowych struktur: układów
sytuacyjnych, działań tekstów wyjściowych, aktual-
nych autorowi poetyk, stylów, mód literackich, nastro-
jów społecznych i znaczeń literackich powszechników.

Prostota wymaga zaangażowania w życie. Życie jest
szyfrem literackiej prostoty i doskonałości.

³² Ibidem.

LEGENDA ŻEROMSKIEGO W LUDOWEJ POEZJI KIELECCZYZNY

Rozważania historycznoliterackie nad tworzeniem się i działaniem legendy pisarskiej, która niekiedy stać się może legendą bohaterską uwzględniają zazwyczaj oficjalne głosy krytyki, polemiki i publikacje prasowe, a rzadko biorą pod uwagę fakty bezimiennej tradycji, która dopiero wtórnie uobecnia się w ludowej poezji pisanej czy w pamiętnikarstwie.

Legenda literacka Żeromskiego, którą znamy choćby z książki Stanisława Eile², jest pewną treścią społeczną widzianą w kontekście oficjalnego piśmiennictwa krytycznoliterackiego. Społeczna wartość legendy pisarskiej nie może ograniczać się tylko do legendy literackiej, „którą uznać by [...] można, jeśli nie w ogóle, to przynajmniej w przytłaczającej większości wypadków za zbiorowy sąd krytyczny, socjalny odpowiednik sądu indywidualnego, wygłoszonego przez jednostkę cieszącą się autorytetem i autorytet ten narzucającą pewnej zbiorowości”³. Legendę literacką należy rozpatrywać jako legendę typu zawodowego, jako wytwór zorganizowanego życia literackiego, dysponującego sobie tylko

¹ J. Chałasiński, *Tworzenie legendy i naukowe zadania historii*, [w:] *Kultura i naród*. Warszawa 1968, s. 92.

² S. Eile, *Legenda Żeromskiego*. Kraków 1965.

³ J. Krzyżanowski, *Legenda literacka*. „Przegląd Współczesny” nr 163/64, 1935.

właściwą hierarchią wartości i sobie tylko właściwymi środkami wyrazu. Ciekawa i społecznie doniosła jest na przykład ludowa wersja legendy pisarskiej zyskująca sobie znamiona kultu bohaterów narodowych⁴. determinującego postępowania jednostkowe najszerszego ogółu.

Żeromski jest chyba jednym z ostatnich pisarzy, którzy taką legendę mają. Współczesny jej sens jako wartości czynnej i ideotwórczej pokazał w swych studiach Jan Zygmunt Jakubowski⁵.

W artykule tym chcemy przedstawić tylko wycinek ludowej legendy pisarskiej Żeromskiego, ograniczając nasze wywody do współczesnej ludowej poezji Kielecczyzny, a ściśle mówiąc, do świętokrzyskiej „szkoły regionalnej”, na której ukształtowanie legenda ta w dużym stopniu oddziaływała.

LEGENDA ŁYSICY

W sąsiadującym z Ciekotami Wilkowie zimą 1879 roku przyszła na świat w rodzinie chłopskiej Katarzyna Zaborowska. Kilkunastoletni wówczas Żeromski był uczniem kieleckiego gimnazjum. W tym właśnie Wilkowie, gdzie — jak napisze później w *Dziennikach* — „trzech chłopów umiało czytać, a jeden Kołomański Franciszek prenumeruje «Gazetę Święteczną», przeżyła Zaborowska swoje blisko dziewięćdziesięcioletnie życie. Nie była ani dnia w szkole, nie nauczyła się czytać i pisać. Na parę lat przed śmiercią, na ciasnym chłopskim podwórku, przy stercie parującego w wiosennym

⁴ W rozumieniu, jakie nadaje tym problemom S. Czarnowski w pracy pt. *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk bohater narodowy Irlandii*, [w:] *Dziela*. Warszawa 1956, t. 4.

⁵ J. Z. Jakubowski, *Nowe spotkanie z Żeromskim*. Warszawa 1967.

słońcu obornika, zastała ją Wanda Pomianowska z Zakładu Językoznawstwa PAN⁶. W tej scenerii staruszka recytowała wiersze, w których brzmią podniosłe tony pieśni religijnej i słyhać jakby echo *Psalmów* Jana z Czarnolasu. „Jako żona rolnika — mówiła — przebywałam po większej części w polu przy pracy. I tu właśnie przychodziły mi różne natchnienia — tworzyłam, dumałam, układałam rymy”⁷.

Z pól Wilkowa, położonego, podobnie jak Ciekoty, w dolinie między pasmem Klonowskim i Masłowskim, ten sam widok na Łysicę. W jednym z nią szeregu stoją inne szczyty Łysogór. „[...] Las ci jodłowy niebieści się wszędzie. Las. Nie ma pojęcia, co to jest las, kto Łysicy nie widział. Ten ciemny granat, który jest jakby wilgotny wiecznie, bo wiecznie tam mgła po drzewach się wieszka, i milcząca jego (!) groza. Duma i duma stara Łysica, straszna, groźna a ponura” — tak naszkicuje Żeromski w swoich *Dziennikach* ten od dzieciństwa obecny widok na północne stoki Łysicy, widok, który pozostał na zawsze jednym z głównych elementów często przywoływanego pejzażu dzieciństwa.

Obraz powyższy zbudowany jest z powszechników i wyraża jakby ideę „lasu”. Staje się zatem rzeczywistością stałą, elementarnym motywem świadomości i skali odczuwania. Idea „lasu” ma w obrazie Żeromskiego ciekawą konkretyzację. Jest to, z jednej strony, plastyczny opis („ciemny granat, który jest jakby wilgotny wiecznie, bo wiecznie mgła po drzewach się wieszka”), z drugiej — komentarz, dopełniający wymierność i wyrażalność opisu długim szeregiem zwrotów o charakterze pojęciowym: „milcząca groza”, „stara”, „straszna”, „groźna”, „ponura”. Ten szereg pojęć — a po-

⁶ Wanda Pomianowska pierwsza zapisała układane i przecho-
wywane w pamięci wiersze Zaborowskiej.

⁷*Antologia współczesnej poezji ludowej*. Wstęp i opracowanie
J. Szczawiej. Warszawa 1967, s. 852.

rządek w nim nie jest przypadkowy — nadaje obrazowi Łysicy cechy pozakonkretne, wieczne, święte niemal, bo groźne i nieprzemienne. Wyraził Żeromski w tym jakby mimowolnie nakreślonym obrazie poetyckim jedną z fundamentalnych wartości swego systemu raonalno-estetycznego ⁸.

Niemal z tych samych elementów, inaczej tylko nazwanych, złożyła własny obraz Łysicy Katarzyna Zaborowska.

Łysico, Łysico, stois jak ta pani,
Co pordze na ciebie, to myślę, ze chmura.
Łysico, Łysico, jaki urok w tobie,
Jak spojrzę na ciebie, zapomnę o grobie.
Łysico, Łysico, stois jak ta pani,
Kto ciebie obacy, nicht cie nie pogani.
Łysico, Łysico, ty lesie urocy,
Kazden cie podziwia, chto tylko zobocy ⁸.

Ten piękny wariant pieśniowej tradycji ludowej jest dla Zaborowskiej, podobnie jak pieśń religijna ¹⁰, swolistym językiem artystycznym, w którym porządek elementów zdania zastępuje naturalny porządek tematów. Są to zawsze jakby tematy-epitety. Zaborowska nazywa Łysicę „złotą górą”, „chmurą” oraz określa ją przy-

⁸ W *Puszczy jodłowej* napisze Żeromski: „Zdobywanie przestrzeni za dni młodości [...] wcisnęło swój obraz niezatarty na pojmowaniu, a raczej na uprzytomnianiu sobie wszelkich wymiarów. Miarą przestrzeni była i jest dla mnie odległość różnych miejsc w tamtych stronach”.

⁹ *Antologia współczesnej poezji ludowej* zawiera literackie opracowanie tego wiersza. (Warto zwrócić uwagę na bogactwo wyrażań pochodnych od słowa „patrzeć”.)

¹⁰ Warto chyba zacytować tu słowa Zaborowskiej, które autor usłyszał podczas wizyty w jej domu w Wilkowie (kwiecień 1965 r.): „Jak posłam do miasta i zobaczyłam, jak ucnie śli ze szkoły, to myślałam, że moje najdrosse kuzyny. Lubiłam ich jak odpust. Dawni mnie zakonnice na chór wpuszczały, to ja pojenam kozde słowo i księdza mogłam naśladować. Wszystko mogłam powtórzyć, wszystko!”

miotami, stanowiącymi już same w sobie cały system estetyczno-moralny, a zwykle kojarzonymi z postacią Świętej Panienki.

Obraz „złotej góry”, w którym uobecnia się idealność i pozaczasowość, jako trwała konwencja pieśni ludowej ma tu sens nie tylko formalny, jako „zaśpiew”, ale zgodnie z ludową symboliką „złota” wprowadza poczucie utopijnych czasów wiecznej szczęśliwości. Sąsiaduje ze znakiem konkretnej reakcji emocjonalnej wobec przyrody — słowem: „chmura”. Słowo to, znaczące tyle, co u Żeromskiego „Ciemny granat... jakby wilgotny wiecznie”, nie jest u Zaborowskiej elementem pejzażowym, ale ludowym symbolem zmienności i niepokoju przeżywanego bardzo indywidualnie.

Łysica jest u Żeromskiego i Zaborowskiej świątynią przyrody. Mistyczny stosunek Zaborowskiej do stale obecnej na horyzoncie góry jest szczególnie silny. Wzmaga go litanijno-zawodzeniowa konstrukcja utworu, czyli nieprzerwane mówienie o tym samym, nieprzerwane określanie się wobec niezmiennego. Ten sam obraz Łysicy, z którego Żeromski tworzy konstrukcję pojęciową i kryterium estetyczno-moralne, a Zaborowska przedmiot uwielbienia mistycznego, powtarza się często w ludowej poezji świętokrzyskiej, a także w wierszach Józefa Ozgi Michalskiego, Mariana Kuwickiego i innych.

Siedemdziesięcioparoletni cieśla z Krajna, Wojciech Grzegorzczak-Poniewierka, analfabeta, jest autorem wiersza, w którym podkreśla legendarną wartość Łysicy:

Łysico, Łysico, ty stois na prawie,
Patrzys na turystów tak dzisiaj łaskawie,
Łysico, Łysico, ty Polski stolice,
Przychodzą panowie do cie z zagranice¹¹.

¹¹ *Antologia współczesnej poezji ludowej*, op. cit., s. 231.

W innym miejscu znajdujemy u tegoż autora następujące określenia: „Łysico, Łysico, ładno jak lusterko”, „Łysico, Łysico zielonego gaja”, „Łysico, Łysico, spacerne ogrodzie”. Warto dodać, że zwrot ostatni ma liczne analogie w poezji świętokrzyskiej. Także cieszyńska poetka ludowa Emilia Michalska pisze: „Cieszyńsko ziemię moja, ty rajske ogrodzie”. Żeromski zaś napisze w *Puszczy jodłowej*: „Żyj wiecznie, świątńco, ogrodzie lilij, serce lasów”. Nie będziemy przytaczać innych utworów poetów świętokrzyskich, u których Łysica staje się synonimem całej krainy świętokrzyskiej, „środkiem świata”, kryterium piękna i najwyższą wartością moralną. Dokumentacja to zbyt obszerna.

Analiza obrazów przyrody świętokrzyskiej w twórczości Żeromskiego (szczególnie w *Dziennikach*) upoważnia do stwierdzenia, że autor *Popiołów* przejął wizualno-emocjonalną treść ludowych legend geograficznych związanych z regionem świętokrzyskim. Legendy te opisywały świętokrzyskie pagóry i doliny nie jako przestrzeń fizyczną, ale emocjonalno-moralną, przestrzeń, która „wypełniała się” podaniami o klasztorze na Świętym Krzyżu, o buncie Ściegiennego i walkach Langiewicza. Poczucie przestrzeni fizycznej jest w legendzie i poezji ludowej ledwo obecne. Pokrewieństwa w emocjonalnym pojmowaniu przestrzeni sięgają niekiedy słownictwa utworów. Katarzyna Zaborowska, utożsamiając się z „gadającą” Łysicą, stwierdza:

A chce wora oznajmić, że jestem Łysica,
Opodał znów Łyso, nizso ma siostrzyca

Żeromski zaś w *Puszczy jodłowej* pisze: „Przebiegam w marzeniu wyniosłe góry — Łysicę, Łysieć, Strawczaną, Bukową, Klonową, Stróżną — góry moje domowe — Radostową i Kamień — oraz wszystkie dalekie

¹² Ibidem, s. 284.

siostrzyce". W wierszu pt. *Niechże ten mój wiersik po darmo nie pódzie* Zaborowska potwierdza bezwiednie działanie świętokrzyskich legend geograficznych:

Znów za Łyso Góro jest Góra Chełmowo,
Która w cieniu cisów zwiedzających schowo.

Wspomnieć tu należy dolinę Wilkowa,
O modrzewiach pięknych na górze Beckowa,
O diablím kamieniu Lubrzonki dolinie,
Tarcku i ruinach zamku w Bożęcínie,
Polu Langiewicza i drogach Rafała

Teksty świętokrzyskiej poezji ludowej zaświadcza­ją znamienity fakt: geograficzna legenda „złotej góry” Łysicy staje się tłem i nadprzyrodzoną motywacją dla kolejnej legendy bohaterskiej. Legenda Łysicy podporządkowuje sobie kolejną biografię człowieka. Po Kościuszcze, Ściegiennym i Langiewiczu jest nią biografia Żeromskiego.

KSZTAŁTOWANIE SIĘ LUDOWEJ LEGENDY ŻEROMSKIEGO

Twórczość Katarzyny Zaborowskiej odzwierciedla najpełniej proces kształtowania się ludowej legendy Żeromskiego. Zarówno w jej przedwojennych, jak i powojennych utworach możemy wskazać stałą obecność motywów biografii Żeromskiego, które stały się jakby organicznym elementem świętokrzyskiego pejzażu (por. *Posłuchajcie, prose, i wierzyć mi chci­jcie...; Posłuchajcie, prose, moi dobrzy ludzie...; Niech mi wolno będzie porozmawiać z wami...*)¹⁴. Znalazło się też wśród materiałów nie publikowanych kilka utwo-

¹³ Ibidem, s. 283.

¹⁴ Wiersze te, z pewnymi zmianami, znalazły się w *Antologii współczesnej poezji ludowej*, op. cit.

rów poświęconych w całości Żeromskiemu. Przytaczamy niżej jeden z nich, jako znakomity przykład ludowej interpretacji biografii wielkiego pisarza.

MOŻĘ CHTO CHCE WIEDZIC
O STEFANIE ŻEROMSKIM

Mozę ehto chce wiedzić o Stefanie Żeromskim, // To urodził się we dworku blisko Ciekot wioski, // Chrzczony był w Lescynach w kościele w niedziele. // Ojciec, jak z niem wrócił, prosił gości wiele. U Żeromsko się pyto: „Jakże mu na imię?” // A Żeromski odrzekł: „Tak samo jak i mnie”. // „O niech go Bóg chowo jak ja jemu rada, // Bawze się gośćmi do samego rana”. // A jak większy podrós, to się w szkole luceł, // Nikomu nigdy w nichcem nie dokuceł. // Jak wrócił do domu znów na wakacje, // To uściskoł ojca i matkę za syje, // A w ostatku z drugimi się witał, // O zdrowie, co słyhać? każdego sie pytał. // Jak pobeł pare dni, wszystkim sie nacesał, // To znów do kąpanio do wody pośpiesał, // Bo był stawek z rybami, do siedzenia ława. // „Chodź, Jasiu, na ryby, kazała mu mama”. // Jak ryb nałapali, do domu wrócili, // Ojciec na nich krzyknął: „Gdzieście, chłopcy, beli? // Chodź Jasiu do kary, pośpies do mnie prędy, // Pośliście na ryby, a bez mojej wiedzy”. // A Stefan Żeromski: „Tatusiu, ja winien, // Nie bij ze Jasicka, boś ty mnie powinien”. // Żeromski zaśpiewoł, pod boki sie łujoł: // „O jaki będzie ze mnie w wojsku zgrabny ułan”. // Całe wakacje wesół był i skakał, // U Gdy przysło odjeżdżać, Żeromski zapłakał: // „Pewno mnie, tatusiu, juz wcale nie lubis, // Bo mnie gdzieś wywozis, w obcych stronach gubis”. // „Kocham cie, Stefanku, kocham cie nad duse, // Ale cie do szkoły nazad oddać muse. // Przeciez widzis, żeś jesse nie duzy, // To dla ciebie tylko ławka szkolno służy”. // „Zostawże mnie w domu, to tatuś zobacy, // Jaki bede pilny, dopomagał w pracy. // Przeciez wies, tatusiu, ni mogę sie łucyć // Tylko mi kce tatuś to szkoło dokucyć”. // „Ze sie nie chceś łucyć, to nie trzeba mówić, // Bobym cie, synacku, juz zaprzestał lubić, // Bo o twojo szkoło to jest duza troska, // Abyś był lucony, jak pójdziesz do wojska, // Byś stanął w seregu na Polskiej granicy, // By nie wešli za nio nasi przeciwnicy”. // „Ja myślę tak samo, tatusiu, na Boga, // Jak bronić ojczyzny, by nie wpuścić wroga”. // „W dobrycheś zamiarach, synacku ko-

chany, // Chyba żeś ty jeden ze wszystkich wybrany. // Bo Polskę trza kochać i być dla niej dobry // I także waleczny jak Bolesław Chrobry, // Bo ojczyzna nasa to miodem płynioca, // Trza jej pilnować jak we dnie tak noco. // Mało w Polsce ludzi, to nie domy rady, // Bo nasi wrogowie są drapieżne gady". // „Jes Pan Jezus przecie, chtóry patrzy z nieba, II To nom ześle pumoc, wkiej nam będzie trzeba. // Ale dajmy spokój, niech się końcy mowa, // Bo o twojo skołe to mnie boli głowa. // Ubieraj sie, Stefanku, pośpies sie kochanie, // Jo Mamusi kożę, by dała śniadanie". // Jak śniadanie zjedli, matka zapłakała: // „Odjezdzos mnie, synu, nie bede cie miała". // A późni zegnała: „Jedzcie w imie Boże! // Niech ci w twej nauce Pan Jezus pomoże". // A Żeromski wtencas: „Zaprzęgajcie konie, // To może kolegów gdzie w drodze dogonię". // Ale Żeromski beł dobrego serca, // To na ostatku chciał przeprosić ojca, // Za rękę go ściszał i cule całował, // Ze sie nie chciał łucyć, zeby mu darował. // „Beleş jesse młody, nie wiedziałeś o tem, II Ze ci skoła będzie potrzebna na potem, // Ześ się nie chciał łucyć, to ci to daruje, // Niech w twoich zamiarach Pan Jezus kieruje". II Mozę sie zdziwicie, skąd ja znom to życie. // Służocy mi mówieł, co w tym dworze służeł. // Błędnie ułożone, nie dziwcie się tego, // Osiemdziesiąt mi lot dochodzi, brakuje jednego. // Jezdem nie łucona, to sie przyznom przecie, // Jezdem niedołęga w kieleckim powiecie, // Mięskom blisko Łysy Góry, widok piękny, las ponury, // Wilków to jes moja wioska, // A nazwiskiem Zaborowska.

Przypomnijmy teraz, na które to momenty z biografii¹⁵ Żeromskiego zwróciła poetka szczególną uwagę. Będzie to najbardziej nam przydatna informacja o stosunku poetki do postaci Żeromskiego — informacja o ludowym kształcie legendy tego pisarza. W wierszowanej gawędzie Zaborowska opowiada w gruncie rzeczy o trzech epizodach: a) chrzcinach Żeromskiego, b) wakacjach, c) odjeździe z wakacji. Relacja o chrzcie jest zasłyszana i trudno ustalić jej źródło. Dla naszej analizy wszakże najważniejszy jest taki dobór faktów i sformułowań, które — bez względu na swą prawdzi-

¹⁵ Treść wyrażenia „biografia" nie może być utożsamiona z rzeczowymi faktami biografii Żeromskiego.

wość (np. sprawa imienia) — wprowadzają atmosferę odświętności i niezwykłości.

Otóż mamy u Zaborowskiej do czynienia z typowym procesem konkretyzacji obrazu folklorystycznego. Obowiązująca w folklorze formuła stopniowego zwięzania obrazu w pieśni lirycznej¹⁶ i ścisła zależność pomiędzy charakterem przedstawionego zdarzenia a czasem, w którym o tym zdarzeniu się opowiada¹⁷, realizuje się u Zaborowskiej przez wprowadzenie dialogów i obszernych wypowiedzi monologowych, zawierających w gruncie rzeczy odautorski komentarz.

Treść rozbudowanych za pomocą dialogu i komentarza epizodów interesuje nas najbardziej. W nich bowiem zawiera się emocjonalna ocena poszczególnych motywów biografii Żeromskiego. Zaproponujemy zatem następujący treściowy rozbiór utworu Zaborowskiej.

1. Bohater otrzymuje imię. Zdarzeniu temu przypisuje się charakter odświętny i niezwykły.

2. Epizod wakacyjny z życia bohatera. Jest to wskazanie szlachetności uczynków i prawdomówności bohatera.

3. Młody bohater spiera się z ojcem. Spór ten umożliwia pokazanie rodzinnych tradycji patriotycznych. Obszerna argumentacja stanowisk w sporze charakteryzuje młodego bohatera jako wybranego przez los strażnika polskiej granicy: „Chyba ześ ty jeden ze wszystkich wybrany. // Bo Polskę trza kochać i być dla niej dobry // I także walecny jak Bolesław Chrobry”. Bohater streszcza i uosabia w swej postaci ideały ludowego patriotyzmu.

4. Bohater opuszcza dom rodzinny. Pojednanie przez

¹⁶ B. M. S o k o ł o w, *Kompozycja lirycznej pieśni*. „Chudożestwiennyj folklor”, Moskwa 1926, nr 1.

¹⁷ D. S. L i c h a c z e w, *Czas artystyczny w folklorze*, op. cit.

rozłąkę. Wskazanie na cechy wielkoduszności i rozsądku u bohatera oraz nadprzyrodzona motywacja formuły życzeniowej.

Błaha, zdawałoby się, epizody młodszej biografii Żeromskiego, opowiedziane — jak zaznaczyła Zaborowska w rozmowie prywatnej — przez jednego z rówieśników Żeromskiego (owego Janka, bohatera wakacyjnego epizodu), zyskują podniosłą interpretację, idealizującą nawet sprawy najbardziej przyziemne. Nie do pomyślenia jest na przykład postawa humorystyczna czy ironiczna, spotykana w innych wierszach Zaborowskiej. Dominuje w utworze postawa wielbiąca, odczytująca poszczególne (wycinkowe) motywy biografii w kategoriach legendy bohaterskiej. Części, fragmentowi nadaje się pełny wymiar całości.

Warto odnotować tu jeszcze fakt, że „uciechy wakacyjne” i następujące po nich smutne odjazdy do szkoły znalazły wielokrotne odbicie w *Dziennikach* i *Szyfowych pracach*. Dwa główne motywy utworu Zaborowskiej¹⁸ mają więc realny odpowiednik w biografii Żeromskiego, a lokalna tradycja nadaje im — przez wielokrotne ustne opracowania — znaczenie pierwszoplanowe, osadza na trwałe w świętokrzyskim pejzażu, przeistacza fakty w legendę.

DZIAŁANIE LEGENDY

Analiza tekstów ludowej poezji świętokrzyskiej przekonuje, że niemal żadna próba opisu tego regionu nie może pominąć faktów wiążących się bezpośrednio z kielecko-świętokrzyską biografią Żeromskiego. Imię jego zjawia się jako naturalne ogniwo

¹¹ Te same motywy opracowuje Zaborowska jeszcze raz w wierszu *Posłuchajcie o tej miejscowości...* (wiersz nie publikowany).

w szeregu nazw-totemów świętokrzyskiej krainy. Jeden z tekstów Zaborowskiej, który można nazwać wierszowanym traktatem geograficznym, zdradza bliskie pokrewieństwo z końcowymi zdaniami *Puszczy jodłowej*. Do repertuaru narracyjnego Zaborowskiej motyw ten trafił z lokalnej tradycji ustnej. Mógł to być tekst odczytany przez kogoś przypadkowo na monumentalnym kamieniu u podnóża Łysicy.

Pusca to Jodłowa — właśnie Żeromskiego
Potrafi ukoić człowieka każdego.
Lec i umie skarcić śmiałka lub wyrostka,
Zaskrzypi, zazgrzyto — jam nietknięto, bosko¹⁹.

W rozumieniu innej ludowej poetki z Wilkowa — Marii Cedro-Biskupowej — biografia autora *Snobizmu i postępu* staje się elementem okolicy i czyni ją piękną:

Piękna okolico, słyniesz wiele z tego,
Żeś była kolebką kiedyś Żeromskiego.
Wychował się w wiosce zwącej się Ciekoty,
Nie w bogatym mieście, lecz pośród prostoty.
Słyną w całym świecie piękne jego dzieła,
Jego wielka mądrość stąd początek wzięła.
Kołysał go do snu szum Bukowej góry
I pięknej Łysicy wtórowały chóry.
Kochał też Żeromski miłe Gołoborze,
Tęsknił do Łysicy, kiedy był nad morzem.
Szumiały te jodły niegdyś Stefanowi,
Dziś z wdzięcznością szumią jego pomnikowi.
Cześć zawsze i sława takiej okolicy,
Która skarb narodu tak wielki dziedziczy²⁰.

Przytoczony wyżej tekst interesujący jest wyłącznie ze względu na utajony w nim zapis procesów świadomościowych. Nowsza poezja ludowa bardzo chętnie podejmuje tematy ponadregionalne w dążeniu do identyfikacji z wartościami wielkimi. Również i w tym

¹⁹ *Antologia współczesnej poezji ludowej*, op. cit., s. 683.

²⁰ *Ibidem*, s. 158.

wierszu nie chodzi przede wszystkim o biografię Żeromskiego. Ważniejsza jest sama szansa pisania, którą przynosi właśnie wielki temat. Twórczość ludowa rzadko odróżnia cele poznawcze od estetycznych i praktyczne od bezinteresownych. Osoba wypowiadająca poetycki monolog jest podporządkowana wyraźnie samemu procesowi wypowiedzenia. Można powiedzieć zwięźle, że nie ona wypowiada tekst omawianego tu wiersza, ale tekst „wypowiada” osobę i staje się wartością nadrzędną, bo jest fragmentem otaczającej rzeczywistości, staje się faktem pozajednostkowym — społecznie usankcjonowaną hierarchią tematów narracyjnych.

Utwór Cedro-Biskupowej zawiera tylko przypomnienie obiegowych tematów regionalnych i kilka związanych z nimi komentarzy. Nawet jednak i to rozróżnienie okazuje się pozorne, ponieważ już sam wybór zdarzeń jest ich najpełniejszym wartościowaniem i oceną. Obiegowy charakter przywoływanych zdarzeń został więc tu jedynie raz jeszcze potwierdzony.

W tekście Cedro-Biskupowej zauważamy pewien wewnętrzny, autonomiczny porządek treściowy. Motywy treściowe okazują się „elementami koniecznymi” pewnej całości:

1. Okolica słynąca kolebką bohatera jest piękna.
2. Bohater pochodzi z ludu.
3. Jego mądrość i światowa sława ma tu, a nie gdzie indziej, swoją genezę.
4. Góry i lasy kołysały go do snu.
5. Bohater, którego wielkie czyny oderwały od miejsca rodzinnego, tęskni za nim.
6. Siły przyrody miały go niegdyś w opiece żywego, dziś umarłego.
7. Przyroda sławi jego imię²¹.

²¹ Na podobne procesy wskazuje D. S. L i c h a c z e w, pisząc

Jak widać z powyższej analizy, autorka nigdzie prawie nie przedstawia losów i przymiotów charakteru Żeromskiego za pomocą środków, którymi kreśli się sylwetki zwyczajnych ludzi. To nie ludzie, ale przyroda („okolica”) włączyła postać Żeromskiego w swój świat niewymierny.

Rozbiór treści wiersza Marii Cedro-Biskupowej wskazuje, że mamy do czynienia z kolejną wersją legendy bohaterskiej. Ludowa poetka z Wilkowa przedstawia swoistą hierarchię tematów. Ona jej nie proponuje, ale hierarchii tej podlega. Nie będzie nawet przesadą, jeśli powiemy, że wiersz Cedro-Biskupowej nie jest jej własnym wierszem. Jest to jakby montaż elementów wytwarzanych gdzie indziej. Montaż dla montażu, bo nawet sposoby połączeń zostały zaprojektowane uprzednio. Swoboda twórcza, o której mówi się na terenie literatury bezprzymiotnikowej, sprowadza się w poezji ludowej jedynie do wyboru, w czasie i przestrzeni, najbardziej dogodnej lub nieodparcie się narzucającej, sytuacji życiowej, w której ów montaż jest konieczny albo przyjemny i pożyteczny.

Do miejscowych legend bohaterskich o Kościuszcze, Ściegiennym i Langiewiczu dołącza teraz ludowa legenda Żeromskiego. Szczególnie częste do niej odwołania we współczesnej poezji ludowej Kielecczyny można uznać za manifestację pewnego typu więzi społecznych, organizujących regionalną szkołę poetycką.

POST SCRIPTUM

Legenda Żeromskiego w ludowej poezji Kielecczyny jest zjawiskiem żywym. Bardziej systematyczne badanie tego typu faktów pozwoli zapewne śle-

o idealizującym biografizmie XVI w. w: *Czelowiek w literaturze driewniej Rusi*. Moskwa 1970, s. 101.

dzić niektóre mechanizmy i prawidłowości kształtowania się kultury ogólnonarodowej. Pozwoli jednocześnie, na konkretnych przykładach, badać kulturowe uposażenie jednostki, czyli — różne pod względem historycznym — warstwie powszechnych (znanych kulturze ogólnonarodowej) symboli i reguł operowania nimi. Ujawni więc zakresy treści wspólnych kulturze ogólnonarodowej i powszechnej pamięci estetycznej, czyli najszerszej rozumianemu folklorowi. Stosunkowo uchwytne zakresy tych treści, najpełniej porównywalnych różnic i wspólnot, odkrywa poetycka artykulacja pejzażu, stosunek do pejzażu, na co już wcześniej zwracaliśmy uwagę.

Odczuwanie przyrody stawało się bardzo często powszechnym (naturalnym) wzorcem pojmowania piękna, od najdawniejszych czasów inspirowało refleksję i spekulację na jego temat. Anonimowa poezja ludowa nie znała pejzażu. Opisy przyrody nie wyodrębniały się jako ekwiwalenty przeżyć estetycznych. Zatem sposoby pojawiania się ich w nowszej (pisanej) poezji ludowej zaświadczały proces przeobrażeń tej poezji. Świętokrzyski pejzaż okazuje się naturalnym tłem, w którym nabierają pełni znaczeń wiersze Katarzyny Zaborowskiej, nieżyjącej już dziś ludowej poetki z Wilkowa. Poezja jej nie ogranicza się do prostego opisu, nie „szkicuje z natury”, ale przypisując poszczególnym wycinkom krajobrazu znaczenia symboliczne, porządkuje je w ramach odwiecznych wzorów postrzegania przyrody. Krajobrazowym konkretem nadaje sens ogólny, uniwersalizuje je.

Rzut oka na północny stok Łysicy to obraz ten sam, jaki Zaborowskiej towarzyszył przez długie, spędzone w Wilkowie, życie. Obraz jakby wieczny, utrwalony w naturalnym, bo skierowanym „ku słońcu” — spojrzeniu. Ten właśnie rzut oka powtarza — przywołana już wyżej — poetycka strofa Zaborowskiej:

Łysico, Łysico, moja złota góro,
Co porzde na ciebie, to myślę, ze chmura.

Biografia autora *Puszczy jodłowej* stała się — jak widzieliśmy wyżej — motywem wielu utworów Zaborowskiej. Sam Żeromski pisał w swym dzienniczku pod datą 8 lipca 1883 roku: „Znów siano. Słucham ciągle pieśni grabarek przy robocie i zaczynam bardziej rozumieć romantyzm”. Jest to obserwacja przyszłego pisarza, jednego z najwybitniejszych twórców doby współczesnej. Natomiast obserwacje niepiśmiennej chłopki bliższe są chyba medytacjom człowieka polskiego Renesansu, wybitnego poety, który o tychże górach pisał:

Wysokie góry i odziane lasy!
Jako rad na was patrzę, a swe czasy
Młodsze wspominam, które tu zostały

Zjawia się często w wierszach świętokrzyskich poetów motyw samotnej jodły, drzewa, które przybierało znaczenie totemu Krainy Świętokrzyskiej. Szczątki wspaniałej niegdyś puszczy przypominają o przemijaniu czasu. Nie jest to już czas, co jak „krągły rok” stale powracał.

Oj, wy moje buki, wy jodły i lasy,
Co głowę mi stroić miałyście na casy!
Gdzie sie to podziało, gdzie powoli zniko?

— pisze Zaborowska, przemawiając w imieniu Łysicy.
W innym wierszu czytamy:

Okryto starościami, złożono chorobom,
Tak cekom cierpliwie, dokod bede sobom.

Brzmi to jak odpowiedź na słynne pytanie: „Dalej co będzie? // Srebrne w głowie nici”.

Doczesność, która u Zaborowskiej znalazła motywa-

cję również w wieczności, nie mogła jednak nigdy przyjąć takich idei kierowniczych jak te, które zostały wyrażone w *Pieśniach* Jana z Czarnolasu:

Krótki wiek długiej nadzieje nie lubi.
Niechaj nie schodzi cało,
Coć się do rąk dostało;
Za to, co ma być, żaden ci nie ślubi.

Obrazy przyrody zespalają się w wypowiedziach poetyckich z wizjami świata harmonijnego, z przeczuwaniem naturalnej szczęśliwości.

Som jodły i rsoki, kwiejące się brzozę,
Gdzie się okiem rzuci — naokoło zboże,
Sady owocowe, ogródki z kwiatami,
Żyjemy sześliwie całemi latami.

Pogłosy *Pieśni* i *Psalmów* Jana Kochanowskiego brzmią w poezji Zaborowskiej tonem pięknym i intensywnym. Ludowa poetka opisuje bowiem świat w tych formach, w jakich widziała go niejednokrotnie literatura Renesansu. Wspólny jest przede wszystkim zachwyt nad mnogością przejawów życia doczesnego, wspólne jest także poczucie równającego wszystko aktu śmierci i działania sił pozaziemskich. Wrażenie owej wspólnoty pogłębia jeszcze jedna konfrontacja. Poetka mówi:

Dzięki ci, Panie Boże, za piękno przyrody,
Poła, lasy, góry, niezgłębione wody,
Słońce, księżyc, gwiazdy i śnieg, i desc kozdy,
Wszystko, co od wieku także bes semranio
Wcios Bogu posłusne spełnia swe zadania...

Brzmi to jak echo strof z *Pieśni*: „Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary”...

Za Twoim rozkazaniem w brzegach morze stoi,
A zamierzonych granic przeskoczyć się boi;
Rzeki wód nieprzebranych wielką hojność mają.
Biały dzień, a noc ciemna swoje czasy znają.

Tobie k'woli rozliczne kwiatki Wiosna rodzi,
Tobie k'woli w kłosianym wieńcu Lato chodzi.
Wino jesień i jabłka rozmaite dawa,
Potym do gotowego gnuśna zima wstawa.

Pojawiające się bardzo często motywy patriotyczne w twórczości Katarzyny Zaborowskiej wskazują jedną z cnót obywatelskich: serdeczną troskę o los ojczyzny, którą była zawsze dla poetki — najbliższa kraina, otoczona zewsząd łagodnymi pasmami lesistych wzgórz. W Dolinę Wilkowską docierały nie tylko echa burzliwej historii narodowej, docierała sama historia w postaciach ludowych buntowników, w legendach o słynnych powstańcach i żołnierzach wszystkich wojen. W zakończeniu jednego z wierszy czytamy potwierdzenie powyższych słów:

Choć nie pamietom ty strasny kary,
Ale mi mówieł powstaniec stary,
Chtóry nie żyje, leży juz w grobie,
Ale mi mówieł, Polsko, o Tobie!

ŚWIAT ZA CHRUŚCIANYM PŁOTEM

W wioskach rozrzuconych wśród „gór domowych” Stefana Żeromskiego obserwujemy dziś swoisty fenomen kulturowy. W leżącym nie opodal Świętej Katarzyny Wilkowie żyła, dumiała i układała rymy Kaśka spod Łysicy — Katarzyna Zaborowska, która pozostawiła po sobie obszerny zbiór prawdziwych arcydzieł ludowej liryki, zapisanych z ust tej niepiśmiennej chłopki przez językoznawców i etnografów. Z tej samej — sąsiadującej z Ciekotami — wsi pochodzi Maria Cedro-Biskupowa, autorka wierszy regionalnych i obyczajowych. W historycznym Tarczku mieszkał Michał Basa-Mściciel, twórca wielu popularnych w regionie świętokrzyskim pieśni i wierszy partyzanckich z czasów ostatniej wojny. W pobliskim Godowie żył Wincenty Jurek, podejmujący w swych wierszach motywy patriotyczne i szkicujący subtelnie obrazy świętokrzyskiej przyrody.

W znacznym oddaleniu od zwartej zabudowy wsi Krajno-Zagórze II stoi przy rozstajnych drogach domostwo Rozalii i Wojciecha Grzegorzyców. Poniższe notatki i uwagi są próbą charakterystyki życia i twórczości obojga poetów spod Łysicy.

I

Warto na wstępie zwrócić uwagę na kilka rysów pejzażowych, tak charakterystycznych dla całej świętokrzyskiej poezji ludowej, a określających również horyzont codziennych doświadczeń i obserwacji obojga poetów z Krajna.

Na pustym zboczu wzniesienia, gdzie maleńkie trawiaste łączki sąsiadują z poletkami nie wyrosniętego żyta i zagonami kartofli, stoi samotnie drewniana budowla, ów „domek-zamek”, o którym wspomina Grzegorzycowa w jednym ze swych utworów. Za wzniesieniem, które przesłania południową część horyzontu, stoją zabudowania wsi Krajno-Wymyślona, rodzinnej wsi Wojciecha Grzegorzycy-Poniewierki. Zimową porą znad ciemnego masywu Łysicy toczy się niemal po krawędzi wzniesienia słońce ku zachodowi. Z jedyne go okna w tym domu widać wówczas, przez sztachety chruścianego płotu, wielką śnieżną pustynię, która zmienia się latem w szachownicę poletek. Właśnie na jednym z nich, za ledwie półmorgowym (powstałym w wyniku parcelacji dworu w Krajnie w 1908), a podarowanym przez brata, wybudował Grzegorzyc w połowie lat trzydziestych osobliwe domostwo.

Ta na pierwszy rzut oka prymitywna budowla pełni bardzo specjalistyczne funkcje. Pod jednym dachem znalazły się: izba mieszkalna, stodoła, obora i szopa, pomieszczenie dla drobiu, spiżarnia i drewnitnia. Odnosi się wrażenie, że to domostwo, wraz z niewielkim podwórkiem, gdzie wśród stosu drągownicy rośnie kilka śliw, w tle świętokrzyskiego pejzażu jest pierwszą, elementarną interwencją człowieka w świat przyrody. Jest to wycinek krajobrazu wydarty przez człowieka siłom natury, już oswojony i przychylny człowiekowi. Wstępując w obejście Grzegorzyców odczuwamy, że znaleźliśmy się w świecie zminiaturyzowa-

n y m, w swej wielości przejawów pełnym i skończonym, s p r o w a d z o n y m do zasady, do modelu. Narzuca się skojarzenie z jakimś sztucznym światem, gdzie nie ma form pośrednich i funkcji pobocznych, wtórnych. Płot z cienkich prętów jodłowych jest — przez swą architekturę i prowizoryczność — zaledwie znakiem płotu, jego symbolem. Kilka rosnących bezładnie drzew zastępuje wyobrażenia o sadzie owocowym. Nawet stojący na podwórku drabiniasty wóz własnej konstrukcji jest również miniaturą, ponieważ jego długość jest niewiele większa od średnicy koła prawdziwego wozu.

Prawie wszystko, co napotykamy w obejściu, to „pierwsze elementy” świata, skojarzone przez człowieka w całość, poskładane przez człowieka jakby tylko na chwilę i mające się rychło rozpaść. Wodę pije się tu z pobliskiego źródła, a w dni słotne przepływa przez podwórko niewielki strumyk, przynoszący wodę dla jedynej w tym obejściu krowy i zabierający z podwórka nieczystości. W tym świecie „pierwszych elementów” panuje naturalny podział ról i wyznaczony przez siły przyrody porządek. Ta siedziba ludzka dzisiaj — w dobie wyspecjalizowanego podziału ról społecznych i zadań ekonomicznych — jest pogłosem kulturowego i gospodarczego uniwersalizmu i bez wątpienia reliktywnej niezależności, pełności i samowystarczalności. Niegdyś taki uniwersalizm kulturowy był światopoglądowym walorem folkloru i miał swe korzenie w nieodróżnicowanej — z naszego punktu widzenia — harmonijnej kulturze tradycyjnej wsi.

Ze starannie wybielonego przedsionka jedne z wielu drzwi prowadzą do izby mieszkalnej. Czwartą część wnętrza zajmuje piec, mający w sobie coś z rozmachu egipskiej piramidy, pełen zagłębień, wnęk, półek i zakamarków; prawdziwy gliniany pałac — siedlisko ognia. Obok schówek na chleb i naczynie z wodą. Jeszcze dwa

dominujące w tym wnętrzu elementy zasługują na uwagę. Jednym z nich jest znacznych rozmiarów zegar wiszący nad drzwiami do spiżarni, a drugim — fragment ściany naprzeciw pieca wypełniony obrazami religijnymi. Jest ich ponad cztery dziesiątki. „Zegar przyszedł do nas z Zachodu” — opowiada Grzegorzyczyk o tym dziwnym nieco chronometrze jak o kimś bliskim. „Jak się lampa poliła, to i un chodził, jak my spali, to i un społ”¹. Czas odczytywany jest tu z dokładnością do kwadransa (zależnie od położenia wskazówki w którejś z ćwiartek tarczy zegara) i w perspektywie dnia, doby, tygodnia czy miesiąca jest odczuwany jako stawanie się, a nie następstwo. Nad chronologicznym aspektem czasu dominuje tu chronometryczny.

Przeżycia i zachowania ludzi, którzy w samotności zamieszkują to wnętrze od wielu dziesiątków lat, zależą od dwu sił, dwu żywiołów, usymbolizowanych z jednej strony w wiecznym „świętym ogniu”, który pali się w dni świąteczne w pomysłowo skonstruowanym kaganku, i wiszących nad nim „świętych obrazach”, a z drugiej — w zegarze, którego „chód” pokrywa się z ludzkim działaniem. W ten sposób to, co pozaludzkie, pozaczasowe i niezniszczalnie trwałe, spotyka się z przemennym, kruchym, ludzkim i niedoskonałym. Los ludzki rozdwaja się na to, co jest świadomością (motywującą istnienie w świecie), i na to, co jest działaniem (zabezpieczeniem biologicznej egzystencji człowieka). Ten swoisty dualizm ma również inne konsekwencje. Nad zegarem, który jest w tym wnętrzu centrum świeckości, znajduje się półka z narzędziami do obróbki drewna, a obok — portrety i zdjęcia dzieci oraz wnuków Grzegorzyczyków, dziś naturalna historia pokoleń.

¹ Cytowane w szkicu wypowiedzi Rozalii i Wojciecha Grzegorzyczyków zanotował autor podczas wizyt u obojga poetów w 1970 roku.

Reliktowy charakter zabudowy, ubioru, uprawianych gatunków poetyckich jest w pewnym sensie na pokaz. Ludzie ci potrafią włączyć się bezkonfliktowo w życie współczesnego społeczeństwa. Nastąpiło tu wyraźne zróżnicowanie na to, co niezmiennie oraz na to, co zmieniać się musi (dom, zagroda) i co przez swą zmienność gwarantuje minimum egzystencji (np. zakupy w mieście, załatwianie spraw w urzędach). Owo utrzymywanie reliktywności wiąże się ze swoistą koncepcją przeżywania starości, przydaje tej starości dostojęstwa i powagi, niweluje wiele napięć i wewnętrznych konfliktów. Ludzie ci, w sposób półświadomy, żyją w dwu światach jednocześnie.

II

Na pytanie o datę urodzenia *Rozalia Grzegorzyczkowa* odpowiada: „Urodziłam się 28 września. Mom lot 75. Skuńce na tego września, co przyjdzie. W którym roku się urodziłam, to nie wiem, bo ni mogę tych lat poskładać do całości”. Urodzona w roku 1896 w Szczukowskich Górkach w pobliżu Kielc, w wieku niespełna dwu lat została osierocona przez ojca. W tych trudnych warunkach znalazła się przy babce i — jak sama wspomina — latami zajmowała się pasionką. W roku 1921 z biednej podkieleckiej wsi wyrusza „za chlebem” do Meklemburgii. Tam poznaje przyszłego męża — *Wojciecha Grzegorzycyka-Poniewierkę* (ślub 26 września 1922) — i od tej chwili dzielić z nim będzie trudy i radości życia.

Wojciech Grzegorzycyk-Poniewierka jest o trzy lata starszy od swej małżonki. Urodził się 18 listopada 1893 roku we wsi Krajno-Wymyślona. „Ojciec miał na imię Antoni, a matka, Florentyna z Kołomańskich, pochodziła z Wilkowa” — wspomina,

Z dwójką koni i trzema krowami gospodarowano na dwunastu morgach ziemi. Wojciech urodził się jako trzeci z dziesięciorga dzieci. Fenomenalna pamięć tego człowieka notuje lokalne wydarzenia rok po roku, począwszy od najwcześniejszych lat dzieciństwa. Przywołuje on z przeszłości obrazy klęsk żywiołowych, na przykład powódź w 1903 roku, katastrofalną suszę w 1904, opowiada o zastraszającej biedzie w podkieleckich wsiach, o klęsce głodu, buntownikach, parcelacji folwarku itp.

Kolejno przez trzy lata, począwszy od roku 1911, zmuszony trudną sytuacją gospodarczą rodziny, wyjeżdża na roboty sezonowe do folwarku Ostrowite koło Płocka. Praca trwała zazwyczaj od kwietnia do listopada. W roku 1914, wraz z siedemnastoletnim bratem Janem i czternastoletnią siostrą Antoniną, wyrusza w poszukiwaniu chleba do Niemiec. Za jeden dzień pracy dostawał sześć kilogramów kartofli, litr „odciąganego” mleka i dwa kilogramy chleba. Praca trwała dwanaście godzin, a podczas żniw — piętnaście. „W Mimcach — jak Polak kunia, tak Miemieć miał Polaka” — powiada Grzegorzczuk o tamtych czasach. Do kraju wraca w roku 1919, by w marcu 1920 ponownie wyjechać do jednego z folwarków w Meklemburgii. Tam zawiera małżeństwo z Rozalią Adamczyk. Wkrótce przychodzi na świat córka Zofia (1923) i syn Józef (1924).

Zarządzenia ograniczające polską emigrację do Niemiec dotknęły również młode małżeństwo Grzegorzczuków. W połowie grudnia 1930 roku, z dwójkiem dzieci, bez grosza, wracają do kraju. W 1931 roku przychodzi na świat córka Marianna. Bez skrawka własnego gruntu, bez własnego dachu nad głową, rozpoczynają Grzegorzczukowie tułaczkę po okolicznych wsiach. Mieszkając do roku 1936 na komornym, utrzymują się z ciesielstwa, które Wojciech Grzegorzczuk uprawia w okolicznych wioskach. Wśród zbudowanych domów był

również ich własny „ubogi domek — królewski zamek”, wzniesiony w 1936 roku. Podczas okupacji współpracują Grzegorzycy z partyzantką. Brat Wojciecha, Józef, należał do oddziału Armii Krajowej dowodzonego przez „Barbasza” i nosił „partyzańskie nazwisko — Mikołaj”. Po wojnie Grzegorzycy pracuje nadal jako cieśla. Dziś powiada: „Postawiłem trzydzieści cztery domy, sporo obór i stodół. Już siekierka nie chce mnie słuchać, już nie...” Mieszkańcy okolicy, aby wśród rozgałęzionego tutaj rodu Grzegorzyców wyróżnić tych z Krajna-Zagórza II, mówią o Grzegorzycy-Poniewierce: „cieśla i poeta”. Niewielu natomiast z nich wie, że obok Grzegorzycy składa w pamięci swe wiersze również jego żona.

Rozalia Grzegorzycowa pierwsze teksty układała jeszcze za czasów panieńskich. „Do wesela-m różne sobie układała śpiewki, ale to takie, że dzisiaj grzech mówić...” Rozbudowany dawniej i aktywizujący niemal wszystkich uczestników obrzęd weselny nie był jedynym źródłem inspiracji twórczych. Od najdawniejszych lat silne piętno wyciskała na niej liturgia chrześcijańska. Z rodzinnej wsi na każde nabożeństwo trzeba było iść aż do kieleckiej katedry, kilkanaście kilometrów w jedną stronę. Utwory o tematyce religijnej pojawiły się jednak w repertuarze Grzegorzycowej dopiero przed paroma laty, podczas kościelnych obchodów milenium.

Wiersze — jak mówi ich autorka — przychodzą zazwyczaj w chwilach samotności, w odosobnieniu, w czasie wolnym od codziennych zajęć. Bardzo często „utwarzanie”, bo tak Grzegorzycowa charakteryzuje układanie słów i strof, przychodzi w porze porannych i wieczornych modlitw. Autorka posiada bogaty zestaw

tematów modlitewnych na każdą okazję: ranek, wieczór, powódź, suszę, święta kościelne, wydarzenia lokalne i zasłyszane. Jest to — podkreślmy — zestaw tematów, a nie tekstów, ponieważ poetka nie układa ich z myślą o ponownym wykonaniu. W większości są to trudne do odtworzenia improwizacje, powodowane konkretnymi sytuacjami życiowymi, nastrojem. W związku z tym niewiele utworów Grzegorzczkowej zostało zapisanych. „Wszystko, co sobie utworze, zapominom. Moje słowa takie wiatrowe...” — powiada poetka. Charakterystyczny jest mechanizm odtwarzania poszczególnych tekstów z pamięci. Jeśli przypomni sobie jakieś „opracowanie” danego tematu, wówczas — z zachowaniem rytmiki — mówi całość. Później dopiero może dyktować. „Jak tylko znajdę pirse słowo, jeden pocuntek, to juz dali pódzie” — mówi. Większość utworów nie ma ustalonego porządku zwrotów i zdań, wyodrębnionych przez schemat rytmiczny, nie ma ustalonego następstwa wersów i strof. Podczas wygłaszania tekstów poetka wie jednak, że do każdego z nich istnieje „pierwsze słowo”, czyli „zaczyn”, „zaśpiew” utworu, pełniący funkcję sygnatury w tej przebogatej „bibliotece pamięci”.

Często zdarza się, że Grzegorzczkowa nie potrafi odtworzyć z pamięci słów otwierających czy zamykających dany tekst. Wówczas zaznacza, że nie jest to to, „co idzie za krajem” (w kolejności), i dodaje niekiedy zwroty w rodzaju: „Jesce beło ładnych, galantych słówek, ale ni mogę ich skojarzyć do jedności...” Można przypuszczać, że odszukiwanie pierwszych słów utworu to odnajdywanie nie tyle konkretnego, jedyne go incipitu czy „zaśpiewu”, ile stosownego początku, takiego, który nie staje w sprzeczności z konwencjonalnym charakterem tej twórczości. Grzegorzczkowa powiada w związku z tym, że gdyby miała więcej czasu, to albo mogaby sobie początek przypomnieć, albo „utworzyć

nowy". Zakończenia tekstu sygnalizuje zazwyczaj słowami: „Juz bedzie”, „Tyle!”, a do niektórych dodaje: „Ten sama sobie urobiłam”. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że sędziwa poetka ma charakterystyczną świadomość procesu twórczego, kojarzonego zazwyczaj z pewnym przebiegiem czasowym, z czymś, co można określić jako wypełnianie pustych, bo znajdujących się poza pracą, przedziałów czasowych, będących fragmentem rzeczywistości sakralnej, jak na przykład czas porannych i wieczornych modlitw. Łączy się z tym również świadomość pewnego mechanizmu, formułowana w słowach: „Trzeba się namyślać, tworzyć. Trzeba sobie urobić, to żeby juz było urobione...”

Twórczość Grzegorzyczkowej stoi na pograniczu tradycyjnego folkloru i nowych zjawisk indywidualnej twórczości ludowej, już autoryzującej swe teksty. Może w przyszłości stanowić interesujący materiał do charakterystyki przejściowych form między tradycyjnym folklorem a pisaną literaturą ludową.

Osobne bytowanie „zaśpiewów”, „zakończeń” i „zamkniętych” już w słowie „tematów” poszczególnych utworów znamionuje w twórczości poetki z Krajna przedłużenie charakterystycznych dla tradycyjnego folkloru procesów. W tradycyjnej liryce ludowej istnieje bardzo dowolna kombinacja „zaśpiewów”, „zakończeń” i głównych fragmentów tekstu. Pieśnietwórcza istota „zaśpiewu” czy nawet skonwencjonalizowanego incipitu daje o sobie znać w utworach świętokrzyskiej poetki, bez względu na ich kościelny, zamianiowy czy obrzędowy charakter. Poszczególne sytuacje emocjonalne czy też sytuacje zdeterminowane socjalnie mają jakby przyporządkowane sobie typy „zaśpiewów”, a w związku z tym również określone tradycje gatunkowe. Repertuar Grzegorzyczkowej wy-

daje się być określony przez tradycje następujących gatunków: pieśń religijna i kościelna, zamawiania i zaklinania, przyśpiewki weselne i taneczne, pieśń-opowieść, zwana często pieśnią dziadowską.

Każdy z utworów ma sytuacyjną genezę, i jeśli poetka genezę tę ujawnia, wiersz otrzymuje wówczas coś w rodzaju tytułu. Tak właśnie było z utworem pt. *Suchego roku*.

Matko Bosko
Spuść nom rosy
Usychajo zbozne kłosy
Podsychajo i trowne korzenie
Cierpi głód
Wszelkie stworzenie
Swienta ziemia
Kiejby skała
Od gorąca popękała²

Poetka opowiada, że pasła wówczas krowę na łące wypalonej przez słońce do białości. Trawa dawała się wrywać całymi kępami. „I wtedy tak sobie serdecznie pomyślałam...” Ów „serdecznie pomyślany” wiersz, szepty do siebie w odosobnieniu, jest modlitwą błagalną. Grzegorzczukowa sama dopowiada, że „ta modlitwa na pogodę i niepogodę się nadaje”, co może znaczyć, że do niezmiennego schematu modlitewnego podstawia się zmienne dane. *Suchego roku*, podobnie jak większość utworów zapisanych z ust świętokrzyskiej poetki, jest przede wszystkim wypowiedaniem

słów mających odpowiednie sankcje. O stwarzającej mocy słowa w zamawianiach, zaklęciach i modlitwach przypominać nie trzeba.

Tekst pt. *Suchego roku* jest indywidualną aktualiza-

² Wiersze dwójga poetów z Krajna ukazały się w 1972 r. w wyborze ogłoszonym przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą.

cją zwrotów i określeń powszechnych a trwałych, bo łączonych w tradycji ze sprawami ponadjednostkowymi i ponadczasowymi. Na przykład zwrot „spuść nam rosy” jest powszechny w pieśniach i modlitwach adwentowych, notowanych zarówno w pierwszej połowie XIX wieku, jak również dzisiaj. Lokalizację czasową niektórych stałych epitetów, typu: „święta ziemia”, „wszelkie stworzenie”, można przesunąć daleko wstecz, aż do głębokiego średniowiecza. Językiem artystycznym jest dla Grzegorzyczkowej średniowieczna staropolszczyzna utworów o charakterze religijnym. Słowo istniało wówczas w konwencjonalnych formułach, a te przyrośnięte były do niezmiennych form kościelnego i religijnego ceremoniału.

Dotyczy to również innej grupy tekstów, takich jak *Witam cię słońko, słońko jarzące...*, *Witam cię, witam miesięczku drogi...*, które są jakimś dalekim pogłosem archaicznych zamawiań i zaklęć, a jednocześnie obrazują zespolenie tradycji formuł magicznych z hymniką kościelną:

Witam cię słońko, słońko jarzące
Od ciebie biją promienie gorące

Witam cię słońko, tyś jest skarb trwały
Ty nam ogrzewasz góry i skały

Witam cię słońko w niebieskim dworze
Ty nam ogrzewasz ziemię i morze

Witam cię słońko, iskro niebieska
Ty ogrzewasz całą kulę ziemską

Stanisław Czernik w swej książce o zamawianiach i zaklęciach charakteryzował te procesy następująco: „[...] chrześcijański kult królowej niebios, Matki Boskiej, który zapanował nad pogańską Chołdą, [...] już od średniowiecza gra poważną rolę w obrzędach wigilijnych, a także w magii zamawiań i zaklęć. Taki ro-

zwoj pojęcia, łączący stare wyobrażenia pogańskie z nowymi chrześcijańskimi, dogadzał i zastanej tradycji, i polityce kościoła"³.

Nie miejsce tu na analizę symboliki lunarnej i kultów solarnych, których pogłosy znajdujemy w tekstach zapisanych z ust świętokrzyskiej chłopki. Zarówno *Witam cię, witam, słonko jarzące...*, jak również *Witam cię, witam, miesięczku drogi...* należą do repertuaru modlitw codziennych, razem z tekstami i pieśniami wyraźnie religijnego pochodzenia. Modlitwy te mają zapewniać powodzenie, odwracać choroby, nieszczęścia i kataklizmy. Stanisław Czernik, badając zapiski Kaznodziei Anonima z XV wieku, pisał we wspomnianej pracy: „Kaznodzieja potępiał przesady lecznicze chłopów, mówiąc, że przy niemocach wychodzą równo ze wschodem przeciw słońcu, aby niemoc ustąpiła. Nie ma wzmianki o wypowiedziach czy zaklęciach magicznych, ale wolno sądzić — dzięki analogiom z powitaniem księżyca na nowiu — że to wyjście naprzeciw wschodzącemu słońcu nie mogło być milczące, bezsłowne, ale siłą przedwiecznych zwyczajów, niemal stereotypów, musiało być w jakiś sposób udokumentowane odpowiednią formułką magiczną. [...] Czyżby nie było śpiewów na cześć słońca? Na pełną pieśń pochwalną, na hymn zapewne nie stać było poezji przedwiekowej. Ale chyba istniały powitania i prośby do wschodzącego słońca, jak znane nam powitania księżyca na nowiu" — dodaje Czernik⁴.

Czyżby więc pochodzące od Grzegorzycy teksty były w jakimś stopniu pozytywną odpowiedzią na postawione przez Czernika pytanie? Trudno to jednoznacznie rozstrzygnąć. Jedno jest natomiast pewne: że obok tradycji kolęd kościelnych, hymnów w kształto-

³ S. Czernik, *Trzy zorze dziewicze*. Łódź 1968, s. 189—190.

⁴ Ibidem, s. 190—191.

waniu wspomnianych tekstów poetki z Krajna uczestniczyła również wielopokoleniowa pamięć o szczątkach zamawiań i zaklęć. Dokładne przebadanie repertuaru jej tekstów o charakterze religijnym, jak również opisanie samego mechanizmu praktyk religijnych grupy, do której poetka należy — może rzucić dopiero pełniejsze światło na genezę zapisanych tekstów, a przede wszystkim na zasięg twórczych innowacji wprowadzanych przez poetkę z Krajna.

Proces ten, choć w formie wycinkowej, daje się prześledzić w tekstach nawiązujących do tradycji przyśpiewki weselnej czy tanecznej. Okazję do porównań stwarzają kieleckie materiały zebrane przez Władysława Siarkowskiego i Oskara Kolberga oraz pochodzące z początków lat pięćdziesiątych naszego stulecia zapisy w zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Dla większości zapisanych od Grzegorzycowej tekstów tej grupy można odnaleźć dawniejsze lub bliższe nam odpowiedniki, a więc teksty, które można uznać za wyjściowe. W zbiorach najnowszych znajdziemy tych odpowiedników znacznie więcej niż na przykład w materiałach ubiegłowiecznych. Związki z tradycją ujawniają się między innymi w powtórzeniach: a) zwrotów o charakterze stałego epitetu lub wyrażeń mających ustalone znaczenia symboliczne, na przykład „moje młode (stare) lata” w *Przesły moje lata...*; b) incipitów i dwuwierszowych zaśpiewów, na przykład „Na weselu byłam...”, „Biedo moja, biedo, // Jak cie mom biedować...”, „A ty ześ się kwolił...”, „Ni mom nic, ni mom nic...”, „Ożeniłem ci się...”, c) zwrotek i jednostek tekstu większych niż zwrotka, na przykład „Sieroty! Sieroty! // Grodzą nami płoty...”

Zależności typu a i b występują znacznie częściej w tekstach o zindywidualizowanym stylu i indywidualnej problematyce. Powtórzenia zwrotek i większych fragmentów tekstu są rzadsze i charakterystyczne

przede wszystkim dla liryki rodzinnej i utworów bardziej rozwiniętych fabularnie. Przedstawione wyżej typy związków tekstowych z tradycją ludowej przyśpiewki odzwierciedlają nie tylko sposób bytowania folkloru pieśniowego, ale również charakteryzują zasięg indywidualnych inicjatyw artystycznych u „twórców-wykonawców”.

Na specjalną uwagę zasługują w repertuarze Grzegorzycykowej te teksty, które powstały z rozwinięcia przyśpiewkowego „zaczynu”, ale funkcję przyśpiewki już raczej utraciły. W cyklu przyśpiewkowym poetki stanowią one utwory bez wątpienia najciekawsze, jak: *Biedo moja, biedo...*, *Ni mom nic, ni mom nic...*, *Przesły moje lata...* Przyśpiewka należała do tych, bliższych nam historycznie, gatunków folkloru, w których możliwość wprowadzania zmian była szczególnie duża. „Twórca-wykonawca”, śpiewając tekst niejako we własnym imieniu, nadawał poszczególnym wykonaniom indywidualny charakter. Zmieniał tekst i przystosowywał go do sytuacyjnych realiów. Aktualizowanie tradycyjnego repertuaru zyskuje w tekstach Grzegorzycykowej wymiar szerszy. Autorka wprowadza do tekstów motywy własnej biografii. Treść „zaśpiewów” pragnie potwierdzić zdarzeniami z własnego życia. Powstają w ten sposób utwory medytujące, rozpamiętujące przeszłość, oceniające terażniejszość. Przyśpiewka staje się źródłem liryki refleksyjnej. Przejmujący ton takich liryków, jak: *Biedo moja...*, *Ni mom nic...*, *Przesły moje lata...*, płynie z interpretowania własnej biografii w odniesieniu do zdarzeń i wartości ostatecznych, w duchu wyobrażeń o losie chłopca, losie człowieka. O sobie mówi poetka językiem wartości kolektywnych, mówi językiem ludowej klasyki, która operuje znakami prasytuacji ludzkich, ujęciami całościowymi, opartymi na przeciwstawieniu i kontraście:

Biedo moja, biedo
Jak cie mom biedować
Brakło drzewa w lesie
Nie ma cem gotować

Brakło drzewa w lesie
Brakło go w Łysicy
Brakuje go jesce
W całej okolicy

Biedo moja, biedo
Jakże ciebie kwalić
Ani cym okrosić
Ani cym osolić

Dla najlepszych tekstów ludowych jako niepodważalną zasadę przyjąć można ów werset z Ewangelii według Mateusza, który nakazuje: „Mowa wasza niech będzie: Tak — tak, nie — nie. A co nadto jest, ode złego jest”.

Tekst *Biedo moja, biedo...* ma dwa tradycyjne bieguny semantyczne, dwie przeciwstawne wartości. Z jednej strony jest to klasyczna ludowa annominacja („biedować biedę”), czyli synteza sytuacji; z drugiej natomiast — wyrażona możliwość wyłącznie duchowego i emocjonalnego, a nie realnego odwrócenia tej sytuacji. Znalezienia w nieszczęściu czegoś, co to nieszczęście zrównoważy, a w zaprzeczeniu nawet przewyższy. W tekście czytamy przecież: „Biedo moja, biedo // Jakże ciebie k w a l i ć...”. Zasadę przeciwstawieństwa znakomicie potwierdza wcześniejszy (pełniejszy) zapis tego tekstu w *Antologii współczesnej poezji ludowej* Jana Szczawieja, gdzie czytamy na początku:

Dola moja, dola
Zasiołam dwa pola
Od granic do granic
Na zodnym ni ma nic

i w zakończeniu:

I śpiewom i płace
Ciese sie jak mogę
A o mojej biedzie
Zapomnoć ni moge.

Przestrzeń pomiędzy zmieniającymi się „zaśpiewami” i „zakończeniami”, stanowiącymi dwa bieguny znaczeniowe tekstu, wypełniają indywidualne i miejscowe realia, informacje o sobie. One teraz stają się niezmiennym centrum tekstu, a owe zmieniające się tradycyjne „zaśpiewy” i „zakończenia” tworzą swoistą perspektywę uogólniającą fakty i przeżycia jednostkowe. W ten sposób jeszcze dość fragmentarycznie ujawniająca się biografia ujmowana jest w ramy prawd odwiecznych, dla twórczości ludowej niepodważalnych, zakrzepłych w formach słownych, które w tradycyjnym folklorze ustalały normy życia, były ideologią, sztuką i wiedzą zarazem.

Powyższe uwagi dotyczą również tekstu *Ni mom nic...*, gdzie w postaci pierwiastkowej ujawniają się te procesy, które zadecydowały między innymi o wykształcaniu się postawy wspomnieniowej na terenie pieśniowych gatunków tradycyjnego folkloru, a później o narodzinach chłopskiego pamiętnikarstwa (niekonkursowego). Właśnie w tekście *Ni mom nic, ni mom nic...* zostały wpisane dwa typy biografii, inaczej — dwa podejścia do materiału biograficznego. Dwie postawy wobec własnego życia. Z jednej strony jest to zapis elementarnych, a przez to powtarzalnych sytuacji ludzkich, dopasowywanie własnych przeżyć do formuł ogólnych. Z drugiej natomiast — mamy do czynienia ze szczegółowym zapisem zdarzeń jednostkowych, określonych socjalnie, historycznie i przestrzennie.

W pierwszym przypadku w trzech początkowych zwrotkach tekstu zostały zawarte informacje k o n -

kretnie, a zarazem symboliczne. Tylko tradycyjny typ kultury ludowej (przedstawiony jako rys pejzażowy i biograficzny poezji Grzegorzyczków) dopuszcza tak zgodne nałożenie się materialnych realiów życia („ubogi domek”, „scere pole”, „ścieżki”, „dwie drogi”) na symbole określające jego koncepcję. Tak więc „dwie drogi” („ścieżki”) mogą znaczyć drogę życia i śmierci, folklorystyczną Dolę-Los czy, innymi słowy, przestrzeń „od kolebki do grobowy deski”. W ten sposób potwierdza się generalna cecha folkloru, gdzie wszystko, co jest rzeczą, jest zarazem czymś ponadto. Jest materialnym upostaciowaniem zasad rzeczywistości pozaludzkiej, wierzeniowej.

Przeciwstawieniem tej biografii syntetycznej czy uogólnionej (poszukuje się jej dzisiaj w niektórych dziełach tzw. tematu wiejskiego, wyrosłych na nowych doświadczeniach) jest biografia szczegółowa, czyli postawa wobec życia reprezentowana przez konkretnego człowieka z konkretnego regionu i pokolenia. W tekście *Ni mom nic, ni mom nic...* wyraża się ona w dwu ostatnich zwrotkach mówiących o pracy w Niemczech.

Wychodźstwo za pracę do Niemiec odbiło się szerokim echem w pieśni ludowej. Znamy dziś wiele zapisów popularnej pieśni o niemieckiej czy pruskiej tułaczce, będącej przeróbką dawnej pieśni pańszczyźnianej.

Powiadają ludzie,
że to w Prusach dobrze,
w Prusach trzeba robić,
aż się skóra podrze.

Aż się skóra podrze,
koszuła popęka,
kto pojedzie do Prus,
ten se popamięta.

Ach, Boże kochany,
Boże mój jedyny,
Wyprowadź mnie, Boże,
Z tej pruskiej krainy.

Ach, Boże kochany,
Boże, twoja wola,
Wyprowadź mnie, Boże,
Na te polskie pola.

Powyższy wariant to pieśń śpiewana przez robotnice z Mikołajewa (powiat Jędrzejów), które — podobnie jak Grzegorzycowicze — powróciły w roku 1930 z tułaczki za chlebem na obczyźnie.

Ten nowy typ biografii, przypisujący życie konkretnych przedstawicieli chłopstwa do zdarzeń ponadlokalnych i historycznych, zanim jeszcze ujawnił się — powtórzmy za Józefem Chałasińskim — jako wrastanie warstw ludowych w kulturę narodową i autonomizacja osobowości ludzkiej tych warstw społecznych w chłopskim pamiętnikarstwie, przeszedł długą drogę ewolucji także w niektórych gatunkach folkloru. Procesy te widzimy między innymi w tekstach Rozalii i Wojciecha Grzegorzyców.

Na osobną uwagę zasługuje również grupa tekstów wyrosłych z tradycji pieśni-opowieści, wierszowanej gawędy dziadowskiej o zdarzeniach i rzeczach niezwykłych (*Posłuchajcie wszyscy..., W Świętokrzyskich Górach..., Świętokrzyskie Góry...*). Są one chronologicznie późniejsze i powstały nie bez wpływu twórczości Wojciecha Grzegorzycy. Stanowią z jednej strony przykład indywidualizującego świadomości określenia się wobec majestatu „świętych gór”, odkrywania ich piękna i historii dla siebie; a z drugiej — załączek czegoś, co można nazwać mianem folkloru pamiętkarskiego, poetyckiego odpowiednika ciupazek i dłubanych w drewnie górskich orłów, które oferuje się turystom na Krupówkach w Zakopanem.

Wspomniany cykl utworów, który można określić jako „pieśń o ziemi naszej”, staje się bardziej czytelny na tle wierszy innych chłopskich poetów z Gór Świętokrzyskich. Można mówić w związku z tym o istnieniu regionalnej szkoły poetyckiej.

IV

Wojciech Grzegorzczak - Poniewierka wspomina w rozmowie swojego dziadka (ojczyzna Antoniego Grzegorzczaka), który nazywał się Poniewierka. Choć był już po pierwszych wyświęceniach, porzucił służbę Bogu, żeniąc się z młodą wdową, babką naszego poety. Poniewierka był „ucony i piśmienny”. Wojciech Grzegorzczak wspomina dzisiaj, że kiedy przychodziła niedziela, dom dziadka zapełniał się ludźmi, którzy zbierali się tu z całej okolicy z „pisaniami listów i różnych pism od wojska”. Zapamiętał również dwie dziewczyny i dwóch chłopców, przychodzących z sąsiednich wsi na naukę czytania i pisania. W domu były książki, ale dziadek zabrał je, kiedy wyjeżdżał do Ameryki. Wojciechowi pozostały okruchy serdecznych wspomnień i przydomek: Poniewierka. Sztuki czytania i pisania nigdy nie opanował (podobnie jak jego żona), chociaż jako kilkuletnie dziecko zetknął się z wielką tajemnicą pisma. Wspomina także o „łatwym pomysłu w robieniu różnych rzeczy do śmiechu” w czasach swej młodości. „Do muzyki to ażem dygotał” — powiada.

O początkach swej twórczości mówi Grzegorzczak tak: „Za Miemców układałem różne rzeczy do śmiechu o Hitlerze. Bałem się z tem występować, bo nie wiadomo, kto Miemcowi służył”. Były to przeważnie popularne podczas okupacji śpiewki w stylu: „Siedzi Hitler na podwórzu // a z Berlina kupa kurzu”; albo: „Jechoł

Hitler do Angliji // i groł se na harmoniji // Śpiewoł sobie dyna, dyna // a z Berlina znaku ni ma". Dopiero po roku 1945 „zacnem sie z tern pokazywać". Wierszami zainteresowała się „tako pani Kotersko z Kielc, jak robiłem stodołę, a pirsego wiersa ułożyłem o Hitlerze". Moment ten pozostał mu na trwałe w pamięci: „Tak jak teraz sidziołem sobie przy oknie. Był wiecór, poliłem papirosa. Kobita spała, córka tyz się pokładła. Było oicho i tak z nicego zacynom o Hitlerze układać". Było to Boże Narodzenie 1946 roku. Nie zatarte jeszcze ślady wojny przywodziły chwile, które minęły. Pobudzały wyobraźnię i skłaniały do refleksji. Narzucały nieodpartą konieczność wyrażenia zdarzeń przeżytych i zasłyszanych.

Podobnie jak twórczość Grzegorzycowej, również utwory jej męża są aktualizacją wielu tradycji. Na czoło wysuwają się jednak dwie grupy tematyczne, z których jedna wiąże się z tradycją pieśni-opowieści (pieśni-nowiny), a druga z tradycją pieśni historycznej. Obydwa typy utworów wchodziły dawniej do repertuaru dziadów odpustowych i wzięły stamtąd nazwę pieśni dziadowskich.

Lokalne nowiny stają się tematem utworów *Jak zabił gajowy chłopca*, *Ludzie placo o desce*. Dołączymy tu jeszcze utwór satyryczny pt. *Świętokrzyskie stroje*. Teksty te pojawiły się w pewnym sensie na zamówienie miejscowej ludności, przed którą występuje Grzegorzyc przy różnych okazjach ze swymi „mowami". Grono odbiorców poszerzyło się ostatnio o turystów z całego kraju, „z całej Europy". Stwarza to okazję do eksponowania miejscowych legend i tradycji, do mitologizowania dawnej i najnowszej historii regionu świętokrzyskiego. Dziś jest to już folklor na sprzedaż.

Procesy powyższe mają dokumentację w utworach nawiązujących do poetyki pieśni historycznej. Dawny

repertuar pieśniowy, wydobyty podczas wojny ze społecznej pamięci pokoleń, ujawnił się z całą siłą w indywidualnych opracowaniach i aktualizacjach, jakie zostały zapisane we wsiach regionu świętokrzyskiego. Dla tekstów Wojciecha Grzegorzycy możemy odnaleźć wiele paralel w pieśniach, satyrach itp., stanowiących folklor partyzancki okresu drugiej wojny światowej. Niektóre spośród jego „wierszy o Hitlerze” stanowią swoisty rejestr obrazów „zezowatego Fuhrera” wypracowanych przez satyrę antyhitlerowską i okupacyjny humor. W innych (w *Wierszu pierwszym o Hitlerze*) Hitler pojawia się na wzór ludowych wyobrażeń o

Antychryście i staje się uosobieniem straszliwej, pustoszącej kraj zarazy:

Jaki to bel krzyk, jaka beła męka,
bo Polskę przykryła hitlerowsko ręka.
Hitlerowsko ręka w górę się wyniesła,
na cało Europę z wojnom się roznieśla.

W przekonaniu ludowych śpiewaków temu upostacowanemu w nadprzyrodzoną moc nieprzyjacielowi może przeciwstawić się jedynie siła boska, zmóc go może jedynie opatrzność. Poeta z Krajna, dla którego jednym porządkiem realiów są fakty historyczne, a drugim — formuły wypowiedzi ustalone przez tradycje, znajduje charakterystyczne rozwiązanie tego dualizmu. Czytamy więc:

ale Rosjanie niedługo dumali,
wzieni lepsze siły, Hitlera wygnali

idwawierszedalej:

Podziękujmy Bogu za boską opiekę,
że Pan Bóg utroncił hitlerowsko rękę.

Pierwszy dwuwiersz to rzeczywistość lat czterdziestych naszego stulecia, drugi natomiast — można odnieść do

siedemnastowiecznych jeszcze pieśni historycznych, gdzie był konwencjonalną formą oceny wydarzeń, na przykład w pieśniach o szwedzkim najeździe, o walkach pod Kamieńcem Podolskim z Turkami, o odsieczy Wiednia czy rzezi Pragi. Dawne pieśni, jak notuje Ludwika Szczerbicka w szkicu pt. *Z epiki dziadowskiej*, zawierały zazwyczaj „dokładne przedstawienie wypadków w porządku chronologicznym, z podaniem drobiazgowych realiów (nazwy miejscowości, w których rozegrały się ważniejsze wydarzenia lub które uległy większym zniszczeniom). Na tym polega zależność pieśni od nowin. Różnica tkwi w tym, że opisują wydarzenia ze stanowiska postronnego obserwatora, a nie uczestnika wyprawy. Stąd obowiązkową partią pieśni są skargi na okrucieństwo wojny i prośba o pokój”[®].

W wielu tekstach Wojciecha Grzegorzcyka można dosłuchać się pogłosów opisanej wyżej tradycji pieśniowej. Pokrewieństwa te widać nie tylko w operowaniu konwencjonalnymi zwrotami typu: „Słyszeliście państwo, co się stało w Kielcach...”, „Michniowie, Michniowie...”, w odwołaniach do opatrności itp.; widać je przede wszystkim w długich rejestrach klęsk i zniszczeń, w chronologicznie ułożonych wypadkach, w makabrycznych obrazach znęcania się nad ludźmi. Utworem najbardziej chyba charakterystycznym pod tym względem jest wierszowana opowieść o pacyfikacji Michniowa i o powstaniu warszawskim. Grzegorzcyk zna powstanie warszawskie wyłącznie z wieści gminnej, opowiadań i relacji, jakie do niego dotarły. Zmuszony był zatem dać w swym utworze taką wizję wydarzeń i taką ich ocenę, jaką podyktowała mu stara tradycja pieśniowa, głosząca przed wiekami o podobnych wydarzeniach. Tekst zawiera w związku z tym

⁵ Szczerbicka, *Z epiki dziadowskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1959, nr 3/4, s. 452.

wiele niedorzeczności, mylnych ustaleń i konwencjonalnych powtórzeń. Schemat pieśniowy dokonuje wyboru realiów, a nawet stwarza je dla własnych potrzeb. Typowe to dla folkloru procesy.

W zebranych po wojnie materiałach folklorystycznych, jak również w pamiętnikach z okresu okupacji znajdują się anonimowe i autoryzowane teksty bliskie w swej metodzie artystycznej i funkcji zapisom uzyskanym od Wojciecha Grzegorzcyka. Na szczególną uwagę zasługują jednak odwołania do konkretnych przykładów dawnej pieśni historycznej i kościelnej.

Prago, Prago, warsiasko stolico
Wyrzucali Miemce ludzi na ulice

— czytamy w *Wierszu o powstaniu warszawskim*. Dawny motyw z pieśni mówiącej o wydarzeniach z roku 1794 przystosowuje Grzegorzcyk do opisu wydarzeń z czasów ostatniej wojny. Jeden z współczesnych wariantów tej starej pieśni rozpoczyna się następująco:

Prago, ach Prago, miasto przestawne,
Stolico kraju polskiego,
Tam wielkie zbrodnie i krwi przelanie
Było za czasu dawnego.

W innym, pochodzącym również ze współczesnych zapisów⁶, czytamy w jednej ze zwrotek:

A pod Warsiawo
był bój niemały
jesce sie rany nie skrzepty
tam lezo ciała stosy porąbane
i płynie potok krwi ciepły.

Oba przytoczone fragmenty (w zmienionej nieco po-

⁶ Zapisy tych pieśni, pochodzące z terenu dawnego województwa kieleckiego, znajdują się w zbiorach Instytutu Sztuki PAN.

staci) znajdujemy w *Dumie o wyróżnieniu Pragi*, pochodzącej z okresu insurekcji kościuszkowskiej.

Bezładnie niekiedy uformowane teksty, pełne nieściśłości porządkuje jednak pewien system rozgałęzionych opozycji, typowy również dla innych przejawów okupacyjnego folkloru i poezji ludowej tego okresu. Obronie stolicy przeciwstawia się zburzenie Berlina, a obrazowi zburzonej Warszawy — przeciwstawia się obraz walk 0 Berlin. Tak jak syntetyczny (negatywny) obraz Hitlera, istnieje również syntetyczny (pozytywny) wizerunek dowódcy polskiego oddziału partyzanckiego. Potędze nieprzyjaciela przeciwstawia się nadprzyrodzoną siłę „partyzanckiej matki” — Łysicy, odnawia się związane z nią legendy, lokalne mity i utopie.

Właśnie Łysicy poświęcił Grzegorzcyk najlepsze, najserdeczniejsze ze swych strof.

V

Teksty Rozalii i Wojciecha Grzegorzcyków z Krajna w województwie kieleckim są cennym zapisem ewolucji twórczości ludowej, swoistym pograniczem pomiędzy tradycyjnym folklorem a zindywidualizowanymi formami współczesnej chłopskiej aktywności twórczej. Niektóre z nich są wyłącznie egzemplifikacją procesu przeobrażeń w folklorze⁷.

Trudno sobie dziś wyobrazić, że istnieją jeszcze tu i ówdzie podobne Grzegorzcykom przypadki, podobna — aczkolwiek ostatnia z ostatnich — możliwość nawiązania kontaktu z olbrzymim, a zdawało się, bezpowrotnie już zamkniętym dziełem tysięcy bezimiennych artystów słowa.

⁷ Twórczość Grzegorzcyków jako swoiste zjawisko kulturowe zinterpretował Cz. H e r n a s w studium pt. *Ład życia w wierszach Rozalii i Wojciecha Grzegorzcyków*. „Literatura Ludowa” 1973, nr 1.

KAŚKA SPOD ŁYSICY

Teksty Kaśki spod Łysicy¹ należy uznać za najpełniejszy i zarazem najwybitniejszy przejaw współczesnej mówionej poezji ludowej. W zalewie współczesnego wierszotwórstwa, korzystającego z licencji tzw. „poezji ludowej”, ogłoszone drukiem wiersze Zaborowskiej przywracają właściwe miary temu zjawisku, stwarzają w gruncie rzeczy nowy układ odniesienia, ustanawiają właściwą skalę oceny artystycznej współczesnych zjawisk poezji ludowej.

Wiersze Zaborowskiej są przykładem twórczości — w załączkowej postaci — autorskiej (podmiotowej) choć nie posługującej się formami przynależnymi do kultury pisma. Nie są to więc utwory w klasycznym tego słowa znaczeniu folklorystyczne, ale stojące jakby na pograniczu dwu — różnie w różnych kultu-

¹ Katarzyna Zaborowska, *O ojczyznę troska*. Wybór, opracowanie i posłowie Wandy Pomianowskiej. Warszawa LSW, 1978. Wiersze Katarzyny Zaborowskiej, ogłaszane dotychczas w prasie, w antologiach współczesnej poezji ludowej i na radiowej antenie, ukazały się wreszcie w odrębnym tomie pt. *O ojczyznę troska*. Na ogłoszenie tego zbiorku poetyckiego czekaliśmy dwadzieścia lat. Wspomina zresztą o tym Wanda Pomianowska w pełnym serdecznych wspomnień posłowie, poczytując sobie za nie byle jaki zaszczyt — „sekretarzowanie” sędziwej, niepiśmiennej poetce spod Łysicy.

rach wyodrębnianych — historycznych formacji sztuki słowa: autorskiej poezji mówionej i nie dysponującej jeszcze swoistą świadomością autorską — wczesnej fazy poezji pisanej. Takie rozróżnienie komplikuje oczywiście schematyczną treść opozycji: folklor — literatura, ale jest bliższe prawdy historycznej, bliższe realiom kulturowym. Nie wdając się w drobiazgowy analizy można stwierdzić, że wiersze Zaborowskiej cechuje wyraźna monotematyczność, ujawniająca się zarówno w najznakomitszych tekstach religijnych (np. w cyklu wierszy maryjnych), jak też wierszach sierocych (cykl rodzinny) oraz wierszach patriotycznych i krajobrazowych. Ta monotematyczność dyktuje zarazem konieczność różnych rozwiązań formalnych. Niezmiennym treściom i emocjom, niezmiennym prawdom życiowym, musi w tej twórczości towarzyszyć (odpowiadać) zmienność form, ale też i liczne powtórzenia, gdyż poetka — niemal w każdym swym tekście — opisuje świat wciąż na nowo, jakby wszystko, co wie o świecie, co sama o nim dotychczas powiedziała — nie istniało.

To słowo wielokrotne i towarzyszący mu brak kategorii oryginalności czy „nowości” tematyczno-problemowej, rzuca ciekawe światło na problem wykładników zależkowej podmiotowości tej poezji, jej świadomości autorskiej. Lektura wierszy przekonuje, iż poetka postrzega i doznaje siebie najsilniej wówczas, gdy sytuuje swe reakcje, wzruszenia na tle wielkich wydarzeń historycznych, na tle przestrzeni sakralnych, znaków historii, legend geograficznych i bohaterских, a w tym przede wszystkim legendy Łysicy i lokalnej legendy Żeromskiego. Pojawia się wówczas — najsilniej rewolucjonizująca świadomość folklorystyczną — opozycja: „ja” — „nie — ja” („ja” — „świat”), a więc akt wyodrębniania się ze wspólnoty i żywiołów przyrody. Taki wła-

śnie autowizerunek obrzędowy a zarazem akt rodzin „j a”, przynosi wiersz pt. *Pożegnanie świata*:

Ostojze mi z Bogiem, mój wesoly świecie,
Boś mi był przyjemny, jak na róży kwiecie.

I ciebie ojczyzno kochałam nad duse,
Ale lo wieczności juz cie odyś muse,
Całe moje życie myślałam o tobie,
Teroz cie odchodzę, muse spocóć w grobie.

I z wami sie zegnom, moje drogie dzieci,
Niek wom mięłoś kwitnie i słońceko świeci,
Niek ze w wasych sercach Pon Bóg towarzysy,
Bo go o to prose, może mne usłysy.

Ostońcie mi z Bogiem i drogie somsiady,
Con do wos chodziela o dobre porady.
Do widzenia wszystkim, i wom dobrzy ludzie,
Bo juz moja dusa na tamten świat pódzie.

A teroz sie prose Zbawicielu, Ciebie,
Daruj ze mi winy i przyjmi do siebie.
O Matko Nojświatso, Tyś Królowa Niebios,
Przycyń ze sie za mnom, prosiełam Cie nieroz.

Postrzeganiem siebie na tle rzeczywistości sakralnej należy chyba tłumaczyć swoisty kult przyrody i kult ojczyzny, realizujący się w słowach-hasłach, słowach-schematach, uogólniających świat stereotypach. Jeśli spojrzymy na wiersze Kaśki spod Łysicy jako na zjawiska artystyczne — przy rozumieniu jakie nadaje słowu „artystyczny” świadomość literacka XX wieku — to stwierdzimy w nich dominację „prawdy synkretycznej”, tak typowej dla kultury folklorystycznej. Zaborowska jeszcze tej prawdy dogłębnie przekroczyć nie potrafi. Wydarzenia biograficzne, wierszowane wspomnienia, wiersze-akty ekstazy religijnej, manifesty patriotyczne i próby satyryczne — wszystko to traktowane jest w jednej płaszczyźnie znaczeniowej. Słowa i ich znaczenia (słowo wielokrotne) przechodzą bezkonflik-

towo z jednego utworu do drugiego, z jednego cyklu tematycznego do cyklu innego, nie odzwierciedlając hierarchii problemów, tematów i form, jak czyni to nasza świadomość współczesna.

Lektura wierszy Katarzyny Zaborowskiej uświadamia wagę tych zjawisk dla badania przemian świadomości nosicieli kultury ludowej, a przede wszystkim — badania ludowych autowizerunków, które przejawiały się najpełniej w ludowym pamiętnikarstwie, które monotonię form przewyciężyło oryginalnością tematów, by wreszcie zastąpić ją oryginalnością fikcji (prawdą artystyczną) w dziełach tzw. nurtu chłopskiego.

Edycja wierszy „nie pisanych” Katarzyny Zaborowskiej uświadamia ponadto fakt, że możliwa jest wciąż taka sytuacja kulturowa (nie tylko zresztą u nas), kiedy istnieje w kulturze względnie zwarta grupa zjawisk, które — nie zakorzeniwszy się historycznie w kulturze pisma — funkcjonują już w kulturze druku.

MYŚLENIE JAK ŹRÓDŁO UDRĘKI

Emilia Michalska ogłosiła dotychczas dwa zbiory wierszy: *Zapach ziemi. Poezje*, ze wstępem i w opracowaniu Barbary Poloczkowej (Wisła 1973) oraz *Chłopskie słowo*, z posłowiem i w opracowaniu Jana Kropa (Warszawa 1977). Zgodnie z panującym stereotypem edytorskim, wydane dotychczas tomiki, ukazują poetkę z Pruchnej przede wszystkim jako autorkę wierszy okolicznościowych i regionalnych. Były to więc edycje, w których chciano zawrzeć dokumentację aktywności kulturalnej w regionie (*Zapach ziemi*) lub też ilustrować bieżące tendencje i koniunktury tematyczne (*Chłopskie słowo*).

Jakże zubożony i fałszywy byłby obraz dorobku twórczego Emilii Michalskiej, gdyby pominąć w nim takie cykle poetyckie, jak *Matka* i *Syn* oraz wiersze z lat ostatnich zawarte w cyklu pt. *Chyłą się moje dni*. Tymi właśnie utworami zaznacza poetka swą artystyczną odrębność i na trwałe wpisuje się do kanonu imiennej poezji ludowej. Okoliczności powstania wierszy o matce wyjaśnia następująco: „Pisałam je po prostu z żalu po jej odejściu bez zastanowienia, co i jak piszę, byle jakoś przeboleć prędzej tę dokuczliwą chociaż przewidzianą stratę. Było to w lutym 1955 roku, w siódmym miesiącu po śmierci mojego ojca. Do napisania cyklu pt. *Syn* skłoniły mnie ogólne nieszczęśliwe

przeżycia wojenne, jak: wywóz młodzieży szkół średnich na roboty do Reichu, liczne aresztowania, zsyłania do obozów koncentracyjnych. Kilkanaście utworów tego cyklu poświęciłam dwudziestu czterem synom ziemi cieszyńskiej powieszonym przez zaborcę w Cieszynie Pod Walką w dniu 20 III 1942 roku. W cyklu *Syn* zawarte są i moje osobiste przeżycia wojenne, zaś kołysanki — z przychylności do wszelkich maluchów i moich wnucząt". Natomiast cykl tytułowy stanowi dla poetki „lekkie podsumowanie życiowej zmaganimy oraz własnego, wewnętrznego przekonania, że mimo wszystko, daremnie chleba nie jadłam, chociaż plon mojej pracy bardzo znikomy".

Wiersze Emilii Michalskiej, zawarte przede wszystkim w cyklu *Matka* i *Syn*, są bezpośrednim nawiązaniem do najznakomitszych tradycji ludowej liryki rodzinnej, reprezentowanej przez gatunek kołysanki, przez motywy sieroce oraz — bardzo rzadko u nas poświadczany gatunek pieśni lamentacyjnych. Znaczenie publikowanych tu utworów widzieć należy przede wszystkim w odnowieniu tradycji ludowego płaczu, lamentu, znanej naszej folklorystyce w formie szczątkowej¹, tradycji, która żyje w arcydziełach literatury polskiej, zarówno w *Pieśniach* pasyjnych, jak i *Trenach* Jana z Czarnolasu.

Cykl wierszy rodzinnych to pogłos tradycji ludowego lamentu, odradzającej się wciąż jeszcze w obliczu nieszczęść i tragedii życiowych także u innych poetów chłopskich (K. Zaborowska, B. Pietrak), jak również w chwilach wielkich kataklizmów, katastrof i wojen.

¹ W. Bugiel, *Lamentowa grupa pieśni pogrzebowych*. Przemysł 1925.

Potwierdza to odnowienie się tradycji ludowego płaczu podczas drugiej wojny światowej². Warto również wskazać na odrodzenie się tradycji ludowego lamentu po trzęsieniu ziemi w Skopje.

Zbiór Emilii Michalskiej, przynoszący tak wielkie bogactwo ludowej liryki rodzinnej, jest znaleziskiem raczej nie oczekiwanym. Potwierdza on trwałość ludowej tradycji i jakże niespodziewanie współbrzmi z egzystencjalnymi potrzebami współczesnego człowieka. Publikowane tu wiersze poetki ludowej z Pruchnej są także odpowiedzią na pytanie o współczesne losy pieśni ludowej, gdyż powstały z jej emocjonalnych, słownikowych i symbolicznych elementów. Wystarczy przywołać teksty ze zbiorów J. Rogera, *Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku*, Opole 1976; czy *Pieśni ludowe ze Śląska* w opracowaniu J. Ligęzy (Katowice 1961), aby przekonać się, że Emilia Michalska tworzy swe wiersze z emocjonalnych, semantycznych i składniowych elementów w pieśni ludowej. Są to najczęściej ludowe obrazy i formuły myślenia o „drugim” człowieku, o wspólnocie rodzinnej i ludzkim losie. Autorka nie podporządkowuje się jednak wizji świata jaką przynoszą te formuły. Wprawdzie przywołuje wspomniane formuły, ale przede wszystkim po to, aby je indywidualizować i „przekraczać”.

Ludowe lamente, płacze i zawodzenia, obok takich przejawów liryki rodzinnej i obrzędowej, jak kołysanki czy pieśni weselne, stanowią w folklorze obszar poetyckiej refleksji nad ludzkim losem.

² Por.: K. W. C z i s t o w, *Poezja ludzkiej potrzeby, czyli o zawodzeniach ludowych*. „Regiony” 1976, nr 4 oraz J. M a g n u - s z e w s k i, *Zal Stojanki, matki partyzantów i W kręgu chłopskiego lamentu*, [w:] tegoż *Tropami folkloru i literatury*. Warszawa 1983. Pieśni w funkcji lamentów z okresu pierwszej wojny światowej notuje F. K o t u ł a, *Znaki przeszłości*. Warszawa 1976, s. 257.

Tomik wierszy Michalskiej należy odczytać jako odmianę ludowej filozofii losu i pod tym względem nie ma Michalska sobie równej. Ludowa pieśń rodzinna przeobraża się pod jej piórem w subtelną lirykę osobistą. Jest to zjawisko naturalne, gdyż ludowe lamentsy i zawołania są w swej istocie wypowiedzią człowieka cierpiącego nawet wówczas, kiedy są tylko wyliczeniem cnót, prac i zalet opłakiwanego.

W kulturze ludowej można było nad losem rozpaczać i lamentować, można było w magii obrzędów rodzinnych mówić o nim jakby „w zastępstwie” przy pomocy personifikacji, ale nie można było o nim rozprawiać wprost, nie można go było analizować, myśleć i rozważać o nim poza obrzędem. Jednym z największych odkryć liryki Emilii Michalskiej jest próba rozmowy o losie, próba odpersonifikowania go, zindywidualizowania i zracjonalizowania. Na tle tradycji folklorystycznej jest to czynnik prawdziwie rewolucjonizujący. Poetka przywołuje, ale zarazem „przekracza” folklorystyczne formuły losu, wątpliwości w nakazy rytuału i prawdy obrzędowe: „My pomacku chodzimy, // z kim je prawda — nie wiemy”.

Raz zaszczepiona niepewność nie staje się pewnością w obliczu sił najwyższych. Wiersze stają się zapisem wewnętrznych wahań i rozterek. Pojawia się w nich jakby dialog z pustym zaświatem, do którego dociera tylko echo ludzkiej skargi, odbija się i powraca na ziemię, a człowiek znów sam musi sobie z nim poradzić, czyli poradzić z samym sobą. Załączki dialogu z pustym zaświatem znamy z ludowych pieśni sierocych. Michalska podejmuje wątki sieroce i odnosi je do siebie, do własnej sytuacji egzystencjalnej. Brzmi w jej wierszach szczególnie intensywnie skarga człowieka, który odkrywa swe człowieczeństwo w przeżywaniu ról rodzinnych. To skarży się matka, która straciła dziecko, która straciła swoją matkę. Jest to skarga matki, która

u progu swej starości przeżywa najboleśniej swoje sieroctwo. Człowiek sierotą staje się zawsze, człowiek zawsze też kogoś osieroci. Motyw sieroctwa tak pięknie rozwijany w pieśni ludowej jest chyba najbardziej wyrazistą formułą myślenia o ludzkiej treści życia. Człowieczeństwo jest tu jakby wiecznym sieroctwem.

* * *

Motywy buntu i niepokory, które dostrzegamy w dwu pierwszych cyklach, nasilają się w cyklu tytułowym, gdyż poetka dokonuje tam obrachunku z własnym życiem i roztrząsa problemy ludzkiego losu. W charakterystycznym dla całego tomiku wierszu pt. *Czas sąsiadują ze sobą dwa światy i dwa czasy: świat i czas fizyczny, bezpośrednio postrzegany, sensualistyczny, niemal dotykany oraz świat i czas myśli, świat i czas słowa, który staje się źródłem udręki, źródłem poezji. Kłopoty związane z egzystencją rodzą się wraz z odczuwaniem i przeżywaniem czasu poza — neutralizującymi indywidualne doznania — rytмами obrzędów i rytuałów, związanych z weselem, narodzinami czy pogrzebem. Nastaje wówczas pora filozofów, pora wątpienia i wahania, pora pokonywania świata przez słowo:*

Nie straszny mi listopad w zakonnym habicie,
ni zegar swe wahadło toczący miarowo:
śmierć brylantem przekupię

Tem brylantem — słowo.

O takim czasie, z którym przychodzi obcować w refleksji, poetka powie, że jest bez serca: „Nie ma czas w piersi miejsca ni skrytki na serce”, gdyż jest to już porządek rozumu, a nie porządek serca. W swych wierszach Emilia Michalska „skazuje się” jakby — wbrew

pewnikom tego świata — na udrękę myślenia, „ofiarowuje się” refleksji. Myślenie staje się wówczas źródłem udręki i treścią najczystszej liryki.

Autorka *Zapachu ziemi* wyprowadza swą refleksję jakby od potwierdzenia swej materialności, cielesności, od stwierdzenia rozpadu form dojrzałych. To jedyny pewnik w jej myśleniu. „Życie z życia początek bierze” — stwierdza w wierszu pt. *W oprzędzie starości*, a w innym utworze (Pod *oliwką*) dodaje:

Co poczęte z krwi i kości
grób zabiera bez litości.
My nad sobą nie płaczymy,
bo w potomnych żyć bydymy.

Nasze czyny, nasze sprawy
i radości, i zabawy,
trzeba dzieciom zachować,
a w nich siebie miłować.

Ale zatrata i odradzanie się, wieczne trwanie w rodzących się, nie oddała niepokoju, lecz go pogłębia. Nie ma zresztą w tej poezji rozstrzygnięć jednoznacznych, jest ciągle zmaganie się z wciąż nowymi znaczeniami świata. Nie jest dla poetki pewne także to, co wiąże się z ludowymi i chrześcijańskimi wyobrazeniami duszy, z myśleniem jakby ponad materialnością tego świata, a więc myśleniem o wieczności:

Czas już powoli rozrachunek zrobić,
nim śpiewkę ostatnią dośpiewam.

Bo jażn mię ogarnia, włos na głowie jeży:
coś tu zostawię?... Nic prawie.
Z czem do ostatniej zasięde wieczery.

Tak więc myślenie, a nie działanie, które przynosi spokój i ukojenie w pracy, w dniu codziennym (*Godzinka wieczorno*), staje się powodem cierpienia i udręki.

W wierszach otwierających cykl *Matka*, praca (wysiłek, robota) jawi się — zgodnie z normą chrześcijańską — jako sposób godnego przeżycia. Zmarły pozostawia po sobie przede wszystkim to, co wypracował własnymi rękami, a chcieć go wymazać z tego świata, to unicestwić rzeczy, które stworzył lub które go otaczały (*Jeszcześ mamuliczko...*). Podobny sens da się odczytać z oracji pogrzebowych. Jednak dla Michalskiej nie jest praca jedynym śladem po człowieku, śladem odcisniętym w materialnej substancji świata. Z buntu przeciw nakazom, które przynoszą m.in. oracje pogrzebowe czy inskrypcje nagrobne w rodzaju: „Niech odpoczywają po pracach swoich”, rodzi się potrzeba ocalenia w słowie, w poezji.

Udręka pobudza myślenie, które prowadzi teraz w najodleglejsze rejony świata, nawiązuje kontakt z kosmosem i logosem. Wszystko to było dotychczas możliwe w zbiorowym przeżywaniu rytuału, w wierzeniach, które niesłusznie utożsamia się z treścią ludowej wyobraźni. Wyobraźnia to sprawa wolności, znoszenia i przekraczania przymusów świadomości. Tylko dla postronnego obserwatora bogactwo ludowych wierzeń mogło być równoznaczne z bogactwem wyobraźni, w naszym rozumieniu.

Można powiedzieć, że m.in. w utworach Michalskiej, stanowiących jakby najpóźniejszą fazę życia pieśni ludowej, taka właśnie wyobraźnia wyzwalająca się od nakazów wierzeniowych, wyobraźnia odrzucająca scenariusze ceremoniałów i obrzędów — dochodzi dziś do głosu. Jest to wyobraźnia wyzwalająca się, ale nigdy w pełni nie wyzwolona. Poezja rodzi się wówczas z dialektyki myśli, a nie przymusu prawd gotowych. Jest poszukiwaniem prawd własnych. Staje się wypowiedzią w imieniu własnym, a nie w imieniu wspólnoty. Nie mogą zatem znaleźć się w niej publiczne wywody cnót i zasług oraz publiczne wybaczenie grzechów,

które są cechą charakterystyczną — wplecionych w obrzęd — oracji pogrzebowych³.

Wspólnota wioskowa, a nawet wspólnota rodzinna, schodzą w utworach Emilii Michalskiej na dalszy plan. Poetyckie opłakiwanie matki, opłakiwanie syna, wskrzeszanie obrzędu pogrzebowego — nawet po latach — nie przynosi ostatecznej ulgi, ale rozbija kruchą pewność, kruchą, jak pierwszy jesienny lód. „Ze choć w ciżbie żyjemy — czujemy się sami” — stwierdza poetka w wierszu pt. *Dalekoś mi, daleko...* Wspólnota pojawia się przede wszystkim jako śpiewający pieśni pochód pogrzebowy, jako asysta przy umarłym. Ten śpiew jest dla rozpaczającego człowieka milczeniem, jest jedynie mową społeczną. Wspólnota w wierszach Michalskiej nie podejmuje dialogu z umarłym jak ma to miejsce w oracjach pogrzebowych⁴, pełni natomiast zrytualizowaną powinność wobec zmarłego (*Jeszcze mi mamuliczko, Darmo, Pod oliwką*) pragnie żal i cierpienie zatopić w bogactwie form obrzędowych i znaczeń rytualnych. Ból rozpaczającej osoby pragnie uczynić przeżywaniem odwiecznie spełniającej się konieczności, zneutralizować cierpienie.

Człowiek rozpaczający pozostawał w obrzędzie pod emocjonalną „opieką” wspólnoty. Jego żal wewnętrzny — jeśli tak można powiedzieć — nie mógł się przebić przez warstwę żalu obrzędowego, w pewnym sensie żalu oficjalnego. Słowa nie mogą wówczas wydobyć się „spod serdecznej pieczęci, ze skrytki milczenia”, ale też, z drugiej strony — „nie zbęda się uszy wewnętrznego krzyku” — powiada Michalska. W kulturze ludowej po

³ F. Kotula, *Hej, leluja czyli o wygasających starodawnych pieśniach kołędniczych w Rzeszowskiem*. Warszawa 1970, s. 42—45.

⁴ Por. np. Z. Wierchowski, *Materiały etnograficzne z powiatu tarnobrzezkiego i niskiego w Galicji*. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej”, t. XIV, Kraków 1890, s. 183.

prostu nie wypadało rozpaczać skrycie. Naoczność żalu nie jest wewnętrznym zbrataniem się z bliźnimi i roztopieniem w ich współczuciu, ale jest jakby postawieniem zapory niewiadomemu, temu, co żal rozpaczającego człowieka może mu podyktować. Relacje z wiejskich pogrzebów są szczególnie wyczulone na takie — niezgodne z ceremoniałem zachowania⁵.

Z całą uwagą podkreślaliśmy neutralizującą funkcję obrzędu i ceremoniału pogrzebowego, ponieważ stało się to dostępne świadomości poetki, która zdaje się powiadać w swych wierszach, że człowiek, nawet w obrzędzie, zostaje sam na sam ze sobą. Utwory Emilii Michalskiej są jakby na pograniczu tego, co nakazuje mówić o losie obrzęd i rytuał, oraz tego, co doświadcza człowiek za sprawą myśli przekraczającej znaczenia obrzędowe. Jeszcze w wierszu pt. *Jeszcześ mamuliczko* możemy znaleźć jakby rozwinięcie popularnej inskrypcji nagrobnej:

⁵ Szczegółne znaczenie miał tu oficjalny obrzęd kościelny, który akcentował „dzianie się” świata w duszy odmawiającego modlitwę, śpiewającego kościelne pieśni. Nakłaniał tym samym do odbudowywania więzów wiary oraz identyfikacji ze wspólnotą wiernych. Ludowe oracje pogrzebowe, będące zawsze domeną mężczyzn, prowadziły do przecięcia i zerwania więzów rzeczywistych, jakie łączyły zmarłego ze wspólnotą rodzinno-sąsiedzką (odpuszczanie grzechów, przeprosiny, pojednanie z gromadą). Natomiast płacze i lamenty ludowe, będące domeną kobiet, wskrzeszały w słowie obraz umarłego, a płaczki nawiązywały z nim w ten sposób wewnętrzny, duchowy kontakt. Opłakująca kobieta, przemawiając o „drugim”, mówiła o sobie, stwarzała w słowie własny wizerunek człowieka cierpiącego. Improwizacja, brak stałego kanonu tekstów, różnicowała w płaczach ludzkie emocje, mogła też różnicować emocjonalny stosunek do świata, odwrotnie, niż kanon tekstów kościelnych, który działał ujednolicająco.

Taki jest to życie bez wszelkiej litości,
traktuje nas wszystkich czasowo, jak gości,
widząc nie widzimy, słysząc nie słyszymy,
dobrze, że o swojej godzinie nie wiemy.

ale np. w wierszu *Pod lipeczką* akcent przesunięty już został z tego, co prawie pewne, konieczne i zgodne z prawami świata, na to, co pewności nie daje żadnej.

W wierszach osobistych, rozpamiętujących własną starość, zawartych w cyklu tytułowym, pojawiają się motywy nowe, jakby sprzeczne z tymi, które dominowały w cyklach wcześniejszych. Poetka powierza „ziemi — wiernej matce” w testamencie, nie wytwory pracy, ale tylko „smutki, zawody i żale, // drobne radości, serca ukochanie”. Rozterki i wahania sąsiadują w całym tomie z odwiecznymi nakazami losu. W wierszu *Na maluśkim kierchoweczku* poetka stwierdza: „Choć ziemia szczęściem nie grzeszy, // jednak tam nam się nie spieszy”, a w innym dodaje: „nie wiem czy rad by przyjsz z powrotem, // kto raz życiową skończył szopkę?...” Podobne pytanie postawi także w wierszu *Czasie, czasie*:

Za wszystko, co się złożyło
na to moje „być”.
Czy chciałbym po raz drugi
cierpieć, kochać, żyć?...

Nie chce poetka kusić losu, nie chciałaby go „zakosztować”: „A my skusić nie ciekawi, // zaś kie sie tak kto pospieszy, wszystkich dziwi”; nie chciałaby również być jego „badaczem”, ale wie że od skazania na świadomość losu już się nie uwolni. Pytanie: „Jako jest na tamtym świecie, któż nam powie?” — musi pozostać bez odpowiedzi.

Refleksyjne, a nie dewocyjne przeżywanie starości, mnoży pytania, podważa to, co dotychczas trwałe i pewne. Nie wystarczą już wówczas prawdy wierzeniowe, aczkolwiek i te — w wierszach Michalskiej występu-

ją — obok pytań bez odpowiedzi, obok dialogów z pustym zaświatem. Zdarzają się więc zdania jakby odwołujące się do tradycji sylogistyki: „Bycie jest marnością i wszystkim”. Wypracowane przez ludową tradycję formuły losu nie zostają przez Michalską zupełnie odrzucone, lecz funkcjonują w jej wierszach bezkonfliktowo wraz z próbami racjonalizacji stosunku do świata.

W lamentach i żalach nagrobnych wykształcił się ludowy język myślenia o losie. Próba refleksji o sobie samej, jaką przynoszą liryki Emilii Michalskiej, nie może więc tego języka pominąć, ale musi nim też artystycznie zawładnąć i przekroczyć. Stąd też w utworach cieszyńskiej poetki dominuje język pieśni ludowej. Kiedy mówi o sprawach ostatecznych korzysta z uniwersalnego zasobu poetyckich środków pieśni ludowej:

Przemile słoneczko pięknie wschodzi,
A moja gwiazdeczka już zachodzi.

Michalska odwołuje się również do starych wyobrażeń i wierzeń o duszy, personifikuje ją, posyła w trudny świat (*Sturkosz się duszyczko*), zgodnie z wierzeniami — utożsamia ją z cieniem:

Nie chodź za mną, mój cieniu! Kwiatki dawno uschły,
Chodniczki też zarosły. Ty wiesz dobrze o tem.
Pole wyjałowione bogatym omlotem.

Figury myślenia o ludzkim losie są w wierszach Emilii Michalskiej wielomówne, pochodzą z różnych tradycji odczuwania, należą do różnych stylów obrazowania. Sens wyraża się zarówno w zgodzie, jak i w niezgodzie, na świat zastany. Zgoda podtrzymywana jest przez stabilizujące działanie tradycji, m.in. przez światopoglądową inercję form i środków wyrazu, niezgoda — staje się natomiast źródłem udręki⁶.

⁶ Na marginesie warto wskazać analogiczną paralelność w strukturze wycinanek, które reprodukowane są w tomiku. Jedne

Żale zawarte w cyklach *Matka* i *Syn* nakładają się u poetki z Pruchnej na przeżywanie własnej starości. Tradycja ludowa po prostu nie знаła innego języka myślenia o sobie, niż język lamentów i pieśni pogrzebowych, w których opłakiwało się stratę najbliższych. Michalska przeżywa godnie swój czas dojrzały, czas odosobnienia od świata:

A, mnie świat omiyo podaleku,
cóż komu po starym jest człowieku?

Przeżywanie odosobnienia i myślenia, które stało się źródłem cierpienia, nie może być neutralizowane nawet przez wskrzeszanie emocjonalnych struktur „rodziności”. „Wpatrzona w siebie” poetka w samotności odkrywa swoje człowieczeństwo, rozważa niepokoje z odkryciem tym związane. Od samotności już nie uwolni się, bogaty w znaczenia, świat tradycyjnej chłopskiej rodziny. W doświadczeniu odwiecznej stałości i ciągłości ról rodzinnych nie znajdzie już poetka swego azylu:

Samotność tylko została mi wierną,
trwa nieodmiennie granitową skałą
w nocy i we dnie.

Chylą się moje dni to piękne requiem dla odchodzącej kultury chłopskiej, kultury dopalającej się w egzystencjalno-moralnej tragedii ludzi starych na wsi. Rozgrywa się wśród tych ludzi jeden z najbardziej autentycznych dramatów naszego czasu, ginie wraz z nimi wielka

z nich charakteryzują się formą otwartą, jakby „polemiczną”, formą „do składania”, inne natomiast — przypominające wzory najbardziej tradycyjne — są formami jakby nierozkładalnymi, „gotowymi”, które można jedynie reprodukować — jako wyraz jednej i wciąż tej samej zasady istnienia.

kultura. Ludzie starzy na wsi stali się nosicielami etosu chłopskiego. Świat współczesny przeżywają w dwójnasób intensywnie. „Wpatrzeni w siebie” — w wierszach i pamiętnikach — odkrywają w swoim bycie, w swej egzystencji, najgłębszy dramat odchodzącej kultury ludowej w jej dziejowym wymiarze. Emilia Michalska, podobnie jak Paulina Hołyszowa, Rozalia Grzegorzyczkova czy Katarzyna Zaborowska, mówi o tym dramacie w języku pieśni ludowej, tym samym poddaje ten język i świat pieśni ludowej ostatniej już chyba próbie integralnego humanizmu kultury chłopskiej. Jak nie zapaść się w otchłań milczenia, jak żyć w zgodzie z sobą samym, jak wyrazić się (objawić światu) w języku macierzystej kultury — oto źródła udręki, które stają się treścią współczesnego humanizmu.

MIĘDZY MITEM I METAFORĄ

Nazwisko Jana Pocka¹ nie było do niedawna szerzej znane czytelnikom poezji. Wiersze jego znali nieliczni, gdyż zostały zaszufiadkowane od początku do tzw. współczesnej poezji ludowej, wobec której rzadko przyjmuje się kryteria estetyczne, a wprowadza się ją wciąż w krąg zagadnień etnograficznych czy, w najlepszym wypadku, w sferę problematyki folklorystycznej.

Co pewien czas następuje odnowa zainteresowań poetyckimi walorami twórczości ludowej. Ostatnio do literackiej nobilitacji poezji ludowej przyczyniły się m.in. antologie typu *Jabłoneczki* — J. Przybosia, *Piołunowego ziela* — A. Kamińskiej, *Czerwonych oczu maski* — Z. Stolarka czy też szkice S. Czernika. Twórczość J. Pocka nie może być oczywiście zestawiana z poezją, którą określa się powszechnie anonimową. Z drugiej strony trzeba jednak stwierdzić, że etnogra-

¹ Dotychczas ukazały się następujące zbiory poezji Jana Pocka: *Zgrzebne pieśni*. Łódź 1946; *Malwy*. Lublin 1963; *Wiersze*. Wybór, opracowanie i posłowie Józef Zięba; *Poezje*. Wstęp, wybór i opracowanie Alina Aleksandrowicz. Lublin 1980 (jest to najobszerniejsza próba prezentacji pisarstwa Jana Pocka dopelniona monograficznie zakrojonym wprowadzeniem pt. *Świat poetycki ludowego twórcy*); *Głosy ziemi*. Wybór, opracowanie, posłowie Józef Zięba. Warszawa 1981.

ficzne kryteria jej interpretacji oraz liczne akty chłopomańsko zorientowanego mecenatu jakby „odgradziły” tę poezję od żywych dziś zjawisk poetyckich. Wprawdzie na wydane pośmiertnie *Wiersze* oraz *Poezje* składa się wybór tekstów ze zbiorów *Zgrzebne pieśni* (1946) i *Malwy* (1963), to jednak można je uznać za tomy o autonomicznym wyrazie, gdyż prezentowane są tam wiersze rozrzucone na łamach gazet, na kartach licznych antologii oraz wydobyte z rękopisów. Szczególnie wiersze wydobyte z rękopisów wydają się jakby mniej oficjalne, w mniejszym stopniu zorientowane na słuchacza. Można je nazwać okruchami poetyckiego pamiętnika, ludzką tajemnicą, a ta jest zawsze fundamentem liryki, broniącej tajemnicy człowieka.

Przypatrzmy się bliżej mechanizmowi tej poezji, w której najchętniej dopatrywano się wyłącznie treści społecznych i wartości zgoła publicystycznych. Obszerne wybory tekstów Pocka zmusza do rewizji tych ocen oraz dokładniejszego przemyślenia zakresów znaczeniowych, jakie przypisuje się dziś raczej bezrefleksyjnie pojęciom „współczesnej poezji ludowej”, „chłopskiej poezji samorodnej” itp.

Uogólniając zagadnienie możemy powiedzieć, że w utworach Pocka mamy do czynienia z dwoma światopoglądami poetyckimi, z dwoma językami artystycznymi. Jeden z nich korzysta z metody wyliczeń, szeregowej kumulacji znaczeń, które nie prowadzą jednak do tworzenia jakiegoś znaczenia globalnego, ujawniającego się dzięki wzajemnemu promieniowaniu słów poetyckiego szeregu. Taki mechanizm poetycki można odnieść do tradycji poezjowania romantycznego, ale opis poetyk romantycznych nie wyczerpuje właściwości utworów Pocka. Poetyckie definiowanie jakiegoś zjawiska psychicznego czy wizji pejzażowej sprowadza się do wyliczenia emocjonalnie nacechowanych określeń (są nimi najczęściej epitety), a także nazw szczególnie

wysoko waloryzowanych, odnoszących się do wycinków pejzażu, niezwykłych przedmiotów i rzeczy, których sakralny wręcz charakter usankcjonowała tradycja. Oto jak w poetyckim widzeniu jawi się wieś dzieciństwa:

We wsi pełnej szyb wiader widel
pliszek bocianów i jaskótek
dawno już młodość swą przeżyłem
chlebem miłością pracą bólem

(Starzec)

Definiowanie rzeczywistości, budowanie jej poetyckich ekwiwalentów polega więc na wyliczaniu nazw przedmiotów, elementów świata przyrody, symboli. Mamy więc w pierwszym szeregu: szyby, wiadra, widły, które tylko na pierwszy rzut oka tworzą zbiór przypadkowy. W poezji Pocka motyw okna pojawia się bardzo często i pełni zawsze określoną funkcję. Pośredniczy między światem rzeczy, światem empirycznym, którego zakres jest wyznaczony przez ludzkie działanie, a kosmosem, rzeczywistością, która jest — jak pisze poeta — „arcywsemocą” i „wiecznością”. Wiadra, widły to konkrety pracy, wyznaczniki wioskowej egzystencji. Drugi szereg: pliszki, bociany, jaskółki — wyznacza jakby sferę pośrednią między człowiekiem i kosmosem. Rozpada się ona wyraźnie na strefę „wyższą”, przypisaną niebu, i „niższą”, przypisaną ziemi. Pierwszą z nich wypełnia świat ptaków, drugą: drzewa, zboża i trawy. Ptaki są wysłannikami wieczności, niosą wieści z kosmosu i nie są człowiekowi podporządkowane, są wolne, kierowane mocami przestworzy. Pocek niejednokrotnie aktywizuje ludowe wyobrażenie o ptaku-duszy:

przyleci gołębi stado
zatonczy koło po niebie
uleci w wieczność — ich stadem —
ma dusza płomienna... śpiewem

(Tu gdzieś)

Natomiast świat roślinny w poezji Pocka zespała w sobie tajemnice ziemi i świata podziemnego. Spotykamy więc często powszechnie znany motyw drzewa wyrastającego z grobu, które pośredniczy w naturalnym „dialogu” między tym, co żywe, i tym, co umarłe (por. wiersz *Matce*).

Jeśli omówione dotychczas zjawiska znajdują wyjaśnienie w ludowej mitologii, to osobną warstwę znaczeń poetyckich stanowią uniwersalne symbole kultury: chleb, miłość, praca, ból. Nie podlegają one dalszemu rozczłonkowaniu pod względem znaczeniowym, wprowadzane są do tekstu wiersza na zasadzie haseł, słów-plakatów, jakich wiele było w deklaracjach ruchu chłopskiego. Metoda wyliczeń, przenikająca różne poziomy organizacji tekstu, jest określonym światopoglądem poetyckim, który uznaje świat za rzeczywistość nieciągłą, w nikłym stopniu opanowaną przez człowieka. Mówienie poetyckie polega tu na stałym określaniu się wobec niezmiennej rzeczywistości, wobec sfery sacrum. Omawiana metoda poetycka ustępuje w późniejszych tekstach na rzecz drugiego światopoglądu artystycznego, pozostającego jednak często w swoistej symbiozie z poprzednim.

Okazuje się zatem, że Pock ma jeszcze innych mistrzów. Już nie powszechną pamięć estetyczną (folklor), ale konkretne poetyki: Słowacki, Leśmian, Przyboś. Trudno tu jednak mówić o bezpośrednich zapożyczeniach tekstowych, zostaje natomiast wspólna wiara w kreacyjną moc słowa, w metaforę:

zostają bruzdy na niebie
(...) wyorane skrzydłami
które złociste gwiazd ziele
szybko zarasta nocami

(*Odlot bocianów*)

Metaforyzacja wypowiedzi poetyckiej jest u Pocka bie-

gunem pewnego continuum dostępnych środków wyrazu. Obiekty definiowane przedstawiane są w dwu językach jednocześnie. Ujawnia również poeta proces przekładu z języka wyliczeń i epitetów na język metafor. Jest to więc poezja „stająca się”, poezja-proces, a jednocześnie dokument narodzin nowoczesnego artysty. Nie chodzi w niej o finalny obraz, ale o proces jego projektowania, o radość posługiwania się słowem. Oczywiście taka sytuacja posiada również motywację kulturową, socjologiczną i nie wyczerpuje się w sferze psychologii twórczości.

Można powiedzieć, że jest to poezja „określania się” wobec obiektów uznanych za trwałe i święte. Metaforyzacja rozbija te obiekty, toruje drogę do ich poznania i zawładnięcia nimi. Chociaż dla czytelnika spoza sfery kultury ludowej wiele faktów sztuki słowa nosi znamiona metaforyzacji, to w wypadku Pocka jest ona przejawem świadomych czynności poetyckich, symptomem artystycznej indywidualizacji.

WSPÓŁCZESNA POEZJA CHŁOPSKA

Na przełomie XIX i XX wieku można już mówić o nasilającej się tendencji zastępowania tradycyjnego folkloru przez indywidualne, świadome próby chłopskiego pisarstwa. Proces ten zwykle się łączy z nazwiskami Jakuba Kostuchy, Frycza Olszewskiego, Jana Raka, Jana Kupca, Ignacego Ślusarczyka i innych. Cofanie się chłopskiej kultury tradycyjnej — opartej na przewadze więzi (styczności) bezpośrednich (dźwięk, mowa, pokaz), a co za tym idzie, konstytuowanej przez ustny przekaz — było przyczyną zanikania tradycyjnego folkloru. Proces przejmowania przez literaturę podstawowych funkcji spełnianych dawniej przez folklor był niezwykle zołożny. Łączyły się z tym wkraczanie pisma, inwazja gazet i wydawnictw dla ludu. Niewspółmiernie nikła recepcja treści oświatowych i literackich na wsi, idąca w parze z zanikiem tradycyjnego folkloru (reprezentowanego wciąż jeszcze przez „twórców-odtwórców”), powodowała aktywizację indywidualnej twórczości. Zaczątki tej twórczości (funkcjonującej poprzez tekst) zbiegają się z przenikaniem na wieś ustnego repertuaru popularnego, z żywą pieśnią religijną, żołnierską, liryką okolicznościowo-pobudkową i wzorcami literackimi Kochanowskiego, Karpińskiego, Mickiewicza, Lenartowicza, Konopnickiej i innych.

Pierwsze próby chłopskiej poezji znamionują płynne wyjście z tradycyjnej macierzystej kultury i nie można mówić o nich jako o wyniku jednorazowych wpływów zewnętrznych. Współczesny stan pisarstwa chłopskiego (Stanisław Pigoń określił je „nowszą literaturą ludową”, a Stanisław Czernik „chłopskim pisarstwem samorodnym” jest określonym etapem ewolucji ludowych form ekspresji artystycznej, ewolucji od folkloru (rozumianego jako światopogląd warstw zdeprecjonowanych), poprzez walczącą chłopską literaturę samorodną, do literatury bezprzymiotnikowej — literatury partnerskiej.

Zakres poniższych rozważań jest świadomie zwężony do opisu momentu, kiedy to nastąpiła jakby odnowa zainteresowań współczesnymi przejawami pisanej poezji ludowej. Chodzi tu o przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy pojawiły się pierwsze tomiki „Lubelskiej Biblioteki Ludowej”¹. Narodzinom „Biblioteki” towarzyszyły regionalne zjazdy i spotkania poetów ludowych oraz zawiązania się Międzywojewódzkiego Klubu Pisarzy Ludowych (1965), który w roku 1968 przekształcił się w Stowarzyszenie Twórców Ludowych.

Interesują nas w tym momencie przede wszystkim samorzutne inicjatywy poetyckie, które nie ulegają jeszcze wpływowi instytucjonalizującego się ruchu pisarstwa ludowego. Jest to moment, kiedy sami poeci opowiadają się za formułą „poety chłopskiego”, „wsi tworzącej”, aby przyjąć dopiero później formułę „poety ludowego” i wreszcie „twórcy ludowego”, działającego w ramach Stowarzyszenia Twórców Ludowych.

¹ *Wieś tworząca. Antologia współczesnej poezji chłopskiej Lubelszczyzny.* Zebrała i opracowała A. Aleksandrowicz. Lublin 1964; S. Buczyński, *Maki.* Lublin 1963; J. Kapuściński, *Niezapominajki.* Lublin 1963; W. Kuchta, *Blawat-*

We wspomnianych tomikach zawarta jest twórczość chłopów pracujących na roli, twórczość ludzi, których ideowa i artystyczna świadomość jest określona przez rozumienie poezji jako formy konkretnej (doraźnej) działalności społecznej i którzy widzą w tej działalności możliwość indywidualnego awansu. Wchodzi tu wreszcie w grę kryterium etnograficzne (zróżnicowanie terytorialne) i bardzo istotne — kryterium pokolenia.

Obraz współczesnej twórczości chłopskiej jest ciągle niepełny. Badania dialektologiczne, a jeszcze rzadziej folklorystyczne przynoszą materiał wycinkowy i wyselekcjonowany. Ciągłe pomija się w nich repertuary klubów wiejskich, zespołów amatorskich czy repertuary imprez zbiorowych na wsi. W repertuarach tych łatwo można odnaleźć samodzielną twórczość lokalną, którą „łata się” istotne braki w tekstach repertuarowych.

Chłopskie piśmarstwo współczesne, tkwiące genetycznie w postępującym na wsi ruchu oświatowo-kulturalnym, zależne jest w swym kształcie i rozwoju od współbywania z folklorem i literaturą. Zależności te uwarunkowane są historyczną datą 1945. Typ dzisiejszej kultury prowadzi do stanu, w którym może realizować się ideologiczna jedność narodowej twórczości, gdzie zależność między folklorem a literaturą jest zależnością wzajemnych dopełnień.

W OGNIU WALKI POLITYCZNEJ

Jednym z najwyraźniejszych zjawisk w twórczości poetyckiej wsi współczesnej jest chłopska poezja polityczna. Siedząc rozwój tej poezji, nietrudno wykazać świadomą ciągłość stylów, kierunków i postaw ideologicznych przez nią realizowanych, a także obecność

ki. Lublin 1963; B. Pietrak, *Kąkole.* Lublin 1963; J. P o c e k, *Malwy.* Lublin 1963.

tych wyznaczników, które odcinają się od korzeni tradycyjnego folkloru. Przyjrzyjmy się tej poezji bliżej i poszukajmy zjawisk bezpośrednio poprzedzających jej współczesny kształt. Wśród omawianych w lubelskiej antologii twórców Stanisław Buczyński, Józef Kapuściński, Zygmunt Kupisz tworzą grupę poetów pojmujących swą działalność piórem jako walkę o lepszy chłopski świat.

Już wstępna analiza kompozycyjna wierszy Kapuścińskiego zmusza do uznania jego poezji za wierszowaną publicystykę, oceniającą aktualną rzeczywistość w imię przyszłości. Stąd najczęstszym sposobem organizacji treści jest konstrukcja wynikowa, oddająca poszczególne etapy rozumowania (wnioskowania). Zwykle jest to szereg następujących po sobie zdefiniowań obrazu wsi. Sięgnijmy po przykład do wcześniejszych wierszy:

Wieś polska to jej drogi i zielone gaje.
Pocziwi ludziska ze zgrubiałą dłonią.
To za opłotkami szemrzące ruczaje.
To sierpy i kosy, co w takt piosnki dzwonią.
Wieś polska to cudowne majowe nieszpory.
Parobczak wiejski pełen animuszu.
Do tańca i bitki, i do śmiechu skory.
Nieokielznany ze swą na wpół dziką duszą².

Motyw główny — wieś polska — definiowany jest przez obiegowie obrazy, zawierające określoną treść emocjonalno-moralną (rzadziej poetycką), treść wysoce konwencjonalną, zalegalizowaną już w języku trzeciorzędnej poezji, funkcjonującej wówczas na wsi, oraz w chłopskiej publicystyce.

Wiersze Kapuścińskiego, zorientowane wyraźnie na sprawy przyszłości, mają dwuplanową konstrukcję. Rozłamują się na: o b r a z y - a r g u m e n t y , w skład

² J. Kapuściński, *Niezapominajki*, op. cit., s. 5.

których wchodziły motywy: „słomiane strzechy”, „twarde dłonie”, „zgrzebne ojców szaty”, „króla Piasta ród”, „smutek wspólny”, wyrażające prawdy i racje chłopskiego stanu, oraz na o b r a z y - p o s t u l a t y (obrazy-pobudki), gdzie funkcjonują wyrażenia: „rzesza przeogromna”, „serc ognisko”, „świeże skiby”, „dusza wesoła”, „pieśni siła” itd.

Pełną interpretację tej poezji umożliwia włączenie jej w organizm żywej prasy, która była prawie jedyną szansą słowa drukowanego na wsi, a zarazem jego inspiratorką. Była też trybuną dyskusyjną. Często kilkakrotnie powstawały jako bezpośrednie odpowiedzi na artykuły, jako wypowiedzi polemiczne, choć nierzadko były popisami mową wiązaną. Okolicznościowy artykuł A. Janowskiego pt. *Ks. Stanisław Staszic*, zamieszczony w „Zagrodzie Wzorowej”, stał się kanwą dla kilku utworów Kapuścińskiego. W wierszu pt. *Stanisławoioi Staszicowi, Nieśmiertelnej Sławy Pierwszemu Spółdzielcy Polskiemu, który bezgranicznie ukochał Lud i Ojczyznę w stuletnią rocznicę zgonu* („Zagroda Wzorowa” 1925, nr 5) znajdujemy przeróbkę wyjętego z artykułu zdania: „Steranemu nieszczęściami narodowi dodaje Staszic otuchy, mówiąc: «Upaść może i naród wielki, zginąć tylko nikczemny».” W wierszu natomiast czytamy: „Tyś wyrzekł — nikczemny zniszczeje”. Takich zależności wynotować można wiele.

Inny przedstawiciel tego nurtu poezji, Stanisław Buczyński, prezentuje bardziej różnorodny wachlarz form i zagadnień. Wiersze jego swą poetyką zbliżają się do utworów z *Trzech salw* i noszą ślady poetyki futuryzmu. Współpraca z ruchem chłopskim i robotniczym poszerza ideowy horyzont poezji Buczyńskiego. Prawie wszystkie pisane do roku 1945 jego wiersze przemawiają jak pobudki, wezwania do walki, odpisane niemal z wyborów pieśni rewolucyjnych. „Lud” jest w nich „narodem”, jest wyrazicielem najżywo-

szych praw człowieka i postępu. Buczyński, choć nie zawsze, prezentuje podobną Kapuścińskiemu zasadę dwuplanowości kompozycji. Motywy „bólu”, „trudu”, „hańby”, „ucisku”, „niedoli”, „zła”, „ciemnoty”, „nie-nawiści”, „krzywdy”, „pychy” występują jako argumenty. Równoległe, w ścisłym z poprzednimi wartościami związku, pojawiają się jako postulaty: „oświata”, „zgoda”, „światło”, „moc”, „siła”, „jedność”, „cnota”, „prawda”, „miłość”, „szczęście” itp.

Poezja Zygmunta Kupisza zbliża się bardzo wyraźnie do poezji Kapuścińskiego i Buczyńskiego. Odzywają się w niej te same problemy, funkcjonują te same chwytły poetyckie. Na przykład wiersz pt. *Porównanie*, który nawiązuje do toczącej się wtedy dyskusji na temat odrębności kultury wsi i miasta, przez dwuplanowość kompozycji przeciwstawia dynamikę miasta — zastojowi wsi. „Szara chata”, „zrąb wioskowy, smutny i niski, jednoizbowy” — występują jako argumenty w ręku poety, widzącego zacofanie wsi. I tu widać wyraźnie, jak wiersz staje się uznaną formą wypowiedzenia swego stosunku wobec rzeczywistości.

Zygmunt Kupisz należy do tych chłopskich poetów, którzy nawiązują w swej twórczości do problemów nurtujących ówczesną literaturę bezprzymiotnikową.

Teksty chłopskiej poezji politycznej często trafiały do ręcznie spisanych śpiewników. Notowane w brulionach piosenki, powiedzenia, cytaty, wiersze spełniały zupełnie inną funkcję, niż dziś spełnia tego typu piśmiennictwo. Kiedy weźmiemy do rąk kilka takich ręcznie zapisanych brulionów, rzuca się w oczy wielka liczba programowych wierszy politycznych, programowych pieśni i cytatów. One otwierają zwykle śpiewnik. Konfrontacja kilku brulionów wykazuje wielką różnorodność wśród tekstów tradycyjnej pieśni ludowej, większą zgodność wśród tekstów tzw. pieśni popularnej. Teksty programowe są natomiast niemal te

same. Są to: *Marsz młodzieży wiejskiej*, *Gdy naród do boju*, *W morzu krwi i łez poczęta*, dalej zręczna przeróbka tekstu *Gdy naród do boju*, nosząca tytuł *O cześć wam sanacji wodzowie*, *Błogosławiona dobroć człowieka*, *Hymn spółdzielczy*, hymn *W chłopskiej Polsce*, *Hymn na święto spółdzielczości*, *Do czynu*, *Dobroć*, *Wiejska dziewczyna*.

Szczegółowa analiza większej grupy śpiewników³ potwierdza te przykładowe spostrzeżenia. Śpiewniki spełniały nie tylko funkcję wyborów repertuarowych, ale także przywłaszcanych dla siebie kapitałów duchowych, poradników i przewodników ideowych. Najczęściej zawierały utwory przepisane z gazet, napisane specjalnie dla kół młodzieży, utwory wyrażające programy ideowo-polityczne.

IDEALIZACJA CHŁOPA I WIEJSKOŚCI

Motywy poezji chłopskiej są przeciwstawieniem haseł urbanizacji, postępu cywilizacyjnego, wyrażają apologię tradycyjnej wsi, odzeganą się od miasta i jego kultury. Najsilniej odbiło się to w twórczości

³ O funkcjonowaniu tego typu śpiewników, mających w kulturze polskiej interesującą historię, pisze m.in. H. Jaworska w komentarzu do antologii pt. *Z pieśnią i karabinem*, gdzie ogłoszono plon konkursu na zbieranie pieśni partyzanckich i okupacyjnych z lat 1939—1945. Mówi się tam o ludziach, którzy zbieraniem i spisywaniem pieśni zajmowali się prawie całe życie: „[...] np. Irena Butkiewicz ze Stoczka Łukowskiego [...] nadesłała kilkusetstronicowy zeszyt, swego rodzaju pamiętkę rodzinną, w którym spisywała systematycznie pieśni różnego rodzaju: stare i bardzo piękne pieśni ludowe, śpiewane jeszcze przez babkę czy prababkę, pieśni okresu wojny, szlaciery przedwojenne, a także pieśni z okresu powojennego i współczesne. Zeszyt ten jest niejako historią pieśni regionu. Przeglądając go, można odczytać, kiedy, w jakim okresie i które pieśni były tam najpopularniejsze”.

z kręgu czasopisma „Wieś — Jej Pieśń”, do którego pisywali od chwili założenia (listopad 1933, Naprawa koło Jordanowa) Kapuściński, Buczyński, Kupisz. Pismo to, kierowane przez Jantka z Bugaja, Wojciecha Breowicza, Mieczysława Kafla, Antoniego Olchę, Mariana Czuchnowskiego i Franciszka Macaka, było doskonałą płaszczyzną dla literackich konfrontacji postępowej ideologii ruchów chłopskich. Istotny wpływ na kształt artystyczny pisma miały współpraca ze Stanisławem Czernikiem, Leonem Kruczkowskim, Wojciechem Skuzą, a także dyskusje z Przybosiem i Młodożeńcem oraz publicystami „Pionu”. „Wieś — Jej Pieśń” — pierwsza chłopska gazeta literacka — była pomostem między twórczością, którą określa się zwykle jako bezprzymiotnikową, a twórczością powstającą na ówczesnej wsi. Scalala na swych łamach niemal wszystkie rodzaje twórczości mieszczące się w jednym nurcie ideologicznym, dowodząc jednocześnie tezy, że utwór — obojętnie, jakiego pochodzenia — zaczyna swe powszechne życie wtedy, kiedy wyraża najskrytsze ideały twórcy i kiedy składa się nań to, co twórca chciałby najpełniej przekazać, a jego odbiorca usłyszeć.

Chłopski miesięcznik literacki ujawnił oblicze pisarstwa chłopskiego jako wyraźnie wyodrębniającego się w kulturze zjawiska. Postulując radykalizację tego pisarstwa, pismo szło w kierunku jego autonomizacji, jego separacji od wszelkiego dorobku innych zjawisk literackich. Znamienne ataki na Przybosia i Młodożeńca były wyrazem walki o pieśń z ducha chłopskiego, ze znoju oracza, z jego sił „mocarnych”, a więc o literaturę klasową, gwałtownie separującą się od „literatury kawiarnianej” i „miejskiej ludowości”. Poezja haseł jednak, nie znając możliwości nadawania nowym formułom mocy obrazów, pozostawała wierszowaną publicystyką, a tej szansą jedyną był ruch, walka, stanie na posterunku.

Już z analizy materiału zawartego w pamiętnikach młodego pokolenia chłopów wynika, uświadamiana sobie przez pamiętnikarzy, dwudzielność świata wartości⁴. Wszystko, cokolwiek decyduje o stylu kultury, dzieli się na „pańskie” i „chłopskie”. Taka dwudzielność wartości jest produktem zderzenia ówczesnej narodowej struktury społecznej ze strukturą społeczności wiejskiej w obrębie jednej państwowości, której zasadą była — mówiąc najogólniej — formuła Władysława Grabskiego: „Polska to my”, wyłożona w *Ideji Polski*⁵. Jaskrawe przedłużenie koncepcji szlacheckiego państwa potęgowało wyrazistość innego kierunku myśli, która od Libelta i Goszczyńskiego przeszła na łamy „Głosu” (Ludwik Krzywicki), „Przeglądu Społecznego” (Wyślouch) i objawiła się w książce będącej wtedy elementarzem poczynań ideowych — w *Historii chłopów Świętochowskiego*. Myśl ta, żywo rozpowszechniająca się w chłopskiej ideologii, kierowała ruchy chłopskie — wobec niemożliwości ekspansji wszere — ku przeszłości. W stanowo-klasowych tendencjach warstw wyższych widzi Chałasiński⁶ źródło stanowo-klasowych tendencji ruchu młodochłopskiego. Już na przełomie XIX i XX wieku samodzielna akcja ludowa (wspierana przez ruchy proletariackie, postępowe organizacje, inteligencję radykalną i liberalną), występująca z wielką siłą szczególnie na Lubelszczyźnie, przybierała klasowy charakter⁷.

Zbliżenie się do ideologii klasy robotniczej, tak istotne dla wsi lubelskiej, odzwierciedla wyraźnie poezja Buczyńskiego i Kupisza. Jest w niej rozróżnienie cie-

⁴ J. Chałasiński, *Młode pokolenie chłopów*. Warszawa 1938, t. 1, s. 74.

⁵ W. Grabski, *Idea Polski*. Warszawa 1935.

⁶ J. Chałasiński, *Młode pokolenie chłopów*, op. cit., s. 164.

⁷ Z. Kmiecik, *Ruch oświatowy na wsi*. Warszawa 1963. s. 53.

między i ciemzonego, tyranii i mas ludowych, gdzie masy ludowe to chłop i robotnicy. Powtarzający się ciągle motyw „brata” (powszechny w poezji robotniczej) zbliża się do rozumienia, które przedstawił — za Falkiem — Stefan Czarnowski w pracy *Warunki społeczne zmiany znaczenia symbolów literackich*. Motyw ten jest przejściem między płaszczyzną, na której ujawnia się w tej poezji ogólna dwudzielność społeczeństwa (ciemzca i ciemżony) a płaszczyzną konkretnej rzeczywistości tego chłop, który jest najbardziej wsiowy, najbardziej chłopski. „Bratem” jest więc chłop-współtowarzysz walki, ale nie jest nim chłop przedstawiony w swoim codziennym trudzie na łonie natury, w zabawie i uroczystości. To rozróżnienie w rozumieniu motywu odzwierciedla niejednorodność perspektywy ideologicznej, spowodowaną wpływami ideologii proletariackiej.

Druga chłopskiej awangardy politycznej prowadziła przez wielki mit kompensacyjny, ideologia jej odwoływała się do idealnych przejawów macierzystej kultury, zamieniała się w system treści i wartości zawieszony często w próżni. W przeważającej większości produkcji literackiej uderza obiegowość haseł, wynikająca z wzajemnego określania się utworu poprzez utwór, z wzajemnych zależności wiersza od wiersza. Idealizacja wsi odbywała się w poezji za pośrednictwem motywów takich, jak „ziemia czarna”, „brat oracz”, „wiejska strzecha”, funkcjonujących jako prawdy i racje chłopskiego stanu, pierwiastki świadomości klasowej, u której podstaw tkwił mit niezniszczalnej ziemi.

„W ciągu pierwszych kilkudziesięciu lat po zniesieniu pańszczyzny chłop zrzucił z siebie z dość lekkim sercem cały balast przeszłości, skojarzony w jego wyobrażeniu z poniżeniem stanu włościańskiego w porównaniu z mieszczańskim i szlacheckim — a nawet z wolnym robotnikiem fabrycznym. Obecnie zwraca się on —

zwłaszcza młodsze pokolenie — ku całej tej tradycji, by z niej wydobyć to, co jest jeszcze przydatne, co da się zastosować do nowych warunków, a wzmocnić może jednocześnie chłopską odrębność." ⁸

Podtrzymywanie odrębności było jedną z form kształtowania się chłopskiej samowiedzy klasowej. Folklor tradycyjny charakteryzował się szczątkową perspektywą historyczną, którą tworzyły jedynie — jak pisze Kazimierz Dobrowolski — historia walk ze dworem, walk wewnątrz wsi i kronika zdarzeń ponadregionalnych ⁹. Na tym zasadzała się właśnie istota tradycjonalizmu chłopskiego, polegającego na jednowymiarowej interpretacji przeszłości, terażniejszości i przyszłości.

Najwcześniejsze próby klasowej poezji gazetowej, poezji haseł i formuł, napotykały na swej drodze dwie możliwości stawania się literaturą. Bo literatura to przecież nie same hasła, to możliwość stwarzania ich artystycznych ekwiwalentów, nadawania im mocy faktów. Jedną z dróg, w obliczu rozwoju oświaty, były bezpośrednie kontakty z dziełami powstałymi w obrębie tzw. światopoglądów oficjalnych. Chodziło tu przede wszystkim o wykształcenie sprawności selektywnego czerpania z ich treści. Drugą drogą ku literaturze było zejście do folkloru, szczególnie do dydaktycznych jego gatunków, jak gawęda, bajka, satyra itp.

Poezja polityczna była awangardą chłopskiej twórczości w ogóle, a kształt jej wynikał z konieczności umacniania swej pozycji jako partnera w ideowych dyskusjach o rzeczywistości.

⁸ S. Czarnowski, *Podłoże ruchu chłopskiego*, [w:] *Dziela*, Warszawa 1956, t. 2, s. 185.

⁹ K. Dobrowolski, *Chłopska kultura tradycyjna*. „Etnografia Polski” 1958, nr 1.

OD PUBLICYSTYKI DO POEZJI LIRYCZNEJ

Rok 1945 każe poezji chłopskiej zdefiniować się już inaczej, w nowej rzeczywistości, rzeczywistości upragnionej. Dla Kapuścińskiego, Buczyńskiego i Kupisza oznacza on nowy start poetycki. Zanim go w skrócie scharakteryzujemy, odnotujmy fakt przedłużenia tamtej tradycji w poezji pierwszego dziesięciolecia powojennego. Tradycję tę podjęli poeci młodego pokolenia, między innymi Tadeusz Nowak w debiutanckich tomikach (*Porównania, Prorocy już odchodzą*). Rządziej sięga się do niej w dniu dzisiejszym, na przykład w wierszach w almanachu *Młoda wieś pisze* (Leszek Bakula: *Przedwojenna ulica T. Kościuszki w Ostrołęce*). Dziś jest to świadomy zabieg stylistyczny, gdy tam był to wyraz przeżywanego bezpośrednio rzeczywistości.

Odwołajmy się do przykładu Nowaka. Dla Nowaka wyrażać siebie — to dokonywać rozrachunku z przeszłością. Ale przeszłość jest dlań z jednej strony przedmiotem ostrej krytyki, z drugiej zaś jest rzeczywistością, z której wyprowadza się wartości moralne. W zawołaniu: „parobek ze mnie, gbur i cham cuchnący stajnią i posoką” zawarły się dla Nowaka wartości pozytywne, utożsamiające go z grupowym chłopskim „my”, zbliżające rozumienie kategorii chłopa do jego wyidealizowanego obrazu z chłopskiej poezji Lubelszczyzny. Nie ma tu pokrewieństwa tekstowego, jest pokrewieństwo światopoglądu i zdeterminowanej nim poetyki. Nie ma tu stylizacji ludowej, jest nowa kategoria współczesnej ludowości.

Powojenną poezję Buczyńskiego cechuje postępująca liryzacja. Poetyka hasła, wezwań i pobudek nie stanowi już o jakości metody artystycznej. Zmienia się zasada motywacji, a także jej treść. Wiersze tracą jednowymiarowość, zjawia się kategoria przeszłości oraz — identyczna jak u Nowaka — reguła organizu-

jąca strukturę treści, czyli opozycja: wtedy — dziś, następuje silna fabularyzacja utworów. Wystarczy sięgnąć do wierszy: *Wieki się przyszłe poklonią, Ojciec i syn, Znalazłem kolebkę na strychu, Słowa moje są proste* itd. ze zbioru pt. *Maki*, aby przekonać się o silnym poczuciu odpowiedzialności za dziedzictwo najświeższej przeszłości i dostrzec potęgujące się znaczenie „pamięci historycznej”¹⁰.

Pokazaliśmy tylko przykład jednostkowy. Procesy te zaczęły się daleko wcześniej na terenie pisarstwa chłopskiego, zważywszy choćby olbrzymią częstotliwość publikacji o tematyce historycznej na łamach prasy ludowej.

W poezji Buczyńskiego postępuje nadal proces mitologizacji wsi. Chociaż odpadła walka o prawa dla wsi i jej ludzi, to nie odpadła wartość emocjonalna tej walki, zalegalizowana w świadomości ideowej i artystycznej poety. Motyw „wsi”, „sielskiej natury” jest treścią emocjonalną i pojawia się przede wszystkim w funkcji treści poetyckiej. Podobnie obrazowo-artystycznego charakteru nabiera motyw „pracy” i „trudu”. Nie jest to trud, który kuje oręż rewolucji, ale trud powszedni, trud konkretnego człowieka. Oto przykłady: „Dzwonią młoty, orze pług, zdobędę lot ogromny [...] z pracy i iskier”. Innym przejawem literackości jest pojawienie się motywu „śmierci”, „przemijania”, refleksji nad samym sobą.

W poezji wstępującej generacji poetyckiej, w wierszach poetów z almanachu pt. *Młoda wieś pisze*, w utworach Stanisława Barczaka *Przemijanie, Znużenie* (tomik *Miejsce zamieszkania*) czy w utworach Stanisława Neumerta *Jesień, Śmierć* znajdujemy te same treści, eksponujące osobowość i jej miejsce w życiu.

¹⁰ Por. pojęcie „pamięci historycznej” u J. Chałasińskiego, *Awans pokolenia*, op. cit., s. 10.

Droga od publicystyki ku poezji polegała u poetów chłopskich na wypracowaniu stereotypu poetyckości. Poetyckość w ich poezji ma sens autonomiczny i wywodzi się z tradycji romantycznej poezji oficjalnej oraz z tradycji ludowej. Odtworzenie ewolucji systemu estetyki ludowej jest bardzo złożone.

W powojennej twórczości Buczyńskiego zjawia się pierwiastkowa postać świadomości estetycznej, rozumianej jako konieczność „otwarcia serca”, które w myśl tradycji ludowej jest siedliskiem duszy z jej przymiotami: miłością i gniewem¹¹. Motyw „otwartego serca” jest w poezji Buczyńskiego znakiem postępującej autonomizacji procesu twórczego, jest ogniwem na drodze ku literackości. W poezji przed rokiem 1945 przeważają wyrażenia: „serce ludu”, „serce mas” itp. W najnowszych wierszach zwroty: „serce płomienne”, „serce gorące”, „serce moje” mają teraz walor emocjonalny, identyfikujący wiersz z absolutem szczerości, oddania, miłości, z otwarciem duszy.

Poezja Buczyńskiego, uwolniona od ideałów walki rewolucyjnej, zbliża się do poezji pozostałych chłopskich twórców. W chłopskiej poezji Lubelszczyzny motyw „serca” jest przejawem świadomości estetycznej: „Zwrotka w serce oprawiona” (Jan Pocek); „Serce piórem rozkrwawiłem” (Władysław Kuchta); „Wiersz zrodził się w moim sercu” (Bronisław Pietrak). Najdalej idzie tu Pocek, wprowadzając w wierszu pt. *O sztuce* romantyczny motyw opozycji serca względem rozumu. Jak z tego wynika, tym, co rozróżnia poezję od niepoezji (nie wchodzi tu w grę ocena estetyczna), jest motyw „serca”. Ma to wyraźne konsekwencje w strukturze utworów.

Powojenna twórczość chłopska, wyrastająca najczęś-

¹¹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*. Warszawa 1939, t. 2, cz. 1, s. 282.

ciej z dążenia twórcy do oceny swego miejsca w aktualnej rzeczywistości, odbiega daleko od typu poetyckiego określenia się przez utożsamienie z gromadą wiejską (Szarek, Kucharczyk), przez opozycję: pan — chłop (Kuraś *Bezradni*) czy przez identyfikację z ojczyzną (Magryś, Ligoń, Kajka). Powojenna twórczość, jak już wskazywaliśmy wyżej, jest autodefinicją literacką. Moment samooceny artystycznej, nie znany poezji dawniejszej, jest troską o poezję, o wiersz: „Wiersze moje są skromne // Jakby brzoza płakała” (Buczyński); „Serce piórem rozkrawilem, ja, poeta lichy” (Kuchta); „W tych wierszach śpią piękne ugory i płacze beznadziejność twórców samorodnych” (Pocek). Twórcy ci, stając wobec oceny swej poezji, zatrzymują się przy zasadniczym problemie — uświadamianej sobie drugorzędności swej literatury, przy barierze samorodności, ufundowanej przez krytyków i filantropijnych mecenasów, a pogłębiającej proces wyobcowywania się tej poezji. „Nigdy nie stanie twórczość moja i moich kolegów w mieście za szybą” — pisał Pócek. Nie było w tym stwierdzeniu żadnej przekory.

Tkwiąca w kulturze romantyczna kategoria samorodności podtrzymywana jest obustronnie. Przedostaje się ona z terenu dawnej poezji politycznej do chłopskiej twórczości innego typu. Zna ją już analfabeta Katarzyna Zaborowska, Maria Cedro-Biskupowa i wielu innych twórców, zbliżających się do folkloru. Dla nich samorodność staje się nie wyrażaniem się przez folklor, lecz okazją do mówienia o folklorze, mówienia o przeszłości.

BARIERA SAMORODNOŚCI

Niezmiennym materiałem poetyckim, przez który wyraża się bezwzględny rytm przyrody, świata

i życia, są dla chłopskich poetów artystyczne portrety ojca, matki, artystyczne obrazy jesieni, wiosny itp. Wokół nich grawituje niemal cała substancja liryczna chłopskiej poezji. W zakrzepłych postaciach przenoszą się one z jednego utworu do drugiego, od autora do autora. Prześledźmy dla przykładu funkcjonowanie motywu „m a t k i”. Józef Chałasiński, analizując pamiętniki chłopów, zwraca uwagę na niezwykłą doniosłość motywu „matki” w tekstach wiejskich pamiętnikarzy: „W związku z rodziną znacznie większą rolę niż ojciec ma w wyrażaniu odczucia dla indywidualności dziecka — osoba matki. Toteż u młodzieży piszącej nasze życiorysy znacznie więcej jest wyrazów miłości do matki niż do ojca”¹². Ze sporym prawdopodobieństwem można wywieść tezę o tym, że kształtowaniu się najwcześniejszych doznań emocjonalno-estetycznych towarzyszy osobowość matki i ona sprzęga się w nierozrwalną całość z każdym niemal aktem twórczym. Moszyński w *Kulturze ludowej Słowian* sygnalizuje to następująco: „Reakcje uczuciowe na piękno przyrody, których należy się wstydzić wobec innych osób dorosłych, przed dziećmi do lat mniej więcej ośmiu bywają odkrywane z całą naiwną szczerością”¹³.

Motyw „matki”, jako wciąż centralny, wciąż emocjonalnie najbogatszy, pełni te same funkcje w dawnej poezji chłopskiej, co w poezji młodej generacji twórców ludowych. Znajdujemy więc: definiowanie siebie przez przymioty matki; definiowanie swojej twórczości jako daru natchnienia od matki (Pietrak, Złomański, Pocek); utożsamianie wartości: matka — ziemia (Penar, Pocek); widzenie matki jako niedoścignionego wzoru

¹² J. Chałasiński, *Młode pokolenie chłopów*, op. cit., t. 1, s. 205.

¹³ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, op. cit., cz. 2, s. 81.

majestatycznego piękna (Barczak, Pocek). Jakkolwiek młoda poezja ciąży ku estetyzującemu wyrażaniu tego motywu, to ogólna zbieżność może świadczyć o pokrewieństwie emocjonalno-moralnym między poezją powojenną, nad którą wciąż ciąży bariera samorodności, a poezją, która zaczyna funkcjonować lub już funkcjonuje bez nazwy wyróżniającej ją z kontekstu twórczości ogólnonarodowej.

Mniej trwałą wartością okazuje się powszechny motyw „żniwa”. W twórczości omawianych przez nas poetów ma on zdefiniowanie jednoznaczne, zawsze łączące się z przeżywaniem radości: „Idzie radość od pól” (Kuchta); „Żyta prosiły się do stodół, szły żniwa, śpiewałem” (Buczyński). Cytowany wyżej badacz pamiętnikarskiej twórczości chłopów pisał o wnoszeniu przez żniwa pierwiastka głębokiej radości, przez którą urzeczywistniało się umiłowanie szczęścia i życia¹⁴. Odmienne funkcjonowanie tego motywu znajdujemy u poetów almanachu *Młoda wieś pisze* (zbliża się do nich wyraźnie Pocek). Autorzy analizują efekty dźwiękowe, urodę pracy, jej rytm i walory pejzażowe. Przedmiotowość spotykana w tych artystycznych analizach to postrzeganie pracy w jej uniwersalnym, a nie jednostkowym sensie.

Podobne rozdzwieki wykazuje analiza motywu „ziemi”. W poezji Kuchty na przykład (tomik *Bławatki*), oprócz motywu „roli”, „pola”, „łanu” itp., motyw „ziemi” występuje w trzech tradycyjnych znaczeniach: jako wartość wyrażająca rytm życia rolnika; jako wartość decydująca o jakości systemu moralnego; jako wartość ustanawiająca zrąb teocentrycznego światopoglądu. Nie pojawia się natomiast jako nowoczesna kategoria ekonomiczna. Kuchta, widać, nie przyswoił

¹⁴ J. Chałasiński, *Młode pokolenie chłopów*, op. cit., s. 209—211.

sobie tego znaczenia motywu „ziemi”, nie znalazł dla niego ekwiwalentu artystycznego.

W kulturze współczesnej wsi, często obciążonej reliktowymi treściami kultury tradycyjnej, decydującą rolę odgrywają dwa pokolenia: jedno — to, które Chałasiński nazwał dawniej „młodym pokoleniem chłopów”, i drugie — „młode pokolenie wsi Polski Ludowej”, którego drogę życiową ten sam badacz określił jako „awans pokolenia”. Aktualny stan współczesnej poezji chłopskiej odzwierciedla wspomniane różnice pokoleń. Motyw „ziemi” miał w poezji starszego pokolenia stały odpowiednik w obrazie poetyckim, wyróżniając się pokaźną, stylistycznie jednofunkcyjną opozycją synonimów, z której w nowszej twórczości chłopskiej należy wykluczyć motyw „r o l i”, „g l e b y”. Jeżeli współczesna poezja chłopska utożsamia częstokroć „ziemię” z „połem” (połem rozumianym jako kategoria opisu i klasyfikacji przestrzeni), to motyw „gleby” i „roli” wyraża się dziś konkretnością desygnatu, jest warsztatem pracy chłopca, miejscem wykonywania zawodu. Wyraźnie widać na powyższym przykładzie, jak hasła, idee, stereotypy — tożsame dawnej z obrazem poetyckim — stają się treściami martwymi. Są one dziś balastem, który poezja, chcąc wyjść z opłotków samorodnej literatury, odrzuca na rzecz konkretności, na rzecz działań podmiotu wyzwolonego od presji grupy lokalnej i presji doraźnych programów ideowych.

Jak wynika z powyższych rozważań, pytanie o miejsce analizowanego tu chłopskiego pisarstwa trzeba rozstrzygać na jego niekorzyść. Wobec dominujących w naszej kulturze tendencji pisarstwo to jest treścią reliktową. Siermiężna kultura dawnej zielonoświątkowej wsi odchodzi w historię. Inny zespół potrzeb, inne motywacje poczynań i nadziei rodzą inny pierwiastek światopoglądowy, ujawniający się choćby

w autodefinicjach literackich młodego pokolenia wsi piszącej¹⁵. W obrębie teocentrycznego światopoglądu, reprezentowanego przez starsze pokolenie twórców, zjawiają się oderwane treści nowoczesne i powodują coraz wyraźniejsze procesy dysharmonijne. Obecny wciąż jeszcze motyw „wsi sielskiej”, „wsi dawnej” — jest odejściem w utopię, a ta jest jedynie sposobem zaleczania procesów dysharmonii. Zjawiska te dostrzegamy u wielu poetów ludowych starszego pokolenia.

Moment, w którym literatura rodzi literaturę, jest momentem jej samounicestwienia. Chłopska poezja — przede wszystkim dawna poezja polityczna — wyraźnie podlegała tym procesom. I jakkolwiek naruszyła barierę samorodności, nie ma sensu przedłużanie jej współczesnego kształtu. Dopiero poezja młodej wsi dokonuje ostatecznego rozrachunku z kategorią samorodności. Wziąwszy dla przykładu każdy *Almanach młodych* wydawnictwa „Iskry”, znajdziemy w nim świadectwo zmian, w obliczu których możemy mówić o wyborze określonego punktu widzenia dla pokazania uogólnionej problematyki naszego życia.

¹⁵ Bogaty materiał przynosi tu almanach literacki pt. *Rodowody*. Opracowanie J. Kajtoch, J. Skórnicki. Warszawa 1974.

GLÓWNE MOTYWY WSPÓLCZESNEJ POEZJI LUDOWEJ

I

Od poety chłopskiego do twórcy ludowego. Różnice między „współczesną poezją chłopską” a „współczesną poezją ludową” nie są — z pewnego punktu widzenia — wyłącznie fragmentem sporu terminologicznego. Łatwo przecież ominąć problem, posługując się choćby terminem zastępczym „chłopskie piśmarstwo samorodne”. Tak właśnie uczynił Stanisław Czernik (*Chłopskie piśmarstwo samorodne*, 1954), dając w gruncie rzeczy statyczny rejestr faktów bez śledzenia wewnętrznych zmian, kontynuacji, aluzji, wewnętrznych polemik i opozycji, zarówno gatunkowych jak i tematycznych. W kilka lat później, w eseju pt. *Z zagadnień piśmarstwa ludowego*, Czernik napisał: „Dziś raczej należy wyrzec się terminu «samorodny», który być może miał pewne uzasadnienie w okresie analfabetyzmu i tudnego dostępu do szkoły i wiedzy, obecnie jednak byłby anachronizmem. [...] Można by natomiast mówić o istnieniu nurtu elitarnego i plebejskiego, dziś raczej ogólnie ludowego”¹.

Stanisław Pigoń — jak już pisaliśmy w poprzednim szkicu — stawał w gruncie rzeczy znak równania między „nowszą literaturą ludową” a „literaturą chłopską”.

¹ S. Czernik, *Z podglebia*. Warszawa 1966, s. 262.

Anna Kamieńska w tomie esejów *Pragnąca literatura* pisze o pisarstwie ludowym jako pisarstwie „samorodnym”, ale jednocześnie — jako jedna z pierwszych — wprowadza pojęcie „nurtu ludowego” w literaturze współczesnej, który jednak jest już domeną pisarstwa profesjonalnego, gdzie elementy ludowości stają się „wartościami ogólnoludzkimi i w pełnym tego słowa znaczeniu artystycznymi”².

Stanowisko Pignonia trafiło (choć nie wprost) na szczególnie korzystny grunt w pierwszych latach po wojnie, kiedy kategoria „pisarza chłopskiego”, wyrazi-ciała ideologii chłopskiej, stała się trwałym elementem słownika licznych wypowiedzi o rewolucji społeczno-kulturalnej po 1945 roku. Formuła „pisarstwa chłopskiego” („wsi tworzącej”) ożyła na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy ukazuje się — w opracowaniu Aliny Aleksandrowicz — *Wieś tworząca, Antologia współczesnej poezji chłopskiej Lubelszczyzny*. We wstępie znajdujemy odwołanie do koncepcji Pignonia i następujące stwierdzenie: „Termin «poezja chłopska» jest pojęciem szerszym, mniej obowiązującym, niezależnym od tradycji oznaczającej nazwę pisarstwa ludowego te utwory literackie, które są przedmiotem bezpośredniego, ustnego przekazu”³.

Nie rekonstruujemy tu sporów terminologicznych, tym bardziej, że sensowność takiej rekonstrukcji może być zagwarantowana tylko na gruncie historii kultury ogólnonarodowej. Stwierdzamy natomiast możliwość wyodrębnienia zespołu faktów, w głównej mierze jednak pozapoetyckich, którym można w sposób poprawny przyporządkować pojęcie „poezji chłopskiej”. Zewnętrzny pozapoetycki — przede wszystkim społeczny

² A. Kamieńska, *Pragnąca literatura. Problemy pisarstwa ludowego i nurtu ludowego w poezji współczesnej*. Warszawa 1964, s. 9.

³ *Wieś tworząca*, op. cit., s. 3.

i polityczny — charakter kryteriów przynosi ustalenia zaledwie wstępne i jeszcze raz ujawnia niesamodzielną artystyczną tę poezji, jej wtórność na przykład wobec różnych odmian współczesnej prozy ludowej, zarówno pisanej jak i ustnej.

W czytelny dla powojennej sytuacji schemacie ewolucyjnym: „poeta chłopski” — „poeta ludowy” — „twórca ludowy” wyraźnie widać, że poszczególne terminy nabierają wartości dominującej w poszczególnych okresach, w konkretnie uchwytnej sytuacji. Tym samym ujawnia się taki lub inny, upowszechniony w społeczeństwie sposób rozumienia tych zjawisk.

Poniższe rozważania dotyczą w przybliżeniu tych zjawisk poetyckich, gdzie obserwujemy proces wyzbywania się formuły „poety chłopskiego” na rzecz bardziej ogólnego i uniwersalnego terminu „poeta ludowy” i wreszcie terminu „twórca ludowy”, dysponującego najlepszymi rekomendacjami i gwarancjami zarówno historycznymi, społecznymi, moralnymi, jak i politycznymi. Zderzenie w jednej formule dwu takich kategorii humanistycznych, jak „twórca” i „lud”, natychmiast sakralizuje fakty, które chciano by w nią ująć.

Zjawisko upowszechniania się formuły „współczesnego pisarza ludowego” ma wielorakie konsekwencje. Z jednej strony, oddalając się od formuły „poezji chłopskiej”, poeci zacierają społeczną okazjonalność swoich wystąpień, szukają swego miejsca już nie w płaszczyźnie wartości społecznych, ale literackich. Stylizują swoje teksty na literaturę, starając się ją naśladować, bądź deklaratywnie się od niej dystansują. Z drugiej strony, „poeta ludowy” korzysta z humanistycznego immunitetu pojęcia „lud”, nadużywając go. Ma to jednak również inne aspekty. Formuła „poety ludowego” nakazuje myśleć o kulturze ludowej jako całości,

jako wizji świata ludzkiego, nowej, a także rewolucyjnej. Nakazuje przekładać treści kultury ludowej na znaki uniwersalnych sytuacji literackich. Aktywizuje w kulturze ludowej treści progresywne, bierze we władanie symbole kultury powszechnej, które dostrzegała uprzednio w kulturze macierzystej. Pozwala myśleć o chłopie jako o Człowieku. Stanowisko takie nobilituje literacko poetów (chodzi o najwybitniejsze indywidualności twórcze) nie przez „równanie do czegoś wyższego”, nieosiągalnego, ale przez potwierdzanie siebie we własnej kulturze i przez ocenę tej kultury. Tym samym wiele zjawisk współczesnej (pisanej) poezji ludowej wpisuje się w kontekst współczesnej literatury rysem odrębnym i oryginalnym.

Mamy więc z jednej strony zinstytucjonalizowany zalew naśladownictwa poetyckiego i szansę dla grafomanii, zabezpieczonej na wszelkie sposoby przymiotnikiem „ludowy” (gwarancji takich nie dawała formuła „poety chłopskiego”), a z drugiej strony obserwujemy proces wnoszenia do unifikującej się kultury współczesnej atrakcyjnej treści, nie skodyfikowanych, podświadomych, nieoficjalnych, którymi od dawna interesowały się na przykład klasycyzujące odmiany poezji, antropologia kultury, humanistycznie — a nie dokumentalnie — zorientowana folklorystyka czy uznane zjawiska nurtu ludowego we współczesnej prozie. Tylko w minimalnym stopniu zjawiska te zazębiałyby się z folklorem współczesnej kultury polskiej. Warto w tym miejscu dodać, że podobne zagadnienia pojawiają się w uzasadnieniach pojęć „nurt chłopski” i „nurt ludowy” we współczesnej polskiej prozie.

Jakie kolejne konfiguracje czekają nas w poezji ludowej, trudno przewidzieć. Zamiast prorokować, sięgnijmy po fakty.

II

W dostępnych dziś utworach nowszej (pisanej) poezji ludowej⁴ przeważają treści liryczne. Jest to wyraz przeobrażeń, jakim podlegała i podlega tradycyjna twórczość ludowa. Gatunki dawnego folkloru: epos bohaterski, bajka, ballada, pieśń historyczna itp. były faktami sztuki kolektywnej. Sam akt tworzenia (improvizacji w ramach określonej konwencji i tradycji) miał charakter kolektywny, sprowadzał się do sztuki wykonania, sztuki wygłoszenia i prezentacji. Badania nad ewolucją folkloru przekonują, że treści liryczne zaczęły dominować w folklorze znacznie później. Wykształciły się one w obrębie tych gatunków, które stawiały w centrum uwagi konkretnego — wyodrębnionego z kolektywu — człowieka i sprawy jemu najbliższe: w żałobnych zawodzeniach, weselnych przyśpiewkach, pieśniach miłosnych i balladach, przeniesionych niejednokrotnie z literatury warstw oficjalnych.

Proces indywidualizacji świadomości artystycznej określa główny kierunek rozwoju nowszej poezji ludowej. Ludowa pieśń liryczna — a szczególnie bliższe nam jej przejawy — to pieśń dla siebie, układana w samotności, w odosobnieniu, w sytuacjach angażujących emocjonalnie autorów i jej odtwórców, w niedzielne i świąteczne, wolne od pracy popołudnia, wśród ogarniętych lipcową pogodą żniwnych pól i leśnych ustroni. W twórczości jednego z najbardziej utalentowanych ludowych twórców, Jana Pocka, spotykamy motyw „małego świętego okienka chaty”, przy którym — jak sam zaznacza w wierszu pt. *I ja*: „piszę nocą, po pracy, swoje wiersze”. „Święte

⁴ Wykorzystano tu materiał poetycki zawarty w *Antologii współczesnej poezji ludowej*, op. cit., oraz w tomach „Lubelskiej Biblioteki Ludowej”.

okienko chaty" jest wejściem do świątyni przyrody, wejściem w świat przedwiecznych krajobrazów, malowanych stojącą w sadzie zorzą. „Sam będę patrzył przez szybę // póki się wzrok nie znuży, // jak roje ros migotliwe // pić idą przez łąkę do strugi" — pisze w wierszu *Wiem*. Motyw „świętego okienka", tak konkretnie, a zarazem i symbolicznie określający sam akt tworzenia, jest u Poeka formą czegoś, co można nazwać iluminacją poetycką. „Nie pójdzie z nimi me serce, // modlitwę tylko wyśle: // słowa jak pola wielkie, // jak zorze promieniste" — kończy Pocek swój wiersz.

Znaczną grupę utworów stanowią wiersze, które powstają przy pracy. Prace polne, wymagające kolektywnego wysiłku, dostarczają przeważnie tematów epickich, ujmowanych w tradycyjnej poetyce wyolbrzymień. Inne natomiast, wykonywane w samotności lub odosobnieniu, jak pasionka, a przede wszystkim tradycyjna orka, są źródłem wzruszeń lirycznych. Charakterystycznym rejestrem tego typu wzruszeń jest poezja Władysława Kuchty, rolnika ze wsi Mołodulyn w województwie lubelskim. „Oczami pieszczośliwie błędzę po roli // I wdycham w płuca zapach świeżej gleby // I czuję bliskość Stwórcy i jego tchnienia // Słyszę, jak błogosławi każdej grudce ziemi" — czytamy w jego wierszu *Plugiem pisana poezja*. Jest w tym przekazie poetyckim coś z rytualnego obrzędu, twórczej ekstazy, zrównania się z wielkimi żywiołami, coś z kultu płodności.

Wiersze te, zapisywane na skrawkach papieru, zazwyczaj przechowywane w pamięci, są przykładem poezji mówionej, zdradzającej stały konflikt systemu języka mówionego i pisanego, konflikt stanowiący bardzo charakterystyczną cechę nowszej (pisanej) poezji ludowej.

Lektura tekstów poetyckich dokumentuje coraz częs-

ściej obecność motywów a u t o t e m a t y c z n y c h ,
stanowiących kolejny wyróżnik nowszej poezji ludo-
wej. Jedna ze znanych poetek podhalańskich, Hanka
Nowobielska, w wierszu pt. *Moja kobza* pisze:

Musem od zycio spraw uciec,
syćko odrzucie prec,
musem zasłuchać sie w nucie
i jej cyśtości strzec,

by dalej dopowiedzieć wprost: „dobierom, przebierom
słowa, // ocierom ik z kurzu dróg”. Rodząca się świa-
domość tworzenia jest przyczyną pogłębiania się sen-
sów tej poezji. Podobnie bowiem jak i w innych nur-
tach poezji zdradzającej wysoki stopień sformalizo-
wania — a nawet można powiedzieć: sklasycyzowania —
pospołu z elementarnymi znamionami owej świadomo-
ści procesu twórczego zjawiają się — jako nieodłączne
— m o t y w y e g z y s t e n c j a l n e , nie spotykane
w tradycyjnym folklorze. W wierszu *O ludziach* ta
sama poetka pisze:

W kozdym cłeku coś sie blinko gwizdą,
a jo pragnę (przeboc mi, mój Boże)
choć na filke światło jej ozjorzyć —
moim śpiewem, mojom małom kobzą...

W tych swoich przejawach, w których najdobitniej
potwierdzają się procesy indywidualizacyjne, nowsza
poezja ludowa utożsamia się ze współczesną literaturą
nieprofesjonalną.

III

Bardziej powszechnym i historycznie umo-
tywowanym przejawem procesu indywidualizacji jest
szeroko rozbudowany nurt liryki rodzinnej

a szczególnie miłosnej. Podobnie jak w tradycyjnym folklorze, liryka miłosna i tu jest domeną poezji kobiecej, która na ogół stanowi tzw. repertuar lokalny, należący niemal w całości do zjawisk folkloru współczesnego. Uprawia ją z powodzeniem Agnieszka Bąk (*Zmartwiona, Rozstanie*), Emilia Michalska (*W cieszyńskim powiecie*), Zuzanna Spasówka (*Chłopskie dziecko*), Aniela Stańczak (*Z sierpem na zagonie*), Helena Waligóra (*Wiecór*) i inne.

Problematyka rodzinna jest dla poetów ludowych najczęstszym układem odniesienia, w którym mogą się ujawniać wewnętrzne tajemnice, najskrytsze dążenia ludzkie, niepowtarzalne w innych formach poezji. Piszę się tu wyłącznie we własnym imieniu, podejmuje się własne przeżycia. Zolbrzymione problemy osobiste nadają konkretnym motywom biograficznym wymiar ogólny, są widzeniem świata z perspektywy osobistych doznań. Paulina Hołyszowa, utalentowana poetka z lubelskiej wsi Strupin, która nauczyła się czytać „na książce od nabożeństwa”, pisze oto wzruszający wiersz o samotności. Przeżycie samotności — podobnie jak bywa to często w pamiętnikarstwie chłopskim — zespała z obrzędem wigilijnym.

Sama jestem, taka sama...
Więc nie będę kłamać,
że nie będę się z nikim
dzisiaj opłatkami łamać,
[...]

I czuję, jak po twarzy
łza po łzie się toczy.
A ja ciasno, oj, ciasno
ściskam swoje oczy.

IV

Główną cechą współczesnej poezji ludowej jest wszechobecność żywiołu biograficznego.

Biografizm zjawia się najczęściej w formie bezpośredniej, eksploatuje określone wydarzenia. Znacznie jednak ciekawszą i pod względem artystycznym dojrzalszą jego manifestacją bywają odwołania pośrednie, drażące podświadomość jednostek, wydobywające jej treści typowe.

Władysław Flis — dziś już nieżyjący poeta — jak pisze w nocie biograficznej do *Antologii współczesnej poezji ludowej* Jan Szczawiej: „Ani dnia nie był w szkole. Był kolejno pastuchem, pomocnikiem murarza, cieślą, kowalem, kolejarzem, górnikiem, bezrobotnym i znowu murarzem. [...] Od 1945 roku mieszka na Ziemiach Odzyskanych i choć wrócił z obozu ciężko chory, pracuje do dziś na roli”. Jest on autorem następującego wiersza pt. *Kot*.

Czarny baziu
Z gałązki podwórka
Mruczący samowarze
Z wieczorów zimowych
Indywidualisto z własną mapą ścieżek
Jedyny eksponacie
Z zoologów dla najbiedniejszych

Motyw główny cytowanego utworu definiowany jest przez wskazanie na funkcje poboczne, jakie w rzeczywistości wiejskiej wypełnia jego desygnat. Uwypuklając drugorzędność tych funkcji, nie gubi autor ich znaczenia pierwszoplanowego. Zwrot: „Mruczący samowarze // Z wieczorów zimowych” czytelny jest tylko w tej sferze znaczeniowej, w której wyrażają się nie spełnione nigdy tęsknoty za ciepłem, spokojem, dosytem i stabilizacją. Inny rodzaj pragnień zawiera się w wyrażeniu: „Indywidualisto z własną mapą ścieżek”. Uwydatnia on tęsknotę do niezależności, odrębnego — choć może tylko przelotnego — istnienia w bezwzględny porządku konkretnych potrzeb gospodarskich. Autor wiersza wyodrębnił ze skomplikowanego układu zja-

wisk codziennych te wartości, które spełniają dlań rolę „ozdobnika”, subtelnej „dekoracji”, przypisanej chłopskiej egzystencji przez naturę. Taką interpretację potwierdza wyrażenie końcowe, jakże kontrastujące z ujęciem rzeczywistości w innym wierszu Władysława Flisa, pt. *Krowy*.

Toczyły się złotówki
Za twoje rogi
Ciągnięte sznurkiem i chciwością kupca
Kiedy odchodziłaś z komorniczej izby
To jakby matkę kto nam zabił
Krowo banku i bogactwo
Naszych lat
Niech twoje opiekuńcze ciepło
Bije z mego wiersza
Jak niegdyś w życiu
Tyś piękniejsza jak siedem cudów świata
Muza chłopskiej zagrody

Wskazując zupełnie odmienne funkcje, definiuje autor ów fundament chłopskiej egzystencji, jakim jest krowa. Określona w wierszu Flisa jako opiekuńcza siła wiejskiego bytu, „piękniejsza jak siedem cudów świata // Muza chłopskiej zagrody”, utożsamiana była krowa w słowiańskim folklorze z fundamentalną w swej mocy wartością słońca.

Przedstawione wyżej dwa wiersze dowodzą, w jaki sposób zdarzenia i rzeczy transformują się w rzeczywistość artystyczną, pokazują też, jak naturalnie ta rzeczywistość realizuje potrzeby duchowe człowieka.

Twórczość ludowa wyrasta z konieczności całościowego (symbolicznego) ujmowania przedmiotów i zjawisk. Twórca ludowy różnicuje własne otoczenie i wyodrębnia w nim tylko te elementy, które odgrywają istotną rolę w jego życiu. To ściśle zespolenie zdarzeń i losów życiowych ze zmienną, a występującą w całym skomplikowanym wyglądzie praktyką życia codziennego nadaje wyodrębniającemu się poczuciu własnej bio-

grafii treść szczególną, nieprzekładalną na sytuacje życiowe innego człowieka. Żywioł biograficzny wprowadza tu wolność wewnętrzną przy jednoczesnym zachowaniu rygorów typowej wiejskiej egzystencji.

Całościowa, syntetyzująca metoda folkloru — decydująca także o obliczu nowszej poezji ludowej — powołuje specyficzny środek wyrazu poetyckiego, którym jest definicja poetycka. Dążność do zdefiniowań ma w estetyce ludowej znaczenie zasadnicze. Estetyka ludowa sprowadza się do systemu funkcji, które obecność człowieka w świecie narzuca do spełnienia konkretnym przedmiotom i zjawiskom. Rzeczywistość materialna miesza się tu z rzeczywistością artystyczną. Ten — powiedzmy — szczęśliwy brak wyodrębnionej samoświadomości artystycznej decyduje o niekłamanym wdzięku sztuki naiwnej, a w tym również wielu faktów nowszej poezji ludowej. Przejście do rzeczywistości artystycznej odbywa się dzięki wydobyciu i podkreśleniu funkcji i cech drugoplanowych przez przypisanie innych znaczeń rzeczom i faktom powszechnie známym. Syntetyczna metoda sztuki ludowej pozwala na jednoczesne wskazanie wartości głównych i pobocznych, pozwala — jakby powiedzieli dwudziestowieczni odkrywcy tej metody choćby spod znaku awangardy — na istnienie języka w języku. Stanisław Czernik w jednym ze swoich szkiców pisał o tym, że „wynaleziony” przez Peipera „poemat rozkwitający” jest niczym innym jak wiecznie funkcjonującą w folklorze dziecięcą składanką słowną. A Julian Przyboś stwierdził wręcz, że był on znany starodawnej pieśni ludowej.

V

Antropomorfizm jako odwieczna dyspozycja umysłu ludzkiego jest jednym ze sposobów

„przekładu” rzeczywistości konkretnej na artystyczną. Nowszą poezja ludowa wyzbywa się prostego paralelizmu, powszechnego w tradycyjnym folklorze. Paralelizm wyraża się już w szerszych jednostkach strukturalnych. Poezja notuje raczej przejawy odchodzenia od paralelizmu do świadomego kontrastowania stanów przyrody i stanów wewnętrznych człowieka. Pojawia się niekiedy świadomość modernistycznego wręcz „pejzażu duszy”.

Kiedykolwiek myśl smutna spoczynku zażąda,
O wodo, tataraku i wierzy pochyle,
Niechaj oczyma duszy wasz obraz ogląda!
(Franciszek Święcki *Olszanka*)

Jednym z najczęściej spotykanych w poezji ludowej seansów metafizycznych jest kontemplacja uroków letniej nocy.

Niekiedy stoję przy niskim z chrustu płocie i
czuję — jak staję się szumnym jaworem,
brzozą bieluchną, co gwiazdy zmiata złote
z błękitu nieba na szare chłopskie pole.

I widzę, jak srebrem oblewa się ziemia,
jak mi na licach kwitną malwy i stokrotki,
jak obok mnie idzie w kształcie mego cienia
samotnie — jak i ja — dusza mojej wioski...

(Jan Pócek *Nocą przez wieś*)

„Noc”, „czarna jaskółka nocy”, jak pisze ten sam poeta w wierszu *Noc w lesie*, stanowi powszechny w tej poezji motyw, kojarzony zwykle z pogańskimi siłami natury i tajemnicami wszechświata. Wypełnia on niemal całą sferę treści metafizycznych. „Gwiazdny sarkofag // stoi nad światem” — czytamy u Pocka w wierszu *Noc czerwcową*. Przejawy chłopskiej metafizyki pomnażają układ znaczeń nowszej poezji ludowej, przenosząc zdarzenia konkretne w sferę kosmiczną (Helena Waligóra *Wiecór*, Józef Ryś *Wiecór na wsi*,

Bogusław Rosiński *Księżyc* i inne). Wyobrażenia związane z magią nocy przedstawia w wierszu *Noc* Franciszek Duczek. Refleksy chłopskich wizji kosmicznych znajdziemy w wierszu *Za plugiem* znanego już Władysława Flisa, gdzie da się odczytać mitologiczną paralelę: światło — cień, słońce — księżyc, męskie — żeńskie. Zliżone treści odnajdziemy w wierszu Anny Koczwary *Prośba do księżycy* i w wierszu Władysława Kuchty *Tak samo jak ja...*, gdzie widoczna jest paralela: słońce — księżyc, pług — pole. Niemożliwe jest wskazanie wszystkich motywów, które znajdują potwierdzenie w systemie mitologii słowiańskiej. Powiedzmy więc jeszcze tylko, że w sposób najbardziej syntetyczny wyraziły one w wierszu Stefana Cebulskiego pt. *Letnia noc*

W tym prostym poetyckim zapisie konkretnego przeżycia przedstawił autor bezwiednie zarys ludowego systemu kosmologicznego. Paralelność porządku kosmicznego i losu ludzkiego — makrokosmosu i mikrokosmosu — została tu zbudowana i potwierdzona przez dodatkowe sformułowania poetyckie. Cebulski akcentuje te treści podświadomości, które łączą się z opozycyjnymi wartościami „nieba” i „ziemi”. Relacja: niebo — ziemia (męskie — żeńskie) wprowadza tu podtekst seksualny. Człony tej relacji są w wierszu upersonifikowane. Zjawia się więc motyw „dziewczyny”: „Zawstydzony jak dziewczyna wracająca miedzą późną nocą”, gdzie wyrażenia „miedza” i „noc” mają jednocześnie wartość konkretną i symboliczną. Niemal w stosunku tożsamości względem „księżycy” — „słonka nocnego nieba” — znajduje się tu symboliczna wartość „wiatru”, sprowadzonego przez proste porównanie do „ducha ziemi” („Tak on błądzi wśród nich, // niewidoczny jak duch ziemi, // schylony, ukryty, całował jej stopy, // skąpane rosą i oczy śpiące // w rozwartych źrenicach, zwrócone do gwiazd. // Całował w głębi jej serce bijące”). Podświadomy (seksualny) sens wyraże-

nia „rosa”, jak i innych motywów, dopuszcza odczytanie kosmosu jako tworu cielesnego, seksualnego. Ukazany migawkowo obraz dziewczyny wyraża żeńską cielesność, która jest niepowtarzalną i doskonałą skończonością mikrokosmosu. Wyrażne potwierdzenie powyższych rozważań stanowi wiersz Jana Pocka pt. *Karmienie*:

często żniwa nocą
ziemia w księżycu blask odziana
gdy minie północ
rozpina kaftan mroku
i przy koników muzyce
pierś pełną — pszenic i żyt kopice —
podaje
niebu do ssania

Czytelnika tej poezji, nie posiadającego do niej symbolicznego klucza, razić może powtarzalność większości motywów, ich — w prostym odczytaniu — znaczeniowa banalność. Przy lekturze z kluczem czeka nas jednak wiele niespodzianek spowodowanych otwartością i bezpośredniością wyrazu poetyckiego, uwarunkowanego — zachowanym na tym poziomie kultury — językiem przeżyć, który jest językiem rzeczy, symboli, językiem praludzkich sytuacji i nawyków. Poezję tę, jak wielką poezję klasyczną, trzeba zestawić z poezją kultury, której najbliższym nowszej poezji ludowej odgałęzieniem jest polski autentyzm. W utworach autentystów dostrzegamy nie tylko znajomości języka prafaktów, ale również jego świadomość. Znamiona tożsamości w nowszej poezji ludowej, w autentyzmie i w pisarstwie nurtu ludowego ma erotyka. Wydobywa ona najdawniejsze wierzenia i mity kosmiczne, tłumione wraz z postępem chrześcijaństwa. Przykładów dostarczyć może tu przede wszystkim wczesna i aktualna poezja Jana Bolesława Ożoga.

II

Przyrodzony poezji ludowej kult ziemi, kult natury powoduje, że znaczna grupa utworów jest manifestacją ludowej filozofii przyrody. Przyroda staje wciąż w centrum uwagi twórców ludowych, ustala dla nich system wartości, pozwala im widzieć własną skończoność w perspektywie jej nieskończoności. W tradycyjnym folklorze była przyroda bezwiednym ornamentem, nie przybierała nigdy form własnej „istności”. Uświadomienie sobie przyrody przez twórców ludowych poprzedzone było uświadomieniem sobie swej osobowości.

Dostał jakichś ostatecznych granic,
już mnie zoden nie ogrzeje ogień,
Syćko w ruchu — jo tkwiem kolo drogi.
To nie życie. To jest wanty trwanie.

(Hanka Nowobielska *Na smentorzu*)

Zadziwiająco zbieżne w całej poezji ludowej jest występowanie uwznioślonych wizji przyrody.

Usłusy cłek sygnaturkę i usłusy organ w chmurze.
I uwidzi mike w turniach, co jak wota błyscy w górze

— czytamy w wierszu Stanisława Gąsienicy-Byrcyna pt. *Świątynia*. Choć znajdziemy w tym utworze wiele kościelnych rekwizytów, to zakończenie wiersza podkreśla pogański sens tej „świątyni” („Cy to cuda, cy tyz wybryk tyj natury, co zdajała, // Ze miyjscami naszym turniom podobinę świątyń dała”). Motyw „przyrody-świątyni” spotkamy w wierszu Władysława Kuchty *W czerwcowe południe*, w wierszu Stanisława Palecznego *Ojczysta strona* i u innych. „Prostą roślinną mową” wieździe dialog z przyrodą Jan Pócek w utworze pt. *Goście*:

Mówili mi z prostotą
o swoich nabożeństwach
które ziemia odprawia nocą
w ornacie z róż i kaczeńca
[...]
A czuć było w ich głosie świętym
w ich każdym barwnym słowie
że czują tęsknotę za Pięknem
tak samo — jak każdy człowiek.

Pojawia się więc bardziej wykształcona koncepcja piękna niż ta, którą na kartach *Kultury ludowej Słowian* przedstawił Kazimierz Moszyński. Świat przyrody nie jest wyłącznie światem religijnym.

Zjawia się też często stosunek żartobliwy do przyrody, na przykład w wierszu Hanki Nowobielskiej pt. *Zwada*.

Przekucół się Hawrań z Muraniem —
nad kim pierś gwiozdecka stanie.

Warto dodać, że ten typowy w folklorze podhalańskim motyw wykorzystał Broniewski w wierszu *Hawrań i Murań*.

W nowszej twórczości ludowej natrafimy na takie ujęcie przeżyć estetycznych, jakie dominowało w romantycznych koncepcjach piękna. Boska, naturalna doskonałość przyrody nie może być jednak traktowana jako pogłos tamtych koncepcji, ale jako wynik zderzenia się zindywidualizowanej postawy twórcy z przejawami sklasycyzowanej, tradycyjnej kultury ludowej, w której musi być zachowana równowartość pierwiastka harmonijnego (boskiego) i jednostkowego (ludzkiego). Potwierdza to w jednym z wierszy Jan Pocek, gdy pisze:

niech tam znajdę dla swojej pieśni
pełen dostojności i miłości spokój
który istnieje tylko w twarzach
dwóch największych stwórców — Boga i brzemiennej kobiety...

Jednym z najbardziej istotnych elementów ludowej filozofii przyrody, filozofii, która w świecie przyrody nie wyodrębnia pierwiastka ludzkiego, jest motyw trójczłonowej budowy świata. Realność świata ziemskiego zawieszona jest między światem podziemnym (dół) i nadziemnym, niebiańskim (góra). Te koncepcje kosmologiczne, mające swój rodowód w powszechnej tradycji folklorystycznej, rzadko noszą piętno religijności. W wierszu Stanisława Gąsienicy-Byrcyna pt. *Miłość* świat niebiański jest uwzniośloną — zawieszoną w wieczności — kopią świata ziemskiego. Wędrowka po niebie (droga do nieba) jest motywem upowszechnionym w folklorze nie tylko góralskim. Wykorzystuje go Adam Pach (*Śmierć Bartusia Obrochty*), Andrzej Skupień-Florek (*Moja wieś*), Michał Basa (*I ja kiedyś umrą*) i inni.

Na zew rodzinnych zagonów
Opuszczę boga i wrócę z wieczności,
Pod słońce promienne, na ziemię zieloną,
Połączny jak półbóg, jak ptaszyna prosty.
[...]

A gdy zostanę jak w bursztynie owad
Zamknięty w ziemi srebrnym śpiewie,
Daremnie może bóg mnie będzie wołał
Głosem anielskich trąb do siebie

— pisze w wierszu *Powrócę* Jan Pócek, dla którego leśmianowski motyw „zaświatów” odgrywa w liryce rolę pierwszoplanową. Zbieżny, wyraźnie mitologiczny podtekst zawarł w utworze *Moja pieśń codzienna* Andrzej Skupień-Florek.

Hej, jakbyk umarł w doma, to mnie hań zaniyście,
na nowiększym wyrśku w żybku pochowojcie.
[...]
Hej, hań se bedem lezoł, zakiel zmortwychstane,
potem pódem w niebo i vse w nim ostanę.

Mroczny jest świat podziemny, tak samo jak tajemna jest istota życia. W nowszej poezji ludowej przybiera to formę motywu „wielkiego powrotu”, znanego powszechnie w folklorze i starych systemach filozoficznych. Swoistym wariantem jest motyw, który określimy tu skrótowo jako „drzewo z grobu” (Agnieszka Browczyk *Placzliwe brzošczy*; Franciszek Beciński *Człowiek*; Emilia Michalska *Zapach ziemi*). Stanisław Buczyński w wierszu *Ziemio buraków i pszenicy* pisze: „I mnie na spoczynek // Daj grządkę na kości // I zródź z moich piersi // Jagódkę czerwoną...” Trudno przedstawić tu wszystkie egzemplifikacje tego motywu, dlatego ograniczymy się do przytoczenia utworu Jana Pocka pt. *Modlitwa*, w którym wyrażony jest on z artyzmem.

...pragnę bardzo
nim zejść do grobu
gdzie serce przebije mi korzeń drzewa
porozmawiać ze złotą pszenicą i białą brzozą
w chórze stokrotek zaśpiewać

Zakres znaczeniowy tego motywu jest bardzo szeroki. Zawiera w sobie koncepcję życia i śmierci, koncepcję zniszczalnego i wiecznego, ludzkiego i boskiego. Zawarta w nim koncepcja życia nasycona jest treściami biograficznymi, gdzie chłopski poeta śmieiej przedstawia siłę własnych i pokoleniowych przeżyć bezwzględnemu porządkowi natury. Łatwo teraz dostrzegamy genezę biologicznej koncepcji człowieka, jaka dominuje między innymi w poezji autentystów.

VII

Wielkim tematem nowszej poezji ludowej, wynikającym z głębokiego odczuwania przyrody, jest wierność miejscu rodzinnemu. Miejsce rodzinne to miejsce święte, to „środek wszechświata”.

O grudko mojej ziemi!
O relikwio święta!
Jakaś siła nas razem
łączy niepojęta!
[...]

Te dziady i pradziady,
co śpią w twoim łonie, i
to, co na powierzchni
twojej siane w zagonie

(Paulina Hołyszowa *O grudko mojej ziemi*)

Nie znajdziemy tu prawie nigdzie — przeciwnie niż w poezji uchodźców ze wsi, Tadeusza Nowaka, Stanisława Czernika — poetyckich utopii dzieciństwa. Poezja miejsca rodzinnego jest naturalnym sposobem identyfikacji ze społecznością ponadregionalną i jest raczej przejawem ideologii niż sztuki poetyckiej. Motywy dzieciństwa zjawiają się tylko wtedy kiedy występują w funkcji argumentu przeciw dawnym ciemnościom, kiedy mówią o trudnej doli wiejskiego dziecka.

Od własnej biografii jest w tej poezji przejście do biografii pokoleń, do dziejów rodzinnych i zdarzeń lokalnych. W wizjach zniszczonych wojną wsi (*Wiejska chata*), w odtwarzaniu domostwa rodziców (*Wszystko to samo*), w krajobrazie rodzinnej ziemi (*Polny glaz*) czyta własną i pokoleniową biografię Paweł Kamiński. Biografię przodków podnoszą do rangi ideału Stanisław Paleczny w wierszu *Do ojca*, Stefan Chojnowski w utworze *Ojcu*, Emilia Michalska w *Mojej ziemi*, Stanisław Pięta w *Wiosko moja miła*, Feliks Rak w *Domu*, Józef Kapuściński w wierszu *Mój dom* i inni.

Długie były te dni i lata nie swoje —
tani i trudny wynajem...
W przypołudnie ściernisko grabiono na opał;
wieczorem (gdy przyszedł zmęczony z dworskiego)

ojciec młócił u siebie cepami
albo pod siew za chatą ziemię twardą kopał.

(Franciszek Beciński *Niepisana historia*)

Ten sam autor w wierszu *Zyto znów kwitnie* wyraża bolesną świadomość przeszłości sięgającej kilku pokoleń:

Ja wiersze dziś piszę, prosty chłop, bez szkoły —
tak się dziwnie jakoś składa:
ojciec w młodości na dworskim orał w woły;
dziad miał pasiekę, a pradziad — owiec własne stada.

Świadomość krzywd pokoleniowych to przejaw zdobywania przez chłopstwo perspektywy historycznej. Poczucie historii jest ważną częścią składową procesu zaobserwowanego w chłopskim pamiętnikarstwie i określonego przez profesora Józefa Chałasińskiego mianem „pamięci historycznej”. Jest to ta sama pamięć historyczna, której wariant — oparty na motywach podświadomości — przedstawił Stanisław Czernik w powieści pt. *Ręka*.

Przy lekturze nowszej poezji ludowej jeszcze dziś można natrafić na ukryte refleksy „duszy pańszczyźnianej” (Stanisław Buczyński, Franciszek Beciński.) Częściej jednak dostrzegamy wciąż istotne znaczenie opozycji: pańskie — chłopskie. Charakterystyczne jest, że opozycja ta nie zjawia się w planie ideowym utworów. Nie odnajdziemy jej także w sferze spraw gospodarczych. Chociaż łatwo dopatrzeć się tu niekiedy wtórnej identyfikacji ze stereotypem „chłopa”, to opozycja: pańskie — chłopskie, dotycząca głównie planu obyczajowego i problemów twórczości literackiej, odgrywa wciąż ważną rolę. Poeci chłopscy oskarżają „pańską literaturę” i wydumane przez „mędrców” wiersze (Władysław Kuchta *Zaniosę*

swój wiersz, Bolesław Majcher *Cy to wiersze?*, Andrzej Skupień-Florek *Moja wieś*, Piotr Krzykowski *Ziarnka* i inni).

Moje wiersze takie, jaka moja dola.
Nie są wybujałe, jak bywa topola.
Tylko rosochate, jak ta w polu grusza.
Jak ta jabłoń krzywa, jak ma chłopska dusza

— pisze Paulina Hołyszowa, by dodać gdzie indziej wprost:

Moje wiersze karłowate
po ziemi pelzają
i z wierszami panów z miasta
nigdy się nie zrównają.
Ich wiersze wysokopiennie,
bo z wiedzy pochodzą,
moje wiersze niziuteńkie,
bo się na wsi rodzą.

VIII

Jednym z ważnych momentów w kształtowaniu poczucia narodowych dziejów jest — zaobserwowany również na terenie chłopskiego pamiętnikarstwa — proces identyfikacji z wartościami kultury narodowej. Sam akt wierszowanego ujęcia ponadlokalnego, narodowego tematu był dla ludowego poety symptomem działania artystycznego, symptomem literackości w ogóle. Poetyckie „wpisywanie się” w treści kultury narodowej było zjawiskiem niezwykle różnorodnym i zadecydowało o wyrazie całości chłopskiej poezji samorodnej, począwszy od jej dziewiętnastowiecznych przejawów. Identyfikacja poprzez treści narodowej historii i kultury zyskuje walory ideowo-artystyczne, gdy jednym z jej elementów jest prezentacja własnej — choćby nawet wycinkowo

przedstawionej — biografii. „W ciągu godziny utrwalić
niezdołam // setek lat życia, które tu przeżyłem — //
patrząc na dzieła, które w pocie czoła // chłop sam wy-
konał. Myślą uzłociłem // talent i ręce mych przodków
czcigodnych" — pisze Piotr Krzykalski w wierszu pt.
W muzeum. „Myślami uzłocona”, zapisana wierszem
stanowo-chłopska biografia jest mówieniem o przod-
kach, o sobie narodowej historii. Temat histo-
ryczny — opracowywany dawniej w rygorach po-
etyki tradycyjnego eposu bohaterskiego, a dziś jego
nowszej formy, jaką jest pieśń historyczna — przybiera
w nowszej poezji ludowej treści szczególne. Obok wier-
szowanych przeróbek legend, dzieł historycznych i lite-
rskich spotykamy bezpośrednio odwołania do wydarzeń
historycznych. Zbrojny czyn chłopski pod Raclawicami
(Stefan Cebulski *Raclawickie duchy*, Stanisław Palecz-
ny *Kościuszko*) i druga wojna światowa stają się przed-
miotem specjalnego zainteresowania ze strony ludo-
wych poetów. Przeważa pieśń partyzancka,
czerpiąca swą siłę ze źródeł folklorystycznych i z na-
wpół folklorystycznie bytujących dzieł literatury na-
rodowej. Oto przykład wiersza o wyraźnych odwoła-
niach do *Śmierci pułkownika* Adama Mickiewicza.

Wykopalim mu grób w ciemnym zagaju,
Grób wygodny, szeroki, głęboki.
Niech mu leśne ptaszęta śpiewają,
Niech mu kwiaty rozwiną się w gaju.

Potem każdy garść ziemi nań rzucił,
Wysypalim mogiłę wysoką,
Wódz nas wszystkich swą mową zasmucił.
Czemuż łzy te tak płyną do oka!

Ledwo słowa modlitwy przebrzmiały,
Został w lesie sam w grobie swym Słonka.
Na placówkach huknęły wystrzały,
W głębie leśne szła wroga nagonka.

(Michał Basa *Grób w puszczy*)

Tematyka partyzancka zajmuje ważne miejsce w twórczości Katarzyny Zaborowskiej (*O partyzantach*), Wojciecha Grzegorzcyka-Poniewierki (*Łysico, Łysico*), Stefanii Kapłanowej (*Nad grobem partyzanta*), Hanki Nowobielskiej (*Jędrusie*), Józefa Stręciwilka (*Na kurs*), Edwarda Wrony (*BCh*), Edmunda Konkolewskiego (*Pieśń partyzantów*) i innych. Świadomość ogólnonarodowych celów dominuje między innymi w utworach: Stanisława Komoniewskiego (*Nad Lyną*), Józefa Modrzejewskiego (*Westerplatte*), Feliksa Raka (*Za drutami*), Józefa Swiderskiego (*Rok 1943*).

Często odnajdujemy w tekstach ludowych pośrednie i bezpośrednie związki z poezją Władysława Broniewskiego. Twórczość autora *Dymów nad miastem*, obok dzieł Żeromskiego i Mickiewicza, ma dla pisarstwa ludowego niejednokrotnie wartość wzorca. Wspomniany już Michał Basa utożsamia w wierszu *I ja kiedyś umrę* biografię autora *Wiatraków* z własną biografią, „wpisując się” tym samym w sferę ludowych, a zarazem i narodowych autorytetów. Podobny sens ma dedykowany Broniewskiemu wiersz Pawła Kamińskiego pt. *Twoja pieśń*. Józef Zych, poeta-żołnierz, przemierzający z Armią Polską piaski Persji i Iraku, jest autorem cyklu wierszy (*Stuk kul, Najwierniejszemu z miast, Migdały kwitną*) pisanych w Palestynie i do złudzenia przypominających wygnańcze liryki Broniewskiego. Nie znajdziemy w nich jednak zależności tekstowych. To właśnie Broniewski potrafił wypowiadać się w duchu ludowego patriotyzmu, w duchu tradycji narodowej. Interesującym rozwinięciem wiersza Broniewskiego *Żołnierz polski* jest utwór Stanisława Buczyńskiego pt. *Bo wierzyłem, że może na krańcu*:

Ziemia w ogniach i krwawych pożarach,
Krwawe strzepy na krwawych sztandarach...
Dróg omyłka we wszystkie kierunki...

Płakał bagnet i cztery ładunki...
Grudkę ziemi rzucałem kolegom,
Co w śmierć weszli z mojego szeregu...
[...]
Wrzesień płonął i dudnił odwrotem...
Wody wziąłem w manierkę... na potem.

Przedstawione powyżej ludowe ujęcia szeroko rozumianej tematyki historycznej i przywołane przykładowo związki nowszej poezji ludowej z liryką Broniewskiego dokumentują tylko wycinek złożonego procesu indywidualizacji świadomości artystycznej. Proces wpisywania się w kontekst zjawisk kultury narodowej odzwierciedla recepcja Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, Żeromskiego i — co ciekawsze — Norwida. Jest to już proces odrębny, mający doniosłość poznawczą głównie dla socjologów kultury.

TWÓRCA LUDOWY... STATUTOWY?

I

Kto jest twórcą ludowym? Zadajemy sobie często to pytanie, wędrując po sklepach Cepelii, wystawach samorodnych talentów plastycznych czy też przeglądając karty okazałej *Antologii współczesnej poezji ludowej*, tomy Lubelskiej Biblioteki Ludowej czy wydawane starannie od paru lat przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą tomiki poetów ludowych. Istniejące od lat Stowarzyszenie Twórców Ludowych nieważ systematyczne kłopoty z kryteriami kwalifikującymi, a redaktorzy pism, wraz z pakietami wierszy, otrzymują listy mniej więcej tej treści: „Jestem członkiem Stowarzyszenia Twórców Ludowych. Przesyłam <-moją krwawicę> i jeśli wy jej nie wydrukujecie, to pójdziecie w ślady innych pism, które w Ludowej Ojczyźnie lekceważą i odtrącają nas — twórców ludowych”.

Innym razem grono fachowców otrzymuje do oceny tytułem eksperymentu dwa świątki, wyraźnie od siebie różne, z których jeden wykonany jest w tradycyjnej manierze świątkarstwa ludowego, drugi natomiast nosi ślady technik — powiedzielibyśmy — bardziej awangardowych, i kwalifikuje jako autentycznie ludowy twór jakiegoś inżyniera, dłubiącego w drewnie nie tyle dla zabicia czasu w nudne popołudnie niedzieli, ile

2. myślą o spieniężeniu tego chodliwego towaru w którymś ze sklepów Cepelii albo na prowincjonalnym odpuście, gdzie tradycyjny kram może być zastąpiony przez bagażnik fiata.

Wspomniana konfrontacja miała miejsce w sali Muzeum Etnograficznego w Krakowie, które współdziałała z Zespołem Dokumentacji Sztuki Ludowej przy Instytucie Sztuki PAN zorganizowało niezwykle pożyteczną wymianę myśli na temat pojęcia „twórcy ludowego”.

II

Zajmując się dzisiaj pojęciem twórcy ludowego”, warto mieć na uwadze fakt, że treść tego pojęcia złożona jest z dwojakiego rodzaju materii znaczeniowej. Z jednej strony, mówi się o kimś, kto jest dziś autorem określonych wytworów (dzieł plastycznych, muzycznych i literackich), z drugiej zaś, używając tego terminu zagarniamy całą sferę przekonań, sentymentów, stereotypów kulturowych (rzadziej faktycznej wiedzy), narosłych w czasach, kiedy pojęcie „twórczości ludowej” nie kojarzyło się już z romantycznym marzeniem o „prakulturze”, ale wprowadzane przez „pisma dla ludu” w imię akcji solidarystycznych, zaczęło funkcjonować w koncepcjach społecznych i kulturalnych organizującego się ruchu chłopskiego.

Używając zatem pojęcia „twórczości ludowej” poruszamy się w — zapewniającej ponadczasowość tego terminu — sferze mitologii społecznej. (Istnieje cały zespół zjawisk związanych m.in. z ewolucją chłopskiego „piśmiennictwa gazetowego”, który może tłumaczyć powstanie i działanie owej mitologii). Pomijając tutaj 7. konieczności wywód historyczny, nie możemy poniechać przypomnienia — choćby tylko niektórych — współczesnych przejawów funkcjonowania stereotypu

„twórcy ludowego". Najwyraźniej widać to na terenie wierszopisarstwa, gdzie odnowiona przez pewnych, „mecenatów" koncepcja „twórczości ludowej" powoduje wtórne przypisywanie się do tradycyjnie rozumianego „stanu chłopskiego", wyraźną pseudoklasowość i hamowanie inicjatyw samorządnych.

Jest to zaledwie jedno z niebezpieczeństw, jakie towarzyszą dziś, w konkretnym momencie historycznym, każdym zastosowaniu — mitologizującej fakty — formuły „twórcy ludowego"; formuły pozbawionej walorów opisujących, klasyfikujących czy wartościujących. Pojęcie „twórczości ludowej", które było dawniej wykładnikiem postępowych procesów ideowo-społecznych, zachowało swoją, objętą sankcjami ideowymi, formę-zewnętrzną, tracąc zarazem oparcie w rzeczywistości historycznej, odmienionej po roku 1945.

Wiadomo, że trwałość danej struktury zależy albo od jej wysokiego zorganizowania wewnętrznego, albo od trwałości sfery zewnętrznej (np. stosunków społecznych). W epoce wzmożonych procesów industrialnych rzeczywistość zewnętrzna zmienia się szybciej niż kiedykolwiek. Zatem o trwałym funkcjonowaniu pojęcia „twórczości ludowej" decydują silne procesy dośrodkowe: instytucjonalizacja, paragrafy i statuty stowarzyszeń, periodyczne wkładki i kolumny w pismach oraz, widoczne szczególnie u poetów, liczne nawiązania do utworów z własnego kręgu, wreszcie — tendencja do świadomego, grupowego wyodrębniania się w kontekście zjawisk kultury ogólnonarodowej według opozycji: „my twórcy (poeci) ludowi" — „inni twórcy".

III

Jeśli od faktów przejść do przypuszczeń — a te nie roszczą sobie prawa do nieomyślności — to wydaje się możliwe do wytłumaczenia pytanie: dla-

czego w epoce gwałtownych przemian i cofania się naturalnej bazy tradycyjnej twórczości ludowej przejawy jej nie słabną, a nawet zadziwiają wciąż swoją żywotnością? Postawę taką — wykładaną zupełnie serio — prezentuje wielu badaczy. Jedni z nich twierdzą: ponieważ istnieje twórczość ludowa, to istnieje również lud, który tę twórczość będzie nadal rozwijał. Inni — na odwrót — twierdzą: skoro istnieje lud (a to przecież jest oczywiste), jest i będzie zapewne nadal istnieć — twórczość ludowa. Ta swoista metodologia faktów oczywistych, przy tradycyjnym etnograficzno-socjologicznym pojmowaniu „ludu”, metodologia typu: „skoro coś jest, to jest” — daje wiadome rezultaty. A gdzie ona może prowadzić, łatwo możemy się przekonać, zastanawiając się choćby nad tym, jakąż byłaby nasza wiedza o systemie międzyplanetarnym, gdyby za punkt wyjścia uznać oczywistość typu: „słońce wschodzi i zachodzi”.

A może z trwałością pojęcia „twórczości ludowej” wiąże się postawa typowa dla nowej kultury gwałtownych przemian, rozchwianych hierarchii wartości, dla epoki, w której następuje polityczna i kulturowa nobilitacja najszerzych warstw społecznych?

IV

Od przypuszczeń przejdźmy znów do faktów będących realizacją współczesnej formuły „twórczości ludowej”, a przede wszystkim — „poezji ludowej”. Kilkanaście tomów Lubelskiej Biblioteki Ludowej, zbiory typu *Antologii współczesnej poezji ludowej* i pojedyncze tomiki to przede wszystkim dokument pewnej sfery zjawisk z zakresu piśmiennictwa. Mając na uwadze całokształt współczesnych zjawisk literackich w kulturze narodowej (a więc pewną całość, która nie da się sprowadzić do składających się na nią części) spró-

bujmy w materiale zawartym w zbiorach współczesnej poezji ludowej wyodrębnić te fakty, które kontekst zjawisk literackich współczesnej kultury narodowej porządkuje ze względu na wypełniane w nim funkcje.

1. Znaczną wciąż sferą wartości artystycznych jest dziedzictwo tradycyjnego folkloru. Istnieje ono w swych przejawach bezpośrednich, jak również w formach nadanych mu przez tradycje literackie. Istnienie swe ugruntowuje wydawnictwami typu *Lud* Oskara Kolberga czy *Jabloneczka* Juliana Przybosia. Dopełniane jest, co nas interesuje przede wszystkim, przez poetów kontynuujących metodę artystyczną tradycyjnego folkloru, na przykład przez Katarzynę Zaborowską, Paulinę Hołyszową, Agnieszkę Bąk, Zofię Czech, Wojciecha Grzegorzycy-Poniewierkę i innych. Poeci ci to ludzie przeważnie starsi wiekiem, z których nieliczni tylko zetknęli się ze szkołą i formami samokształcenia.

2. Drugą grupę zjawisk stanowi folklor tworzony współcześnie. Stanowi on głównie tzw. repertuar lokalny, samorzutnie oceniający i utrwalający w sobie te treści, których nie może podjąć „nieostra” często literatura. Dostępny dziś materiał poetycki dokumentuje szczególną żywotność kilku gatunków. Dominują więc: satyra obyczajowa (Józef Bassa, Józef Swiderski); bajka dydaktyczna oparta na współczesnych realiach (Bronisław Pietrak, Zygmunt Kupisz i inni); pieśni marszowe, wzorowane między innymi na utworach Broniewskiego (Stanisław Buczyński, Władysław Kuchta, Wilhelm Piwowarczyk); formy anegdotyczne i zwroty przysłowiowe (Piotr Krzykowski, Paweł Kamiński, Feliks Rak, Walenty Kunysz, Ksawery Złomański). Utwory te wypełniają podobną funkcję, co literacka twórczość masowa, zakładająca szeroki krąg oddziały-

wania, przy wykorzystaniu wszystkich tradycji, stylów i metod artystycznych.

3. Kolejna grupa zjawisk łączy się z pojęciem twórczości amatorskiej (opisanej przez socjologów), będącej wciąż jeszcze pisarstwem określonej tematyki (piśmiennictwo wspomnieniowo-pamiętnikarskie, działalność literacka KKMP itp.), ale zdradzającej coraz częściej świadomość wyboru najstosowniejszej metody artystycznej. Warto wspomnieć, że ta grupa utworów dominuje ilościowo w zbiorach współczesnej literatury ludowej.

W tym poprzecznym przekroju zjawisk, jakie znalazły się w zbiorach współczesnej twórczości ludowej, łatwo dostrzegamy zjawiska reliktowe i progresywne, a zróżnicowanie to potwierdzone jest przez kryterium socjalne, kryterium wieku czy wykształcenia. Zakres pojęcia „współczesnej twórczości ludowej” zestawia obok siebie kilka historycznych formacji artystycznych, kilka etapów rozwoju. Wydaje się, że zgromadzone do tej pory przejawy ludowego piśmiennictwa uświadamiają kierunek jego dynamicznej ewolucji. Przechodzenie od form kolektywnych (artystycznie nieodróżnionych) przez zindywidualizowane formy nieprofesjonalne do wyłącznie profesjonalnych może być uznane za kryterium porządkujące bezładnie zebrany materiał. Na tej podstawie łatwiej chyba można się pokusić o bardziej precyzyjne i uzasadnione historycznie różnicowanie i grupowanie materiału.

V

Skoro istnieje dziś praktyczna konieczność wyznaczenia statutowych obowiązków i przywilejów „twórcy ludowego” — a wiadomo, że wszelka kodyfikacja zjawisk jest usankcjonowaniem ich regresu — to według wyżej przedstawionego zróżnicowania jedy-

nie twórczość kontynuująca metodę artystyczną folkloru (punkty 1 i 2) może być uznana za „współczesną twórczość ludową”)

Warto dodać, że autorzy tej grupy utworów, które kontynuują metodę artystyczną folkloru, to ludzie posiadający typowe biografie, urodzeni w jednym przedziale czasu, związani zazwyczaj z pracą na roli. Odnosi się to szczególnie do twórców pierwszej grupy zjawisk, wyraźnie reliktowych, wyróżniających się kontynuowaniem metody artystycznej tradycyjnego folkloru.

Kryteria pozaartystyczne stają się mniej ważne, gdy wyodrębnimy grupę utworów typowych dla folkloru tworzonego współcześnie. Znacznie słabiej działają tu kryteria wieku, zawodu, a nawet wykształcenia. Folklor współczesny jest natychmiastową (samorzutną) reakcją na wydarzenia rzeczywistości bieżącej, reakcją o zdolności neutralizowania przejawów i wynaturzeń; jest elementarnym sposobem samozachowania autonomii jednostki. Ta forma folkloru jest zjawiskiem progresywnym i wszelkie nawiązania do niej będą żywotne.

Tradycyjne pojęcie „twórczości ludowej” („twórcy ludowego”) gwałtownie traci oparcie w rzeczywistości i odpowiadają mu dziś tylko bezświadome nawiązania do metody tradycyjnego folkloru, a nie zmitologizowany dzisiaj zakres znaczeń. Ideowy sens tego pojęcia jest również historyczny, bo trudno znaleźć wspólnotę ideową i artystyczną w utworach na przykład Kurasia i Magrysia z jednej strony, a Piętaka, Ożoga czy Nowaka z drugiej strony. Pojęcia zawsze leżą na powierzchni zjawisk, chociaż często utraciły z nimi wszelki kontakt. Jeszcze zbyt często zapominamy o tym.

¹ Definicja folkloru i opis metody artystycznej folkloru patrz rozdział *Folklor a literatura*.

TWÓRCA LUDOWY... KONTRAKTOWY

Mówiąc o problemach współczesnej twórczości ludowej, ustalając jej kulturowe konteksty i typy historycznych przekształceń nie można pominąć zjawisk, które wypada nazwać deformacjami czy bardziej dosłownie: wynaturzeniami. Parafrazując Pigionia, trzeba mówić nie tylko o drogach, ale i manowcach kultury i literatury ludowej. A więc nie tylko o jej obiektywnych, koniecznych odkształceniach, ale także o tych zjawiskach, które są wytworem okazjonalnego działania przeróżnych mecenatów, prywatnych „entuzjastów” czy form zinstytucjonalizowanego zainteresowania twórczością ludową. O zjawiskach, słowem, które trafiają na rynek wytworów kultury ludowej za sprawą różnych odmian „pośredników”, jacy na tym rynku wciąż nieźle prosperują.

Aczkolwiek jest do pomyślenia (i wykonania) typologia współczesnego twórcy ludowego ze względu na historyczny, ideowy czy formalny kształt jego produktów, to niżej pragniemy jednak zaproponować typologię ze względu na szczególny typ odbioru tej twórczości, a bezpośrednio: ze względu na typ sytuacji przekształcających jej produkty w treści oczekiwane, pożądane, to czy owo dokumentujące lub postulujące. Przyznać trzeba, że chodzi tu o sytuacje konkretne, sprawdzalne. Proponowana przez nas typologia zasadza się na faktach i stąd też jej założona jednostronność.

Najczęściej spotykanym typem „twórcy” będzie twórca kostiumowy, a jego przykładem najbardziej charakterystycznym ów (dziś już nieżyjący) poeta z Podhala, który na jednym ze zjazdów twórców ludowych, kiedy tylko kierowano w stronę audytorium obiektywy aparatów i kamer telewizyjnych, zakładał majestatycznie swój efektowny kapelusz z orlim piórem i o ramię opierał ciupagę. Jest to klasyczny przejaw twórcy kostiumowego, który wie, czego odeń oczekują, i zna doskonale scenariusz kostiumowych zachowań. Strój ludowy to cały topos w naszej kulturze, a dziś stanowi maskę, w której można skutecznie zagrać rolę już nie każdego chłopca (kogoś z ludu), ale chłopca kulturalnie uwłaszczonego: „twórcę ludowego”. Posługiwanie się strojem jako maską ma swój odpowiednik w pisarstwie ludowym, gdzie — w tej samej funkcji — pojawia się gwara.

Twórca kostiumowy jest ulubieńcem kolorowych magazynów i kolorowej dziś telewizji. Ale i nagradzane za granicą plakaty (np. „Odwiedź Polskę — kraj folkloru”) utwierdzają go w sobie. Ileż to nadziei, ileż gotowości do natychmiastowych czynów może wyzwolić takie słowo plakatowe. „Twórca ludowy” kostiumowy jest przedsięwzięciem kosztownym. Może nim być często ktoś opłacany z państwowej kiesy, na przykład w zespołach przyzakładowych, albo prywatnie, ktoś dobrze sytuowany, jak owa twórczyni, o której wieść gminna niesie, że reporterów i operatorów telewizyjnych wita w swej kurnej chacie, przebrawszy się uprzednio w stojącym opodal nowym murowanym domu.

Można więc mówić o pewnych stałych w obrębie zorganizowanego życia kulturalnego okazjach, wyznaczonych przez potrzebę szczególnego zainteresowania kostiumem ludowym, a tym samym gwarantujących istnienie twórcy kostiumowemu.

Drugim rodzajem „twórcy ludowego”, jaki można wyodrębnić przy zastosowaniu powyższych kryteriów, będzie twórca dedykacyjny, znany przede wszystkim na terenie piśmiennictwa, ale nie tylko. Wystarczy wynotować niektóre dedykacje i tytuły w funkcji dedykacji, w jakie zaopatrzone wiersze w tomikach i antologiach poezji ludowej. Na pierwszy plan idą tu motywy regionalne i okazje do ich prezentowania. Już same motywy i same okazje gwarantują, że tekst będzie łatwiej uznany za poezję ludową, a przez to samo szybciej znajdzie się w druku. Oto przykłady: *Tatrom na Tysiąclecie Polski, Pozdrowienie Ziemi Kieleckiej, Pozdrowienie spod sosny nadmorskiej*. Osobną grupę stanowią dedykacje skierowane do ludzi wybitnych, uczonych i artystów, na przykład *Salut Broniewskiemu, Pamięci Stanisława Piętaka, Do Tetmajera piewcy Tatr, Władysławowi Broniewskiemu, Józefowi Czechowiczowi, Stanisławowi Wyspiańskiemu do wieńca*.

Zarówno motywy regionalne, jak rocznice narodowe i święta, wreszcie sylwetki wybitnych Polaków jawią się jako nakaz sięgnięcia po pióro. Jest to — jak wskazaliśmy w poprzednich szkicach — obiektywna prawidłowość nowszej (pisanej) poezji ludowej, stanowiąca jeden z jej wewnętrznych wyróżników. Realizacje tego nakazu stanowią przejaw załączkowej świadomości historycznej piszących chłopów, dla których podejmowanie „wielkich motywów” historii i kultury jest przypisywaniem się do ich apriorycznych sankcji; jest działaniem edukacyjno-nobilitującym. Wspomniana cecha tradycyjnej poezji ludowej (przełom XIX i XX wieku) jest w dniu dzisiejszym przejawem światopoglądowej inercji tej poezji. Świadome kontynuowanie jej stanowi okazję do najbardziej jaskrawych wynaturzeń, gdzie odpowiednia dedykacja ma być przepustką do literatury.

Jeśli zważymy, że w drugim wydaniu *Antologii współczesnej poezji ludowej* (1972) Janowi Szczawiejowi, mecenasowi i wydawcy, dedykują swe wiersze: Stanisław Buczyński, Stefan Chojnowski (dwukrotnie), Paweł Kamiński, Maria Kozaczkowa, Władysław Kuchta, Tadeusz Machnowski i Antonina Zachara-Wnękowska, to wypada spytać: ileż takich dedykacji zostało, lub zostanie, pomyślanych, zanim zostały, lub zostaną, pomyślane same wiersze? Wypada również spytać, jak daleko odeszliśmy od czasów, kiedy w pierwszym numerze galicyjskiego pisemka pt. „Wieniec” (1879), opatrzonego hasłem: „Z polską szlachtą — polski lud”, chłop Jan z Gwoźnicy kłania się wszystkim stanom „na nowy rok”, a więc najpierw „duchownym ojcom”, potem „braciom starszym” — szlachcie, a wreszcie „stanowi przemysłowemu”.

W poezji dedykacyjnej zjawia się wiele tekstów zadedykowanych chłopskim kolegom po piórze, „poetom samorodnym”. Jest to typowe działanie więziotwórcze, przejaw tendencji dośrodkowych.

Jeśli jeszcze w sytuacji międzywojennej działania takie świadczyły o kształtowaniu się zbiorowej świadomości ludowej i lewicowej literatury, były sposobem myślenia ideowopolitycznego oraz obroną interesów warstw ludowych, to dziś są one jedynie rozpaczliwym świadectwem bezsiły wobec nowych zjawisk wyrastających z doświadczeń kultury ludowej. Do takich właśnie wniosków można było dojść uczestnicząc w konferencjach poświęconych twórczości ludowej, gdzie najmocniejszych argumentów dostarczyły głosy samych twórców. Chodziło i tam o obronę instytucji „pisarza ludowego”, pisarza obdarzonego przymiotnikiem „ludowy” jak przywilejem. O narastaniu tych tendencji dośrodkowych świadczą wcześniejsze dedykacje: *Na Zjazd Poetów Ludowych w Warszawie; Po Zjeździe Pisarzy Ludowych, Na wydaną w roku 1965 w znikomej*

ilości broszurą pt. „*Od Bugu i Tatr do Bałtyku*”; *Na Zjazd Poetów Ludowych w Lublinie*. W tym momencie sygnalizujemy kolejną grupę stałych okazji do wypowiedzenia się, okazji bycia „twórcą ludowym”.

Panuje tu niepodzielnie kuplecista dziękczynny, dziś kategoria rozrastająca się i różnicująca, stosownie do coraz większej liczby imprez, spotkań, targów, cepeliad i zjazdów, które stają się coraz trwalszą ramą istnienia i odradzania się twórczości ludowej wziętej w cudzysłów.

Ale dziś już nawet zjazdów i konwersatoriów nie traktuje się jako jedynej okazji do przedstawienia swych wierszy, którymi dawniej rozpoczynano i wieńczono większość wystąpień. Zapanowały natomiast mowy pochwalne. Pierwszym, paradoksalnym nieco spostrzeżeniem jest to, że „twórcy ludowi” mówią z kartek. A w ostatnich latach do prawdziwej rzadkości należą oracje zjazdowe zbudowane wyraźnie według reguł gatunku oracji ludowych. Dominują mowy pochwalne, których powtarzalny schemat łatwo zrekonstruować. Zaczyna się zazwyczaj od wygłoszenia formuł powitalnych, podziękowań skierowanych do organizatorów, rozdziału pochwał mecenasom i opiekunom. (Wśród chwalonych wyróżnia się grupy tych, którym na pochwałach szczególnie zależy). Innym razem zaczyna się pozdrowieniami od regionu, z którego się pochodzi. Dalej idą wspominki z poprzednich spotkań i przejawy troski o Stowarzyszenie Twórców Ludowych. Tylko że zamiast przyrodzonej zwięzłości, celności i humoru zaczyna panować niepodzielnie slogan gazetowy, słowo plakatowe.

Oto próbka wypowiedzi na białostockim konwersatorium we wrześniu 1974 roku: „Iskra rzucona w Lublinie [chodzi o pomysł stowarzyszenia się twórców — RS] doszła do Warszawy i tam zawrzało. Dziękujemy za to naszym opiekunom. [...] Twórczość ludowa jest

bogactwem narodu. My, jako tacy, nie będziemy się zrażać tymi, którzy patrzą na nas z ukosa. Dziękujemy organizatorom, dziękujemy naukowcom! Ja piszę listy do Lublina. Pytam: jak tam stoimy? Czy władze centralne się interesują? Otrzymuję odpowiedź: coraz lepiej! Coraz lepiej! Idę drogą, znajduję podkowę. No to trzeba napisać o tym wiersz...".

Wypowiedzi zjazdowe kończą się interwencjami w sprawie odrzuconego tomu wierszy, rent i emerytur, wydawnictw, broszur, jednodniówek, almanachów, „okienek" i „kącików" w gazetach. I w tym momencie kupceciście dziękczynnego wyręcza twórca interwencyjny.

Jest to rodzaj kiedyś nieliczny, dziś urastający w siłę. Coraz mocniejszymi dysponujący „argumentami". Pewnie niż poprzednik stąpa ku mównicy i donioślejszym głosem z niej woła; nawet mecenasom i organizatorom mniej pokornie się kłania. Mówi najczęściej, że ci, którzy odrzucili jego wiersze, działają na szkodę państwa i kultury narodowej. „Interweniuje" więc publicznie u wydawców, recenzentów, redaktorów, którzy „jednym pociągnięciem pióra przekreślili już niejeden czterdziestoletni czy pięćdziesięcioletni dorobek twórczy". Jeden z twórców mówił na wspomnianym sympozjum: „Zna mnie Ziemia Kurpiowska. Warszawa już mnie uznała. Białystok mnie wita. W Lublinie jest sześćset moich wierszy. Dlaczego więc prasa olsztyńska broni się przede mną jak przed intruzem?"

Wypada z tej okazji zapytać: jakież szanse w konfrontacji z twórcami interwencyjnymi mogą mieć — dziś już w Polsce nieliczni — twórcy niepiśmienni, nosiciele folkloru? Wypada również spytać: komu rzeczywiście potrzebne jest Stowarzyszenie Twórców Ludowych?

Na zarejestrowanych w Stowarzyszeniu poetów łą-

skawszym okiem patrzą tzw. organizatorzy czasu wolnego w domach wczasowych FWP, organizatorzy kursów, zbiorowych wycieczek, obozów wypoczynkowych, ponieważ odpada ryzyko rozliczania się z inicjatywą „prywatną” na rzecz inicjatywy „uspołecznionej”, dysponującej własnym statutem. W rejonach wypoczynkowych, w pobliżu miejscowości wczasowych i letniskowych prosperuje twórca turnusów y.

Nie jeden z twórców turnusowych dysponuje „Księgą spotkań autorskich”, gdzie gromadzi opinie o sobie, o swojej działalności, potwierdzane pieczęcią i podpisem. Oto treść dwu wpisów do „Księgi spotkań”, wynotowanych z liczby kilkuset, których kopie zostały posłane wprost do Ministerstwa Kultury i Sztuki: „23 I 1967 r. Wieczór autorski ob. K. należał do jednego z najlepszych spotkań, jakie organizowaliśmy dla kuracjuszy. Był to wieczór, który można określić jako kwintesencję wszystkiego, co dotąd kuracjusze mogli słyszeć o Ziemi Sądeckiej. Wycieczka autokarowa i przezrocza kolorowe o tej pięknej Ziemi, widzianej i odczuwanej głęboko przez wzruszająco piękną duszę posty. Mgr S.P., pieczęć: PPU Uzdrowisko Krynica-Zegiestów, Dział Kulturalno-Rozrywkowy”. Wpis następny: „Ze wzruszeniem i przyjemnością słuchaliśmy Pana autentycznej poezji ludowej, oryginalnej i pełnej miłości do Ziemi Sądeckiej i Ojczyzny. Serdecznie dziękujemy: FWP «Poprad» Piwniczna, Turnus: 26 V—8 VI 67 r., dn. 31 maja 1967 r. Za turnus doc. dr J. (z Warszawy), pieczęć: FWP CRZZ ADW «Poprad» w Piwnicznej Zdroju”.

Niewątpliwie rola twórcy turnusowego jest społecznie pożyteczna, ale jak każda rola, również i ta faworyzuje działania jednostronne, wprowadza szablony i rutynę. Twórca turnusowy, aby zaciekawić, musi podkreślać i pogłębiać swoją „inność” i odrębność: za-

kładać regionalny kostium, stylizować się na „prostego” chłopca itp. Rola ta odciska się szablonem na produktach literackich twórcy turnusowego.

Tak oto, w podstawowych rysach, jawi się wizerunek twórcy kontraktowego. Aby uniknąć nieporozumień, podkreślamy jeszcze raz, że nie wszyscy twórcy i nie wszystkie ich role mogą być tutaj zaliczone. Ale utrzymując pojęcie „twórcy ludowego” (nie znał go folklor), trzeba obiektywnie stwierdzić, że twórca kontraktowy jest dziś postacią najbardziej aktywną. Jego olbrzymia szansa jest zarazem klęską autentycznych treści, wyrastających wyłącznie z kręgu wartości folkloru, a nie folkloryzmu. Rozróżnienie tych zjawisk wydaje się problemem kluczowym, gdyż twórca kontraktowy okazuje się — mówiąc najogólniej — produktem kultury masowej. Innymi kryteriami winien być oceniany i do innych należeć stowarzyszeń twórczych.

Łatwo potwierdza się dziś przekonanie, że tradycyjne pojęcie „twórczości ludowej”, którego zakresu znaczeń i treści nikomu ostatnio kontrolować się raczej nie chciało, zostaje narzucone na zjawiska różnorodne, wzajemnie się wykluczające; zjawiska obrazujące w sposób wycinkowy różne procesy współczesnej kultury.

Ponieważ, w większości wypadków, treść i kształt produktów twórcy kontraktowego zostaje zaprogramowana z góry, poza macierzystą sferą jego działania, stąd też — siłą inercji — twórczość ludowa w całości bywa spychana na pozycję dostawcy rzeczy modnych, niezwykłych, oczekiwanych i egzotycznych. A wymienione przymiotniki stają się synonimem ludowości. Wypada znów zapytać: gdzie się podziela jej treść ideologiczna? Czy może uobecnia się teraz w innych przejawach kultury artystycznej?

STANISŁAWA PIGONIA REFLEKSJE NAD KULTURĄ I LITERATURĄ LUDOWĄ

Współczesne rozważania nad kulturą ludową, a przede wszystkim nad tzw. nowszą (pisaną) literaturą ludową nie mogą pominąć prac, jakie na ten temat zostawił w swoim dorobku profesor Stanisław Pigoń¹. Od momentu, kiedy w latach sześćdziesiątych odnowiło się zainteresowanie chłopską literaturą samorodną, kiedy — głównie w Lubelskiem i Kieleckiem — odkryto liczne zastępy piszących chłopów, wzmożło się także gwałtownie zainteresowanie pracami Pigionia. Interesowano się nimi zresztą wcześniej (np. Czernik), różnie je interpretując i różny z nich czyniąc pożytek. Sam sposób nawiązywania (aprobujący i polemiczny) do myśli Pigionia, jak też współcześnie uświadamiana historia tych nawiązań sytuują się dzisiaj w centrum refleksji na temat pisanej literatury ludowej i promieniują na tereny, gdzie toczą się dyskusje nad genezą i dokonaniami tzw. nurtu ludowego w literaturze.

Uważna lektura rozpraw Pigionia przekonuje, że badacz zdaje sobie jasno sprawę z dwoistego charakteru pojęcia ludowości, aczkolwiek pojęcie to nie ma dla niego waloru operacyjnego. Można więc mówić o ludowości zewnętrznej, która manifestuje się

¹ S. Pigoń, *Na drogach kultury ludowej. Rozprawy i studia*. Wybór i opracowanie T. Jodełka-Burzecki. Warszawa 1974. Wszystkie cytaty przytacza się według tego wydania.

poprzez manipulowanie folklorem i innymi wytworami kultury ludowej w celach znajdujących się poza kulturą. Pisze bowiem autor o niektórych aspektach romantycznego zainteresowania folklorem w sposób następujący: „Wszystkich tych entuzjastów atoli obchodziła wówczas pieśń ludowa nie tyle sama w sobie i przez siebie, ile przez swą przydatność dla środowiska inno-rodnego, powiedzmy: inteligenckiego”. Podobne uwagi wygłasza o upowszechnianiu się w okresie modernistycznej mody na góralszczyznę zainteresowań ludową gawędą, co dawało także „efekty komiczne”. W takim samym duchu wypowiada się Pigoń o niektórych odmianach pisanej poezji chłopskiej, głównie „gazetowej”. Autora jednak *Zarysu nowszej literatury ludowej (przed rokiem 1920)* interesuje przede wszystkim w kulturze i literaturze ludowość w e w n ę t r z n a (immanentna), pojmowana jako „wewnętrzny rozwój dojrzałości”, jako narastanie samoświadomości w działaniach i wytworach warstwy ludowej, głównie chłopstwa, ale nie tylko. Można stwierdzić, że refleksja nad kulturą ludową jest dla Pigońa wypowiedzią w imieniu tak rozumianej ludowości. Ów wewnętrzny rozwój widzi badacz nie jako fakt izolowany, ale jako zespół współzależności.

Czyste medytacje nad zagadnieniem ludu i ludowości muszą zawsze zmieniać się w proste deklaracje. Rozumie to doskonale Pigoń i opowiada się za historyczną koncepcją ludowości. Obserwuje zatem fakty jako zjawiska wyodrębnione w czasie. Bada społeczno-historycznie określoną fazę rozwoju kultury chłopskiej. Bierze pod uwagę zróżnicowanie regionalne. Całość badanego zjawiska jawi mu się więc jako proces, który ma określony punkt wyjścia i swoiste prawa przekształceń, a zarazem jako ogniwo szerszej pojętego procesu kulturowego. Pisarstwo samorodne uważa za ważną oznakę rodzącej się samoświadomości historycznej

chłopstwa. Pisze: „Jeśli wieś ma «się uznać w istności swojej», jeżeli chce mieć w pamięci swą odbytą już drogę do kultury, nie może poniechać w zapomnieniu takiego organu wypowiedzenia się, jak jej samorodne pisarstwo". Stąd też w koncepcji Pigionia chłopskie pisarstwo samorodne ma walor edukacyjno-nobilitujący, uczestniczy w edukacji i nobilitacji klasy. Innymi słowy, jest załączkową formą literatury „nowej" warstwy społecznej, a jako takie musi w swym wstępującym okresie charakteryzować się określonymi celami do zrealizowania i przyporządkowanymi im formami, jak na przykład publicystyka, pamiętnikarstwo, poezja pobudkowa, oraz środkami typu: aluzja, parodia, zapożyczanie powszechnych wzorców itp.

Literatura ludowa, wyodrębniona przez autora nie na zasadzie kryterium literackiego czy, mówiąc najogólniej, estetycznego, jest w swej wyjściowej postaci tworem synkretycznym. Jest literaturą, ale i zarazem nią nie jest. Kryterium socjologiczne (kryterium typu kultury) w sposób najpełniejszy ujmuje istotę pisanej literatury ludowej i wyznacza jej postać strukturalną. Podkreśla to autor wielokrotnie, używając jednak formuł dosyć ogólnikowych, na przykład: „Typowi pracy zaś zawdzięcza on [chłop] przyrodzony w postępowaniu ład gospodarski, instynkt obowiązku i poczucie odpowiedzialności za całość życia. [...] Otóż ta różnorodność usprawnionych uzdolnień nadawać musi duszy chłopskiej bogactwo rozwoju i pełnię, nieosiągalną przy miejskim systemie specjalizacji".

Pisana literatura ludowa w swym synkretyzmie funkcji i form jest — w rozumieniu Pigionia — odpowiednikiem piśmiennictwa jako całości przekazów pisanych, a powstających w obrębie wspólnoty chłopskiej. Autor konsekwentnie zwraca uwagę na brak świadomego realizowania potrzeb estetycznych, jako potrzeb wyspecjalizowanych i stanowiących wyróżnik

literatury w obrębie całokształtu przekazów piśmienniczych. Dla badań nad nowszą poezją ludową postuluje Pigoń przywoływanie — jako kontekstu wyjaśniającego — takich form, jak pamiętniki, publicystyka gazetowa, korespondencje do prasy, zapiski domowe itp. Postępowanie takie, traktowane przez wielu współczesnych krytyków jako odkrycie, było dla Pigionia punktem wyjścia.

Prawdziwą zasługą autora *Zarysu* jest nie tylko zwrócenie uwagi na konieczność historycznego badania utworów „przyfolklorystycznych”, ale także postulat badań — by tak powiedzieć — skierowanych „poprzecznie”. Chodzi więc o poszukiwanie wewnątrznych opozycji, wzajemnych oddziaływań gatunków, motywów czy wyznaczonych przez tradycje gatunkowe „bloków” tematycznych. Powstaje jednak pytanie, czy system gatunków przyjęty przez Pigionia jest w pełni adekwatny do zjawisk nowszej literatury ludowej? Piśze autor o obocznościach rozwojowych i wzorach oraz „osobnych działach pisarstwa ludowego”. Wewnętrznych zależności, decydujących o obrazie literatury ludowej, poszukuje Pigoń przez rekonstrukcje podstawowych mechanizmów i zakresów uczestnictwa chłopca w różnych układach kultury (np. uwagi o twórczości Jakuba Bojki). Bardzo cenne wydają się tu rozważania nad nowszą (pisaną) poezją ludową, która — będąc w obrębie wspólnoty chłopskiej synonimem literatury w ogóle — szczególnie nadaje się do śledzenia takich modelowych zależności.

Z zagadnieniem synkretyzmu nowej literatury ludowej wiąże się — obiecująco postawione przez Pigionia — zagadnienie oryginalności twórczej, które nurtuje także od dawna folklorystów. Oryginalność, według Pigionia, nie może być tą samą zasadą oceny literatury ludowej i literatur innych. Badanie literatury ludowej, jak zresztą i zjawisk folkloru, nie może

posługiwać się współcześnie przyjętą koncepcją oryginalności, gdyż ta — podobnie jak całokształt kryteriów estetycznych — jest sposobem opisu i narzędziem w gruncie rzeczy ideologicznym, jest na usługach określonej klasy czy warstwy społecznej. „Traktując o zjawiskach twórczości ludowej — pisze autor — trzeba na te sprawy spojrzeć ze stanowiska właściwego dla doby i praktyki twórczości pierwotnej, a w każdym razie przedromantycznej”. Można więc sądzić, że koncepcja „samorodności”, która pojawiła się w romantyzmie, zalegalizować, używaną do dziś — zdaniem Pigoń — niesłusznie — kategorię oryginalności. Jeśli tak rozumianą kategorię można wiązać z procesem ujawniania się „nowych” warstw społecznych, to dla oceny wytworów artystycznych tych warstw jest ona nie do przyjęcia. Jest to swego rodzaju oryginalność (niepowtarzalność) w planie społeczno-ideowym, ale nie estetycznym, gdyż wytwory warstw ludowych jawią się wówczas jako nieoryginalne, zapożyczone, powtórzone.

Dla właściwego — tożsamego pod względem funkcjonalnym — odbioru wytworów kultury ludowej trzeba w sposób świadomy przyjąć jej punkt widzenia albo nie opuszczać sfery tej kultury, jej punkt widzenia przyjmując bezrefleksyjnie. Pozycja badacza wykorzystuje zależność pierwszą i tę Pigoń przyjmuje dla swoich rozważań. Oryginalność, zdaniem Pigoń, polega na odmienności ujęcia wątku tradycyjnego, a zatem na swoistości kształtu, nie zawartości. O coś podobnego chodziło Horacemu, gdy dawał dyrektywę poecie: „*proprie communia dicere*”. Wydaje się, że takie ujęcie oryginalności można by pomyśleć dla folklorystyki. Bezpośredni (oralny) charakter przekazów folklorystycznych wymaga największej dozy tak rozumianej oryginalności, gdyż na przykład opowiadacz i słuchacz znają w jakimś wspólnym zakresie aktualny substrat opowieści, a jej odmiennosc, nowosc, warunkujaca sens wy-

miany, to sprawa sztuki wykonania, likwidowania zakresu elementów znanych (wspólnych).

Innym doniosłym zagadnieniem, w rozprawach Pigońnia stawianym bardzo często, jest problem przeobrażeń nowszej literatury ludowej, zachodzących pod wpływem przemian jej zaplecza społeczno-kulturowego, czyli kultury warstwy chłopskiej. Literaturą ludową w wąskim sensie, stanowiącą obiekt badań Pigońnia, jest pisana twórczość chłopów głównie z przełomu XIX i XX wieku. Pigoń mówi o niej, że „ma zapewniony czas rozwoju dopóty, dopóki istnieć będzie stan włościański jako odrębna formacja socjologiczna”. W innym miejscu czytamy wręcz: „Termin «chłopski» stracił już w Polsce, a w czasie najbliższym do reszty straci ten odcień wzgardliwy, jakim go napiętnowała przeszłość szlachecka: a więc określenie «literatura chłopska» mogłoby ostatecznie być uznane za właściwe”. Badacz, którego poglądy tutaj referujemy, jasno zdawał sobie sprawę z tego, że istnieje „literatura ludowa miejska, proletariacka”, ale świadomie nie uczynił z niej przedmiotu swoich badań.

Zaprezentowany wyżej pogląd ma doniosłe znaczenie dla badań nad genezą i artystycznym wyposażeniem tzw. nurtu ludowego w literaturze współczesnej, głównie w prozie. Pigoń zbudował określony układ odniesienia, który choć nie jest układem jedynym, pozwala wyśledzić w dziełach tego nurtu zakres kontynuacji, wyznaczając tym samym pewien zespół jego cech swoistych. Tak zwana literatura samorodna (nowsza literatura ludowa) jest dla nurtu — w wielu przypadkach — najbliższą tradycją-przeciwnikiem, wobec której trzeba się artystycznie określić. Bo nawet negatywne spożytkowanie tradycji jest przejawem ciągłości, uświadamianiem sobie historii. Badanie tych zjawisk, wyodrębnionych przez Pigońnia w *Zarysie*, to badanie

określonej tradycji (określonej fazy) procesu, który doprowadził do narodzin zjawiska zwanego „nurtem ludowym”. Choć zakres przekształceń i kontynuacji trudny jest dziś do uchwycenia, to właśnie propozycje Pigionia pozwalają takie badania zaprogramować. Tylko refleksja nad przeobrażeniami zaplecza społeczno-ideowego twórczości chłopskiej, której określoną fazę Pigoń właśnie opisał, oraz refleksja nad wewnętrznym rozwojem środków tej twórczości mogą przynieść pożądane rezultaty.

Można dziś nieco na wyrost stwierdzić, że pisana poezja ludowa, pamiętnikarstwo chłopskie, publicystyka i różne odmiany piśmiennictwa typowo użytkowego są ogniwami konkretnego procesu kulturowego i trzeba je widzieć jako w s p ó ł z a l e ż n o ś c i . Jedne z nich mają tendencje wzrostu, inne regresu. Te pierwsze świadomie przyjmują horyzont dostępnych dziś wartości e s t e t y c z n y c h , akceptując je lub odrzucając. Cofanie się substratu kultury chłopskiej, która wydała nowszą literaturę ludową (tak jak pojmuje ją Pigoń), nie likwiduje tzw. pierwiastków ludowych we współczesnej literaturze, ale wręcz odwrotnie, mamy do czynienia ze swoistym nasilaniem się tych pierwiastków, przede wszystkim w sferze artystycznej. Stojąc na stanowisku historycznym, taką przemianę miał prawo Pigoń przewidzieć, tym bardziej że uświadamiał sobie realia społeczno-polityczne po roku 1945. Pisze więc o „innej zasadniczo postawie duchowej wobec świata” oraz przyspieszonym tempie przemian tej literatury: „Co z tego fermentu wyniknie: rozwój czy upadek piśmiennictwa ludowego, wzmocnienie czy osłabienie jego swoistości — próżno by tu wyrokować. Sam fakt wszelako zbliżającej się jakiejś znacznej przemiany charakteru tej literatury wolno, sądzę, sygnalizować”.

W rozprawach Stanisława Pigionia znajdujemy nie

tylko sygnały przemian, ale również wstępne ich projekty, formułowane jednak na zasadzie przypuszczeń. Wiele z nich, czytanych dzisiaj, pokrywa się z obserwacją stanu faktycznego. Sprawdziły się na przykład słowa: „Zagęści się w literaturze ludowej od nieporadnych odbitek i uprzykrzonych naśladownictw”, jak również słowa: „literatura ta nieuchronnym porządkiem rzeczy niezadługo przestanie być sobą, a stanie się mniej lub więcej udolnym echem literatury miejskiej”. Obserwując współczesną poezję ludową, która jest dziś sztucznie — głównie w kręgu Stowarzyszenia Twórców Ludowych — przedłużoną formacją „nowszej literatury ludowej przed rokiem 1920”, znajdziemy potwierdzenie zdań Pigionia. Znajdują potwierdzenie także i te zdania, które mówiły o szansach eksploatacji w o b r a z i n i l u d o w e j, dziś jednej z wielu konkurencyjnych, artystycznych wizji świata. Czytamy więc: „Trudność i niebezpieczeństwa, przed jakimi stoi dzisiejsza nasza literatura ludowa, uchylić się może [...] przez zjawienie się na wsi jakiegoś wybitnego talentu, który przyswoiwszy sobie w miarę potrzeby zdobycze nowoczesnego arcyzmu poetyckiego, wyrażać będzie przez nie przyrodzone odrębne bogactwo duchowości ludowej”.

Refleksje Pigionia można odnieść z pewnym prawdopodobieństwem do toczących się dziś szeroko na świecie rozważań nad procesami tzw. p r z y s p i e s z o n e g o r o z w o j u literatury tzw. młodych narodów czy literatury nowych klas społecznych. W jakimś sensie refleksje te kontynuuje współczesna krytyka (np. prace Henryka Berezy, Zygmunta Ziątka) czy socjologia kultury (Józef Chałasiński, Bronisław Gołębiowski).

Ten najogólniejszy zarys koncepcji Pigionia nie zwalnia od wskazania jej punktów słabych. Refleksje nad kulturą i literaturą ludową przybierały częstokroć u Pigionia charakter wypowiedzi publicystycznych i są czy-

telne w pełni tylko na tle ówczesnych sporów i polemik² wokół literatury ludowej. Biorąc zaś pod uwagę charakterystyczną dla Pigionia podniosłą stylistykę wywodu trudno przypisać pojawiającym się terminom wyraźne zakresy treści. Wiele pojęć stosowanych jest tu wymiennie i różnie używanych w poszczególnych tekstach oraz w kolejnych etapach formowania się koncepcji Pigionia.

Nie sposób przyjąć, że rodząca się literatura i kultura chłopska „odtworza” proces narodzin kultury i literatury szlacheckiej. Aczkolwiek powierzchowne zbieżności wydają się tu oczywiste, to jednak w tym momencie wyraźnie odczuwamy niedostatek myślenia historycznego. Kolejna sprawa, wiążąca się z poprzednią, dotyczy konsekwencji, jakie w planie ideowym rozważań Pigionia wynikają z używania kategorii „stan” społeczny. Zamazuje to często intencje autorskie i powoduje ucieczkę do kategorii pozahistorycznych. Pojawiające się w pracach Pigionia akcenty ideologiczne nie wykorzystują tych ustaleń, jakie wnosi przyjęcie na przykład kategorii klasowości literatury. Tym samym wiele doniosłych zjawisk, współzależnych z wyodrębnioną historycznie przez Pigionia literaturą ludową, nie znalazło się w polu obserwacji autora.

Pisma Stanisława Pigionia odczytywane jako propozycje dziś historyczne, ujmujące pewien wycinek dziejów piśmiennictwa ludowego, pozostają jednak wciąż najznakomitszym wprowadzeniem w problematykę wielu zjawisk współczesnej poezji ludowej.

² Niektóre aspekty tych sporów referuje B. M a m o Ń w szkicu pt. *Kartki z dziejów sporu o literaturę ludową*. „Ruch Literacki” 1969, nr 1. Powojenne dyskusje na ten temat przedstawia wyczerpująco J. J a s t r z ę b s k i w książce *Wokół kultury i literatury ludowej 1939—1948*. Warszawa 1978.

Część trzecia

PO TEN KWIAT CZERWONY...

„Silnym jest dźwięk muzyki na sercu i pamięci ludzkiej; wprzód, nim Herodot zaczął poważnym piórem kreślić pierwiastki narodów, już w prostych śpiewach podawały pokolenia pokoleniom naddziadów naszych przygody — nic ich nie zdołało zatracić; mogą burzyciele świata zagubić narody, zabierać i niszczyć te księgi, w których zapisane są plemienia ludzkiego szczęścia i klęski, ale nie zatłumią nigdy w ustach matek tych pieśni, którymi one przypominają dzieciom, że mieli ojczyznę" — pisał w przedmowie do *Śpiewów historycznych* Julian Ursyn Niemcewicz wyrażając — jeszcze przed Mickiewiczem, Norwidem, Broniewskim — wiarę w kształtującą poczucie narodowych dziejów siłę pieśni.

Pieśń żołnierska i masowa łatwo przełamuje bariery granic i języków, wędruje z kontynentu na kontynent, staje się dobrem powszechnym, ponadnarodowym, jeżeli streszcza w sobie naturalne ludzkie dążenia, podejmuje sytuacje typowe, ogólnoludzkie. Wielkość pieśni mierzy się jej historią, siłą, z jaką uczestniczy w życiu, na które składa się nie tylko wielkość zdarzeń dziejowych, ale również szarość i trud codzienności. To właśnie pieśń — jak świadczy chociażby hi-

¹ J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, b.r.w., s. 6.

storia walk narodowowyzwoleńczych i ruchów rewolucyjnych — nadawała najczęściej sens realnym zdarzeniom, konkretnym życiowym sytuacjom, ujmując je zawsze w perspektywie wielkich dążeń i celów. Wystarczy wskazać tu na losy rozpowszechnionych w świecie pieśni Rewolucji Francuskiej czy też na popularność naszej *Warszawianki* i *Czerwonego sztandaru* wśród proletariatu rosyjskiego.

Jak pieśń zespala się ściśle z losami narodu, dowodzą choćby tylko literackie dzieje starej pieśni żołnierskiej *Idzie żołnierz borem, lasem*, która — jak pisze Jan S. Bystroń — „była śpiewana jeszcze w XVI wieku jako pieśń o kole rycerskim, po czym została zmieszana z motywami ludowymi i gdzieś zapewne z końcem XVIII wieku rozpowszechniała się wśród ludu, w najrozmaitszych wariantach”². Do pieśni tej, jako treści wciąż żywej, odwoływali się poprzez jej literackie opracowania: Wincenty Reklewski, Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, Żeromski i współcześnie Broniewski w wierszu pt. *Żołnierz polski*³.

O tym, jak wielką typowość ludzkich losów streściła w sobie ta pieśń, jak wielka była jej siła oddziaływania, niech świadczy choćby słynna pomyłka znakomitego historyka literatury i komparatysty Edwarda Porębowicza, który pisał: „Znana jest pieśń żołnierska: *Idzie żołnierz borem, lasem*, przymierając głodem czasem, rzewny odgłos chwały i niedoli legionistów. Czy przypadkiem nie przywędrowała ona z Włoch, skryta w fałdy sztandarów? Bo oto istnieje piosenka włoska, której, niestety, znam tylko dwa wiersze, ale treścią i rytmem dziwnie zbliżone do polskiej:

² J. S. Bystroń, *Pieśni ludu polskiego*, op. cit., s. 75.

³ J. Krzyżanowski, *Idzie żołnierz borem, lasem*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, op. cit., 1965, s. 138—139. Por. także szkic pt. *Poezja Broniewskiego wobec tradycji ludowej*, zamieszczony w niniejszej książce.

Mangia male e dorme in terra"⁴.

Przytoczmy jeszcze jakże bliski i współczesny nam przykład pieśniowych losów rosyjskiej *Katiuszy*. Autor *Katiuszy*, Michał Issakowski, w opublikowanej ostatnio książce pt. *O poetach, o stichach, o pieśniach* przytacza kilka niezwykle interesujących szczegółów. Słowa pieśni (dwie pierwsze zwrotki) powstały — jak pisze Issakowski — na początku 1938 roku. Bohater pieśni, żołnierz-pogranicznik, nie jest bohaterem przypadkowym. Jego genezę tłumaczy autor atmosferą tamtych lat, przeczuciem wojennego kataklizmu, mnożącymi się przygranicznymi konfliktami. Wielki sukces tekstu (z muzyką M. I. Błantera) datuje się od pierwszego wykonania utworu jesienią 1938 roku w Moskwie. Od tego momentu *Katiusza* rozpoczyna swój burzliwy pieśniowy żywot. Zнали ją w okresie drugiej wojny światowej nie tylko Słowianie, ale także Francuzi i Włosi. (Podobno jeszcze w ostatnich latach znało *Katiuszę* około 80% mieszkańców Italii.) Autor przytacza charakterystyczne wydarzenie z okresu drugiej wojny światowej, potwierdzające symboliczny już sens wykonania tej pieśni. Oto żołnierze radzieccy, walczący w oddziałach partyzanckich we Włoszech, zostają przyjęci przez papieża. Przekraczają progi Watykanu, śpiewając *Katiuszę*. Pieśń ta zyskała sobie popularność w Stanach Zjednoczonych i odległej Japonii. (W Tokio — jak pisze autor — jest kawiarnia o nazwie „Katiusza”, w której każdego wieczoru rozbrzmiewają dźwięki tej pieśni.)

O działaniu treści i wzorca pieśniowego *Katiuszy* świadczą jej liczne — idące w setki — przeróbki, jak również fakt nadania tego imienia radzieckim wyrzutom rakietowym — słynnym „katiuszom”. Najbardziej

⁴ E. Porębowicz, *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*. Warszawa 1959, s. 23—24. Wspomina o tym J. Krzyżanowski w cytowanym haśle ze *Słownika folkloru polskiego*.

chyba wymowna jest frontowa opowieść jednego z radzieckich poetów, mówiąca o tym, jak czerwonoarmiści uderzają samorzutnie na okopy niemieckie, z których dochodzą dźwięki *Katiuszy*⁵.

Przytoczone wyżej przykłady dobitnie zaświadczenia „działającą” i „konstruującą” siłę pieśni, potwierdzają jeszcze raz spostrzeżenia, jakie nasuwają się w toku obserwacji wielkiego materiału poezji okolicznościowej, „która wyrasta ze zdarzeń jako ich bezpośredni skutek, a najbliższym jej celem jest oddziaływanie na dalszy bieg spraw drogą wywarcia wpływu na usposobienie ludzi oraz zdobycie w narodzie zwolenników dla pewnej określonej koncepcji rzeczywistości bieżącej”⁸.

Obraz literatury polskiej lat 1939—1945 będzie różaco niepełny bez sumiennego spenetrowania rejonów literatury, którą zwie się literaturą okolicznościową, literaturą wojenną lub partyzancką. Czasy wojennej zawieruchy nie obfitowały w układne zbiory i tomiki poetyckie. Poezja szła z armiami, partyzanckimi kolumnami, żyła w barakach obozów koncentracyjnych, żyła wśród ludzi. Kiedy dziś z perspektywy lat próbujemy dokonać oceny naszych postaw wobec tamtych dni, kiedy próbujemy osiąść wiedzę o nas samych — nie wystarczy sam rejestr czynów, który sporządziła historia. Konieczne są badania nad literackim zapisem tamtego burzliwego czasu, badania u nas niezwykle zaniedbane⁷.

⁵ M. W. Issakowski, *O poetach, o stichach, o pieśniach*. Moskwa 1968, s. 105—111.

⁶ Por. Roch von Liliencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13 bis 16 Jahrhundert*. Leipzig 1865—1869. Cytowane za J. Nowakiem-Dłużeńskim, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Średniowiecze*. Warszawa 1963, s. 5.

⁷ Z bardziej znanych artykułów i publikacji poświęconych pieśni (poezji) partyzanckiej i żołnierskiej wymienić należy m.in.: P o d w i Ń s k i (Zygmunt Klukowski), *Pieśni oddziałów party-*

Szkic ten jest próbą analizy popularnego tekstu piosenki pt. *Dziś do ciebie przyjść nie mogą*. Tekst ten należy do olbrzymiej grupy utworów folkloru żołnierskiego i partyzanckiego, które opiewają czyny i los bezimiennego bohatera. Pieśni o bezimennym bohaterze — partyzancie, zwiadowcy, komendantcie, „miłym”, „lubym” itp. — zyskały olbrzymią popularność, wykształcając największą liczbę wariantów. Pieśni te miały najczęściej charakter balladowy i wykonywane były z akompaniamentem instrumentu muzycznego⁸. Zatem udział muzyki w oddziaływaniu artystycznym utworu był niewątpliwie duży⁹.

zanckich Zamojszczyzny (1944); *Pieśni zbrojne* (1943); *Zakazane piosenki*. Pabianice 1945; K. Wyka, *Pieśni walki podziemnej*. Kraków 1947; *Antologia polskiej poezji podziemnej 1939—1945*, op. cit., *Serce w plecaku*. Warszawa 1957 (pod red. W. Elektorowicza i H. M. Kozłowskiego); *Pieśni gniewne*. Warszawa 1962 (pod red. E. Wodnarowej, G. Słabka, Ł. Szymańskiego); *Antologia pamięci*. Warszawa 1964 (pod red. J. Z. Jakubowskiego); *Pieśni partyzanckie Batalionów Chłopskich*. Warszawa 1967 (pod red. M. Szczawińskiej i S. Młodożeniec-Warownej); W. Pomianowska, *Ludowi poeci Kielecczyny w czasie okupacji hitlerowskiej*. „Literatura Ludowa” 1963, nr 1; W. Gusiew, *Pieśni polskich partizan*. „Sowietskaja etnografia”. Moskwa 1964, nr 3 (iistnieje polski przekład tego interesującego artykułu dokonany przez S. Swirkę w: „Literatura Ludowa” 1964, nr 4—6); W. Gusiew, *Partizanskaja narodnaja poezija u słowian w gody wtorej mirowoj wojny*, op. cit., s. 313—314; S. Sierotwiński, *Legenda o pieśni partyzanckiej*. „Profile” 1968, nr 2, s. 71—76. Ostatnio ukazały się dwie antologie zawierające pieśni z okresu ostatniej wojny: *Niech wiatr ją poniesie*. Opracował T. Szewera, Łódź 1970, oraz *Z pieśnią i karabinem. Pieśni partyzanckie i okupacyjne z lat 1939—1945. Wybór materiałów z konkursu ZMW i „Nowej Wsi”*. Wyboru dokonał oraz wstępem i przypisami opatrzył S. Swirko. Przedmowa Z. Kurowski. Warszawa 1971.

⁸ Por.: S. I. Minc, O. N. Grieczina, B. M. Dobrowolski, *Massowoje piesiennoje tworczestwo*, op. cit., s. 121—122.

⁹ Treści liryczne ujawniają się nie tylko w systematyce two-

Popularna piosenka partyzancka pt. *Dziś do ciebie przyjść nie mogą* jest szczególnym wariantem cyklu utworów o bezimiennym bohaterze:

Dziś do ciebie przyjść nie mogę,
Zaraz idę w nocy mrok.
Nie wyglądaj za mną oknem,
W mgłę utonie próżno wzrok.

Po cóż ci, kochanie, wiedzieć,
Że do lasu idę spać,
Dłużej tu nie mogę siedzieć,
Na mnie czeka leśna brać.

Księżyc zaszedł, hen, za lasem,
We wsi gdzieś szczekają psy,
A nie pomyśl sobie czasem,
Że do innej tęskno mi.

Kiedy wrócę dziś do ciebie,
Może w dzień, a może w noc,
Dobrze będzie nam jak w niebie,
Pocałunków dasz mi moc.

Gdy nie wrócę, niechaj z wiosną
Rolę moją sieje brat,
Kości moje mchem porosną
i użyźnią ziemi szmat.

W pole wyjdź pewnego ranka,
Na snop żyta dłonie złóż
I ucałuj jak kochanka,
Ja żyć będę w kłosach zbóż¹⁰.

rzywa słownego, ale ich emocjonalny wyraz podporządkowany jest muzyce, która wydobywa (podkreśla lub odsuwa na plan dalszy) określone znaczenia słów i zwrotów jakby z wewnątrz, mówi lirycznym podtekstem. Muzyka wyraża uczucia bez nazywania ich słowem. (Por.: J. Ziembowski, *Russkaja protażnaja pieśnią*. Leningrad 1967, s. 27—28).

¹⁰ Cytujemy za: *Pieśni partyzanckie Batalionów Chłopskich*, op. cit., s. 108. W szkicu S. Sierotwińskiego pt. *Legenda o pieśni partyzanckiej* (op. cit.) czytamy w związku z genezą tekstu pt. *Dziś do ciebie przyjść nie mogę*: „Pieśń *Dziś do cie-*

Bezimienny bohater jest w poezji i pieśni partyzanczej czymś więcej niż tylko motywem poetyckim. Jako refleks rozległej tradycji, motyw ten czytelny jest na tle konwencji pieśniowej i poetyckiej, która posługuje się od wieków sobie tylko przynależnymi obrazami, symbolami i zasadami kompozycji, konwencji gatunków stojących na pograniczu liryki i epiki. Ekspozycja treści epickich następuje w analizowanym utworze w zwrotce I, V i VI. Wskazana tu obecność treści z natury swej bliskich epice, bliskich powszechnym wątkom balladowym, nie wyczerpuje jednak wszystkich znaczących elementów tekstu. W zwrotce II, III i IV spotykamy przecież monolog liryczny, tak oddziaływały emocjonalnie, że epickie ramy tekstu zdają się być zaledwie wyczuwalną aluzją (odesłaniem) do całego arsenału tekstów balladowych o wyraźniejszej niż ta konstrukcji epickiej.

Artystyczna pełność tej piosenki istnieje zatem tylko na tle konwencji, ponieważ tylko wtedy sentymentalne i melodramatyczne wręcz motywy utworu, mówiące o wierności i rzewnej szczęśliwości (zwrotka III i IV), zyskują motywację dramatyczną. Następuje więc trafne artystycznie nałożenie się na siebie (ale nie roztopienie w sobie) dwu wzorców: wzorca sielankowego (obrazowanie) i balladowego (przekazanie i nadawanie sensu obrazom).

W omawianym tekście piosenki natrafiamy na od-

bie przyjsć nie mogę napisał Antoni Michalak, artysta malarz, obecnie zamieszkały w Kazimierzu (informacja redaktora «Stolicy» p. T. Sygi)". Być może, jest to kolejne „autoryzowanie” wariantu, skoro istnieje jeszcze jedna wersja autorstwa pieśni. J. Sobieska w komentarzu do antologii *Z pieśnią i karabinem* pisze: „I tak np. któż dzisiaj wie, że pieśń *Dziś do ciebie przyjsć nie mogę* napisał zimą 1943 r. Stanisław Magierski z Lublina dla chłopców z lasu, którzy w pokoiku Magierskiej mieli swój punkt kontaktowy”.

wieczny w sztuce, powtarzalny motyw „rozstania dwojga kochanków”. Polska pieśń ludowa zna arcytrafną artystycznie realizację tego motywu w słynnym (analizowanym we wstępie do *Jabloneczki* przez Przybosia) dwuwierszu, o podtekście erotycznym:

Jaś koniki poił, Kasia wodę brała,
on sobie zaśpiewał, ona zapłakała¹¹.

Obrazowo i myślowo dwuwiersz ten jest tak pojemny, a jednocześnie tak szczelny i spoisty, że ma niemal walor syntezy ludzkiego losu. Motyw „rozstania dwojga kochanków” uczyniła w literaturze najbardziej znaną tradycją rycerskiej ascezy, która w istocie ukształtowała tak nieascetyczną wartość, jak wartość życia, pojmowaną jako konieczność bohaterских wcieleń, wielkich czynów w imieniu określonych ideałów, na przykład — miłości. Pozaziemska natura tych ideałów (wierność, służba prawdom) mogła istnieć tylko jako odbicie sytuacji ziemskich i mogła być określona tylko na tle zdarzeń codziennych. Postawa taka miała określone konsekwencje w formach wyrazu artystycznego w literaturze i sztuce

Znakomity badacz zasygnalizowanych wyżej procesów — Johan Huizinga — pisał: „Na tych kilku tematach: bohaterstwie, mądrości i motywie bukolicznym — opierała się od czasów starożytnych cała kultura literacka”¹². Interesujący nas tutaj szczególnie motyw „rozstania dwojga kochanków” zespolił się — już w konwencjach literackich i kulturowych — z ideałem bohaterstwa. Ślubowanie wierności damie (wybrance), będąc wstępnym warunkiem każdej wyprawy i rozłąki, stało się jedną z elementarnych treści

¹¹ *Jabloneczka*, op. cit., s. 13.

¹² J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*. Warszawa 1967, t. 1, s. 84.

rycerskiego ideału, ideału bohaterstwa, który — jak pisze Huizinga — „był ideałem estetycznym i pragnął być ideałem etycznym”¹³. „Wyrażają się w nim — cytujemy dalej Huizingę — po prostu emocje związane z odwagą bojową: dreszcz budzący się przy przekroczeniu granic ciasnego egoizmu w momencie bezpośredniego zagrożenia życia, głębokie wzruszenie, jakie wywołuje dzielność kolegów, rozkosz wypływająca z wierności i poświęcenia samego siebie. Ten prymitywny, ascetyczny świat uczuć jest podstawą, na której ideał rycerski przekształca się we wzór męskiej doskonałości”¹⁴ — staje się typem społecznym (w nowszych wiekach typ żołnierza) i literacką maską. Zatem motyw „rycerza” i „kochanki” przyjął się jako literacki sposób mówienia o żołnierzu i bohaterze każdego wieku, każdej epoki. A literackie motywy „bezimiennego czynu” i „mogiły nieznanego żołnierza” — stały się wariantami archetypicznej relacji: rycerz — kochanka, relacji podporządkowanej zazwyczaj w literaturze ideałom hierarchizującym świat: „prawdzie”, „honorowi”, „wierności”, „ojczyźnie”, „czci” itp.

Na tle zarysowanej wyżej skrótowo problematyki wyraźniej jawi się kształtujący i programujący sferę uczucia i świadomości sens piosenki *Dziś do ciebie przyjść nie mogą*. Wyraźniej też ujawnia się — interesująca nas w analizie najbardziej — zdolność oddziaływania pieśniowego tekstu¹⁵, zdolność potwierdzona dawną i współczesną popularnością tej piosenki¹⁶.

¹³Ibidem, s. 133.

¹⁴Ibidem, s. 145.

¹⁵Pomija się tu oczywiście „treści” powodowane działaniem melodii.

¹⁶Piosenka ta miała po wojnie liczne przeróbki. Przed laty zaś została przypomniana przez spektakl w warszawskim Tea-

Analizowany tekst (rozmiary i liczba jego epizodów nie mają tu znaczenia) odzwierciedla elementarny, ale pełny zespół treści rycersko-żołnierskiego ideału:

zwrotka I: rycerska powinność; umotywowany tą powinnością świadomy wybór losu;

zwrotka II: wierność towarzyszom walki;

zwrotka III: wierność wybrance (podwójnie zanegowana zdrada);

zwrotka IV: wzorzec szczęśliwości i piękna;

zwrotka V: posłannictwo pokoleniom i światu;

zwrotka VI: „zaślubiny” poprzez mogiłę (nadmysłowa motywacja losu i ideałów).

Dalsza redukcja treści obrazów pozwala sprowadzić całość utworu do relacji: „ja” — „los” — „ty” i dalej: „sfera idealna” — „sfera rzeczywista”. Pokazane w stanie zredukowanym elementy treściowe utworu są znakami konwencji pieśniowej i literackiej, tworzą w obrębie całości siatkę wielorakich, ale bardzo typowych napięć lirycznych. Utwór jest przez to obrazem typowej sytuacji, obrazem, który może stać się wzorcem przeżyć i zachowań, a nade wszystko — w poszczególnych wykonaniach piosenki — wzorcem artystycznej kompensacji trudnej rzeczywistości wojennej.

Siła wzruszeniowa tego wzorca da się wyprowadzić z obecnej w jego założeniu reguły dramatyzującej, z ciągłego spotykania się liryki i epiki. Znajdujemy tu charakterystyczną — funkcjonującą jako wartość immanentna — zdolność do aktualizacji i konkretyzacji. Realizuje się ona przez wprowadzenie wyrażeń okazjonalnych: „Dziś do ciebie przyjść nie mogę, // Zaraz idę w nocy mrok”, „Dłużej tu nie

trze Klasycznym. Niektóre powiatowe organizacje ZMW ogłosiły ją wówczas — oczywiście w drodze plebiscytu — „piosenką roku”.

mogę siedzieć..." Ogólność wzorca i pozaczasowy tu charakter jego aktualizacji spotyka się bardzo często w obrębie jednego zdania poetyckiego, na przykład: „K i e d y wrócę dziś do ciebie, // Może w dzień, a może w n o c". Wyrażenia aktualizujące tworzą system, który ściśle przylega do jednostek treściowych wzorca, tworzą zatem stałe napięcia pomiędzy ideą konkretyzującą (domena treści lirycznych) a ideą uogólniającą (domena treści epickich, wprowadzonych dzięki różnicowaniom czasowym).

Typowo balladowy finał utworu, którego alegoryczny obraz wynika z wiary i przekonań, podobnie jak z wiary i przekonań wynika na przykład poezja religijna, jest aluzją do rozbudowanej w powszechnej świadomości estetycznej konwencji balladowej. Przysługująca balladzie troistość rodzajowa (synteza elementów lirycznych, epickich i dramatycznych¹⁷) została tu zachwiana na korzyść elementów lirycznych (podkreślonych przez melodię), elementów angażujących jednostkę bezpośrednio. Odsunięte na plan dalszy odwołania do wydarzeń aktualnych, w dyskretny i subtelny sposób wskazują na nieodwracalność tragicznej interwencji historii w osobiste losy człowieka.

Nie tylko przecucie, ale i bezpośrednie uwikłanie w bezwzględny porządek zdarzeń powołuje monolog „żołnierza-kochanka", monolog, który jest w analizowanym przez nas przypadku — etyczną i estetyczną próbą konstrukcji żołnierskiego (ludzkiego) losu. „Dziewczyna-kochanka" nie jest postacią określoną — jest to każda dziewczyna, każda kobieta. Piosenka staje się więc typowym odpowiednikiem każdej niemal żołnierskiej refleksji nad losem, refleksji wnioskującej — z jed-

¹⁷ Cz. Z g o r z e l s k i, *Ballada polska*. Wrocław 1962, s. IX.

nej strony — ze świadectw wydarzeń bezpośrednich, z drugiej — z rygorów żołniersko-rycerskiego ideału. Refleksja jest więc kreacją drugiego życia, w którym jest miejsce na naturalny charakter pożegnań, rozstań, powrotów, przecuć, wypełniania powinności rycerskich wobec bliźnich, ojczyzny, kochanki itp. Piosenka jako refleksja konstruuje los żołnierski była dla warstw ludowych sposobem uświadamiania sobie historii, osobistym jej przeżyciem jako — idei. Wskazywała zatem sens zbrojnego działania, wydobywała motywy przeszłości, kształtowała najistotniejsze cechy ludowego patriotyzmu.

Oparty na motywie „rozłąki” tekst piosenki pt. *Dziś do Ciebie przyjść nie mogą* okazuje się — na tle innych utworów partyzanckich funkcjonujących w okresie drugiej wojny światowej — bardzo bliski tradycyjnym wzorcom poezji balladowej. Jest to utwór, który szczególnie nadaje się do wykonywania z akompaniamentem instrumentu muzycznego, przed nielicznym raczej audytorium. Bliski jest wymową swych epizodów dawnej tradycji balladowej nie tylko dzięki bezpośrednim pogłosom balladowego fatalizmu (sentymentalny wzorzec pozagrobowej łączności kochanków). Sama sytuacja liryczna zbliża go do schematów dawnych dum i ballad. „[...] starcia orężne były nierównie ważniejszym znamieniem tej epoki, a przecież nie obrazu bitew i pojedynków rycerskich, ale sceny pożegnania z kochanką stały się najczęstszym epizodem dum ówczesnych. Był to bowiem motyw, który dawał autorowi od razu kilka atutów do ręki: 1. burzył sielankowy tok sprawy erotycznej, stawał na drodze do szczęścia małżeńskiego, które wskutek prozaiczności swego codziennego «mieszkańskiego» życia nie mogło być wdzięcznym tematem dla dum <'tkliwych wzruszeń»; 2. dawał kochankom doskonałą okazję do wyrażenia żalu z powodu rozstania, zapewnień o szczerym uczuciu

i przysięg dozgonnej wierności; 3. stwarzał sytuację, w której jedna z postaci pozostawała pogrążona w samotnej tęsknocie, w żalonych dumaniach o minionym szczęściu, w niepokoju i trwodze o los ukochanej istoty" — pisze Czesław Zgorzelski¹⁸, analizując materiał dum, które określa jako „poprzedniczki ballady” romantycznej.

Motyw „rozłąki” może zyskać też motywację czysto socjalną, która datuje się w pieśniach żołnierskich od momentu wielkiej fali wychodźstwa ze wsi, od momentu wchodzenia wsi w orbitę spraw ogólnonarodowych, co łączyło się zazwyczaj z przejmowaniem przez masy ludowe głównego ciężaru obronności kraju. Badania folklorystów radzieckich przypisują temu motywowi szczególną rolę w dynamizowaniu gatunków lirycznych¹⁹.

W innych tekstach pieśniowych i poetyckich okresu drugiej wojny światowej, powstałych w środowisku chłopskim, balladowy fatalizm ustępuje miejsca tym treściom, które decydowały na przykład o specyfice marszowych pieśni żołnierskich. Myśl o bohaterach organizowała świadomość patriotyczną, była formułą przeszłości, wyrażała celowość hojnie składanej ofiary krwi i nadzieję na zwycięstwo narodowe i społeczne²⁰. Kształtujące się poczucie „pamięci” i „sławy” bohaterskich czynów wspierało się na częstych odwołaniach do tradycji poezji (pieśni) powstań i buntów, do rozległej tradycji poezji i pieśni proletariackiej (gatunki hymniczne, sławiące, marszowe), wносиło ludowe pierwiastki optymizmu.

„W większej części utworów programowych, zatem

¹⁸ Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949, s. 128.

¹⁹ J. Ziembowski, op. cit., s. 33.

²⁰ W. Gusiew, *Partizanskaja narodnaja poezija u slawian w gody wtoroj mirowoj wojny*, op. cit., s. 317.

mających kształcić świadomość ludzi-bojowników, lub opiewać ich czyny, życie nie uwalnia się nigdy, mimo wojny, spod kierowniczej ręki człowieka. Obecny jest tej literaturze katastrofizm, spotykany przecież w piśmiectwie z okresu ostatniej wojny światowej. [...] Można w tej poezji usłyszeć ton żalu za utraconym towarzyszem broni, ton rozpaczony nawet, chwilowo bezsilnej wobec zbrodni popełnianych przez okupanta, ale nigdy nie zawładnie nią przekonanie o wszechpotężde otaczającego zła. Przeważa aprobatą postawy czynnej, zaangażowanej" — czytamy potwierdzenie powyższych wywodów w znakomitym komentarzu Aliny Aleksandrowicz-Ulrich do zbioru chłopskiej poezji partyzanckiej²¹.

Tytuł szkicu zaczerpnęliśmy ze współczesnej piosenki Bronisława Broka i Jerzego Wasowskiego pt. *Po ten kwiat czerwony*. Jest to również tekst oparty na treściowych schematach i symbolach tradycji pieśni żołnierskich i partyzanckich. Pierwiastek optymizmu, „organizujący” wzruszenie, „programujący” postawy, wyrażony jest tu wprost: i jakże jest inny od dawnych wersji motywu „rozłąki”.

Piosenka żołnierska i partyzancka żyje również w czasie pokoju. Staje się ona szczególnym sposobem edukacji patriotycznej młodego pokolenia²². Podtrzymuje pamięć o bohaterstwie i wzniosłości, potwierdza wartość życia. Powstaje ona i żyje z tych samych pobudek, które powoływały do życia pieśniowe i literac-

²¹ A. Aleksandrowicz-Ulrich, *Chłopski znak*. Lublin 1969, s. 22.

²² Stanowisko takie, potwierdzone żywym zainteresowaniem młodzieży pieśnią ludową, partyzancką i żołnierską, wyraziło się w pomysłach i rezultacie konkursu „Zbieramy pieśni i piosenki”, zorganizowanego w 1967 r. przez Zarząd Główny ZMW i redakcję „Nowej Wsi”. Plonem konkursu jest, wspomniana już, antologia *Z pieśnią i karabinem*.

kie obrazy bohaterstwa. „Wspominać młodzieży o dziełach jej przodków, dać jej poznać najświetniejsze narodu epoki, stowarzyszyć miłość Ojczyzny z najpierwszymi pamięci wrażeniami, jest to nieomylny sposób zaszczepienia w narodzie silnego przywiązania do kraju; nic już wtenczas tych pierwszych wrażeń, tych samych pojęć zatrzeć nie zdoła, wzmagają się one z latami, usposabiają dzielnych do boju obrońców, do rady mężów cnotliwych" — pisał we wstępie do *Śpiewów historycznych* Julian Ursyn Niemcewicz²³.

²³Op. cit., s. 5.

DOBRY CHŁOPCY, CO ŚWIAT RÓWNAJĄ

„Zbójnik w niebo pódzie na samiućkim przodzie” — powiada piosenka, jakby nadając „zbójowaniu” rangę służby wysokim ideałom, rangę powołania. Jest to zaledwie okrucuch legendy zbójnickiej, będącej — podobnie jak samo zbójnictwo — następstwem konkretnych procesów społecznych, przypadających przede wszystkim na wiek XVII i XVIII

Procesy tę — wzmagający się ucisk feudalny — sprawiły, iż wśród chłopów zrodziła się idea oczekiwania na wysłanników legendarnych ziem wiecznej szczęśliwości, którzy powiodą gromady krzywdzonych do krain bez wyzysku i poddaństwa, idea oczekiwania *wy b a w i c i e l i*. Także w rosyjskim folklorze XVII—XIX stuleci znane są cykle utopijnych legend o „*po w r o c i e w y b a w i c i e l i*”, o dalekich ziemiach i szczęśliwych wyspach bez panów ucisku².

Owe utopijne legendy o przyjsciu „*wy b a w i c i e l i*”, a jednocześnie okrutne realia dnia codziennego spowodowały apoteozę zbójnictwa w sztuce ludowej — wydały *l e g e n d ę z b ó j n i k a*, „*co świat równa*”: *b i e r z e b o g a c z o m*, *o d d a j e b i e d n y m*.

¹ W. Ochmański, *Zbójnictwo góralskie. Z dziejów walki klasowej na wsi góralskiej*. Przedmowa S. Szczotka. Warszawa 1950.

² K. W. C z i s t o w, *Russkije narodnyje socjalno-utopieczeskije legendy XVII—XIX w.* Moskwa 1967.

Legendy o wybawicielu ludu przenikały również do dzieł literatury artystycznej. Zapis jednej z nich daje Kazimierz Tetmajer w *Legendzie Tatr*, gdzie z ust góralskiej dziewczyny słyszymy o Kostce Napierskim: „pan Kostka, chłopski Mesyjas”, „Pan Kostka święty człowiek beł!” — powiada w tej samej powieści jeden z górali, dodając: „Z famieliji świętej i królewski pułkownik”³.

Nie mogą zatem dziwić zawrotne kariery zbójnickie, jakich dostąpiły w tradycji ludowej, a później literackiej, niektóre autentyczne postacie, wpisane w przeróżne „regestry złoczyńców”, „Dziejopisy” itp., a częstokroć i najzwyklejsi bandyci i pospolici opryszkowie.

Za wszystkie przykłady wystarczy chyba postać najbardziej znana ze znanych — Janosik. Źródłem legend i pieśni o przesławnym Janosiku był autentyczny zbójnicki żywot Juraja Janosika z Tarchowej, urodzonego w 1688 roku, po słowackiej stronie Tatr⁴, powieszono go po głośnym procesie w roku 1713, w Świętym Mikuluszu. Dzieje Janosika z Tarchowej streszczają w sobie większość faktów, jakie wyobrażenia ludowe i twórczość literacka wiąże z motywem zbójnickim.

Nasze potoczne wyobrażenia o porządku świata wyносimy najczęściej z opowiadań zasłyszanych w dzieciństwie, kiedy to w najprostszy sposób przedstawia się nam elementarne motywy postępowania moralnego, kiedy przy pomocy pierwszych lektur, pierwszych fabuł, bajek i opowieści wpaja się nam, co „dobre”, a co „złe”. Są tam niezwykłeni bohaterowie, siłacze, łamiskały, waligóry, pogromcy potworów i żywiołów

³ K. Tetmajer, *Legenda Tatr*. Cz. 1: *Maryna z Hrubego*. Kraków 1966, s. 110, 115.

⁴ Por.: A. Melicherčík, *Janošikovska tradícia na Slovensku*. Bratislava 1952, oraz tegoż autora, *Juraj Janošik hrdina protifeudálneho odboja slovenkeho ľudu*. Praha 1956.

przyrody, ale także postaci historyczne, uosabiające potoczne marzenia o „dobrym”, „wzniosłym”, „szlachetnym”. Jest tam również upostaciowane zło. W ten sposób uczymy się oceniać nasze postępowanie skalą ludzkich możliwości, nie tylko tych, które znalazły potwierdzenie w udokumentowanych przez historię czynach, ale także tych, które tkwią w ludzkiej wyobraźni, w ludzkich marzeniach i ideałach.

Wśród pierwszych pozyskanych wtedy znajomych i przyjaciół spotykamy zbójnika z sherwoodzkiego boru — prawego i śmiałego Robin Hooda, dzielnego Rinaldo Rinaldiniego, spotykamy też Ondraszka i Janosika z Tatr. Dowiadujemy się wówczas o przewagach szlachetnych zbójników nad krzywdzicielami czy butnymi wielmożami.

Wróćmy jednak do postaci Janosika. „Hyr” o nim przeniknął przez Tatry, zyskując również w polskim folklorze i literaturze szeroką dokumentację. Zanotowano u nas kilkanaście przekazów legendy o Janosiku, a jeclną z wersji tej legendy znajdujemy w repertuarze Sabały.

„Jakozby miał ostać zbójnikiem? — zapytuje przekornie Sabała. — Z młodości ino na piecu leżał i wylegiwał się na tym piecu, i ciągle ozmyślał, co by zaś miał na świecie konać. Ale to silne było chłopcysko, to zaś tam jakiegoś wołu chowali — Janosikowi było ośm roków i wołowi ośm — to go brał i nosił przed sobom”⁵ — kontynuuje opowiadacz, zwracając uwagę na nadludzką siłę młodego bohatera. Zanim Janosik zebrał swoje zbójnickie „towarzystwo”, spóbował się w zbójeckim rzemiośle, zagradzając rodzonemu ojcu drogę, rabując mu pieniądze.

„Jużci zebrał towarzystwo, było ik pięci, zaś Jano-

⁵ *Sabałowe bajki*. Wybór i opracowanie T. Brzozowskiej. Słowo wstępne J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1969, s. 67.

sik i Bacyński to juz ci jako w równi z sobom byli — Janosik piersy harnaś, zaś Bacyński drugi" — słuchamy dalej Sabały. — Jak się uzbierali jeden o drugiego, tak potem śli na pieniądze. Janosik wiedział takie dowody, zaślepić se wiedział, choć kany przysył, to go nie widzieli, kiej nosił ciupagę, to ta ciupaga sama się rąbała za nim, kiej go łopali"⁶.

Czarodziejskie właściwości siekierki Janosika potwierdza inny zapis:

„Sławę Janoszyka dzieli jego siekierka [...] — notuje Goszczyński w *Dzienniku podróży do Tatrów* — Gra ona szczególną rolę w ostatnich chwilach Janoszyka. Kochanka, co go wydała zdradziecko w ręce zwierchności, wiedziała o tej własności tajemniczej jego wałaszk, miał więc przezorność zamknąć ją naprzód w dziewięciu skrzyniach z dziewięcioma zamkami. Janoszyk, schwytany, gwizdnął na swoją broń doświadczoną, wałaszk, wierniejsza od kobiety, jak tylko usłyszała gwizdnięcie Janoszyka, zerwała się w pomoc jemu, zaczęła się wyrąbywać z zamknięcia, przerąbała ośm skrzyń ale dziewiątej nie mogła, bo taka siła jest w liczbie dziewięć"⁷.

W oczach Sabały czarodziejskie właściwości miała także gorzałka: „co jak nogę popod kolana posmarował, a wypił niemoc, to go więcej nosiła w powietrzu, niżli on sam seł". W innych wersjach Janosikowej legendy występuje nadto motyw czarodziejskiego pasa i koszuli.

Epilog zbójnickiej kariery Janosika przedstawił zakopiański bajarz tak:

„[...] potem Luptacy zjednali jego fraierke i ona go zdradziła. Juźci zajęli go, subienice wystawili i mieli wiesać. Ale on odpisał do cysarza, co on sam stanie za

⁶ Ibidem, s. 68.

⁷ S. Goszczyński, *Dziennik podróży do Tatrów*. Opracował S. Sierotwiński. Wrocław—Kraków 1958, s. 262.

jeden regiment wojska, zaś drugi zapłaci ze swoik pieniędzy — zakiel to pismo przysło — Luptacy Janosika powiesili, toz to wisiał, fajkę palił i funt habryki wykurzył, zacem umarł. Zaś Luptacy, jako go powiesili, płacom cysarzowi i dzisiok za dwa regimenty pieniądze. Hej!"⁸

O zbójnikach mówi Sabała z całą aprobatą: „A ludziom nie robili nic. Cheba furman bogaty, pan, albo kase cysarskom wzieni — to takie rzeczy brał!"⁹ Końcowy fragment opowieści jest idealizacją bohatera, pokazuje jeszcze raz nadprzyrodzoną siłę, olbrzymie bogactwo i niezwykły charakter Janosika. Sam Sabała był w *Legendzie Tatr* pierwowzorem honornego zbójnika, „siumnego chłopca" i „harnasia" — Sablika.

Sabała był już dwudziestoparoletnim młodzieńcem, a może i w zbójowaniu sił próbował, kiedy Goszczyński pod datą 24 października 1832 roku zapisał w swym *Dzienniku* słowa, dające początek literackiej legendzie „honorowego" zbójnika, legendzie rozwijanej później przez Tetmajera, Kasprowicza, Orkana i wielu innych.

„Góral z pewną tajoną chlubą wywołuje pamięć głośnych zbójców, daje im swoją sympatią, a niekiedy puszcza się w ich ślady [...]. Zbójnik jest rodzaj ideału dla Górala. Odznacza się on zwykle okazałą postawą, niepospolitą siłą, zadziwiającą zręcznością w rzucaniu toporkiem, szybkością w biegu, gibkością w tańcu i tym podobnymi zaletami fizycznymi. Jest on jeszcze ideałem jako człowiek odważny na wszelkie niebezpieczeństwa, obojętny na śmierć, wróg jakiegokolwiek uległości. Jest to wszystko w charakterze Górala, a zbójnik najpełniej to objawia"¹⁰.

Goszczyński dał również w swoim *Dzienniku* sporą próbkę folkloru zbójnickiego. Folklor pieśniowy —

⁸ *Sabałowe bajki*, op. cit., s. 69.

⁹ *Ibidem*, s. 68.

¹⁰ S. Goszczyński, *Dziennik...*, op. cit., s. 257—258.

zazwyczaj krótkie śpiewki, wykonywane przy wtórze góralskiej muzyki — sławi urok chodzenia „na zbój”, ale wyraża również całą desperację zbójnickiego rzemiosła: świadomość niechybnej, choć honorowej śmierci. Bardzo często pojawia się w pieśniach i legendach motyw szubienicy, która albo jest złota, albo pokrywa się świeżą zielenią, gdy wieszają na niej zbójnika¹¹.

Na orawskim zamku stojom siubiynicki,
ftoże budzie wisiał? Janko z Brzezawicki.
Kieby ja se wiedział, kany bedem wisiał,
od wyrchu do dołu piyknie byk wybić dał.
Z wyrchu dukatami, z dołu talarkami,
a na środku śrybłym, bok jes chłopcem dobrym

Cytowany już tu wielokroć Sabała miał w zwyczaju powiadać: „Na siubienicy dziadów nie wiesają, ale najtęższych chłopów”.

Tak oto przedstawiają się najogólniejsze rysy ludowej legendy o dobrych chłopcach, co świat równają. Od chwili, kiedy legenda zbójnicka rozpoczęła swój żywot, kiedy zaczęto powtarzać ją z ust do ust, stała się ona elementem ludowego światopoglądu, pewnego rodzaju potencjałem ideowym, do którego odwoła się później wiele pieśni i wierszy proletariatu. Legenda stawała się orężem walki społecznej, dawała wzory ludowej partyzantce, gdy tymczasem r z e c z y w i s t o ś ć dnia powszedniego bywała i taka, jak w „obłacie zeznań zbójnika Józefa Baczyńskiego alias Skawickiego ze Skawicy”¹³, złożonych w 1736 roku, a więc zaledwie w dwadzieścia trzy lata po egzekucji na głośnym Juraju Janosiku, powieszonym — jak przystało

¹¹ P. G. Bogatyriew, *Słowackije epiczeskije rasskazy i liroepiczeskije pizni. („Zbojnickij cikl”)*. Moskwa 1963, s. 72—78.

¹² *Jabloneczka*, op. cit., s. 40.

¹³ S. Szczołka, *Żywot zbójnicki Józefa Baczyńskiego zwanego Skawickim*. Lwów 1937. Przytoczone fragmenty relacji Baczyńskiego pochodzą z tego wydania.

na zbójnickiego hetmana — za „poślednie ziobro”. Zeznania te zaczynają się opisem zawiązania się „towarzystwa” Baczyńskiego alias Skawickiego ze Skawicy: „Rodziłem się we wsi Skawicy do starostwa lackorońskiego należącej, ojcu memu Piotr, matce Rejna. Z małości lat moich byłem przy ojcach, potem dorosszy lat moich, ożeniłem się, ale przed ożenieniem sługując u różnych gospodarzów wszędziem się poczcziwie sprawował. Dopiero będąc na jarmarku w Wadowicach zeszło się nas kilku, ja jeden, drugi Błażej Ficek, szwagier mój z Jaszczurowy, trzeci Wawrzyniec Wcisło z Chocznie, czwarty z Gorzenia, ale nie pamiętam, jak mu imię i jak się zowie, piąty Kasper Kulczak z Tarnawy, tam tedy namówiwszy się, poszliśmy w sam dzień świętego Wojciecha wieczór do wsi Mikołaja pod Wadowice do browaru, przy którym w izdebce mieszkał Sowa, krawiec, na którego nas sprowadził ten z Gorzenia powiadając, że ma półfasie pieniędzy w dołku w ziemi”.

Widzimy, że „towarzystwo” Baczyńskiego powstało ściśle w terminie wyznaczonym przez „zbójnicki kalendarz”. Dzień św. Wojciecha (23 kwietnia) był ogólnie przyjęty jako dzień inauguracji „zbójnickiego sezonu”. Nawet jednak ten, kto nie baczył na dni świętych w kalendarzu, doskonale wiedział, że już czas — jak w tej zbójnickiej śpiewce:

Późdzmy chłopcy kraść i zbijać,
Bo ni mamy za co pijać!
Ej, bo się zapocyno,
Ej, bo się zapocyno
Bucyna ozwijać

Tak więc młoda zieleń na buku była dla zbójników hasłem wywoławczym.

¹⁴ *Pieśni Podhala. Antologia*. Kraków 1971, s. 48. Cytat w zapisie uproszczonym.

Rozmaicie wiodło się zbójnikom. Jednemu z nich, jakiemuś Klimkowi, dostała się podczas któregoś z napadów tylko „kromka chleba z masłem”. Skawickiemu wiodło się raczej nieźle: „Z tej tedy skrzynie wzięli pasów srebrnych dwa — mówi Skawicki o łupach swego «towarzystwa» — czarek srebrnych dwie, łyżek srebrnych nie pamiętam wiele, pudełka srebrne dwa, pudło drewniane skórą obite, w którym perły były, korale, ale wiele tego w ni było, nie wiem, pierścienie, ale i tych nie wiem, siła było, z których mnie się dostały tylko trzy pierścionki, jeden szczyrołoty z pięcią kamykami czerwonymi, drugi takż, w którym w środku był kamyk zielony, a na krajach dwa białe, trzeci sygnet z kamieniem zielonym, a koło niego kamienie białe, których mogło być, bo ich nie liczył, blisko osiemnaście, także sztuka perłowa z rubinami...”

Po dniu św. Michała (29 września, gdy na bukach „listecki bieleją”) sezon zbójnicki się kończył. Rozwiązywały się wówczas zazwyczaj zbójnickie „towarzystwa”. Wybierano się na zimowe leże.

„[...] poszliśmy ku Skawicy — powiada Baczyński. — Tamci dwa zostali w Skawicy, a ja poszedłem na Orawę i tamem się uchraniał, gdzie mnie wiktował Jasiek Kowalczyk, brat Kazimierza, już obydwu straceni. Stamtąd z Orawy poszedłem tu w polskie starostwo czorsztyńskie do wsi Ochotnice; tamem zimowałem, alem przez czas zimowania nikogo nie ukrzywdził”.

Jak możemy zorientować się z zeznań Baczyńskiego, napadano nie tylko na dwory, ale obiektem napadów były również kościoły, plebanie, a także zamożniejsi chłopci. Rabowano przejeżdżające karawany, podróżujących dostojników. Wszystko, co miało jakąś wartość albo dało się spieniężyć, padało łupem zbójników.

Żywot Baczyńskiego dostarcza też przykładów zbójnickiej „honorności”: „[...] w lesie dzieliliśmy się. Mnie się dostały lisy, rysie wziął Wojciech Szergiel, kołdrę

zaś, że już była zła i czapka stara do chodzenia, to oboje zostawiliśmy w lesie na krzaku. Z lasu poszliśmy do jednej chałupy, chcieliśmy sobie jeść gotować, ale na nas tam w tej chałupie ciekło, bo deszcz był, poszliśmy do inszej... W tym z owej pierwszej chałupy przyszedł za nami chłop stary, prosił jałmużny. Jam mu powiedział, że pieniędzy nie mam, bom ich nie dostał, ale mu kazałem iść po ową kołdrę i czapkę do lasu... Ten tedy dziad poszedł tam po to i wziął, przyniósł do domu, a my pojedzmy sobie i plecaki wzięwszy poszliśmy w las". Ten akt miłosiedzia miał jednak dla obdarowanego finał tragiczny, ponieważ ścigający zbójników harnicy trafili natychmiast na darowaną czapkę i kołdrę.

Wśród przykładów owej „honorności” na szczególną uwagę zasługuje inny jeszcze epizod zbójnickiego żywota Baczyńskiego alias Skawickiego. Epizod ten znakomicie ilustruje legendarną pobożność zbójników, wyrażającą się najdobitniej w słynnym pacierzu Janosika, jak również w legendzie o kościołach w Szaflarach i Nowym Targu, ufundowanych rzekomo przez zbójników.

„Stamtąd poszliśmy w las jaszczurowski, z tego poszliśmy do Inwałda do księdza. Tam przeszedzmy w nocy wycięliśmy drzwi, księdzaśmy wzięli między się, bo się szarpał na nas, nie biliśmy go, tylkośmy go trzymali. Kazaliśmy mu sobie pieniędzy dawać, gdzie on przynosił miarkę talarów rozklepanych, których nie chcieliśmy brać, bo już były nie brane. Potym przyniósł kramczyków węgierskich, powiedział, że ich miało być za sto tyńfów, które wzięliśmy. Potym pytaliśmy go o pieniądze, których miał koryto w zakrystji, bo nam go tak udano. Na co ksiądz odpowiedział: «Takich wielkich pieniędzy nie mam, bo kiedym tu nastał plebanem, to żadnej ozdoby w kościele nie było, tak tedy cokolwiekiem miał zebranego, wszystkom to na chwałę

Bożą obracał i jest to wszystko na ścianie przy Najświętszej Pannie, co zobaczyć możesz»".

Zabawna jest trochę ta próba sił dwóch „autorytetów”, zbójnika i księdza, ponieważ Baczyński powiada: „Chcę widzieć, dlatego pódź, książe, weź klucze odemknyć”. „Otworzono tedy do kościoła, gdzie przy drzwiach stanął pacholek jeden na warcie, a ksiądz, ja i organista weszliśmy w kościół. Kazałem ja tedy świece pozaświecać, ksiądz tedy wszedłszy na ołtarz i otworzył obraz, gdzieśmy się modlili. Potym ksiądz pokazał mi skrzynkę kościelną z pieniędzmi mówiąc: «Tu są pieniądze na chwałę Bożą, bierz tedy, jeśli chcesz». Ja tedy wyjąwszy owe kramczyki węgierskie, com miał od księdza, i wzięwszy garścią, włożyłem do owej skrzynki, a rzekłem do księdza: «Pokaż mi ty twoje pieniądze, a nie te». Potym poszedłem z księdzem do zakrystji, tam mi ksiądz, otworzywszy skrzynię, pokazał kielichy różne, małe i wielkie, alem z tego nic nie wziął, anim się tego tykał... Więcej my tam nie wzięli, tylko gąsior wódki niepełen, któreśmy sobie przelali do mniejszej flaszeczki, i winośmy w plebanii pili i wzięliśmy stamtąd gąsior wina z sobą. Nikogośmy tam nie bili, nie piekli" — dodaje zeznający zbójnik.

Zbójnicki żywot Józefa Baczyńskiego, zwanego Skawickim, jest tylko przykładem jednej z wielu karier zbójnickich (podobny karierom Klimczaka, Burego, czy Portasza), pozostaje jednak w cieniu takich legend, wyrosłych na podłożu autentycznych faktów, jak legenda o Juraju Janosiku, o zbójniku śląskim Ondraszku z Janowic, o słynnym na ukraińskim Podkarpaciu Dowbuszu, znanym na Żywiecczyźnie Proćpaku i innych.

Tradycja zbójnicka w folklorze stała się w pierwszej połowie XIX wieku przedmiotem żywego zainteresowania pisarzy, którzy szukali w niej odpowiedników bohaterów Dzikich Pól. Rychło też doczekała

się romantycznej apoteozy w *Dzienniku podróży do Tatrów* Goszczyńskiego. Powszechnie uznaje się Goszczyńskiego za twórcę literatury tatrzańskiej i twórcę literackiej legendy zbójnickiej. Później ani Wincenty Pol, modelujący na kształt zbójnickiego harnasia postać Króla Grzeli, przywódcy zbuntowanych górników, ani Lucjan Siemieński, przepisujący bezceremonialnie w *Rysach góralów tatrzańskich* materiały Goszczyńskiego — nie dorównali autorowi *Dziennika*.

W duchu romantycznej idealizacji zbójnika przemówił po latach wyborny znawca Tatr — Stanisław Witkiewicz. Pisał w swym klasycznym dziś dziele *Na przełęczy*: „Tymczasem zbójnik jest bohaterem, wcielającym w siebie najpiękniejsze przymioty rycerstwa, i jest zbuntowanym przeciw sile junakiem, dla którego mord jest wstrętnym, którego się on dopuszcza tylko w ostatecznej konieczności — obronie życia. Jest on wspaniałomyślny, silny, mężny, hulaka i wierny towarzysz. Pieniądze, zdobyte na bogaczach, rozdaje ubogim i nigdy biedaków nie napastuje”¹⁵.

Tą drogą poszli później inni piewcy Tatr, a przede wszystkim Jan Kasprowicz i Kazimierz Tetmajer. Nazwiska ich na trwałe zespoliły się z motywem góralskim w literaturze. Jan Kasprowicz jest autorem dramatu *Bunt Napierskiego* i zbioru *Mój świat*, noszącego charakterystyczny podtytuł: *Pieśni na gęśliczkach i malowanki na szkle*. Kazimierz Tetmajer, który nie był w górach przybyszem jak Witkiewicz, nie był również góralem jak Władysław Orkan, ale urodzonym na Podhalu potomkiem zubożałej rodziny ziemiańskiej, potraktował motywy zbójnickie — by tak rzec — w sposób artystowski, wydobywając z nich pierwiastki ogólne, uniwersalne. Dotyczy to przede wszystkim tomu

¹⁵ S. Witkiewicz, *Na przełęczy*, [w:] *Pisma tatrzańskie*. Opracował R. Hennel. Kraków 1963, t. 1, s. 162.

opowiadań *Na Skalnym Podhalu* oraz powieści *Legenda Tatr*, ale również całego cyklu utworów poetyckich, wierszy oryginalnych i przeróbek, o Janosiku (*Śmierć Janosika*, *Legenda o Janosikowej śmierci*, *Pieśń o Jaśku zbójniku*, *O Janosikowym turnieju*, *Jak Janosik tańczył z cesarzową* i inne). Wymienić też tu należy jego *Bajeczny świat Tatr*, gdzie w rozdziałach *Janosik w legendzie* i *Janosik w pieśni* zawarł Tetmajer wiele refleksji na temat zbójnickiego folkloru¹⁸.

Musimy jeszcze dodać, że pojawiły się także ujęcia inne, będące częstokroć rozprawą z legendą górala-zbójnika, socjalną jej interpretacją. Zaczynał ją w swych dziełach Władysław Orkan, a za nim poszli inni, przede wszystkim rodowici górale. Wojciech Brzega — uczeń Stanisława Witkiewicza, a później krytyk jego koncepcji — pisał w swoich wspomnieniach: „Gdy rok był zły, brakło «życia», to wtedy szli na kradzież do Węgier, było im bliżej jak w niziny do Polski, za pół dnia przeszedł przełęcz: Pyszniańską, Tomanową lub przez dolinę Chochołowską na Jamniską lub Raczkową i był w Luptowie. Stąd to tak się zakorzeniło złodziejstwo na Podhalu. Kradli i na miejscu. Trza było gaździe spać w szopie przy krowach. Pamiętam, jak Szczepan Roj palił ogień na Szymaszkowej, pilnując grul!

Literaci i artyści wyidealizowali legendę zbójnicką, dobre to jest w sztuce i literaturze, możliwe w zapiskach podać, bajek, pieśni, słowem w etnografii, ale

¹⁶ Zagadnienie to doczekało się wyczerpującego omówienia w rozprawie J. Krzyżanowskiego pt. *Janosik w poezji Tetmajera*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 5. Pogłosami zbójnictwa w literaturze i folklorze zajmowali się ostatnio: S. Piotrowski, *Skalne Podhale w literaturze i kulturze polskiej*. Przedmowa J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1970, oraz Z. Piasiecki, *Byli chłopcy, byli... Zbójnictwo karpackie — prawda historyczna, folklor i literatura polska*, Kraków 1973.

w życiu jest niemożliwe, i to osławione zbójnictwo inaczej się w życiu przedstawiało. Zbójnik był tym na Podhalu, czym Lisowczyk w Polsce po skończonych jego wyprawach. Był niszczone i wspólnie ścigany przez gazdów i mało się różni w pojęciu gospodarza zbójnik od zwykłego złodzieja".

W przypisie dodaje Brzega: „Gdyby historycznie była opracowana przeszłość Podhala, toby nam wskazano na inne tradycje Podhalan niż na zbójnictwo, na zasługi dla dawnej Rzeczypospolitej i w Powstaniu Chochołowskim”¹⁷.

Podobnie Andrzej Chramiec, twórca zakopiańskich uzdrowisk: „Zakopiańskich zbójników nie pamiętam ani z nazwy, ani z legendy. Sławny Janosik należał nawet w legendzie do Słowaków. Zakopianie nie solidaryzowali się z ideą zbójnika i jest wierutnym fałszem i fantazją poetycką, aby zakopianie uważali zbójników za rycerzy. Lud pomagał tropić zwykłych złodziei, najczęściej sam ich wyśledził, i wójt karę wymierzył”¹⁸.

Pogląd taki znajdziemy również u niektórych współczesnych poetów ludowych z Podhala, na przykład u Hanka Nowobielskiej.

Jak łatwo się zorientować z powyższych wypowiedzi, jest to konfrontacja okrzeplej gdzieś na przełomie XVIII i XIX wieku legendy z późniejszymi, bo już dwudziestowiecznymi, realiami, konfrontacja przeprowadzona z pozycji dwudziestowiecznych kryteriów. Z cytowanej wypowiedzi Wojciecha Brzegi wynika przecieżnie, że dla wielu górali z początków XX wieku „zbójnik” nie był wzorem postępowania na co dzień, bo być nim po prostu już nie musiał. Uświadamiano sobie wyraźnie, że „zbójnictwo” żyje już tylko

¹⁷ W. Brzega, *Żywoć górala pocziwego. Wspomnienia i gawędy*. Wybór, opracowanie i komentarz A. Micińskiej i M. Jagiełły. Kraków 1969, s. 31.

¹⁸ Por.: W. Wnuk, *Moje Podhale*. Warszawa 1968, s. 9.

w literaturze i sztuce oraz w pięknej legendzie przeszłości. Dzisiaj wątek zbójnicki przechował się przede wszystkim w folklorze. Rzadziej podejmowany jest przez literaturę, choć pozostał wciąż bohaterską — ale i sensacyjną — treścią, urzekającą formą. Jeśli przed wojną odpowiadał konkretnym zapotrzebowaniom społecznym na przykład poemat Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego *Janosik z Tarchowej*, to dzisiaj trudniej byłoby zrealizować takie zamierzenie choćby i z tego względu, że współczesną odmianą epiki bohaterskiej staje się już nie legenda zbójnicka, legenda buntownika, ale literatura partyzancka i wspomnieniowa z okresu drugiej wojny światowej.

Tytuł widowiska *Brylla*¹⁹ nawiązuje do znanych góralskich malowanek na szkle, a jednocześnie przypomina podtytuł jednego ze zbiorów poetyckich Jana Kasprowicza: *Pieśni na gęśliczkach i malowanki na szkle*. Nie jest to jednak kontynuacja ani problematyki, ani formy, ale pewien zabieg nazwotwórczy, odwołanie się do pozycji, jaką zajmowały w ludowej kulturze Podtatrza malowanki na szkle. Były one plastycznym odpowiednikiem legendy zbójnickiej, a wisały w góralskich chałupach pospołu z wizerunkami świętych. Ten właśnie szczegół, charakteryzujący ducha ludowej kultury Podtatrza, widoczny jest w widowisku *Brylla*.

Dziś, kiedy Tatry stały się raczej elementem „kultury” aniżeli „natury”, kiedy wyobrażenia o górach stały się elementem naszego potocznego życia i przybladła ich egzotyka i autentyczność — motywy kultury podhalańskiej, muzyki i literatury, zyskały sobie szeroką popularność. Artyści współcześni jednak sięgają po nie częściej dla fascynującego materiału, kostiumu aniżeli dla problemu.

¹⁹E. Bryll, *Na szkle malowane*. Premiera w Teatrze Polskim w Warszawie, listopad 1970.

Współczesna moda na góralszczyznę jest w gruncie rzeczy wyrazem kształtowania się w naszej kulturze współczesnej czegoś w rodzaju stylu folklorystycznego, a zarazem jest przejawem demokratyzmu tej kultury. W ten sposób można chyba po części tłumaczyć popularność podhalańskiego rzemiosła artystycznego, muzyki i literatury ludowej.

Na szkle malowane rozwija ten typ widowiska, z którym Bryll oswoił nas wcześniej, żeby wspomnieć *Po górach, po chmurach*. Mamy zatem znów zwrot do elementów dawnej kultury, które przechowuje się niejako z rozmysłem; z całą świadomością, że ocala się je dla urozmaicającej powszedniość — inności. Widowisko Ernesta Brylla, choć w wielu momentach bardzo wiernie nawiązuje do okrucich autentycznej legendy zbójnickiej, wydobywa z niej przede wszystkim element ludyczny. Wyrażne współbrzmienie z podaniem o Janosiku czy innym zbójnickim harnasiu ma postać Swojego wraz z ułamkowo, ale przede wszystkim groteskowo, pokazanymi motywami jego nadprzyrodzonej biografii.

Widowiskowy charakter wszelkiego rodzaju zjawisk folklorystycznych umożliwia taki typ wypowiedzi, sądów i ocen, które — informując o rzeczach prawdziwych — nie muszą być relacjami serio. Zasadę tę Bryll doskonale zna i wykorzystuje szczerze.

* * *

Do historycznego i legendarnego Janosika dołączył dziś Janosik serialowy²⁰, który w hollywoodzkiej wręcz scenerii Tatr wałęsał się przez kilkanaście tygodni po ekranach telewizorów.

²⁰ Chodzi tu o dwunastoodcinkowy serial Telewizji Polskiej pt. *Janosik* w reżyserii Jerzego Passendorfera. Rolę tytułową kreował Marek Perepeczko.

Serialowy Janosik wyszedł na gościniec jako ten, co w księgi raczej patrzył, a życiu się nie przyglądał. Uczony w mowie, piśmie, władaniu szpadą i pistoicami, niczym znudzony pałacową egzystencją poszukiwacz przygód z serialów „serca i szpady”. Na zbójnicką ścieżkę zaprowadził go przecież przypadek, naiwność chłopięca prawie, przez którą zwierzchności pańskiej się naraził i do lochu został wtrącony.

Swym epickim losem-przeznaczeniem bohater serialu zostaje raczej obarczony. Pochody przeciwko ciemńcom ludu odrywają go najczęściej od uczty, wytrącają z lirycznej kontemplacji pejzażu, z władczej zadumy; odrywają od oczu Maryny. Wszystkie te sytuacje dałyby się wymienić na atrakcje współczesnej kultury peregrynacyjno-wczasowej, poczawszy od fascynacji monumentalną naturą, ludowym budownictwem, kostiumem i folklorem Podtatrza. Kazano więc Janosikowi poruszać się w Tatrach znanych z przewodników i folderów; Tatrach, gdzie bywają „ludzie z towarzystwa”, gdzie sprawą najważniejszą jest zdobycie dobrego samopoczucia. Ale serialowy Janosik musi uporać się ponadto ze swoim epickim przeznaczeniem, z którym — według przekonań ludowych — przychodzi na świat już jako bohater. Rośnie więc na mściciela od kołyski, a w dzieciństwie — na oczach wszystkich — dokonuje czynów nadprzyrodzonych. Takim jest przecież Janosik w opowieści Sabały.

Epicki żywot wymaga skompletowania drużyny i związania się z nią więzami pobratymstwa. Bohater serialowy przychodzi do drużyny jako ktoś „obcy”, „nowy”, gdy tymczasem nawet w śpiewogrze Brylla nosi on miano Swojego. Zresztą nie to jest najważniejsze. Bohater przychodzi jakby z innej kultury, gdyż chłopów stać może na zbiorowe bohaterstwo, ale nie stać ich na swojego przywódcę. Jest więc zbójnicki hetman człowiekiem oświeconym. Potrafi siadać

do pańskiego stołu. Zna kodeks obyczajowy i reguły pojedynku. Nawet w walce dopuszcza tylko te chwyt, które nie psują widowiska. Są rodem z dawnych turniejów, walki „na pokaz”, ulubionego zajęcia warstw oficjalnych.

Telewizyjny bohater — choć rzecz cała dzieje się w ponurej pieczarze — dokonuje typowego przewrotu pałacowego. Udowodniwszy swą wyższość pod każdym względem, odprawia starego harnasia „z torbami” i zdobywa władzę nad drużyną, która jest mu obca. Nie może więc być mowy o epickim pobratymstwie. W legendzie równał lud swych bohaterów z królami, ale czynił to sam, siłą własnych potrzeb i możliwościami wyobraźni. Oddawał bohaterom skarbiec własnych prawd i doświadczeń, zebranych w różnych miejscach i różnych czasach. Takim jest Janosik Sabaty, „złożony” z okrucieństw najróżniejszych legend i faktów. Królewski majestat, który przypisuje lud swoim bohaterom, jest środkiem artystycznym, sposobem idealizacji i wyrażania swej wiary w jego misję. Sabata powiedział między innymi: „Była pod Wiedniem karcma, to samej cysarzowej odpisał, przyniósł złotom kurę i dwaście jajek, to przysła i tańczyła ś nimi haniok bez całom noc”. Z punktu widzenia nosiciela legendy naprawdę mniej ważny wydaje się fakt, że Janosik bił się z cesarskimi. Za to godniejsze opowieści, a więc i bardziej „prawdopodobne” jest to, że bohater tańczył z cesarową. Warto pamiętać o tych podstawowych mechanizmach legendy, aby nie dawać mimowolnie jej parodii.

Serialowy bohater nie liczy się z tymi, którym zawdzięcza swą egzystencję, którzy siłą swych przekonań i wyobrażeń obdarowali go nadzwyczajną mocą, czarodziejską odpornością i magicznymi przedmiotami. Istnieje jakby mimo ludu, z którego — wzorem niezliczonych fabuł — wziął sobie jedynie dziewczynę.

Istnieje sam dla siebie. Kamera z upodobaniem pokazuje jego twarz, portretuje go w różnych sytuacjach. Z wyrazu twarzy każde czytać myśli, decyzje, a nawet czyny. Bohater w folklorze nie ma swojego portretu, nie bywa posągowo i dumnie zatroskany, jak telewizyjny heros. Grymas twarzy jest racją królów. Ludowego bohatera charakteryzują czyny, zbroja, koń i wierna drużyna. Tymczasem w serialu zarówno drużyna, jak i sprawa ludu, którego bronić trzeba przed niewspółmiernie silniejszym przeciwnikiem, istnieją jako zespół „prób”, których pokonanie znaczy nadczołowieka, indywidualistę. Nie pierwszy raz spotykamy się z podobną tendencją. Jeszcze na początku wieku interpretatorzy byliny o "Wasylu Busłajewiczu (Wasylu Pijanicy) uczynili jej bohatera anarchistą.

Z taką koncepcją serialowego bohatera koresponduje również koncepcja ludu. Lud serialowy, który przecieź na własną potrzebę Janosika — jako swego wybawcę — wymarzył, okazuje się bardzo płochliwy i zastraszone, ale tym samym heros ma okazję być dzielniejszy nad innych. Mogłoby się wydawać, że główną bolączką ludu jest fakt, że dworscy i cesarscy nastają na cnotę wieśniaczek. Cudów bohaterstwa dokonywać więc musi Maryna, która do zbójników po pomoc nieustannie biega.

Janosik czuje się wśród drużyny osamotniony. Podkreśla to wyraźnie rozbawiona drużyna i dwu wesołków: Pyzdra i Kwiczol, którzy bawić mają znudzonego pana herszta. Wydaje się, że telewizyjny Janosik posiadał sposób bycia człowiekiem wolnym, ale nie tym, który wolność zyskał przez świadomość niewolnictwa swego. Janosik jest człowiekiem wolnym z wyboru, jest buntownikiem na pokaz, który do tego miał nieszczęście buntować się razem z chłopami.

Resztę czasu, jaka między uctami i miłostkami mu pozostaje, spędza serialowy heros na noszeniu teatral-

nie nakrochmalonego kostiumu, celebrowaniu władzy i majestatycznym obnoszeniu jej insygniów. Z rzadka się bije, a jeśli już, to z członkami drużyny.

Istotnym motywem serialowego żywota są uczty. W ludowym eposie była uczta jedynie okazją do związania lub rozwikłania intrygi, działania podstępного itp. Motyw „uczty” nie pojawiał się po to, aby pokazać, co bohater jada, czy spożywaniem posiłku wypełnić (rozciągnąć) czas epicki. Podobnie jak serialowa tęsknota za „dzielnością”, tak i „konsumpcja na pokaz” są typowymi ideałami życiowymi warstwy mieszczańskiej²¹. Fałszywie brzmią więc w legendzie ludowej. Tkwią w niej jak obca substancja.

Chociaż możemy wskazać wiele artystycznych opracowań legendy o Janosiku, to twórcy serialu kontynuują już tylko Brylla ze śpiewogry *Na szkle malowane*. Warto więc zapytać, czy dziś pozostały nam jedynie seriale, śpiewogry, Rumcajсы? Warto także rozważyć, czy serial nie miał być — w założeniu — jeszcze jedną próbą wprowadzenia ludowego bohatera do polskiego filmu, próbą tak zwanego sięgania do niewyczerpanych pokładów ludowej moralności i fantazji, do ideałów, które mogłyby wzbogacić współczesną kulturę? W kontekście *Janosika* pytań tych stawiać nie można.

Telewizyjny *Janosik* obliczony jest na wymagania niekrytycznego telewidza, którym nie musi być jakiś konkretny człowiek, ale rola konsumenta kultury serialowej, jaką możemy przyjąć lub nie. Rola telewidza, w jaką wступujemy podczas emisji *Janosika*, nie dopuszcza związku z innymi rolami, które pełniimy w realnym życiu. Jest rolą społecznie pustą, niedzielną. Tak skonstruowany bohater nie może podjąć żadnego ze współczesnych problemów, gdyż — aby istnieć — musi istnieć konwencjonalnie, odgrodzić się od wszyst-

²¹ T. V e b l e n, *Teoria klasy próśniaczej*. Warszawa 1971.

kiego, co współczesne. Dzięki temu w oczekiwaniach niekrytycznego telewidza może być zastąpiony przez bohatera każdego innego serialu: dzielnego szeryfa, genialnego detektywa, kapryśnego księcia czy pechowego wynalazcę.

Legenda bowiem, jak każda idea społeczna, wybiera sobie bohatera, aby mogła się przez niego urzeczywistnić, przybrać wymiar ludzkiej prawdy. Legenda żyje w wyobraźni i poza nią być przestaje. Bohater ludowy nie może więc opuścić ram wyobraźni, gdyż tylko tam jest najsprawiedliwszy ze sprawiedliwych, najdzielniejszy z dzielnych. Co prawda zdarza się, że legendy mają swoich wyznawców rzeczywistych. Są nimi różni samozwańcy, korzystający z tych ludowych przekonań. Świat legendy porusza do realnych działań, a ona sama bywa silniejsza od miecza, strzelby czy ciupagi. Nie może więc być „opowiedziana” przez kogoś i komuś, kto w nią nie wierzy. Inaczej zamienia się w pseudodokument etnograficzny, jak w przypadku serialowego *Janosika*.

Panuje niepodzielnie przekonanie, że każde odwołanie do folkloru, jako określonej formy sztuki, jest uprawianiem ludowości, wypowiedaniem się w duchu ludowych światopoglądów. Ludowość, jak każda ideologia, jest kategorią historyczną, i to, co w danym momencie wyraża interes ludowy, kiedy indziej staje się treścią ideologicznie obojętną albo nawet antyludową. Tak jak kiedyś istniały antyludowe wersje eposu, którymi można było manipulować, tak i dziś sięganie po folklorystyczne tematy nie jest równoznaczne z sięganiem po ludowe treści. Serialowy Janosik stał się właśnie bohaterem antyludowym. Serialowy Janosik wcisnął się w ludowym przebraniu tam, gdzie jeszcze oczekujemy na ludowego bohatera.

O HEROSACH, RYCERZACH I CZTERECH PANCERNYCH

I

„Janek trafiający w cel, Gustlik, o mięśniach ze stali, Grześ kierowca wyborny i Wasyl różnooki, czytający przyszłość z chmur, śmiała Marusia-Ogoniok, zalotna Lidka... Czy żyli naprawdę? Czy takie właśnie mieli przygody?

Nie mogę podać dzisiejszego adresu towarzyszy pancernych, ale było ich naprawdę znacznie więcej, niż «Rudy» może pomieścić — wiele tysięcy. A przygód nie zmyśliłem, bo i po co, skoro wystarczy porozmawiać z frontowymi kolegami, by dowiedzieć się prawdziwych i znacznie ciekawszych niż te z fantazji wysnute. Nawet dzieje Szarika nieznacznie tylko podkoloryzowałem, łącząc w jeden parę psich życiorysów.

A gdybym znał te dzisiejsze adresy, to i tak bym nie zdradził. Chcę, by w waszej pamięci zostali zawsze młodzi, odważni i wierni, byście wzięli ich jako towarzyszy na szlak wielkiej i trudnej przygody waszego własnego życia." ¹

Przepisana z okładki *Czterech pancernych...* notka autorska wprowadza znakomicie w problematykę po-

¹ J. Przymanowski, *Czterej pancerni i pies*. Warszawa 1968, t. 1. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

niższych rozważań, które są próbą spojrzenia na źródła popularności zarówno książkowej, jak i filmowej wersji *Czterech pancernych*. Trudno dziś wyobrazić sobie w Polsce młodego i najmłodszego widza, który zaprzepścił okazję zaznajomienia się z osobliwymi przygodami załogi „Rudego”. Nie dziwi także sytuacja, kiedy od wsi do wsi, od miasteczka do miasteczka wędruje ktoś z „autentycznym” — jak wszem i wobec rozpowiada — Szarikiem. Ci, którzy spieszą oglądać wędrującego gdzieś tam przez Polskę Szarika, powodowani są tymi potrzebami, które naszym przodkom nakazywały wierzyć w istnienie latających wysp, krain powszechnej szczęśliwości, nakazywały wierzyć w przeróżne Wyspy Siedmiu Miast, w Górę Magnesową, w olbrzymiego ptaka zwanego Rokiem. Jest to postawa podobna tej, która kazała wierzyć w pojawiających się co pewien czas „samozwańców-zbawicieli”.

Olbrzymia popularność bohaterów *Czterech pancernych* potwierdza fakt, że ich książkowe i filmowe losy są przedłużeniem tych marzeń o bohaterstwie, prawdzie i wzniosłości, jakie realizowały się w ludowym eposie, w pieśni historycznej, micie i bohaterskiej bajce.

II

Czas wielkiej wojny z niemieckim faszyzmem wprowadził załogę „Rudego” na szlak, którego początków szukać należy nie tyle w odległym Primorskim Kraju, ile w ludowej epice bohaterskiej wszystkich czasów i wszystkich kręgów kulturowych². Wskażemy zatem najbardziej typowe motywy:

² Przy pisaniu tego tekstu wykorzystano następujące prace teoretyczne poświęcone epice ludowej: W. Żyrmunski, *Narodnyj geroičeskiy epos*. Moskwa 1962; tenże, *Skazanie ob Alpamyse i bogatyrskaja skazka*. Moskwa 1960; J. Mele-

Dziecięcy wiek i młodość bohatera. Centralną postacią *Czterech pancernych* jest Janek Kos. Wszystkie niemal epizody książki pojawiają się w związku z osobą Janka. Zawsze w centrum uwagi znajduje się Janek, a obraz jego czynów dopełniają czyny załogi „Rudego”. Taki sposób prowadzenia narracji — cyklizacji zdarzeń i wątków wokół jednej postaci — przypomina konstrukcję tradycyjnego eposu bohaterskiego. Zastajemy młodego bohatera w dalekim Primorskim Kraju, który wydaje nam się bajkowo-epickim zaświatem. Matkę stracił pod gruzami domu, w którym mieszkał. Janek Kos jest więc typowym bohaterem sierotą, podejmującym pełną nadzwyczajnych przygód epicką wyprawę w poszukiwaniu ojca. Bohater sierota bywa najczęściej główną postacią mitu, bajki bohaterskiej i tradycyjnego eposu. Przypomnijmy choćby bohatera starofrancuskiej opowieści o Persewale z Walii. Jako „syneczek pani wdowy po rycerzu, która ma dwór i włości wśród Przekłętego Lasu”, młody Persewal nie może znać swego rodowodu ani imienia. Ojciec Persewala i jego dwaj bracia zginęli w rycerskich potyczkach, będąc w służbie króla Artura. Młody bohater wyruszy w drogę, aby ich pomścić. Bohaterem sierotą jest także Tristan. „Że więc przybyłeś na ziemię przez smutek, imię twoje będzie Tristan” — mówi na kartach sławnych *Dziejów Tristana i Izoldy* matka bohatera, urodzonego — jak Persewal — z „wdowy po rycerzu”. Motyw „bohatera sieroty” spotykamy między innymi w pieśniach *Eddy*, w *Pieśni o Rolandzie* (rodzice Rolanda na wygnaniu) i jakże często w powieści historycznej. „Bohater siero-

tinski, *Narodnyj epos*. [w:] *Tieoria literatury*. Moskwa 1964; W. Propp i B. Putiłow, *Epiczeskaja poezja russkogo naroda*. [w:] *Byliny*. Moskwa 1958, t. 1. Z polskich prac warto wskazać w tym miejscu studia J. Krzyżanowskiego i K. Wyki dotyczące *Trylogii* Sienkiewicza.

ta" jest typowym motywem fabularnym przede wszystkim w bajce ludowej.

„Zwierzał się, jak matkę stracił pod gruzami spalonego domu, jak na ciężarowym samochodzie (bo przecież nie wiedzieli, że Polak) wyjechał z Gdańska i potem wędrował coraz dalej na wschód, najpierw do cioci, która mieszkała we Lwowie, a kiedy mu napotkani żołnierze powiedzieli, że był tu niedaleko jeden porucznik Kos, postanowił ojca na własną rękę poszukać i zawędrował aż w pobliże Oceanu Spokojnego. Może to był ojciec, a może inny człowiek o tym samym nazwisku, dość że go nie znalazł. Głodny i bosy trafił na Starego, to znaczy na myśliwego, którego zwano Jefim Siemionycz. Tam już został, bo dalej nie było gdzie szukać”.

Tak pisze Przymanowski w *Czterech pancernych*. Młody bohater podejmuje wielką wędrowkę. Nie jest to typowy dla eposu i bajki bohaterskiej motyw „wyprawy po narzeczoną”, ale wyprawa syna w poszukiwaniu ojca, wiążąca się z motywem „zemsty rodowej”.

Charakterystyczne zbieżności z ludową tradycją epicką da się odczytać w wyrażnie na kartkach *Czterech pancernych* określonej funkcji „starca-opiekuna”. Jest nim przecież Jefim Siemionycz, spełniający niemal wszystkie zadania epickiego „starca-opiekuna”, osoby, która wtajemnicza młodego bohatera w zawile arkana rycerskiego rzemiosła, przygotowuje go do trudnego „epickiego życia”.

Pierwszy czyn bohaterski. Z postacią „starca-opiekuna” wiąże się zazwyczaj typowy motyw epicki opiewający pierwszy wyczyn młodego, zazwyczaj dziecięcego, bohatera. Młodociani bohaterowie eposu odznaczają się nadludzką siłą i nadzwyczajną sprawnością. Występują częstokroć w zbroi swego ojca lub dziada, wyprawiają się w przebraniu na wroga. Siedmioletni bohater *Alpamysza* podejmuje olbrzymi

łuk swego dziada i strąca strzałą szczyt góry Askar. Nie szukajmy jednak zbieżności typologicznych tak odległych. Siedemnastoletni Janek Kos zabija ussuryskiego niedźwiedzia. Ratuje życie swemu opiekunowi i zdobywa najwyższe trofeum. Ten pierwszy czyn bohatera *Czterech pancernych* ma znacznie bliższe nam pokrewieństwo (oczywiście nie tekstowe), choćby w sławiącej czyny Bolesława Krzywoustego *Kronice polskiej* Galla Anonima, z której „wstawki liryczne” o cudownych narodzinach bohatera przypominała w swym repertuarze Ewa Demarczyk:

„Pewnego razu Marsowe dziecko, siedząc w lesie przy śniadaniu, ujrzało ogromnego dzika, przechodzącego i chowającego się w gęstwinę leśną; natychmiast zerwał się od stołu, pochwycił oszczep i popędził za nim, atakując go zuchwale sam jeden, nawet bez psa. A gdy zbliżył się do bestii leśnej i już cios chciał wymierzyć w jej szyję, z przeciwka nadbiegł pewien jego rycerz, który powstrzymał jego ramię, wzniesione do ciosu, i chciał mu odebrać oszczep. Wtedy to Bolesław sam zwycięsko stoczył w cudowny sposób podwójny pojedynek: z człowiekiem i ze zwierzęciem.”

Czarodziejski pomocnik. Młody bohater *Czterech pancernych* — podobnie jak jego epiccy pobratymcy — wyprawia się na poszukiwanie (ewentualnie w celu pomszczenia) ojca. Poczynaniom takim towarzyszy zazwyczaj w epice koń, wilk, ptak, pies. Są to czarodziejscy pomocnicy, wybawiający bohatera z najprzeróżniejszych opresji. W *Czterech pancernych* funkcję czarodziejskiego pomocnika spełnia pies Szarik. Pokrewieństwo z tradycyjnym schematem narracyjnym wydaje się tym bliższe, że w grę wchodzi znów motyw „sieroctwa”. Ginie przecież rozszarpana przez dzika suka Mura, a los pisany Jankowi jest już tym samym epickim losem jego czarodziejskiego pomocnika. Podobnie jak w tradycyjnej epice, gdzie czarodziejski pomo-

chnik zwykle przychodzi na świat w tym dniu, co bohater. Bohater na przykład rodzi się z matki, która zjadła czarodziejskie jabłko, a koń z klaczy, która zjadła ogryzek.

Zbratanie w pojedynku. Epickie konsekwencje w *Czterech pancernych* ma obecność motywu „pobratymstwa”. I tu zbratanie następuje w pojedynku:

„— Wasza wojna skończona dawno. Ja wiem, w dwa tygodnie was pobili.

— A ty umiesz się bić?

— Stawaj.

Janek przesunął lampę na sąg porąbanego w szczapy drewna. Pochyleni lekko ku przodowi, tkwili naprzeciw siebie nieruchomo, napuszeni jak dwa koguty. Skoczyli. Grigorij był znacznie wyższy, chwycił Kosa za głowę, ugiął pod siebie. Janek, padając, skurczył nogi i gdy plecami dotknął ziemi — wyprostował je z całą siłą, odrzucił tamtego pod ścianę szopy [...].

— Będziemy się jeszcze bili czy masz dość — spytał Janek.

— Nie, głupio. Moja wojna, twoja wojna. Weź mój traktor, jak ja pójdę do armii."

Pobratymstwo przez pojedynek łączy na przykład Oliwiera z Rolandem, Kostię Nowotarżanina z Wasylim Busłajewiczem. Pojedynek był warunkiem przyjęcia do Rycerstwa Okrągłego Stołu, był także potwierdzeniem braterstwa. Pobratymstwo w pojedynku nie jest wyłącznie sprawą ludowej wyobraźni ani sprawą literackich pomysłów. Oto przykład z ostatniej wojny, wydobyty z książki Władysława Gołąbka „Boryny”, pt. *Bez rozkazu*.

„Wyjrzałem przez okno. W tym samym momencie obydwoj przybysze zatrzymali się tuż przy mieszkaniu. Sądząc z wyglądu, żaden z nich nie miał dwudziestu lat. Wkrótce jeden — jak się wydawało — młodszy, wszedł energicznym krokiem do mieszkania z pistole-

tem w rękę i domagał się wydania żądanych uprzednio rzeczy. Uwagi jego nie uszła obecność «Bacy» i moja. Zapytał, kim jesteśmy. Domownicy odpowiedzieli, że krewnymi i że przyjechaliśmy ich odwiedzić. Wtedy zagroził, by nie ruszać się, bo będzie strzelał. Obserwaliśmy go bacznie, wyczekując odpowiedniego momentu. Gospodarz w tym czasie wręczał mu buty. Moment, w którym napastnik zajął się nimi, wystarczył, by «Baca» błyskawicznie doskoczył do niego i wykręcił mu rękę z pistoletem, przypierając go do ziemi. Zaczęli się szamotać. Pośpieszyłem «Bacy» z pomocą. Padł strzał, nie ranił nikogo. Wkrótce napastnik był obezwładniony. [...]

Może wspólne cierpienie, może podobna tragedia rodzinna, jaką obaj przeżyliśmy, wpłynęły na to, że tego chłopca bardzo polubiłem. Gdy tylko zaczął o sobie opowiadać, czułem, że staje mi się bardzo bliski. Zapragnąłem mu pomóc, otoczyć opieką. Widziałem zresztą, że to samo czuł i «Ośka». [...] Powiedzieliśmy krótko:

— Zostaniesz z nami. Pamiętaj, że ci ufamy.

Tadzio, bo takie miał imię, z radości aż podskoczył do góry, rzucił się nam na szyję. Nazywał się Tadeusz Salomończyk, miał siedemnaście lat, pochodził z Przyłęku, gmina Grabów, powiat Kozienice."³

Ten obszerny cytat ze wspomnień Władysława Gołąbka dowodzi, że — bez względu na czas i miejsce — istnieje typowość sytuacji życiowych, których powtarzalność wyraża się najpełniej w eposie. Epos ludowy jest wizją przeszłości narodowej, którą przyjmuje się jako własną, a jednocześnie jako uogólnioną w obrazach artystycznych żywą historię. Jest zatem epos najpierwotniejszą i najbardziej trwałą formułą patriotyz-

³ W. Gołąbek „Boryna”, *Bez rozkazu*. Warszawa 1971, s. 119—122.

mu i obywatelskości, łączy z narodzinami kategorii „państwowości”.

Bohater i jego drużyna. Wśród typowych i powtarzających się jednostek narracyjnych spotykamy obraz drużyny nierozzerwalnie związany z ogólną koncepcją epickiego losu bohatera. Bohater przebywa zazwyczaj w towarzystwie członków drużyny, która schodzi na dalszy plan w momencie, kiedy on podejmuje heroiczne działanie. Epicki portret bohatera jest wieloplanowy. Odrzuca motywację psychologiczną na korzyść sytuacyjnej. Nie znamy zazwyczaj twarzy bohatera. Charakteryzują go własne czyny, zbroja, odzież, druh-koń i drużyna.

„Hrabia Roland dosiadł rumaka. Spiesz się doń druh wierny Oliwier. Przybywa Geryn i dzielny hrabia Gerrier, i Oton przybywa, i Beranżer przybywa, i Astor przybywa, i Anzeis sędziwy, i dumny Gerard z Rusylonu, i bogaty diuk Gajfer, przybyli”.

Podobnie z dworem kniazia Włodzimierza związani są bohaterowie, wyróżniający się nadprzyrodzonymi, a sobie tylko właściwymi cechami. Ilia Muromiec odznacza się nadludzką siłą i chłopską przezornością, poczuciem sprawiedliwości i honorem; Donrynia dosiada konia, który „jednym susem przekazuje wiorstę”; Jekim Iwanowicz włada maczugą trzydziestopudową, a Wasyli Pijanica razi celnymi strzałami z łuku.

Bohaterowie *Czterech pancernych* przesiadają się z wiernego konia-druha do czołgu. Teraz czołg zastępuje bohaterskiego konia, który żył myślami bohatera, służył radą, przewidywał groźne i przychylne bohaterowi sytuacje. Motyw „konia-druha” zjawia się zupełnie świadomie, kiedy Szaakaszwili wypowiada następujące słowa: „Niedobrze, kiedy koń pod dżigitem przed bitwą pada, niedobrze, kiedy czołg w błocie siedzi”. To pokrewieństwo ujawnia się najwyraźniej wtedy, kiedy staje problem nazwania czołgu.

„— Gniady do czołgu nie pasuje — sprzeciwia się Kos.

— Aleksander Macedoński miał słynnego Bucefała — powiedział Wasyl — a Roland podczas bitwy w dolinie Roncesvalles dosiadał Wejlantyfa, rączego rumaka...

— No właśnie, to może by i nasz wóz jakoś nazwać, albo uroczyście, jak człowieka. [...]

— Gniady nie chcecie, a «Rudy» ma być dobrze?

— Ja ci powiem — mrugnął do niego Grześ. — Przyjrzyj się: cały od ognia przyrudział, nabral kasztanowej barwy. Marusia nie może się nazywać, bo to nie dziewczyna. Przed «ogoniom» niech nas pancierz strzeże. A «Rudy» — w sam raz."

Magiczne imię bohatera i jego konia. W bajce bohaterskiej i tradycyjnym eposie ludowym nadawanie imienia było zagadnieniem szczególnej wagi i wiązało się z praktykami totemicznymi. Nadawanie imienia było jednocześnie zaklęciem i życzeniem. Imię miało chronić i określać los bohatera. W ostatnim z przytoczonych cytatów spostrzegamy znamienne, bo umotywowane, odrzucenie nazwy „ogoniok" i zastąpienie jej nazwą „Rudy". Zmiana ta ma na celu jakby zmylenie sił nieprzychylnych, odwrócenie uwagi od czołgu i osoby, której dano imię „ogoniok". Magiczno-życzeniowy charakter nazwy ujawnia się szczególnie silnie w związku z wykonaniem napisu na panczerzu. (Magiczno-życzeniowy charakter noszą także „imiona": Kos, Jeleń, Wichura; ma go też odcisk ręki na panczerzu).

Czyn (popis) rycerski warunkiem przyjęcia do drużyny. Zobaczymy zatem bliżej, z jakich to epickich bohaterów składa się załoga „Rudego". Dowódca „Rudego", Wasyl Semen, który trafia do drużyny pancerniaków wprost ze służby meteorologicznej, ma bogaty epicki rodowód. Pełni on w czołgu nie tylko funkcję dowódcy, ale potrafi „wróżyć" z chmur,

potrafi **przewidywać** pogodę. Zastępuje on zatem wróż-
bitę, którego przepowiednie decydowały o rozpoczęciu
lub poniechaniu rycerskiej wyprawy. (W *Iliadzie* np.
funkcje te pełnią u Greków Kalchas, a u Trojan Kasa-
ndra i jej bliźni brat, Helenos.)

Inne cechy charakteru sytuują pośród pancерnej
drużyny Grigorija Szaakaszwili. Jest on w książce
Przymanowskiego znakomitym kierowcą. Właśnie on
trzydziestotonowym czołgiem wbija gwóźdź w drzewo,
zyskuje sobie aprobatę całej drużyny. Popis umiejęt-
ności technicznych jest tutaj pokazem sprawności ry-
cerskiej, doskonałości oręża i tego, kto orężem tym
władza.

Jeszcze innym rodzajem rycerskiego opisu przed
drużyną jest występ „siłacza” Gustlika. Jego siła
i sprawność podkreślona została w sposób wyraźnie
epicki. Wyjmuje przecież gwóźdź wbity w drzewo przy
pomocy trzydziestotonowego ciężaru. Gustlik jest chyba
najbardziej typową w *Czterech pancernych* postacią
wzorowaną na bohaterach ludowych. Jego dalszymi po-
bratymcami będą „bogatyry” rosyjskich bylin, siłacze,
„osiłki” z ludowych podań i bajek. Będą to — znane
w Polsce — baśnie o Mocnym Janku, Mocnym Słudze
czy legendy o Janosiku i Ondraszku. Cechy artystycz-
nej idealizacji nosi obraz „bohatera-siłacza” zaczerpnię-
ty z rosyjskiej byliny o Świętotorze. Jest to chyba
najbardziej pełna definicja ludowego odczucia siły
bohatera i jego mocy, będąca idealizacją samego ludu.

A nie ma z kim Świętotor
Zmierzyć swej wielkiej siły,
Siła mu skroś żyły
Żywiołem się przelewa,
Przelewa i bulgoce,
A ciężą mu te moce
Niby najśroźsze brzemię.
Podrzuca tedy nad głową

Maczugę swoją dębową:
W obłokach maczuga tonie
I spada z powrotem w dłonie.
Więc mówi, a pycha go niesie:
— Hej! Gdybym znalazł jądro ziemi,
Osadziłbym pierścień w niebiesiech,
Umocniłbym łańcuch w pierścieniu,
Przyciągnąłbym niebo do ziemi,
Odwróciłbym ziemię do góry nogami
I zmieszałbym ziemian razem z niebianami!

Doskonale w popisie rycerskich talentów wypada główny bohater *Czterech pancernych* — Janek Kos. Popisy rycerskie, które łączą się z przyjęciem do drużyny, najbardziej zresztą dotyczą Janka. Trzy „dziesiątki” uzyskane na strzelnicy awansują młodego bohatera (i jego psa) w poczet „rycerskiego stanu” pancerniaków. Epizod ten ma w książce Przymanowskiego tradycyjną komplikację. Wygranie zakładu przez Janka nie jest zrazu przekonujące. W tarczy widać tylko dwie przestrzeliny. Ostateczne rozwiązanie tego epizodu potwierdza sytuację, którą łatwo było przewidzieć. Nadprzyrodzonym niemal zrzędzeniem losu dwie kule trafiły idealnie w to samo miejsce. Wprowadzona przez autora komplikacja podkreśla strzeleckie walory młodego bohatera utworu, stawia go tym samym wśród najlepszych strzelców, jakich zna tradycja ludowa i literacka. Strzelców trafiających strzałą lub włócznią w sam środek pierścienia, trafiających przez wąską szczelinę pancerza w jedyne śmiertelne miejsce na ciele przeciwnika itp.

Członkowie załogi „Rudego” wypełniają jakby „nadludzkie zadania”. Łatwo zatem pokazać, jak długą drogę mają za sobą typy bohaterstwa ucieleśniane przez poszczególne postacie *Czterech pancernych*. Postacie te są wyraźnie określonymi konstrukcjami epickimi, ujawnionymi od dawna przez potrzeby zrodzone w heroicznych etapach człowieczej historii. W polskiej bajce

ludowej znany jest na przykład motyw, który Julian Krzyżanowski określił jako „sztuki czterech braci”, a więc nadprzyrodzone uczynki (popisy sprawności) czterech bohaterów. Autor dzieła pt. *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* tak oto opisuje strukturę tego motywu: a) Czterej bracia wysłani na naukę popisują się swymi umiejętnościami, b) astronom oblicza ilość jaj w gnieździe na drzewie, c) złodziej wykrada je spod ptaka, d) strzelec rozbija kulą skorupy, e) krawiec zszywa je bez śladu. Podobnie na zasadzie wykonywania nadprzyrodzonych zadań skonstruowany jest drugi motyw przypomnianego wyżej wątku: Czterej bracia wyzwalają królową: a) bracia wyruszają, by wyzwolić porwaną przez smoka królową, której wybawca ma otrzymać jej rękę, b) astronom odnajduje ją na odległej wyspie, c) złodziej wykrada, d) strzelec zabija goniącego ich smoka, e) krawiec zszywa uszkodzony statek.

Przytoczone tutaj celowo dwa motywy jednego wątku bajkowego nie muszą być przekładane na sytuację fabularną z *Czterech pancernych*. Nie można przecież utożsamiać astrologicznych umiejętności bajkowego astronoma z „wróźbami”, którymi popisuje się Wasyl Semen; nie można także utożsamiać talentów strzeleckich Janka z czynami jego bajkowego pobratymca. Nie chodzi o szczegóły. Stwierdzenie ich powtarzalnej zbieżności nie przynosi większych korzyści poznawczych. Chodzi o to, iż bajkowe motywy wyrażają ludowy ideał działania kolektywnego, w tym przypadku ideał doskonałości wspólnot rodowych, realizujących niemal w sposób pierwiastkowy elementarne przedsięwzięcia kolektywu.

Próba odszukania najbardziej uchwytnych związków wybranej tu przykładowo do analizy książki Jerzego Przymanowskiego z rozległą tradycją nie może ograniczać się tylko do stwierdzenia tych pokrewieństw. Wielorakie zbieżności, które zostały wskazane, nie są zbieżnościami tekstowymi, nie wynikają z bezpośrednich odwołań do tekstów wyjściowych. Są przede wszystkim kolejną aluzją do rozległej tradycji epickiej, podyktowaną przez heroiczny czas walki z hitlerowskim najeźdźcą.

Olbrzymia popularność *Czterech pancernych* tłumaczy się między innymi zespoleniem losu „indywidualnego bohatera” utworu, Janka Kosa, z losem „bohatera kolektywnego”, załogi czołgu, a zarazem tysięcy Polaków, którzy przychodzili do Polski przez pola bitew i potyczek. Los „bohatera indywidualnego” ma tu motywację psychologiczną, która pojawia się jakby w miejsce dawnej motywacji mitologicznej. Los zaś „bohatera kolektywnego” jest idealizacją działań żołnierskiego kolektywu. Członkowie załogi „Rudego” nie mają portretów psychologicznych. Ich portrety to obrazy ich czynów i zachowań. Pełny wizerunek psychologiczny zyskują członkowie drużyny wtedy dopiero, kiedy są razem, kiedy jednoczy ich konkretne zadanie bojowe.

Bohaterowie *Czterech pancernych*, podobnie jak główne postacie rozrastającej się burzliwie literatury wspomnieniowo-pamiętnikarskiej okresu ostatniej wojny, jak bohaterowie żołnierskich gawęd i opowieści, są swoistą syntezą typów ludowego bohaterstwa, syntezą podyktowaną nieprzeliczoną mnogością powtarzających się sytuacji życiowych.

Przykładowo można to udokumentować materiałem wspomnieniowej książki Władysława Gołąbka „Bory-

ny" pt. *Nie wiedział, co to łąk. Opowieść o Tadeuszu Wojtyniaku „Bacy”* (1972). Chronologiczny układ zdażeń i ich płynąca z niezwykłości typowość odsyłają czytelnika do świadomie czy podświadomie funkcjonujących w kulturze wzorów narracji bohaterskiej, uwznioślającej czy wręcz hagiograficznej. Załamanie chronologii na początku książki jest wynikiem współczesnych wymogów masowego funkcjonowania tekstów. Jest pomysłem redaktora, mającym na celu „zaciekawienie” czytelnika przez zasugerowanie mu „odmienności” tekstu, który bierze do ręki, w stosunku do tego, co słyszał czy też czytał dotychczas. W obrębie jednego tekstu spotykamy więc — charakterystyczną dla epoki dynamicznych przemian kulturowych — polemiczność dwu estetyk: „estetyki tożsamości” i „estetyki przeciwstawienia” (określenie Jurija Lotmana). Czytelnik może być wprawdzie „zaskoczony” załamaniem naturalnego porządku opowiadania czyjegoś niezwykłego życiorysu („estetyka przeciwstawienia”), lecz zarazem może potwierdzić swoje wyobrażenia o losach ludzi niezwykłych, potwierdzać wzory opowieści bohaterskiej, którymi dysponuje („estetyka tożsamości”).

Ta na wpół folklorystyczna tradycja prezentowania ludzkich dziejów jawi się tu zaskakująco wyraziście. Mamy więc pogłos typowych dla epiki bohaterskiej „przedziwnych narodzin bohatera”, którym towarzyszą rzeczy niezwykłe. Dzieciństwo bohatera przedstawione jest również w podobnym duchu. Odnajdujemy sylwetkę przypominającą epickiego „starca-opiekuna” (dziadka bohatera) oraz opis „pierwszych, niezwykłych czynów” (wyprawa pięcioletniego chłopca na dach domostwa, kąpiel w najbardziej niebezpiecznych miejscach itp.). Idąc dalej tym tropem, można wskazać epicki motyw „koniu-druha” oraz „pierwszy czyn bohaterski” (rozbrojenie volksdeutscha i zdobycie broni, która służyła bohaterowi do ostatnich dni życia). Na-

turalnym rozwinięciem tak zaczętej biografii są niezwykle czyny Wojtyniaka jako żołnierza i dowódcy oddziału (epicki motyw „drużyny”). Niezwykłość i szczególność tej biografii nabiera ostatecznie waloru ogólnego, typowego.

IV

Mamy dziś liczne dowody popularności telewizyjnego serialu. Będące w żywym obiegu fotosy i widokówki ze scenami filmu, przeróżne plakietki, zabawki odwzorowujące bohaterów, zdarzenia. Znane i szeroko komentowane w prasie wielkie festyny i spotkania z bohaterami serialu, jak choćby ten w Łodzi, który na dobrych parę godzin zdeorganizował życie w śródmieściu tego miasta. Wreszcie — rzecz chyba najważniejsza — działalność Telewizyjnych Klubów Pancernych, liczonych w dziesiątki tysięcy. Na wezwanie tego Klubu z dnia 31 maja 1970 roku 834 000 dzieci stanęło do egzaminu na kartę rowerową.

Na polaci „świata serialowego” natrafiamy zatem i poza momentami emisji. Są to ślady „działania” serialu, trudne do systematycznego opisanie. Serial porusza skamieliny treści zaprzyszłych, jakby na zawsze już startych z powierzchni zjawisk kulturowych, odnawia je i aktywizuje. Uruchamia także procesy zupełnie nowe. Folklor tworzy tu potencjalny układ szans, ale i oporów, na które serial trafia. W związku z tym jedne seriele w masowej opinii odbiorcy szybciej uznawane są za fałszywe i sztuczne (np. *Janosik*), inne natomiast zyskują akceptację, gdyż zależności między kształtem tradycji a jej współczesną aktualizacją są mniej przejrzyste, a tradycja żyje we wnętrzu współczesności. Nie jest więc przynoszona przez środki masowego przekazu jako zespół treści „ciekawych”, na przykład legendar-

nych, ale jest na różnych prawach — żywym elementem świadomości współczesnej.

Mając w polu widzenia znaki popularności *Czterech pancernych*, nie można jednak wyręczyć tutaj komikologów (jeśli tacy u nas istnieją) i podjąć się szczegółowego opisu oddziaływania serialu na konsumenta kultury masowej. Nie można też — bez specjalnych badań — ukazać sposobów „folkloryzowania się” epizodów, scen i postaci tego serialu, szczególnie w podkulturze młodzieżowej. Warto natomiast wskazać, w jaki sposób motywy fabularne, bohaterowie i rekwizyty nawiązują „dialog” z pewnym typem oczekiwań odbiorcy, ukształtowanych i stymulowanych przez sfery współczesnego funkcjonowania folkloru.

Radziecki folklorysta Wiktor Gusiew wyróżnia trzy główne sfery funkcjonowania folkloru współczesnego: a) sferę kontynuacji niektórych gatunków tradycyjnych; b) sferę aktualizacji gatunków tradycyjnego folkloru; c) sferę nowych zjawisk w folklorze⁴. System gatunków folkloru współczesnego jest strukturą w ruchu. Obok zanikających lub wymarłych gatunków eposu, bajki czarodziejskiej, zamawiań itp., wyraźnie rozwojowe tendencje przejawiają: pieśń ludowa pochodzenia literackiego; pieśń-romans (tzw. miejski); pieśni o kupletowej organizacji tekstu, wykonywane podczas zabawy i tańca (np. przyśpiewki); przysłowia; pieśni studentów; pieśni turystów, wczasowiczów itp.; satyra oraz inne gatunki o tematyce obyczajowej i społeczno-politycznej.

Obok progresywnych gatunków pieśniowych istnieje zestaw rozwijających się gatunków prozy ustnej. Są to przede wszystkim opowieści ustne dotyczące tej przeszłości, która znajduje się jeszcze w zasięgu pa-

⁴ W. Gusiew, *Widy sowriemennego folkloru slawianskich narodow.* [w:] *Istorija, kultura, folklor i etnografija slawianskich narodow.* Moskwa 1968.

mięci żyjących pokoleń. Odnoszą się one zazwyczaj do okresu ostatniej wojny. Tendencję rozwojową mają również ustne opowieści o tematyce socjalno-obyczajowej, anegdota, opowieść wspomnieniowa⁵.

Zgodnie zwraca się uwagę na fakt, że gatunki dominujące w folklorze okresu drugiej wojny światowej wykazują sporą aktywność i dzisiaj. Gusiew, analizując zjawiska folkloru współczesnego w aspekcie ogólnosłowiańskim, podkreśla przede wszystkim to, że powojenna twórczość ludowa w znacznej mierze uobecniała się w tych formach gatunkowych, które okazały się najbardziej produktywne w okresie drugiej wojny światowej

Zjawiska współczesnego folkloru decydują w znacznej mierze o kształcie oczekiwań repertuarowych masowego odbiorcy, a serial o załodze „Rudego” jest w pewnym sensie odpowiedzią na te oczekiwania i dzięki temu łatwo podlega procesom folkloryzacji. Odnajduje się on prawie w całości w takim choćby ustrukturuowaniu potocznej świadomości odbiorczej, jakie zaproponowała czeska folklorystka Lubuša Pourova na konferencji w Pradze we wrześniu 1966 roku. Badaczka ta dzieli współczesne opowieści ustne ze względu na ich funkcję i treść.

Klasyfikacja według kryterium funkcjonalnego wyróżnia: a) opowiadania dla dzieci; b) opowiadania, które wchodzi do repertuaru rozmów dorosłych z dziećmi; c) opowiadania, które stanowią część składową różnego rodzaju informacji.

Podział według kryterium treści wygląda następująco: a) opowiadania-wspomnienia z dzieciństwa

⁵ Na gruncie polskim zagadnienia te omawiają szczegółowo D. Simonides w pracy *Współczesna śląska proza ludowa*, op. cit., oraz J. Ligęza, *Awans opowieści wspomnieniowych*. [w:] *Studia folklorystyczne*.

⁶ W. Gusiew, op. cit., s. 307.

i młodości; b) fikcyjne opowieści o zwierzętach i różnych przedmiotach, a przede wszystkim tzw. historie zmyślone; c) opowiadania jako przypomnienia (odtworzenia oglądanych filmów, spektakli) i przeczytanych książek; d) opowiadania komiczne; e) opowiadania o tematyce środowiskowej (tzw. opowieści z życia). Wchodzi tu przede wszystkim opowiadania o tematyce obyczajowej: zabójstwach, nieszczęśliwych wypadkach, zdarzeniach dnia codziennego⁷.

Zarówno funkcjonalne jak materiałowo-treściowe kryterium podziału współczesnych opowieści ustnych, podziału będącego w pewnym zakresie wykładnikiem ustrukturywania oczekiwań odbiorcy, określa ów „przyfolkorystyczny” charakter przekazów adresowanych do dzieci i młodzieży oraz wszelkich przekazów zyskujących w młodzieżowej podkulturze silny rezonans. Na tej właśnie zasadzie telewizyjny serial o założeniu czołgu został tak szybko „rozczłonkowany” przez strukturę oczekiwań odbiorcy i przez odbiorcę zawłaszczony, sfolkloryzowany. Książkowa i filmowa wersja *Czterech pancernych* jest przejawem aktualizacji gatunków tradycyjnego folkloru, ale zakres i sens tej aktualizacji nie jest czysto literacki, jak ma to miejsce na przykład w *Samsonie* Kazimierza Brandysa, gdzie odnajdujemy wyraźne nawiązania do odwiecznych wzorców epiki bohaterskiej. Tradycje folklorystyczne i literackie (epika historyczna) aktualizują się w *Czterech pancernych* pod ciśnieniem „wielogłosu” opowieści wspomnieniowych, gawęd żołnierskich, tysięcy opowiedzianych życiorysów, żołnierskiego humoru i przeświadczenia o wielkim czynie zbrojnym antyhitlerowskiej koalicji.

Serial realizuje oczekiwania repertuarowe masowego

⁷ L. P o u r o v a, *Zur problematik der Peripheriegattungen im gegenwartigen mindlichen Erzahlen* (maszynopis referatu).

odbiorcy, ale jednocześnie przekazywane w nim treści zaopatrują się w znaczenia nowe. Dorota Simonides stwierdziła w swoich badaniach integracyjne funkcje filmów o pancernych i Klossie, wśród społeczeństwa Ziemi Odzyskanych. Odnotowała też proces „przekładu” fabuły i rekwizytów tradycyjnej bajki czy opowieści na język scen i symboli współczesnego serialu (np. każdy pies z bajki to Szarik). Ta sama autorka zauważyła u narratorów w terenie aktywizację współczesnej opowieści ludowej o powstaniach śląskich pod wpływem emisji serialów *Stawka większa niż życie*, *Cztery pancerni i pies* oraz filmu Kutza *Sól ziemi czarnej*. „To, co dawniej w opowiadaniach powstańców było uznawane za niemożliwe, za niewiarygodne, to współcześnie, właśnie poprzez filmy o kapitanie Klossie, czterech pancernych i inne okazało się możliwe. W tej sytuacji u naszych narratorów następowała coraz częściej identyfikacja bohatera, na przykład powstańca, z kapitanem Klossem i jego czynami. Ta identyfikacja kusi swą atrakcyjnością, zwłaszcza że rezonans współczesności jest stymulatorem samej żywotności tradycji i nastawienia do niej.”⁸

V

Zjawiska, o których tu mowa, stanowią ukryty potencjał energii dla wielu procesów kultury współczesnej, przede wszystkim procesów żywiołowych. Funkcjonowanie folkloru współczesnego ma charakter coraz bardziej wyspecjalizowany przez nieustanną konfrontację ze środkami masowego przekazu oraz sytuację udziału coraz liczniejszych rzesz odbiorców

⁸D. Simonides, *Powstania Śląskie we współczesnych opowiadaniach ludowych*. Opole 1972, s. 32.

w centralnie sterowanym obiegu treści kultury. Folklor współczesny jest w pewnym sensie stymulatorem masowych procesów w kulturze. Poprzez, nie zawsze przecież ujawniane, odwołania do folkloru zjawiają się przeróżne mody, wybuchy popularności filmów, książek, widowisk itp. Zjawiska kultury popularnej posługują się często językiem „skradzionym” folklorowi.

Z jednej strony jest folklor bardzo skutecznym językiem (sposobem) przekazu treści powszechnych lub uznanych za powszechnie pożądane (dzieje się tak zresztą od wieków), a z drugiej strony ma zadziwiająco zdolność reagowania na przerosty tendencji centralistycznych w kulturze, na objawy kostnienia przekazywanych treści czy ich wynaturzania się.

Pozostając przy tematyce wojennej warto wskazać samorzutny — typowo folklorystyczny — proces wzbogacania się repertuaru folklorystycznie czy półfolklorystycznie bytujących gawęd, opowieści i wspomnień z czasów wojny o grupę antytekstów, reagujących przede wszystkim na zjawisko instytucjonalizowania się sposobów funkcjonowania żołnierskiej opowieści wspomnieniowej, gawędy o czasach wojny i okupacji. Antyteksty mają postać żartobliwych zwrotów, opowieści komicznych, anegdot i kawałów, kompromitujących zinstytucjonalizowaną i sformalizowaną konwencję wspominkowego gawędziarstwa. Nie jest to sytuacja typowa wyłącznie dla naszych czasów. Motyw „żołnierza samochwały” jest tak stary jak starcia orężne. Funkcjonowanie antytekstów nakłania do wzięcia w nawias całych opowieści jako fabuł na przykład świadomie przerysowanych, zmyślonych⁹.

⁹ Innarzec, że okresywo

funkcjonowania repertuaru ustnego, obsługującego społeczność okopów i olbrzymią rzeszę ludzi z nią związaną. M. Błoch pisze na ten temat: „Pomyłka jednostki może stać się pomyłką wielu ludzi, jedna błędna obserwacja może przekształcić się

Przyrodzoną cechą nosiciela folkloru jest konieczność natychmiastowego weryfikowania otrzymywanych z zewnątrz informacji, tzn. porównywania ich — zawsze w swoim imieniu i zawsze z perspektywy „tu” i „teraz” — z zasobem informacji posiadanych. Wraz z gwałtownym rozszerzeniem się i różnicowaniem źródeł pomnażania informacji własnej (gazety, książki, radio, tv, a także bezpośredni udział w zdarzeniach) wzrasta tendencja do wytwarzania antytekstów, gdyż ich posiadanie gwarantuje względną autonomię jednostki, jej względną odporność na otrzymywane informacje. Folklor stanowi więc coś w rodzaju otoczki zabezpieczającej przed nagłym działaniem „zmiany”. Jest przedrefleksyjnym sposobem regulacji zachowań i wywiera swe piętno na sposobach uczestnictwa w ponadfolklorystycznych układach kultury.

VI

Niezwykle pouczającym przykładem indywidualnego opracowania żywych zjawisk folkloru i wy-

w fałszywą plotkę — jeżeli powszechny stan umysłów sprzyja takiej metamorfozie. Wiadomo powszechnie, jak te cztery lata [lata wojny 1914—1918] obfitowały w fałszywe informacje, zwłaszcza wśród kombatantów. Powstanie plotek w bardzo specyficznej społeczności okopów wydaje się niezmiernie interesującym przedmiotem badania [...] Nie wierzone dziennikom ani nawet listom, ponieważ, pomijając już fakt, że nadchodziły nieregularnie, uważano je za mocno kontrolowane. Stąd cudowne wprost odrodzenie tradycji ustnej, pradawnej rodzicielki legend i mitów”. I jeszcze jedno, ważne dla nas, stwierdzenie Blocha: „Ożywione stosunki między ludźmi ułatwiają konfrontację różnych wersji i wyostrzają zmysł krytyczny. Natomiast narrator, który po długiej przerwie dociera trudnymi drogami, przynosząc odległe pogłoski, łatwo znajduje wiarę”. (M. Bloch, *Pochwała historii, czyli o zawodzie historyka*. Warszawa 1960, ». 133—136).

korzystania ich dla konkretnych celów pisarskich jest geneza i recepcja *Wasilija Tiorkina* Aleksandra Twardowskiego. Bohater tego utworu narodził się z ówczesnego półfolklorystycznego żywiołu, który uobecnił się najsilniej w ogłaszanych na łamach gazet i gazetek ściennych stałych „kącikach humoru”, felietonach satyrycznych oraz w repertuarze estrady: czastuszce, pieśni żartobliwej, zwrotach przysłowiowych i wielu innych gatunkach twórczości ludowej, dostarczającej tak licznie tekstów doraźnej potrzeby. Tiorkin — jak pisze sam Twardowski — jest bohaterem fikcyjnym (podobnie jak czterej pancerni), ale jednocześnie modelem skonstruowanym z wielu fabuł, powiedzonek, pieśni, żywego repertuaru żołnierskiego. Łączy w sobie cechy bohatera felietonowego: dostępność, doraźność, familiarność i prostotę formalną, przejawiającą się w stereotypowych „łubocznych” zaśpiewach, z liryzmem i powagą treści. Sytuacyjność, ciężąca bezpośrednio obecność odbiorcy i znajomość jego oczekiwań repertuarowych, nakazywała skonstruowanie bohatera „seriokomicznego”.

W wydanej przez Twardowskiego broszurce pt. *Kak był napisan Wasilij Tiorkin* (Moskwa 1965), autor informuje o świadomej zmianie koncepcji bohatera w momencie, kiedy „stary” Tiorkin (bohater gazetowych rysunków i rymowanych podpisów w „kącikach” żołnierskiego humoru) okazał się bohaterem zbyt jednostronnym i nie wystarczającym do wypełnienia nowych potrzeb. „Stary” Tiorkin odpowiadał czasom w gruncie rzeczy już minionym, w których słowo pisane, kierowane do mas, musiało liczyć się z literackim uposażeniem kręgu odbiorców, żyjących jeszcze w otoczeniu tradycji folklorystycznej, gdzie cele estetyczne nie mogły się usamodzielniać. Do tego typu odbiorcy, uwalniającego się dopiero z analfabetyzmu, kierowali swe „folkloropodobne” gatunki (pieśni, czastuszki, sa-

tyryczne dwuwiersze) Diemjan Biedny i Włodzimierz Majakowski.

Kiedy autor zamierzał estetycznie usamodzielnąć swego bohatera, uczynić go konstrukcją bardziej uniwersalną i pomyślaną, jako artystyczna całość, sytuacja bieżąca (najazd hitlerowski na ZSRR) zamiar ten u samych podstaw zniweczyła. Tiorkin „literacki” w żaden sposób nie mógł stać się bohaterem dla nowej społeczności okopów. Gwałtowny nacisk rzeczywistości bieżącej — jak wspomina Twardowski — nakazywał pisać „bez formy”, „bez początku i końca”. Stąd też dominującą zasadą kompozycyjną okazuje się „zamykanie” (wyodrębnienia) poszczególnych epizodów, aby mogły istnieć jako autonomiczne całości. Czytelnik, który nie zna poprzednich ogniw opowieści, odbiera ogniwa kolejne jako jedynie istniejące. Gatunek tego dzieła — notuje autor — ustalił się jako latopis nie latopis, kronika nie kronika, ale przede wszystkim „książka” („Kniga pro bojca”), której przypisuje świadomie ludowe znaczenie, zakładające istnienie tylko jednego egzemplarza, istnienie „książki-przedmiotu”. Miała to być książka „na własność”, którą żołnierz mógł mieć przy sobie i czytać bez względu na miejsce, w którym ją otworzy.

Wizerunek „nowego” Tiorkina zawierał liczne odwołania do tradycji folklorystycznej, potraktowanej — co jest tu szczególnie ważne — bardziej uniwersalnie. Wiele obrazów budowanych było na intonacji pieśni ludowej. Jeśli „zaczyn” mógł być pieśniowy i narzucał od razu sposób czytania, aktualizował tło, tradycje, to jednak przy zachowaniu starej intonacji trzeba było wprowadzić nowe realia. Kolejne wersje poszczególnych stref oddalały się od folklorystycznych akcesoriów, odsuwały na plan dalszy folklorystyczne realia, ale zachowywały intonację i związane z nią sposoby oddziaływania na odbiorcę treści folklorystycznych.

Wkrótce bohater poematu zaczął żyć własnym, odrębnym życiem, powracając tam, skąd się wziął jego epicki rodowód. W gazetach, w specjalnych wydawnictwach dla estrady i w repertuarze ustnym zaroilo się od licznych przeróbek i wersji *Tiorkina*, którego każdy uważał za wytwór wieści gminnej. Pojawiły się różnego rodzaju „dalsze ciągi” *Tiorkina*, nadsyłane do gazet przez ludzi próbujących pisać i prezentujących najczęściej świadomość jeszcze przedliteracką. Otrzymywał też Twardowski propozycje kontynuacji mówiących o życiu Tiorkina w czasie pokoju (w kolchozie, na budowie). Z owych kontynuacji można zestawić pokazny tom. Stanowią też one repertuar lokalny wielu regionów. ,

Przywołaliśmy tutaj losy poematu Twardowskiego jako szczególnie pouczający przykład żywotności i adekwatności folklorystycznych sposobów ujmowania świata w momentach wyraźnie nieprzychylnych działalności czysto literackiej. Podobnie jak w przypadku *Czterech pancernych*, tak i tu wojna jest siłą wytwarzającą sobie tylko charakterystyczne narracje, języki, typy fabuł, obrazów i bohaterów. Wojna zaktywizowała wiele starych gatunków: list, dziennik, nowinę, pieśń historyczną, fraszkę, gawędę i satyrę. Wytworzyła olbrzymie warstwicę treści, których dokładne zbadanie może wyjaśnić wiele doniosłych mechanizmów współczesnej kultury¹⁰.

¹⁰ Jedną z ważniejszych prób uchwycenia tych zjawisk jest książka pt. *Literatura wobec wojny i okupacji*. Studia pod redakcją M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. Ossolineum 1976, oraz znakomite studium J. Święcha pt. *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939—1945*. Warszawa 1982.

WIES W SERIALOWYCH OBRAZKACH

I

Serial to rodzaj spowiednika dla leniuchów. Zastąpił w pewnym sensie dawnych gawędziarzy i kanzodziejów, satyryków i moralistów, ale także i błaznów, którzy — pełni szlachetnych intencji, w imię najwyższego dobra publicznego — porafili śmiać się ze wszystkiego, uczyli jak śmiać się z siebie. Zbyt istotne zawsze wchodzi tu w grę sprawy publiczne, by serial mógł być oddany we władanie tylko humorystom. Myślę tu przede wszystkim o serialu obyczajowym, który — podobnie jak życie potoczne — jednakowo korzysta z dydaktyki i sensacji, z polityki i erotyki. Istnieją seriale jakby najbardziej „serialowe”, akcentujące to, co stanowi istotę serialu i wyznaczone jest raczej przez fenomenologiczny niż historyczny sens kultury popularnej. Pozostałe typy seriali „pożyczają” formę serialową dla pokazania treści poznawczych, politycznych czy historycznych. Sagi rodzinne, eposy wojenne, opowieści sensacyjne i fantastyczno-naukowe zawierają pierwiastek serialowy niejako same przez się, podobnie jak w życiu potocznym anegdota, plotka, pyskówka, draka i sąsiedzka zwada są odwiecznymi scenariuszami codziennych zachowań człowieka.

W powyższym sensie najbardziej „serialowym” two-

rem rodzimej kultury telewizyjnej mógłby być np. *Czterdziestolatek* Toeplitza i Gruzy. Ostatnio, w ten — jakże ubogi u nas — nurt kultury serialowej należałoby wpisać serial *W słońcu i w deszczu* Mariana Pilota i Sylwestra Szyszki

II

Najbardziej pouczające społecznie bywają dyskusje o serialach, a same seriale bywają rzadkimi już dzisiaj okazjami pospolitego ruszenia dyskutantów, odnowienia jawnego obiegu słowa mówionego. W dyskusjach, a nade wszystko w familijnym słowie mówionym, serial żyje dopiero pełnią swych znaczeń. Wobec ludzi stanowi on rodzaj niewinnej prowokacji, gdyż przy tej okazji mówią oni po n a d t o coś więcej o sobie, o grupowej i środowiskowej samoświadomości. Ostatecznie takie wydaje się być życie serialu, który — podobnie jak dawniej folklor i literatura popularna — odnosi się do rzeczywistości zawsze jakby uprzednio z odbiorcą uzgodnionej.

Serial podsuwa rodzaj zwierciadła, w którym możemy się przeglądać nie od święta. Dla życia społecznego ważne są więc intencje i ton poserialowych dyskusji. Wiele z nich sprowokował już serial *W deszczu i w słońcu*. Niżej przytaczam w pełnym brzmieniu jedną z najbardziej typowych i charakterystycznych, wręcz modelową, wypowiedź o serialu, nadesłaną do jednego z popularnych polskich dzienników, a zatytułowaną wymownie — *Korzenie*.

„Jesteśmy zrzeszone w KGW, jest niedziela wieczór, obchodzimy Święto Kobiet. Sytuacja jest napięta, te-

¹ *W słońcu i w deszczu*. Reżyseria: Sylwester Szyszko; Scenariusz: Marian Pilot. Produkcja: „Poltel” 1979.

m a t — s ł o ń c u i w d e s z c z u ». Tyle upokorzeń nasza -Wieś nigdy jeszcze nie doznała. Oburzające są takie szykany, a na rezultaty czekać nie trzeba. Moja córka, nasza następczynią na 16 ha, bądź co bądź specjalistyczne gospodarstwo, powiedziała: — nie i jeszcze raz nie? Wolę i za zwykłego robotnika do miasta, a przynajmniej moje dzieci w przyszłości nie będą tak szykanowane. Były filmy o wsi, o zwyczajach i obyczajach, np. «Chłopi». Serial ten uczył i bawił. «Noce i dni», ciekawy i pouczający, a przecież też dotyczył wsi i tylko wsi, ale nikogo nie znieważał, nie obrażał. No, ciekawe co miał na myśli ów półgłówek piszący scenariusz «W słońcu i w deszczu», albo raczej nie półgłówek, tylko reakcjonista, szkodnik i sabotażysta gospodarczy, godzący w naszą gospodarkę narodową, bo że wyrządził wielkie szkody to jest bezsporne. Czy aż tak wygląda nasza wieś? O nie, przemądry panie. Akurat skończył się ów film, owo szyderstwo. Cała świetlica aż chodzi ze zdenerwowania. Młoda gospodyni operuje pułapkę na myszy na stole przy śniadaniu! I gdzieś to widział redakcyjny mądralo? A swoją drogą przydałoby się sprawdzić owego pana, który tak napisał ten dosadny serial. Z jakiego to środowiska on pochodzi i na czym jemu zależy, aby wyrządzić naszej gospodarce narodowej takie szkody. Trafił w dziesiątkę, bo już po drugim odcinku młodzież nasza chciała wyjść na ulicę miasta z transparentem «Chamy». Niestety, ile młodzieży wypłoszył we wsi i tak już wyludnionej i zestarzałej. Chyba na chlebie owemu panu nie zależy. Nawet nauka na nic, wyraźnie to pokazane na osobie owego adwokata, jaki był podły, chamski, a dobrze mu tak. Na nic wykształcenie bo i tak masz chamskie *Korzenie!*

Pod dyktando Koła Gospodyń Wiejskich napisała D.S. (9 III 1980)".

List powyższy, jak i ogólny ton poserialowych dyskusji (biorę tu pod uwagę tylko głosy krytyczne) od-

słania rzeczywiste funkcje społeczne, które ten serial spełnił i nadal pełni Zastanawia werystyczny odbiór naszych seriali o tzw. wsi, nieodmiennie werystyczny stosunek zarówno wobec filmów telewizyjnych i pełnometrażowych, jak też literatury wyrastającej z doświadczeń kultur ludowo-plebejskich. Recepja, która polega na prostym weryfikowaniu rzeczywistości przedstawionej, rozpatrywania świata przedstawionego w kategoriach naocznej prawdy i naocznego fałszu, stała się praktyką nagminną i wyeliminowała kategorię tak elementarną jak prawdopodobieństwo, a więc to, co zdarzyć się może, co przekracza granice prawd środowiskowych w imię prawdy ludzkiej. Taka postawa wobec świata, nie tylko nie pozwala widzieć rzeczywistości przedstawionej w regułach sztuki, ale nie dopuszcza w praktyce życiowej innych punktów widzenia. Ta odmiana weryzmu grzeszy nietolerancją. Typ kultury współczesnej uczynił anachronizmem to, co stanowiło jeszcze istotę kultur folklorystycznych, w których tak konwencjonalne przecież twory, jak pieśni ludowe odbierane były jako rzeczywistość realna, „tu i teraz”, jedynie możliwa i jedynie prawdziwa. Odrzucenie wizji świata upośrednionego, świadomie przekształconego, projektowanego przez sztukę, siłą rzeczy odsłania środowiskowe mity i kompleksy. Co jest inne niż nam się wydaje, nawet w sztuce, jest przeciwko nam.

Intrygującym zjawiskiem społecznym wydaje się to, iż tzw. problematyka wiejska obwarowana chce być w sztuce swoistym przywilejem nietykalności, a już samo wypowiedzanie się o niej bywa odczytywane jako rodzaj deklaracji społecznej. Wieś przedstawiana w sztuce bywa traktowana jako rzeczywistość

stanu wyjątkowego. Podlega ocenie werystycznej (mimetycznej), najczęściej okazjonalnej, a najrzadziej — ocenie historycznej. Zasygnalizowana wyżej postawa ma oczywiście swoją społeczną i historyczną genezę. W momencie kształtowania się załączkowych form samoświadomości warstwy chłopskiej, co sugestywnie przedstawił w *Młodym pokoleniu chłopów* Józef Chałasiński,

jednym z najbardziej charakterystycznych sposobów myślenia o społecznej strukturze Polski była opozycja: „pańskie” — „chłopskie” (dwór — wieś) oraz opozycja „wieś” — „miasto”. Jeśli pierwszy zespół przeciwstawnych wartości posiadał historyczną i społeczną konkretność, to drugi okazał się mniej konkretny, bardziej ogólny i dowolny, a przez to łatwiej poddający się różnym interpretacjom i mistyfikacjom. Opozycja „m i a s t o” — „w i e ś” służyła w literaturze i filmie do odzoborowywania dróg awansu społecznego, jak też pokazywania rozterek wewnętrznych z tym awansem związanych. W serialu „ofiarą” awansu jest adwokat Małolepsy. Wspomnianą opozycję wykorzystał twórczo Julian Kawalec, a dzisiejszą jałowość poznawczą i humanistyczną tej opozycji obnażył legion naśladowców autora *Tańczącego jastrzębia*, których najzupełniej mylnie utożsamia się z nurtem chłopskim w literaturze. Opozycja: „miasto” — „wieś” zyskała schematyczne przedłużenie w serialu pt. *Daleko od szosy*. Nadal też paraliżuje myślenie wielu publicystów, reporterów, działaczy i twórców kultury. Akcentując, w sposób zresztą arbitralny, to co różne i przeciwstawne, gubi z pola widzenia to, co jest w płaszczyźnie humanistycznej wspólne, niepodzielne, co stanowi całość doświadczenia ludzkiego.

Na osobną uwagę zasługuje jeszcze ten fenomen świadomości społecznej, który wciąż każe zło pokazane na wsi, odbierać jako zło środowiskowe (chłopskie), jako pogłos najodleglejszych atawizmów i żywiołów,

jako zapisaną w podświadomości regułę, że ziemia, która rodzi i żywi nie może być oceniana negatywnie, a wieś nie może być siedliskiem zła. Tymczasem zło pokazane — jak się to powiada — w mieście częściej odbierane jest jako zło ludzkie, wspólne doświadczeniu humanistycznemu ludzkości. Nakłada się również na to historycznie uwarunkowana świadomość społecznego upośledzenia i poniżenia wsi, wynikająca również z zewnętrznego (paternalistycznego) traktowania wsi w przeszłości.

Powracając znów do banalnych (serialowych) obrazów o niebanalnym znaczeniu społecznym, warto zwrócić uwagę, że np. po emisji *Czterdziestolatka* nie do pomyślenia były głosy, a przynajmniej nie mogły być uznane za charakterystyczne, w których znalazłyby się opinie, iż w serialu szydzi się z ludzi miasta, ośmiesza się inżynierów, robotników, a nawet ministrów, budujących Trasę Łazienkowską. Wynaturzenia, niedomagania i zło, które ludzie czynią ludziom, są odbierane jako przypadłości usytuowania człowieka w świecie i nie mogą być odbierane jako te, które posiadają jeden tylko środowiskowy czy społeczny adres.

Opozycję „wieś” — „miasto” znosi świadomie w swej prozie Pilot i Redliński, nie jest ona istotna dla prozy Myśliwskiego, inaczej też ona znaczy w ostatnich powieściach Nowaka. Główną wartość serialu *W słońcu i w deszczu* widzę właśnie w próbach przewycięzania tej opozycji, która zakorzeniła się mocno w świadomości potocznej, co list cytowany wyżej potwierdza.

Serial ma szansę spełnić rolę krzywego zwierciadła. Przeglądanie się w tym zwierciadle byłoby leczeniem własnych kompleksów, przewycięzaniem partykularyzmów, stereotypów i narosłych mitów. Nie dziwi nas, iż serialowe ekranizacje powieści Reymonta, powstałej w określonym momencie historycznym i będącej jakby najpełniejszą wersją mitu chłopca i wsi, zostaje

przeciwstawiona tak radykalnie sekwencjom serialu *W słońcu i w deszczu*, tak jak niedawno jeszcze, przeciwstawiano z największą kategorięcznością *Chłopów* Reymonta — *Konopielce* Edwarda Redlińskiego. Motywacje, stanowiska oponentów i sposoby dyskusowania o *Konopielce* były dokładnie takie same, jakie dziś towarzyszą zjawisku o znacznie większym zasięgu społecznym, czyli serialowi M. Pilota i S. Szyski. Serial ten, generalnie rzecz biorąc, usytuowany jest polemicznie wobec — istniejących dziś w postaci stereotypów — załączkowych form samoświadomości chłopskiej. Generalne nurty jej rozwoju zyskały dziś wyraz artystyczny w najlepszych dziełach tzw. nurtu chłopskiego w literaturze współczesnej, ale w społecznym obiegu wciąż funkcjonują jeszcze dawne, pochodzące z wcześniejszych okresów, obrazowe i znakowe wykładniki tej świadomości, które i dziś mają wprawdzie walor prawdy emocjonalnej, ale nie posiadają waloru prawdy historycznej, wartości progresywnej.

IV

Sądzi się, iż jednym z najradykalniejszych sposobów przeobrażenia świadomości bywa śmiech z samego siebie. Śmiech, niejako na własny koszt, a nie śmiech miasta ze wsi, czy na odwrót, wydaje się być jednym z podstawowych założeń scenariusza Mariana Pilota, założeń w niewielkim jednak stopniu w serialu zrealizowanych. Postulat otwartości kulturowej, przeniknięty często ironią obiektywizujący dystans wobec tradycji myślenia o wsi — stanowi istotny rys prozy Pilota.

W dawnej kulturze chłopskiej rolę krzywego zwierciadła pełniła rozbudowana humorystyka ludowa. Tak jak każde przysłowie, stanowiące normę moralną i wzór

postępowania, miało swoje „antyprzysłowie”, tak również każde typowe zdarzenie czy zrutynizowana czynność, posiada w folklorze słownym swoje „antydzdarzenie”, swój „antyobraz”. Ten świat był również na swój sposób ambiwalentny, ale ambiwalencja ta była przejrzysta, dana niejako z góry. Poszczególne prawdy i zdarzenia mogły „ogłądać się” jedne w drugich, ale w ten sposób potwierdzały tylko (a nie podważały) ogólną formułę świata jako całości. Odwołanie do ludowej humorystyki nie może dziś być wskrzeszeniem jej dawnych funkcji, ale może być jedynie odwołaniem się do wypracowanych tam pomysłów fabularnych i humanistycznych treści. Scenariusz Pilota potwierdza powyższą opinię chociażby przez wybór bohatera, posiadającego w tradycji sowizdrzalskiej obszerne zaplecze kulturowe oraz rozległe bogactwo obrazów, wątków i znaczeń. Bolek, w założeniu scenarzysty, jest bardziej wioskowym wesołkiem („koniarkiem zawołanym”, „anegdoczykiem”), człowiekiem widzącym świat w ruchu aniżeli kimś, kto ma stosować się do nakazu „ora et labora”, kto ma swym działaniem ilustrować i propagować odwieczne wzory życia, wyobrażane przez chłopów jako godne wsi, w każdej sytuacji i w każdym czasie.

V

Podstawową jednostką semantyczną (formą podawczą) jest w omawianym serialu nie struktura życiorysu czy opowieści wspomnieniowej, ale *a n e g d o t a*, rozumiana tu jako mikroświat z zewnątrz nieprzenikliwy, w pewnym sensie sam dla siebie, wypełniający czas odcinkowy i nie „poddający się” określonej tezie czy prawdzie globalnej. Mikroświat anegdoty wyczerpuje swoje znaczenie w momencie opowiedzenia aneg-

doty. Anegdotę uczynił Pilot głównym środkiem polemiki ze stereotypami i mitami wsi, które stały się jednako własnością środowisk wiejskich, jak i pozawiejskich. Charakter anegdotyczny posiada wiele odcinków serialu, gdzie opowiada się wydarzenia, które nie muszą mieć ścisłego związku z poprzednimi, nie muszą mieć dalszego ciągu. Wiele jest w tym serialu wątków i spraw „urwanych”, przywołanych tylko na daną okoliczność, co zresztą leży u istoty świata serialowego, który powtarza w sposób niepowtarzalny to, co „powtarzalne”.

Ciągi anegdot z największym trudem wyrażają jakąś tezę ogólną. Anegdota pełni raczej rolę semantycznego „zastępnika” neutralizowanych prawd i stereotypów. Natomiast tezę może wyrażać styl, który jest nośnikiem dyskretnej informacji, a przez to bardziej przekonującej. Ponieważ anegdota jest względnie nieprzenikliwa w stylu dzieła przejawia się punkt widzenia. Ale też dzieło, jeśli nawet świadomie wykorzystuje „mieszanie” stylów, powinno być stylistycznie jednorodne. Niestety, zabrakło tej jednorodności w serialu. Wiele scen przedstawiono „pół żartem na serio”, jak miało to miejsce chociażby w pierwszym odcinku. Serial miałby zapewne inne oblicze, gdyby utrzymano konwencję groteski, dopominającej się swoich praw (zagwarantowanych zresztą scenariuszem) w najróżniejszych miejscach serialu, ale nigdy nie zdobywającej pełnej przewagi.

Scenariusz Pilota odbiera ludziom, wynikające z przyzwyczajenia i nawyku, dobre samopoczucie, a stara się dać w zamian ciekawe historie, stara się opowiadać z przekorą o sprawach zdawałoby się raz na zawsze rozstrzygniętych i ustalonych. Tylko wówczas serial staje się spowiednikiem leniuchów i krzywym zwierciadłem dla zadufków. W serialu Pilota i Szyszki przedstawiono tzw. typowe wiejskie sytuacje, które od

dawna dostarczają — powiedziałbym — swoistej „energii tekstotwórczej”, wytwarzają całe serie anegdot i opowieści, dotychczas z góry zresztą przewidywalnych zdarzeń. Jest więc w serialu wiejskie wesele, zabawa strażacka, klub-kawiarnia, typowy urząd gminny, zebranie, stypa pogrzebowa, czyn społeczny przy budowie domu ludowego, jest sołtys, ksiądz i milicjant. Są to w pewnym sensie stałe, zaprojektowane przez kulturę, sytuacje szczególnie dogodne do wymiany przekazów słownych (por. „pojedyńki” na słowa podczas wesela, przed klubem-kawiarnią, w urzędzie, na zebraniu, ale też rękoczyny między „dworusami” i „wsiowymi” na weselu, między swoimi i obcymi na zabawie spory sąsiedzkie i „pojedyńki” na wyzwiska, także między Julką i Bolkiem). W podobnej funkcji typowych wiejskich sytuacji (ale nie w funkcji ilustracyjnej) występują w serialu aktualne hasła: „nakłady na rolnictwo”, „nowoczesność w domu i zagrodzie”, „konie przejadają Polskę”, „rolnik szuka żony”.

VI

Tradycja mówienia o wsi przyzwyczała nas do ogólnie zaakceptowanych znaków „wiejskości”, do potocznych jej wykładników, obrazów jakie podsuwają serialowe przeróbki *Chłopów* Reymonta czy — w stopniu bardziej fragmentarycznym — *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej. Opowiadane w serialu Pilota i Szyszki anegdoty kierują spojrzenie widza w inne sfery wiejskiej rzeczywistości, które są także realne, gdyż ludzkie, i nie należą do swoistej pozytywnej heraldyki „wiejskości” („chłop pracowity”, „żeńca”, „siewca” itp.). Anegdota wymierzona jest tu przeciw odwiecznym lub koniunkturalnym schematom. Przywołuje ona (przypomina) i umieszcza w polu społecznej uwagi zastane

stereotypy, aby ich oczywistość i trwałość podważyć. Dokonuje się tu swoisty proces odwracania stereotypów.

Odwracanie stereotypów, czyli komunikowanie przy ich pomocy czegoś wręcz przeciwnego niż miało to miejsce dotychczas — stanowi doniosłą treść serialu. Widać to już w pierwszym odcinku, kiedy tradycyjne „działy” rodzinne zamieniają się nagle w coś wręcz przeciwnego, w swoistą ilustrację aktualnej tezy o konieczności i nakładów na rolnictwo (Bolek zbiera pieniądze od miastowych). Odwracanie tradycyjnych wzorów i stereotypów widoczne jest przede wszystkim w warstwie obyczajowej, w przewrotnie wyeksponowanym wzorze „dobrego gospodarza” i „dobrej gospodyni” (żony).

Tradycyjnym przymiotem dobrego gospodarza jest koń, ten który pracuje i ten paradny, stanowiący niegdyś, obok zbroi, drużyny i damy serca, doniosły wykładnik etosu rycerskiego. Końska kwestia przewija się przez cały serial, w pewnym sensie stanowi jego znaczeniową klamrę. Otwiera i zamyka serial. Obserwujemy tu swoistą przemianę kulturowych funkcji konia, która dokonuje się w bardzo krótkim czasie. Jeśli w pierwszym odcinku koń jest jeszcze ważnym rekwizytem magiczno-mitycznej kultury chłopskiej, wyróżnikiem kmieiego etosu, synonimem gospodarstwa i znakiem patriarchalnej tradycji („największe dobro nieboszczyka ojca”), to w odcinku ostatnim nie jest może jeszcze „wyznacznikiem dobrego smaku”, w sensie znanym z *Teorii klasy próżniaczej* Veblena, ale jest ponownie wyznacznikiem prestiżu, niezbywalnym przymiotem dobrego gospodarza, a może tylko już treścią nowego stylu życia. Można powiedzieć, że jedynie sprawa końska w serialu, pomimo jego najbardziej przekornej i antytradycjonalistycznej wymowy, jest opowiedzeniem się za pewnymi wątkami tradycji chłopskiej,

pozostawieniem jej naturalnemu biegowi. „Mam tylko konie i koni do miasta nie dam. Ale nieba to wam przychyłę” — powiada umierający ojciec patriarcha rodu. Konie są więc innym rodzajem własności niż np. ziemia (dobro rodu), gdyż są wartością jakby bardziej zindywidualizowaną, świadczącą o jednostce. Dla matki Bolka są ostatnim już znakiem tożsamości i identyfikacji z dawną wsią i gospodarką chłopską. W świecie serialowym spełnia koń wiele różnych funkcji. W pieśni ludowej służy do „jazdy po dziewczynę” (pogoń konno za Julką). Służy przywoływaniu wrażeń przestrzennych („koń co się wiatru nie boi”), prowokuje przeżywanie⁰ pejzażu (jazda Bolka na dworzec), ale jest też przyczyną i przedmiotem „zawijywania się” istotnych dla całości serialu intryg i wydarzeń: kradzież, poszukiwanie, sprzedaż, kupno. W ostatnim odcinku, na wzór epicki, zjawia się w obejściu nowy koń i pierworodny Feliks Małolepszy, jakby świat miał się powtórzyć i powtarzać się w nieskończoność.

VII

Odwracanie (ogrywanie) stereotypów widoczne jest na różnych, zarówno najniższych, jak i najwyższych, znaczeniowych poziomach serialu. Odwróceniu (przemianie) znaczeń podlegają zarówno pojedyncze słowa (Julka „latawica”=biegaczka, sportsmenka), jak i przysłowia („końskie oko pana tuczy”). Pogłosy tych operacji znaczeniowych znajdujemy zapewne także w samym nazwisku bohatera: Małolepszy. Warto zauważyć, iż owe najbliższe dialogi międzysłowne, wewnątrztekstowe, które prowadzą do ogrywania i przedrzeźniania znaczeń — są jedną z najbardziej istotnych cech pisarstwa Mariana Pilota, szkoda tylko, że nie zostały pełniej ujawnione w serialu. Scena w Wandą na

omentarzu rozgrywa się nie przy grobie szanowanego chłopca, gospodarza, ale przy grobie pijaka-kierowcy, męża Wandy, który zginął w wypadku. Zalotnikiem do ręki „gospodarskiej” córki Krystyny, „pisanej” zresztą Bolkowi, jest „organista” Potok, który wnosi do gospodarki... dwie piosenki.

Szczególną intensyfikację polemik ze starymi wzorami spotykamy w obyczajowej warstwie serialu, najbardziej zresztą znaczącej. Gruntownemu przewartościowaniu poddany został wzór „dobrej gospodyni” (żony). Bolek, w rozmowie z Wandą, wygłasza znamienne zdanie: „Nie potrzebuję kobiety do gnoju, ani do gnojówek”. W innym miejscu padają słowa o Julce: „Ona sama dla siebie majątkiem”. Z teściem Turkiem „rozgrywa” Bolek jedynie partię szachów. W przedostatnim i ostatnim odcinku, wzorem życia rodzinnego, uformowanym w sentencje i przysłowia, którymi posługuje się matka Bolka, przeciwstawione są zdarzenia i rzeczy, będące nośnikami nowego, wprowadzonego do domu Małolepszych przez Julkę.

Dawne normy i przesady („szczęśliwy ten dom, gdzie pająki i myszy”) stanowiące świat wartości matki bohatera, popadają w ostry konflikt z wzorami, które wnosi Julka — latawica. Sens tej sytuacji możemy zrozumieć w pełni wówczas, kiedy chociażby uświadomimy sobie, jak były traktowane do niedawna wiejskie dziewczęta, które odważyły się ubrać w dres sportowy.

Serial *W słońcu i w deszczu* służy jakby odślanianiu, zasklepieniu pod warstwą oczywistości, świata dawnych norm i obyczajów; otwieraniu go zawsze w innym miejscu, lecz zawsze na tej samej płaszczyźnie obrazów powszechnych, prawd serialowych. Takie przecież znaczenie w serialu mają pierwsze w życiu imienniny babki Małolepszej (z szampanem i kwiatami), jak i wizerunek samej pani Małolepszej z pieskiem na smyczy.

Ambicje stworzenia powieści lub filmu o wsi spotykają się zazwyczaj z przyzwoleniem czytelników lub widzów. Przyzwolenie takie jest zaledwie wstępną zgodą, ale nie umową, którą odbiorca i tak ma prawo zerwać pierwszy, odkładając książkę lub opuszczając salę kinową. Zamówienie społeczne (przyzwolenie odbiorców) nie ułatwia sprawy twórcom, ale stwarza im szereg koniunkturalnych pułapek. Na wspomniane niewygody narażony jest przede wszystkim ten twórca, który przeświadczony jest, iż tworzy dzieło o wsi, o mieście, o warstwie chłopskiej czy klasie robotniczej I zapomina, że musi to być dzieło o świecie całym. Otrzymujemy wówczas ujęcia socjologizujące lub tematyzujące, dalekie od poszukiwania relacji z całym światem, ograniczające się przeważnie do wyczerpania środowiskowych charakterystyk czy zilustrowania podręcznej wiedzy na dany temat. Jeśli coś takiego się zdarza odbiorca bywa bezlitosny i z pełną zasadnością rozlicza autorów i reżyserów z najdrobniejszych szczegółów, przyjmuje postawę werystyczną. Wyłączności i arbitralności wiedzy autorskiej przeciwstawia wyłączność i arbitralność wiedzy własnej. Konwencjom twórczym przypisane są określone sposoby odbioru. Jeśli coś chce się ilustrować, widz wymaga bezwzględnej wierności, która nigdy nie jest możliwa. Jeśli widza chce się uczyć, widz nie chce być uczniem mało zdolnym, nie chce być Małolepszym.

Serial Mariana Pilota i Sylwestra Szyszki jest obiecującą próbą "podważania mimetycznego stosunku do świata, stosunku wciąż jeszcze dominującego w myśleniu o wsi i jej sprawach. Nie uniknął jednak wszystkich pułapek weryzmu, gdyż do końca nie potrafił zdecydować się na konwencję groteski, stanowiącą notabene rdzeń światopoglądowy prozy Mariana Pilota.

Część czwarta

SŁOWOM WRÓCIĆ ICH WYGŁOS — PIERWSZY...

I

Poetycką twórczością Czernika zajmowano się rzadko. Ze szczególnym upodobaniem komentuje się natomiast sam autentyzm, posiłkując się przede wszystkim teoretyczno-programowymi wypowiedziami pisarza na temat tego kierunku poetyckiego. Toteż, bez bliższej interpretacji tekstów poetyckich i wnikliwszej analizy rozbudowanej u Czernika eseistyki, głównie dotyczącej folkloru, pojawiło się wiele wersji autentyzmu.

Ostatni wydany przed śmiercią tomik poetycki Czernika to — opublikowane w Bibliotece Poetów XX wieku — *Poezje wybrane*. Znajdujemy tam wiersze starannie wyselekcjonowane, jakby przysposobione przez autora do życia we współczesnym, mało przecież łaskawym dla poezji świecie.

Mój ojciec posrebrzyste włosy zgarnął z czoła,
Ręce czarne od słońca w górę podniósł silnie
I rzekł, słowo po słowie cedząc roztropnie i pilnie:

Jasna od pustki stodoła,
Wysłana słomą, śpiewa wasze wnijsście,
O, snopy żyta dojrzewne,
Ziarnem skrzypiące soczyście!

(*Błogosławienie snopów*)

Fragment utworu, otwierającego cykl wczesnych wierszy poety, można zacytować jako mówienie o „sło-

wach", które przywołują „śpiew". Czernik zawsze eksponował świadomość szczególnych możliwości i powołań słowa. To jeden z trwałych elementów programu artystycznego, który dla autora *Przyjaźni z ziemią* był przecież programem życia.

Przywołany wiersz jest relacją o zdarzeniu podniosłym i uroczystym. Cel utworu można upatrywać w takim słownym „zainscenizowaniu" misterium żniwnego trudu, aby podniosłość tej inscenizacji harmonizowała ze słowem, które — jak słowo modlitwy — staje się ponadczasowe i w którego trwałości nabiera sensu przemienność ludzkiego życia. Ceremoniał kościelny stwarza przy jego pomocy wizję nieba i piekła, naucza świętości. Ceremoniał polny naucza praw życia. (Nieprzypadkowo czytamy w dalszej części wiersza, że snopy, jako plon i zaczyn życia, układa się na wozie tak pieśczośliwie, jak dziecko, a sam wóz jest „dudniącą kołyską".) Widzimy więc, że nie odpowiednio nacechowany układ słów, ale samo wypowiedzenie słowa staje się czynnością podniosłą, aktem „tworzenia-stwarzania", staje się — poezją.

Jest to nie tylko wiara w sprawczą siłę słowa. Dzięki temu może człowiek uczestniczyć w świecie żywiołów. Przytoczmy wiersz pt. *Obcinanie wierzb*:

Drzewa smutniejsze od słów,
A czas piękniejszy od drzew,
Dzień obcinania wierzb.
Na łące —
Czas i słowa.

I nie rozdzielaj wierzb, czasu i słów.
Z wierzby słowo zwiesza się nad rowem.
Czas w łące rośnie od nowa —
Jak słup połączeń —
Smutna rzeźba wierzbowa.

Słowo jest więc znakiem ludzkiej sytuacji w kosmosie, a świat jest równowagą żywiołów czasu, materii

i słowa. W kręgu jakiej tradycji jesteśmy? „Tylko mowa uczłowieczyła człowieka. [...] To nie lira Amfiona zbudowała miasta, nie różdżka czarodziejska przemieniła pustynie w ogrody — uczyniła to mowa, wielka sprawczyni uspołecznienia ludzi [...]. Ona ustanowiła prawa i połączyła rody; tylko dzięki niej stały się możliwe dzieje ludzkości, jako dziedziczone formy uczuciowości i psychiki. Teraz jeszcze widzę bohaterów Homera i współczuję żalom Osjana, choć cienie piewców i ich bohaterów dawno już opuściły ziemię. [...] Dzięki niej [mowie] myśląca moja dusza wiąże się z duszą pierwszego, a może także i ostatniego myślącego człowieka” — pisał w *Myślach o filozofii dziejów* Johann Gottfried Herder¹, rozwijając tę tradycję myślenia o języku, która później, przez Humboldta, oddziaływała szeroko na filozofię języka i kultury ostatniego stulecia. I dla Humboldta język był jedynym sposobem kontaktu człowieka ze światem zewnętrznym, a obraz tego świata był dany wyłącznie przez język danego narodu. Humboldt pisał wręcz, że człowiek otacza się światem dźwięków, aby przyjąć i przyswoić świat przedmiotów. Herder pisał natomiast o „władaniu ziemią za pomocą słowa”, jak i o tym, że „śmiertelny, który wynalazł sposób spętania lotnego ducha nie tylko słowem, ale i literami, działał wśród ludzi jak Bóg”².

Czernik jest autorem odkrywczego szkicu o ludowości Norwida pt. *Wygłos-pierwszy*, ogłoszonego w tomie *Trzy zorze dziewicze*, aprobusującego jakby myśli Norwida o „nadnaturalnej niejako istocie poezji ludowej”, wyrażające „wiarę w boskie właściwości pierwotnej poezji ludu, prapoezji”. Czytamy tam: „Stworzenie poezji, twórcze «Tchnij», było dziełem Boga,

¹ J. G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*. Warszawa 1962, t. 1, s. 397—398.

² Ibidem, s. 398

stąd też poezja, czy raczej prapoezja, a zwłaszcza pieśń ludowa, musiała zawierać słowo objawione (ten właśnie wygłos-pierwszy) wspólne dla całej ludzkości. Jakże to znamienne łączy się z wierzeniami ludowymi, z najstarszą poezją zamawiań, zaklęć, uroków, wróżb, egzorcyzmów, z odwiecznie przestrzeganą tajną wiedzą czarodziejów pierwotnych"³.

Odwołanie do Norwida można uznać za naukę, którą Czernik pobiera u mistrza, i to nie tyle naukę poetycką, ile właśnie folklorystyczną. Istotnie, od czasów *Promethidiona* trudno u nas wskazać tak przenikliwą i pełną — choć uwikłaną w poetyckie obrazy — ogólną teorię folkloru. Wystarczy choćby wspomnieć rozwiniętą w *Promethidionie* dialektykę procesu twórczego („jednostkowe” a „kolektywne”), zwrócenie uwagi na synkretyzm i syntetyzm form folklorystycznych czy pojmowanie folkloru jako „normy życiowej”, aby przekonać się, jak nowoczesne wówczas, jak bezcenne i dziś są Norwidowe koncepcje ludowości.

Spojrzenie na folklor z tych pozycji ideowo-artystycznych, które już zostały zarysowane przez Norwida, określa praktykę poetycką i badawczą Stanisława Czernika. Sama koncepcja „podglebia”, rozwinięta dokładniej w tomie szkiców pod tym właśnie tytułem, objaśnia cel poszukiwań twórczych pisarza. Zobowiązania te, realizując się w praktyce i teorii folklorystycznej, stanowią o kształcie i zawartości tomu szkiców Stanisława Czernika o zamawianiach i zaklęciach, pt. *Trzy zorze dziewicze*, szkiców stojących na pograniczu eseju literackiego, samoistnego utworu i wywodu

³ S. Czernik, *Trzy zorze dziewicze*, op. cit., s. 16.

folklorystycznego. Podkreślając korzyści, jakie przynosi działalność poetów-folklorystów, mieliśmy na myśli odkrywczą aktywność intuicji poetyckiej, uformowanej i zsocjalizowanej w ciągłym obcowaniu z płodami ludowej wyobraźni. Pozwala ona sięgnąć tam, gdzie nie dotrze „mędrca szkiełko i oko”.

Czernik na przykład rozgranicza wśród utworów folklorystycznych formy „małe” i „duże”. Podział ten podobnie jak ma się rzecz z podziałem na utwory „męskie” i „kobiece”, wynika z intuicyjnie uchwyconego praktyczno-duchowego sensu twórczości folklorystycznej.

Podobnie jak czynił to niegdyś na kartach swej *Jabloneczki* Julian Przyboś, także autor *Przyjaźni z ziemią* reprezentuje krytyczną postawę wobec tekstów folkloru, oddziela perły od pospolitości, mianując te pierwsze „klasyką ludową”, liczącą się wśród najwyższych wlotów poetyckiej wyobraźni. Przynotujemy — powtórzony w *Trzech zorzach dziewiczych* — fragment tomu *Z podglebia*:

„Oskar Kolberg w *Pieśniach ludu polskiego* z 1857 roku ogłosił piosenkę powodzianina:

Oj, nie ma nic, nie ma nic,
da, woda mi zabrała,
oj, tylko cyraneczka
nad wodą została.

Przejmujący liryk, skarga chłopa dotkniętego powodzią [...]. W zaśpiewie powodzianina odczuwamy rezygnację wysnutą z wiedzy nabytej od pokoleń, że bunt wobec tej katastrofy nie ma znaczenia. Pozostaje tylko bierna żalność, ujęta w formę obrazową, symboliczną — to cyraneczka nad wodą, jedyna rzecz, która jest, chociaż właściwie jej nie ma. W tej cyraneczce zamknięta jest wielka uroda poetycka, świadectwo subtelnego odczuwania poezji. Liryk powodzianina przypomina mi

zakończenie wiersza Jana Lechonia *Spotkanie* ze zbioru *Srebrne i czarne*, często wskazywane przez krytyków jako przykład wyrafinowanej poezji.

Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła.
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma.

Nie będzie to porównanie ujmą dla świetnego poety dwudziestolecia, cyraneczka nie jest gorsza od Beatrycze. Tak się bratają właściwie myśli poetyckie niezależnie od epoki i stanu kulturalnego twórców"⁴.

Podtytuł tomu esejów *Trzy zorze dziewicze* — „wśród zamawiań i zaklęć” — informuje wprost, z jakimi formami folkloru mamy do czynienia. Skupiając uwagę na tych właśnie gatunkach stara się autor docierać do zjawisk prapoezji, a więc twórczości związanej bezpośrednio z praktyczną działalnością człowieka. Rozważa kanony kompozycyjne formuł magicznych, objaśnia środki poetyckie. Trzeba przyznać, że poza warstwą symboliczno-magiczną tych tekstów trudno doszukać się w nich poetycko usamodzielnionych środków wyrazu. Zatem nie rozwiązania szczegółowe, nie poetyckie ornamenty, ale ogólny (praktyczny) kształt zaklęć i zamawiań decyduje o ich sile emocjonalno-duchowej. Kryje się za tym niepodważalna wiara w moc słowa, w siłę tych ludzi, którzy znają jego tajemnicę. „Kult słowa-śpiewu należy do zjawisk wiecznych — czytamy w szkicu pt. *Słowo*. — Zmieniając swoje formy, odznacza się jak największą siłą odrodzeńczą. Może to jedyny kult, który nie umiera. Wieczny towarzysz człowieka we wszystkich okolicznościach życia”⁵. Słowo, podobnie jak chleb, ziemia, ogień i słońce, jest archetypem, emblematem żywiołu.

⁴ S. Czernik, *Z podglebia*, op. cit., s. 268—269.

⁵ Ibidem, s. 215.

W książce tej sięga Czernik po najmniej opracowany materiał folklorystyczny, po tzw. poetyckie „kryjaki”. Charakterystycznym przykładem takiego kryjactwa jest „pacierz rabsicki”, tekst magiczny, którym posługiwali się kłusownicy w Puszczy Sandomierskiej. Komentowanie poetyckich „kryjaków” przez artystę podyktowane jest — w epoce badań semiotycznych i przekładów maszynowych — nie tylko wielką ambicją i nie lada odwagą, ale też sytuacją, w jakiej znalazła się nasza etnologia.

Wspomniana książka Czernika — jak każda inna pionierska publikacja — nie jest wolna od uproszczeń i błędnych interpretacji. Powstawała w odosobnieniu. Wyrosła z samodzielnych przemyśleń i analiz. Prezentuje ona sumiennego badacza, obdarzonego wielką intuicją poety. Kiedy badania nad „rumowiskiem” naszych przejawów folklorystycznych nie mogą stac się ani procesem rekonstrukcji, ani nawet przybliżaniem artystycznego sensu utworów, pozostaje wtedy intuicja, pozostaje konieczność niejako przeczuwania wizerunków przeszłości. Tak więc obok szkiców uargumentowanych i podbudowanych materiałem etnograficznym (*Trzy zorze dziewicze, Trzy księżycy, Modlitwa dziewczyny*) znajdujemy takie, jak np. *Drózecka*, gdzie właściwy sens utworu objaśnia się wyłącznie w sposób intuicyjny.

III

Rozważmy bliżej jeden z problemów, które rzutują na Czernikową koncepcję słowa poetyckiego oraz ujawniają jej źródła. Oto w komentarzu pisarza do czterowiersza wspomnianej już *Drózecki* racje logiczno-naukowe kłócą się z wyłożonymi racjami intuicji poetyckiej. Ale właśnie te drugie wydają się tutaj

trafniejsze. Trudno chyba zgodzić się z Czernikiem, aby tekst ten był pogłosem zamierchłej koczowniczej egzystencji. Wyjaśnienie idące w tym kierunku nie tylko nie przynosi wiele korzyści, ale powinno być raczej uznane za niemożliwe do przeprowadzenia. Bardziej doniosłe wydaje się odczytanie i objaśnienie ewolucyjnych funkcji tego tekstu w ludowej świadomości.

Jedziewa, jedziewa,
drózecki nie wiewa.
Kogóż się spytawa? —
nikogo nie znawa.

Poza bezpośrednimi funkcjami, jakie utwór ten mógł wypełniać we wsi, której mieszkańcy emigrowali często za chlebem, wydaje się on być bardziej pieśnią o rozstaju, o drodze życia i śmierci niż — jak usiłuje dowieść Czernik — pogłosem pieśni wędrującego plemienia. Próby takiej genetyki nie przynoszą zazwyczaj owocnych rezultatów. Poświadczą to sam autor pisząc na koniec: „owa drózecka oznacza drogę życia i śmierci. Oto symbolika piosenki”. Znalazłoby się wiele przykładów na poparcie tej właśnie intuicyjnej interpretacji. W rosyjskich zamawianiach „droga” („put — doroga”) wypełnia zazwyczaj funkcję łącznika pomiędzy tym, co „swoje” (bezpieczne, czyste), a tym, co „obce” (niewiadome, złe, nieczyste). Spełnia więc tę samą magiczną funkcję, co motyw „drzwi” (wrót) w relacji: „izba” (domostwo) — „dwór”, czy też motyw „poła” w relacji: „dom” — „las”⁶.

„Droga w tekstach folklorystycznych, podobnie jak i w tekstach literatury religijnej, jest elementem przestrzeni o charakterze rytualnym⁷, jest kategorią etycz-

⁶ W. W. Iwanow, W. N. Toporow, *Slawianskije jazykoweje modelirujuszczije semiotičeskie sistemy*. Moskwa 1965, s. 175.

⁷ W. W. Iwanow, W. N. Toporow, *op. cit.*, s. 191.

ną, a nie fizyczną⁸, podobnie jak „granica” — jest „wyłomem, przez który moce święte”, przychylne i nieprzychylne, „przedostają się na obszar zamieszkały przez ludzi”⁹. W pewnym sensie pokrewne rozwinięcie motywu „drogi” znajdziemy w wierszu współczesnej ludowej poetki — Rozalii Grzegorzczukowej.

Ni mom nic, ni mom nic
Mom domek ubogi
Stoi w scerym polu
A przy nim dwie drogi

Ni mom nic, ni mom nic
Mom przez sobą ścieżki
Ide od kolebki
Do grobowy deski

IV

Zasygnalizowany wyżej splot tradycji, w których kręgu kształtowały się praktyka poetycka i nawyki interpretacyjne Stanisława Czernika, uobecnia się z całą siłą zarówno we wczesnych wierszach autora *Ręki*, jak i w ostatnich szkicach poświęconych poezji ludowej. Wyniesione z pamięci zbiorowej rozumienie słowa w najwcześniejszych wierszach zyskało później próbę naukowego potwierdzenia. Przypomniane na wstępie *Błogosławienie snopów* i esej opublikowany w ostatniej za życia wydanej książce stanowią klamrę, otwierającą i zamykającą działalność literacką Czernika. Liryczny okrucz zamienił się w systemowy wywód. Czytamy tam: „Zostaje mi jeszcze jedno zadanie końcowe: próba scalenia najbardziej pierwotnych i najbar-

⁸J. Lotman, *O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich*. „Teksty” 1974, nr 3.

⁹S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczanie w religii i magii*, [w:] *Dziela*. Warszawa 1956, t. 3, s. 235.

I

dziej twórczych myśli i emocji moich niezliczonych przodków i antenatów, od których nie chcę i nie mogę się odrywać, przeciwnie...

Cofając się do kultów prapierwotnych, zatrzymujemy się niejako na progu człowieczeństwa, przy kulcie najstarszym, otwierającym pojęcie ludzkości.

Uświadomienie sobie pojęcia słowa-mowy należy do największych podstawowych przeżyć ludzkich. Słowo stało się sprawdzianem odróżniającym istotę ludzką od istot niemych — zwierząt i roślin. Ludzkość musiała przeżyć euforię w stosunku do słowa"¹⁰.

W twórczości autora *Dety* dominowała liryka, a mówiąc dokładniej — psychologizująca postawa liryczna, znany nosicielom kultury ludowej egocentryzm wypowiedzi. Słowo w kulturze ludowej nie jest symptomem powszedniości. Nawet zwykły proces komunikowania się jest — w tej kulturze pracy — wymianą gestów, nawyków. Jest to komunikowanie przy pomocy języka czynności i narzędzi.

Dotychczasowe wywody upoważniają do stwierdzenia, że Czernik tworzył poezję z wiedzy o prawach rządzących folklorem. Ważne to również przy oświetlaniu sposobów funkcjonowania poezji, jak i celów stawianych przez pisarza twórczości artystycznej w ogóle. Nie może więc dziwić fakt, że ten twórca, obeznany z repertuarem wątków pieśniowych, z konkretnymi ich wariantami, niezwykle rzadko wprowadzał je do swoich tekstów. Była to postawa całkowicie świadoma, było to programowe antystylizatorstwo.

Krytyczna postawa Czernika wobec powtarzającego się wciąż konsumpcyjnego stosunku do folkloru podobna jest — przywoływanym przez pisarza w eseiście — wypowiedziom Norwida o Lenartowiczu, o ca-

¹⁰ S. Czernik, *Trzy zorze dziewicze*, op. cit., s. 212.

łym zastępie „śpiewaków ludu”. We wstępie do *Poezji wybranych* czytamy: „[...] obawiam się fałszywego folkloryzowania. Obawiam się, że nie przemyślane kontakty, nie poparte poważnym studium przygotowawczym, mogą wywołać serię banalności literackich”

Charakterystyczne jest również i to, że Czernik stroił od całej dostępnej mnogości folklorystycznego materiału (wykorzystywał go na przykład jako dokument walki społecznej), natomiast szczególną uwagą darzył — nazwijmy to — prafolklor. Jedną z ostatnich swych prac poświęcił przecież genezie i poetyce zamań i zakłéc oraz innych przejawów tzw. poezji tajnej.

V

Poezja Czernika operowała materiałem wypracowanym w kręgu kultury ludowej. Pisał on zastanymi przez siebie, ale również i znajdującymi się w zasięgu pamięci pokoleń realiami tej kultury. Istotną cechą tej poezji, a zatem i autentyzmu, upatrywać można w tym, że cel uszeregowania elementów utworu i sposób ich łączenia podporządkowany jest rekonstrukcjom prafaktów i prasytuacji.

Autor odkrywał raczej pozaracjonalne uwarunkowania człowieka w świecie rzeczy, wydobywał na światło dzienne podświadome (podyktowane nawykami i regułami magicznymi) wiązania pomiędzy elementami świata. Było to, nawet już w pierwszych utworach, pisanie archetypami, mitami, chociaż nie zawsze świadome. Twórca autentyzmu nie entuzjazmował się zbyt metaforą, jako ówczesnym wynalazkiem, ponieważ znał doskonale funkcjonowanie analogicznych mecha-

¹¹ S. Czernik, *Poezje wybrane*. Warszawa 1969, s. 16.

nizmów językowych we wszystkich niemal przejawach poezji pierwotnej.

W wierszach takich, jak *Ziemia, Boso, Przyjaźń z ziemią, Poszukiwania* oraz *Zrywanie śliw, Obcinanie wierzb, Stodoła, Chata* itp. selekcja i „wiązanie” realiów podporządkowane są definiowaniu sytuacji pozaczasowych, ale zawsze preferujących racje: człowiek — przyroda (materia); zawsze wskazujących na pragmatyzację ludzkich zachowań, na stałą — a obciążoną kompleksami podświadomości — dyspozycję wyodrębniania się człowieka w świecie. Konstrukcje zaś obrazów człowieka dążą tu do jednoczesnego ogarnięcia wszystkich etapów rozwoju człowieczeństwa. Nazwał to Czernik „p o s z u k i w a n i e m r o d o w o d u” i konsekwentnie realizował tę formułę dociekań antropologicznych. W publikowanym w 1958 roku szkicu *Poszukiwanie rodowodu* znajdujemy dogłębną charakterystykę tej postawy: „[...] dla mnie sprawą wiecznego niepokoju twórczego stawały się takie pytania: kim jestem? czym byłem? jakie były moje dzieje, nim stałem się ciałem i duchem? jaka jest moja rola w tych dziejach, tzn. co mi przypadło w dziedzictwie z dzieł, czynów, prac, odkryć, przeżyć, losów tego łańcucha pokoleń, którego ostatnim narosłym ogniwem jestem «ja»? Ciągłe szukanie i odkrywanie siebie w dziejach, w teraźniejszości i przeszłości — to dla mnie główne źródło poezji”¹². Po tym wywodzie narzuca się niemal konieczność powtórzenia za Claude Levi-Straussem: „Etnografia daje mi zadowolenie intelektualne: jako historia wiążąca dwa krańce — kraniec świata i mój — odsłania zarazem ich wspólną rację”¹³.

Rozważmy w związku z tym jeszcze jeden problem. Pieśń (liryka) ludowa jest zazwyczaj śpiewaniem

¹² S. Czernik, *Z pogłębia*, op. cit., s. 274.

¹³ C. Levi-Strauss, *Smutek tropików*. Warszawa 1960, s. 57.

o śpiewaniu. Ważne są zatem nie same zdarzenia i przypadki, które tradycja przemieniła w pieśniowe motywy i wątki, ale sytuacje, narzucające jednostce (poecie-pieśniarzowi) konieczność wykorzystania tego, i tylko tego, wątku lub motywu. Czynność poetycka zaczyna się w tym momencie, w którym wyselekcjonowane motywy i wątki mogłyby — w przekonaniu „twórcy-wykonawcy” — reprezentować jego sytuację wewnętrzną. Repertuar folklorystyczny (wyłączywszy zapisy i estradowe odtwarzanie) istnieje zawsze jako wyraz przeżyć jednostki, jej bezpośrednich (a nigdy na przykład analogicznych do innych osób) doświadczeń. W tej — zdawałoby się — twórczości bezświadomej zdolność wyboru i orientacji w pojmowanym zawsze jako całość repertuarze jest sprawą niezwykle doniosłą.

Mechanizm zaobserwowany w badaniach nad folklorem znajduje w tekstach Czernika różnorodne, ale charakterystyczne dla całości jego pisarstwa — zastosowania. Wydaje się, że programowe rozróżnianie *autentycznego i nieautentycznego* ma istotny związek z uświadamianą sobie przezeń, bo potwierdzoną w wyniku własnych badań, prawdą, iż żywy repertuar folklorystyczny istnieje zawsze i wyłącznie jako aktualizacja doświadczeń jednostki.

Niezwykle ważne wydaje się również to, że wiersze: *Poszukiwania*, *Archeologia*, *Zrywanie śliw*, *Obcinanie wierzb*, *Stodola*, *Chata*, *Stary pług* i inne zostały przeniesione prawie bez zmian do szkicu pt. *Poszukiwanie rodowodu*, a więc do tekstu napisanego językiem dyskursywnym. Świadczy to, iż bez względu na rodzaj i gatunek dominują w twórczości Czernika nie cele estetyczne, ale — poznawcze. Czernik chce być, nawet w poezji, bardziej archeologiem, teoretykiem i historykiem słowa poetyckiego, etnografem, publicystą i psychologiem aniżeli poetą. Cel narzuca

metodę, a dla tej forma jest obojętna. Mamy stąd lirykę w powieści i politykę w liryce. Z naukowej wręcz interpretacji folkloru jako światopoglądu ideowo-artystycznego zrodziła się Czernikowa koncepcja twórczości literackiej. Wszystkie niemal rodzaje uprawianej twórczości, od liryki po esej i powieść, przeniknięte są u niego działaniem opozycji: emocjonalne — rozumowe. Jest to niemal powtórzona ze wszystkimi konsekwencjami Norwidowska opozycja „poezji natury” i „poezji historii”.

Świadomie preferowana postawa intelektualna jest w twórczości Czernika historycznie nowa. Świadomość, że dyspozycji tej nie posiadały pokolenia antenatów i protoplastów, stawiała Czernika (podobnie jak na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat tzw. chłopskich pisarzy samorodnych) w roli niemal historycznej. Nakazywała wypełnić dziejową misję. Pogłosy tej postawy znajdziemy w najbardziej znanych, programowych wierszach.

Antenaci. Praszczury: Pracowity, Chudy.
Tamtę Czerń się nazywa. A inny — Hołota.
Ich lat tysiąc — głód, wojna, mór i kurne budy.
W tysiącu niewoli ich krew błyszczą złota.

A na końcu tej czerni wiekowej: Poeta.
Wnuk, prawnuk. To coś więcej niż złote herbarze.
A jeśli ich się pytać dzisiaj: jak się zwieta?
Wymówią moje imię. W mej twarzy ich twarze.

Antenaci! Przodkowie! Cóżem odziedziczył?
I co wziąłem z gołębią naturą do głębi?
Gniew wziąłem. Gniewem będę wasze krzywdy liczył,
Bo licząc nie doliczę się prawa gołębi.

(Antenaci)

Wiersz ten, wielokrotnie przywoływany przez krytykę, określa wyraźnie cel działania poetyckiego. A istnieje jeszcze wiele utworów podejmujących motyw z *Ante-*

natów: *Z ugoru jesteś, Ręka, Dziedzictwo, Życiorys chłopa, W zastępstwie, Dymarka itp.*

W utworach tych widać, jak w swych wypowiedziach programowych korzystał Czernik z repertuaru praw ruchu chłopskiego. Baza ideowa autentyzmu, której genezę można między innymi upatrywać za socjologami w — wyodrębniającej klasę chłopską — idealizacji wiejskiej przeszłości, zyskała u Czernika pełny i precyzyjny wyraz. Utwory pisarza były próbami poetyckiego „przekładu” ideałów ruchu chłopskiego na sytuacje konkretnych jednostek. Potwierdzała się zatem — charakteryzująca liczny ruch chłopskiego piarstwa samorodnego — formuła: od publicystyki do poezji lirycznej.

Jeśli w chłopskim pamiętnikarstwie i w chłopskiej poezji samorodnej mieliśmy do czynienia z wydobywaniem (odkrywaniem), a powiedzmy wprost: produkowaniem tych ideałów z obserwacji i przeczuc, to działalność literacka Czernika przyjęła owe ideały jako fakty gotowe, jako zespół idei kierowniczych. Szło więc o nadawanie nowych, głębszych znaczeń pojęciom, powtórne napełnienie ich treścią.

Autentyzm Czernika wyrastał więc także jako uzasadnianie społeczno-politycznych racji ruchu chłopskiego poprzez wykorzystanie, w funkcji konwencji porozumienia, światopoglądu folkloru. Było to kolejne odwołanie się do folkloru. Odwołanie w historii kultury polskiej szczególnie. Upraszczając: folklor zyskiwał tu samoświadomość. Nic też dziwnego, że Irzykowski w szkicu pt. *Ostrożnie z autentyzmem* gotów był przypisywać Czernikowi nadzieję, że „autentyzm okaże się załączkiem równie płodnym i wielostronnym, jak romantyzm”.

VI

W czasach, kiedy naszych etnologów interesują kultury leśnych masywów Mato Grosso, kulturą ludową Puszczy Sandomierskiej czy Kurpiowskiej zajmują się poeci. Z tej paradoksalnej sytuacji wynikają niekiedy korzyści. Z wielką uwagą historyk literatury polskiej witać powinien ukazujące się od lat teoretyczne szkice i artykuły Stanisława Czernika, Jana Bolesława Ożoga, a także teoretyczne wypowiedzi Juliana Kawalca i czy Wiesława Myśliwskiego. Literatura wyrastająca z ludowego podglebia próbuje formułować dziś własne propozycje teoretyczne, czerpiąc siły z odkładanych przez stulecia w podglebiu — ludowych sposobów postrzegania świata.

POEZJA I WIEDZA TAJEMNA

W dorobku poetyckim Ożoga da się wyśledzić wyraźną linię liryki akcentującą kategorię podświadomego. Od tomów *Wyjazd wnuka*, *Prymicje*, *Ogier i makolągwa*, przez wiersze z tomów *W dzień gdy noc*, *Dziki jabłko*, linia ta prowadzi do zbiorów ostatnich. Wydaje się jednak, że przede wszystkim w tomie pt. *Jemiola* (1966) uzyskuje największą gęstość i jednorodność.

W *Jemiole* znajdziemy grupę utworów (np. *Hierarchia*, *Zielone świętki*), gdzie poeta prowokacyjnie niemal konstruuje świat w ten sposób, że ich powinowactwa z bogatą dziś tradycją literackich interpretacji psychoanalitycznych nie ulegają wątpliwości. Jest to droga do uniwersalizacji materiału poetyckiego, przełożenia go na kategorie szersze, czytelne nawet bez znajomości mitów, słowiańskich wierzeń i ludowych rytuałów, które dały podwalinę formom bezświadomości kolektywnej, wykorzystanym twórczo w poezjach Ożoga.

Drugą grupę, znacznie obszerniejszą, a także bardziej wyrazistą, stanowią utwory zależne wprost od rodzimego folkloru.

Ucieczka w — obiegowo zresztą rozumianą — podświadomość, która pełniła swoiste funkcje w teorii autentyzmu, była w gruncie rzeczy jeszcze jednym mi-

tem kompensacyjnym i wyakcentowaniem w tej teorii procesu twórczego — aspektu uwarunkowań psychofizjologicznych. Ale ukierunkowanie czegoś, co można tu nazwać intuicją twórczą, nie jest zdeterminowane wyłącznie przez fizjologię. Istnieje postać intuicji z socjalizowanej. Ta formacja podświadomego wydaje się u Ożoga najbardziej pełna, jasna i naturalna. Za tym stoją jawne odwołania do folkloru, zgęszczone przede wszystkim w *Jemiole*. Powstaje zatem pytanie o estetyczną funkcję odwołań folklorystycznych u Ożoga, o podporządkowanie elementów folkloru jednostkowym manifestacjom poetyckim — poszczególnym wierszom. Dochodzimy więc do sedna sprawy.

Zejście ku pokładom podświadomości ma u Ożoga wyraźne ukierunkowanie socjalne. Odbywa się ono najczęściej tam, gdzie styka się intymność żywiołu lirycznego z normą społeczną, która może być systemem praktyk codziennych, jak i rytuałów religii chrześcijańskich (por. *Wjazd biskupa* z tomu *Wyjazd wnuka* czy też *Drogi krzyżowe*, *Zielone świątki*, *Hierarchia* z *Jemioły*). Spiera się więc w tomie Ożoga norma aktualnie ważna (znacząca instytucjonalnie) z normą odwieczną, która rozpadła się w „niewiadome”, osadziła się w pokładach podświadomości. W sporze systemu chrześcijaństwa z żywiołem pogańskim zwycięża w estetycznych poszukiwaniach Ożoga ten drugi.

„Awans folkloru — pisał Czesław Hernas — był trudnym i skomplikowanym problemem moralnym. Od tego też momentu zarysowała się rozbieżność między rzeczywistym ciągiem żywej tradycji a jej ucywilizowanym obrazem. Rzecz znamienne, że ta granica oceny narzucona została również opinii wiejskiej, być może właśnie w okresie misyjnych i oświatowych prac nad ludem.”¹ Dodać trzeba, że dopiero działalność misyjna

¹ Cz. Hernas, *W kalinowym, lesie*, op. cit., t. 2, s. 236—237.

(XVIII wiek) przyczyniła się do pełniejszego przeniknięcia chrystianizmu na wieś. W świetle tych uwag łatwo wytropić w literaturze — szczególnie związanej organicznie ze wsią — żywe, podskórne pulsowanie tradycji swobodnego wypowiedzania najważniejszych prawd życia, biologicznych prawd, które w bezpośredniej postaci wyrażane były w rytuale, w zamawianiach, obrzędach kultów płodności itp. Warto przypomnieć, że podobne myśli rozwijał w swych wierszach i esejach Stanisław Czernik.

Folklor pełni w *Jemiolo* funkcje wyraźnie literackie, nie jest celem poetyckiego poznania. Jest stylem, sposobem regulacji żywiołu lirycznego, zorientowanego na kompensowanie faktów rzeczywistości bieżącej, między innymi urbanistycznej, przeciw której w bardzo podobny sposób protestowały młody Błok i inni rosyjscy symboliści. Bliska romantycznej, ale nie tożsama z nią, interpretacja folkloru jest widoczna w *Balladzie z organami*, *Perunie*, *Skardze*, a także w *Wodnicy*.

Ożóg niejako sam kaze nam czytać swoje teksty przez pryzmat „wiedzy ludu”, czyli folkloru, albo wiedzy o folklorze, którą przynoszą (w sposób pośredni i bezpośredni) modne dziś książki Frazera, Eliadego i innych. Przy lekturze wierszy Ożoga trudno się od tych sugestii uwolnić. Wiedza o folklorze, także książkowa, stanowi tu rodzaj kodu, jest swoistym „językiem wiedzy” w języku poezji. Sięgnijmy po wiersz pt. *Wodnica*.

Za owsami,
stodołami,
za łąkami
potok cieknie żabie w oku.

Na malinach
schną jagody,
na leszczynach
orzeszek śpi młody —
głębokie wody
w potoku.

Kocirba na brzegu na wody zapłacze
białymi hostiami.
Nad dziką, pogańską i krnąbrną w głębinie
wosk topią po pierwszej komunii czereśnie.

I tylko w poprutych porciętach wiąz patrzy i wzdycha.
Konopie za brzegiem gdzieś pachną —
i nagą Ofelię jak pianę po mące ze młyna
całuje we wargi nieżywe,
zawodzi
i wodę piersiami nagimi
rozgrzewa.

Chłopaki
zielone
i młode!

Na łąki!
Na kąpiel,
na kąpiel
w pogodę!

Uh, za mną, młodzieńcy,
Koszule zostawcie w leszczynie
i łona pokażcie dziewczynie.
Nie bójcie się wody, mileńcy.

Tu twoja się, Stasiu,
Kasia utopiła,
tu twoja, Jasieńku,
Zosia się zabiła,
tu twoja, Adamku,
Marysia pogniła.

Wiersz jest rozczłonkowaniem całych kompleksów symbolicznych, a jego emocjonalnym ekwiwalentem mógłby być jeden lub drugi symbol wzięty z języka wierzeń ludowych. Przypatrzmy się tekstowi, czytając go z perspektywy wiedzy o folklorze, która na pewnych poziomach jest tożsama zarówno dla gabinetowego uczonego, psychoanalitycznego salonu, jak i podkrawskiego chłopa. Do szczególnie aktywnych elemen-

tów semantycznych tego tekstu należą takie jednostki niższych jego poziomów, jak: „woda”, „wiąz”, „dąb”, „młyn”, „młodzieńcy”, „dziewczyna” itp. Wspomniany zespół jednostek, wziętych we względnej izolacji (a taki właśnie typ lektury wiersz wyraźnie dopuszcza), wprowadza określone szeregi znaczeń. Doświadczenia z modnych dziś lektur² oraz niezwykle pomocne w naszym przypadku prace Kazimierza Moszyńskiego³ czy W. W. Iwanowa i W. N. Toporowa⁴, wreszcie zachowana w studium reliktowym „wiedza ludu” — pozwalają ujawnić w tekście Ożoga rozległe obszary rzeczywistości symbolicznej.

Na pierwszy plan wysuwa się więc symbolizm akwaticzny, w związku z którym Eliade notuje: woda jest „macierzą każdej możliwej egzystencji” „zbiornikiem wszystkich załączków”. Poszczególne symbole akwaticzne odsyłają do wyodrębnionych realnie sfer rzeczywistości.

„P o t o k” (bieżąca woda) to święta woda, rajska woda, symbolizująca centrum, miejsce wyróżnione, nacechowane pozytywnie. „B r z e g” przywołuje olbrzymią liczbę znaczeń związanych z funkcją „granicy”, linii odgradzającej sferę człowiekowi przychylną od sfery złej (nieprzychylnej), odgradzającej to, co „stałe” („ląd”), od tego, co zmienne („woda”).

W przywołanym tu wierszu Ożoga pojawia się także

² Np. J. G. F r a z e r, *Złota gałąź*. Warszawa 1965; C. G. J u n g, *Psychologia a religia*. Warszawa 1970; M. E l i a d e, *Traktat o historii religii*. Warszawa 1966; E. F r o m m, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Warszawa 1972, oraz *Szkice z psychologii religii*. Warszawa 1966. Przywołane cytaty pochodzą z powyższych wydań.

³ K. M o s z y ń s k i, *Kultura ludowa Słowian*, op. cit., t. 2, cz. 1.

⁴ W. W. I w a n o w, W. N. T o p o r o w, *Słowiańskie językowe modele i systemy*, op. cit., oraz *Issledowanija w oblasti słowiańskich drevnostiej*. Moskwa 1974.

obraz, który mógłby być zamieniony znaczeniem takiej jednostki języka wierzeń ludowych, jak nieczysta woda (głęбина), martwa woda, woda topielców, ludzi, którzy zginęli nienaturalną śmiercią; woda, w której mieszka — wciągająca ludzi w głębinę — wodnica. Nieczysta woda, młyn, mieszkający w nim czarny kot lub kogut i znajdująca się w pobliżu młyna głębia („koński dół”) — przywołują cały plan znaczeń negatywnych, nieprzychylnych, wrogich człowiekowi.

Także symbolika roślinna odgrywa w wierszu doniosłą rolę. RzUCA się w oczy kondensacja nazw roślinnych („kocirba”, „leszczyna”, „dąb”, czereśnia”, „wiąz”, „konopie”, „malina”, „jagoda”, „orzech”), które nie są sposobem opisu jakiegoś wycinka przyrody, nawet opisu uznanego tradycyjnie za poetycki, lecz wprowadzają do wiersza wyraźną perspektywę symboliczną, w której dąb jest streszczeniem sił przyrody, symbolem trwałości, drzewem życia, fundamentem i modelem kosmosu. Pozostałe symbole odgrywają znacznie mniejszą rolę w ludowych wierzeniach, są natomiast popularnymi rekwizytami pieśni ludowej i jej literackich naśladownictw czy przeróbek.

Wyżej zorganizowaną jednostką tekstu jest wzięty niemal wprost z wierzeń ludowych motyw „obnażenia” i „zanurzenia w wodzie”, który oprócz najrozmaitszych znaczeń magicznych (oczyszczenie, uzdrowienie, zapewnienie płodności itp.) może być również zdarzeniem w skali kosmicznej. „Zanurzenie w wodzie — jak pisze Eliade — symbolizuje powrót do tego, co było przed formą, czyli totalną regenerację i nowe narodzenie”. W wierszu Ożoga zanurzenie łączy się z rytualnym obnażeniem, które równa się w płaszczyźnie ludzkiej — jak notuje Eliade — śmierci. Co jest zanurzone w wodzie, umiera, a wynurzając się z wody, jest podobne do dziecka bez grzechu i bez historii. Wiersz sugeruje, że jest to zanurzenie w wodzie szcze-

gólnej ze względu na czas przełomu wiosny i lata, o czym może świadczyć następujący cytat: „Na malinach // schną jagody, na leszczynach // orzeszek śpi młody”. Ponadto jest to czas południa („schną jagody”, „orzeszek śpi”), czas martwy, pusty i nieprzychylny dla człowieka; czas nimf, rusalek, południc; czas wodnicy. Jeszcze dziś na przykład w Kieleckiem nie wolno iść dzieciom do rzeki w samo południe, gdyż „złe” (np. wir rzeczny) może wciągnąć je w głębinę. „Południe jest porą epifanii nimf” — notuje Eliade.

Celowo przywołaliśmy rozległe kompleksy symboliczne, do których odsyłają wspomniane wyżej jednostki tekstu. Rzeczywistość symboliczna ma pewien porządek, hierarchię nawet, którą wiersz Ożoga przypomina i wzmacnia. Autor *Wodnicy* mówi tu jednak o sytuacjach i przedmiotach, które straciły już symboliczne rozczłonkowanie i mogą pojawiać się jako elementy izolowane, które wiedza czytelnika może jednak łączyć z daną sferą rzeczywistości wierzeniowej czy folklorystycznej w ogóle.

Rzeczywistości symbolicznej, ewokowanej przez wiersz, można z zewnątrz przypisać pewien system opozycji. Czynność taką dopuszcza nie tylko specjalistyczna, ale i potoczna wiedza o folklorze. W gruncie rzeczy opozycje te są wielokrotnym rozczłonkowaniem relacji: męskie — żeńskie, aczkolwiek nie znajdują konkretnego (jednorazowego), potwierdzenia w jakimś określonym systemie wierzeń, odnotowanym na przykład przez literaturę etnograficzną. W *Wodnicy* odpowiadają temu schematowi następujące opozycje: 1. drzewo — woda; 2. wiąz (dąb) — kocirba (czereśnia, leszczyna); 3. łąd (chłopcy) — woda (wodnica); 4. potok (bieżąca, święta woda) — głęбина (nieczysta, martwa woda); 5. biel (hostia, łza) — kolory demonów wodnych, związanych z głębiną; 6. życie (łąd, drzewa, chłopcy) — śmierć (woda, głęбина, wodnica).

Wyróżnione tu opozycje można uznać za elementy jeszcze prasłowiańskiego systemu widzenia świata, który dotarł do naszych dni przechowany w reliktach folkloru, ale jednocześnie został wywołany przez rozpowszechniającą się wiedzę na ten temat. Ożóg w sposób jednostkowy modeluje system tych opozycji, system, który jeszcze w folklorze ma konsekwentne hierarchie i doniosłość praktyczną.

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia znaczenie tytułowego słowa *wodnica*, które odsyła do stosunkowo wysokich, choć wielokrotnych i nie zindywidualizowanych, jednostek systemu wierzeń. Zgodnie zresztą z tymi wierzeniami, poza samym tytułem nie wymienia się w wierszu imienia demona. Demonami, również wodnymi, mogą być — jak stwierdza Kazimierz Moszyński — uśmiercone niemowlęta lub dziewczyny, które „będąc zaręczone, zmarły przed ślubem”. Mogą to być też dusze nie wydanych za mąż dziewcząt, ale i dusze samobójczyń, a więc dusze osób pokrzywdzonych, dotkniętych przez los, które w postaci demonów mszczą się na tych, co żyją. „Zawsze w stosunku do ludzi szczęśliwych tłumaczy się demonizm dusz zmarłych dziewcząt (i młodzieńców), co nie zaznały jeszcze ślubów (czy właściwie poślubnych rozkoszy)” — pisze Moszyński, by dalej uogólnić: „demonizm ludzkich dusz wszczyna się w przeważnej mierze u tych samych źródeł, skąd od pierwszych dni ludzkości biją obfitą falą uczucia zawiści, nienawistnej złośliwości i mściwości”. Jak widać z powyższego, „wodnica” przywołuje rozległy zespół znaczeń, gdzie podświadome motywacje działań, wyraźne podteksty seksualne i występujące w swej pierwiastkowej postaci „zło”, ujawniają się jako zespół wyobrażeń o duszy „jakoż sprzecznych z naszymi pojęciami urobionymi przez kościół chrześcijański”.

Symbolika seksualna, jaką wiersz konstruuje niejako

na oczach czytelnika z refleksów podświadomości i szczątków odległych praktyk, ujawnia się w niektórych wierzeniach wprost: „demony cielesnie obcuja z ludźmi i miewają z nimi potomstwo” — stwierdza Moszyński. „Za główne źródło tego niezmiernie na całym bodaj świecie rozpowszechnionego wierzenia uważa się zwykle, i nie bez przekonujących argumentów, pewne przeżycia ściśle subiektywne, mianowicie sny erotyczne” — dodaje ten sam badacz.

Nie analizowaliśmy wiersza Ożoga jako pewnej artystycznej całości. Staraliśmy się natomiast ujawnić w możliwie najszerszym sposobie cały zespół żywych w folklorze wyobrażeń, prawd i emocji, które *Wodnica* jakby zastępuje, buduje na nowo i wprowadza powtórnie w sferę współczesnej wrażliwości poetyckiej, ale już nie obowiązującej normy życiowej, jak miało to miejsce chociażby w literaturze romantycznej. Znaczenia wiersza mogą tworzyć jakby ekwiwalent owej rzeczywistości wierzeniowej oraz mogą wprowadzać ją do współczesnej świadomości estetycznej w postaci szczególnie nacechowanego materiału poetyckiego. Wiersz Ożoga jest ekspozycją „wiedzy tajemnej” i tworzonej z jej materiału — sztuki słów pierwotnych, elementarnych. Autor *Jemioły* chce nam tę wiedzę nie tyle przybliżyć, co utrwalić jej współczesne możliwości i szanse. Uczy nas na nowo myśleć kategoriami symboliki folkloru. Pragnie w języku wierzeń ludowych wyrazić to, co w języku racjonalnej wiedzy o współczesnym człowieku jest niewyrażalne lub zdyskwalifikowane dziś jako doniosła problematyka humanistyczna. Odkryciem podświadomości zsocjalizowanej poszerza humanistyczną problematykę współczesnej sztuki.

Poezja Jana Bolesława Ożoga jest swoistym stylem myślenia o kulturze ludowej, myślenia niejasnymi już symbolami tej kultury.

JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA „PODRÓŻE DO POLSKI”

I

„Trzeba sobie zdawać z tego sprawę, że Polska była dla mnie krajem egzotycznym, że opowiadano mi o niej w dzieciństwie jako o czymś dalekim i nieosiągalnym, że chwilami przemieniała się dla dziecka w krainę baśniową, że jej onomastyka brzmiała — co tu dużo gadać — i brzmi w dniu dzisiejszym jak onomastyka *Odysei* czy *Ramajany*. Do dziś dnia na słowa Bzura czy Pilica, Iłża czy Ogrodzieniec odczuwam w sercu lekkie piknięcie, którego nie odczuwam nawet przy słowie Paryż czy Oksford. Na owym piknięciu, na owym spojrzeniu na topiący się w dali asfalt, który mnie ciągnie w zaczarowaną krainę, polega moja odwaga przystąpienia do sporządzenia książki noszącej tytuł *Podróże do Polski* i mającej ewidentnie na celu opisanie tej krainy” — czytamy w nocie odautorskiej, formułującej zamysł tej książki, a przy tym jakby podającej czytelnikowi właściwy ton.

Podróże do Polski są zapisem w korzeniach i się w różne dziedziny polskości. „Tak się moja biografia złożyła, że trzykrotnie w ciągu mojego życia jechałem do Polski, wybierałem się do mej ojczyzny jak gdyby z zewnątrz, zmierzałem ku niej — półpielgrzym, półturysta, zgadując tylko, co jest jej istotą, co jest jej powabem i mogąc je porównywać z innym środowiskiem, w którym się pierwotnie zasiedziałem.”

Chociaż *Podróże...* mają w sobie coś z renesansowej edukacji naturalnej i można je odczytywać jako współczesną kartę z „ksiąg pielgrzymstwa”, to jednak są one przede wszystkim odkrywaniem różnych dziedzin polskości. Znakiem polskości jest tu jednak nie tyle Kraków (Wawel), oswojony przez „bajkowe jazdy” jeszcze w Kalniku, nie powszechnie przyjęte godła tradycji narodowej, ale raczej mazowiecki pejzaż znad Utraty, okolice Brwinowa, zapomniane przez nowszą historię Sandomierz, Opatów, Iłża, Łysogóry. Osobną „dziedziną polskości” jest Poznańskie. „Jazdy do Poznania nie miały w sobie poezji odnawiania wspomnień dzieciństwa, jak podróże do Krakowa, nie zawierały znajomości z nowymi skarbami sztuki, ale były wtajemniczeniami w nieznane mi dziedziny polskości i pociągały innymi formami tradycji, z którymi się tu stykałem” (wszystkie podkreślenia w cytatach — RS).

Ów moment „wkorzenia się” w różne dziedziny polskości organizuje także wspaniałe stronicie *Doliny Moszczenicy*. Z archetypów polskiej przestrzeni zbudowany jest pejzaż spod Łodzi: „Łódź otaczała idylla falistych pól, bardzo często zalanych złocistym i mocno pachnącym łubinem, pól poprzecinanych miedzami, na których stały polne grusze (dopiero tu zrozumiałem co znaczą w kształcie i formie owe polne drzewa stojące na miedzach polskich pól) albo czasami takie figury jak ów Wawrzyniec w Byszewach”. Pejzażowi monumentalnemu przeciwstawia Iwaszkiewicz pejzaż szczegółu, pejzaż drobiazgow. „Zamiast — zanim łuk mostu życia sprowadzi nas pomiędzy czerwieniejące korale jarzębiny — odwracać głodne oko ku przedmiotom olbrzymim, które tak samo jako wszystko są małe, możemy dostrzegać na drodze, przechodząc, te drobne przedmioty, jakie mijamy zazwyczaj obojętnie” — czytamy w tekście pt.

Sandomierz. Autor *Sławy i chwały* programowo jest piewcą pejzażu drobiazgów, pejzażu zapomnianego i pospolitego.

Nie powieła więc wzorów i klisz przejętych z tradycji literackiej, ale — możemy powiedzieć to z całą pewnością — polski pejzaż literacki odnawia. Dla czasu dzisiejszego w dziełach Iwaszkiewicza pejzaż ten rodzi się na nowo. Tworzy go pisarz metodą jakby indukcyjną, z przedmiotów, zjawisk i drobiazgów wypełniających najbliższy horyzont. Odpowiednikiem pejzażu monumentalnego bywa natomiast intelektualna refleksja, formuła egzystencjalna czy prawda ogólna. Pamiętamy doskonale południe, którego tajemnicy (południe daje zawsze poczucie uczestnictwa w tajemnym rytuale przyrody) doświadcza Bolesław w *Brzezynie*.

Scena ta przywołuje płótna wielkiego polskiego artysty, a nawet jego sposób widzenia świata, wczuwanie się w ukryte rytmy przyrody. Mowa tu oczywiście o Chełmońskim, malarzu z nieodległej od Stawiska Kukłówki.

W monografii o Chełmońskim, pióra Macieja Masłowskiego, czytamy zdania wyraźnie współbrzmiające z tonacją naszych rozważań: „On chciał złowić wieczność, szukał prawdy obiektywnej, samej esencji, syntezy. Jakby sprawdzał, potwierdzał swoje własne, czysto osobiste wyobrażenia o naturze, swoją malarską wiedzę o kształtach i barwach przedmiotów — jakby zestawiał z wrażeniami, z chwilą.”

„Był czas — pisze Iwaszkiewicz — że codziennie przemierzałem właśnie te okolice: Kukłówkę, Radziejowice, Ojrzanów. I myślałem sobie: tu, w śniegu, błąkały się kuropatwy, nad tym polem leciały bociany, tu (w Nadarzynie) była ta chata zwieńczona bocianim gniazdem, którą zobaczył on w różowych blaskach świtu pogody wschodzącej nad polem. W tych brzdach na długie godziny kładł się Chełmoński, aby zespolić

się z tą ziemią. Czy potrzebował na to aż leżenia w zaranej bruździe? [...]

Przemierzam dzisiaj te ziemie z o ileż oschlejszym sercem niż tamten człowiek, wspaniały człowiek. Ale czy mniej od niego kocham to mazowieckie pole, nad którym i dziś snuje się dym rozpalonego przez pastuszków ogniska?"

Kiedy mówi się o pejzażu szczegółu, o pejzażu polskiej powszedniości trzeba przywołać również nazwisko — Jacka Malczewskiego, który utrwał ducha polskiej prowincji, pejzaże i sprawy — sąsiadującym z Sycyną Jana Kochanowskiego — Gardzienic i Wielgiego. Jest to także pejzaż szczegółu. „Krajobraz ubogi w formę, o szarej przygaszonej barwie — pisał, doskonale znający tamte okolice, Adam Heydel. Nie ma tu wielkich perspektyw łamanych ani bogato wygiętych linii horyzontu [...]. Krajobraz, w którym nic nie uderza, nie pociąga oka w oddali. Nie wielkie ramy tu dostrzegasz, ale drobne szczegóły. Raz wartość tu tkwi w szachownicy poletek, w chwastach wzdłuż drogi, w krzywnie gałęzi, w łodydze krzewu, w prostej przejrzystości żytniego źdźbła. Tu trzeba patrzeć na szczegóły, to one przemawiają i nabierają duszy. Ten tłum drobniaków to tutaj polska wieś — to Polska".

Na płótnach twórcy *Krajobrazu z Tobiaszem* pejzaże znaczą także wędrówkę, są metaforą wędrówki, „pielgrzymstwa" na co wskazywał Kazimierz Wyka w swej monografii o Malczewskim. Inne są założenia filozoficzne Iwaszkiewicza i Malczewskiego, przy — jakże istotnej jednak i wymagającej głębszego oświetlenia — wspólnocie wielu motywów artystycznych. Formuła wędrówki (podróży) wydaje się jednakowo doniosła filozoficznie dla obydwu artystów. U Malczewskiego, przede wszystkim w serii *Thanatos*, wędrówka jest dążeniem „ku" śmierci. U Iwaszkiewicza jest to wędrówka zarazem „od" i „ku" śmierci. O d śmierci

poprzez ku śmierci. „W malarstwie — stwierdza Kazimierz Wyka — nie można ukazać wędrówki in abstracto wędrówki w ogóle. Musi się ona odbywać pośród zjawisk i wśród konkretnych świadków. Dlatego serii *Tobiasz* towarzyszy zawsze krajobraz polski, i najpiękniejsze pejzaże przydzielił Malczewski temu ciągowi komparatystycznemu. Wędrówka mówi bowiem o tym, co zmienne i niepewne. Krajobraz wytycza to, co pewne i niezmienne. Niezmienną i pewną jest ojczyzna". Iwaszkiewicz jest miłośnikiem i piewą polskiej prowincji. Podróż promem przez Wisłę w Zawichoście nasuwa autorowi *Mapy pogody* „coś z atmosfery jedynej i bardzo polskiej", coś, co przypomina mu *Wędrówkę Joanny* Ewy Szelburg-Zarembiny, gdyż stwierdza: „Może dlatego tak lubię tę powieść, że tak lubię naszą prowincję." Tak również, poprzez symbole i nastroje polskiej prowincji „wkorzeniał się" w różne dziedziny polskości zarówno autor *Sadu rozstajnego*, jak i twórca *Kwiatów polskich*.

„Gdybym nie był Polakiem — stwierdził u schyłku swego życia Jacek Malczewski — nie byłbym artystą. Z drugiej strony nie zacieśniałem nigdy polskości mojej sztuki do pewnych wąskich, z góry nakreślonych ram. Wyspiański np. ograniczył pojęcie polskości do jednego miejsca. Często prowadził mnie na Wawel i mówił: «To jest Polska». Tymczasem ja mu zawsze tłumaczyłem, że Polska — to te pola, miedze, wierzby przydrożne, nastrój tej wsi o zachodzie słońca, ta chwila tak jak teraz — to wszystko jest bardziej polskie niż Wawel, to jest to, co artysta-Polak powinien się przede wszystkim starać wyrazić". („Wiadomości Literackie", 1925, nr 30).

Prawie w identyczny sposób pisze Iwaszkiewicz o ludowym, mazowieckim duchu muzyki Chopina.

Tak często pojawiające się na kartach *Podróży do*

Polski odczucie polskości nie jest abstrakcją, nie jest wyprowadzone apriorycznie, ale jest odczuciem w ruchu. I jeśli tak można powiedzieć, jest ono natury dialektycznej. Kształtuje je treść historii, składa się na nie tradycja różnych epok i różnych warstw społecznych. Ale składa się na nią również treść kategorii, którą przeciwstawiano zazwyczaj kulturze polskiej i przypisywano znaczenie bezwzględnie wartościujące, a mianowicie — kategoria europejskości. Ten wątek myślowy często pojawia się w pisarstwie autora *Ciemnych ścieżek* i bywa często opacznie rozumiany przez krytykę. Refleksje nad tymi — wciąż „wlokącymi się” za naszą historią intelektualną i artystyczną — problemami, wypełniają m.in. treść *Listu z Sandomierza* (1936): „Wśród nierozstrzygniętych problemów polskich, które wszystkie leżą otwarte jak rany i nie myśla się zabiżnić, być może, że najbardziej palącym i niemożliwym, i natchnionym pesymizmem jest problem własnej myśli polskiej, własnej kultury — czyli po prostu zagadnienia naszego wkładu do kultury europejskiej”.

W *Liście z Sandomierza* pojawia się charakterystyczne pytanie: „Czy rzeczywiście granica Polski stać się może granicą kultury polskiej”? Jest to jakże inne pytanie, aniżeli to, które po dziś dzień obezwładnia wyobraźnię jeszcze wielu publicystów, pisarzy i artystów, i które zazwyczaj brzmi: „kiedyż napełnimy polską krainę kulturą z Europy, kulturą europejską”?

W tym tekście autor mówi o wyłaniającej się kulturze nowych warstw społecznych jak o sile coraz bardziej realnej: „Nie pragnę cię namawiać, abyś — jak jakiś idealista rosyjski sprzed osiemdziesięciu lat — wędrował w lud, nikogo do tego namawiać nie będę. Bo mi ani kraj, ani tym bardziej lud tego nie potrzebuje. Obejdzie się bez nas niestety. Taka wędrownica

jest poniżająca dla obu stron i do niczego nie prowadzi. Chciałbym tylko powiedzieć, że w swej pracy odrodzeniowej Polska zaniedbała od początku to, co było najważniejsze, i że obecne hasła przychodzą mocno za późno. Nie chcę się zastanawiać tutaj nad gospodarczym znaczeniem elementu chłopskiego w naszym życiu. Przechodzi to moje siły jako artysty. A jednak nie mogę w tych rozmowach z tobą o rzeczach, które mnie najbardziej interesują, pominąć tego, co uważam za ważne dla naszej kultury, co w tej chwili uważam za najważniejsze.

Jak powiedziałem, obejdą się oni, niestety, bez nas. Utworzyli sobie już nową warstwę pisarzy, poetów i publicystów. Jeszcze krok, a my wszyscy, intelektualiści warszawscy odpadniemy jak niepotrzebne liście. Czy to będzie dobrze?" Ta tonacja jakże często będzie towarzyszyła dziełom i wypowiedziom pisarza. A myśli te zostały w jakimś sensie zwieńczone właśnie stronicami *Podróży do Polski*.

Znaczenie *Podróży do Polski* sytuują się w sferze zarezerwowanej niejako dla znaków i symboli powszechnej świadomości, w sferze tradycji kultury narodowej, w zdemokratyzowanych rejonach powszechnej pamięci estetycznej. *Podróże...* odsłaniają wielkie „dorzecza” narodowej tradycji i kultury. Formuła „dorzecza” wydaje się zresztą charakterystyczna dla całokształtu twórczości Iwaszkiewicza. Tylko nieliczni twórcy osiągnęli to, że ich dzieła funkcjonują bezkonfliktowo z uogólniającym syntetycznym językiem mitów i symboli narodowych, treścią humanistycznych modeli świata.

Symbole i znaki tradycji są tworzywem pisarstwa Iwaszkiewicza, ale również — co wydaje się rzeczą najistotniejszą — pisarstwo to potrafi wnosić słowo indywidualne, ton jedyny, „dźwięk, który ja tu tylko znam”, do sfery głębokich symboli powszechnej pamięci

ci narodowej. Jest to działanie przypominające czyny herosów, obdarzanych przez macierzystą społeczność losem heroicznym. Świadomy artysta sam skazuje się na ten los.

Na kartach *Podróży do Polski* odbywa się więc nieustanny proces weryfikacji znaczeń języka sztuki, ale nie poprzez „odbicia” w innym języku, czy w innej formule sztuki, jak czyniły to ruchy awangardowe. Sztuka staje tu naprzeciw empirycznego doświadczenia bytu. Czytelnik odczuwa w toku lektury owo dramatyczne napięcie pomiędzy słowem powszechnym a słowem literatury. Na obszarze symboliki i tradycji narodowej podlegają natychmiastowej weryfikacji zarówno prawdy, jak i niosące je słowa. Natychmiast, i to w skali masowej, może być odkryty fałsz słów, fałsz intencji, ponieważ większość słów to słowa-symboli, słowa-znaki, w których od pokoleń „przecinają się” setki i tysiące intencji, emocji i doświadczeń indywidualnych. W tej sferze rodzą się wielkie prawdy, ale także wielkie mitologie i fałszerstwa. Zaiste wielkiej odwagi wymaga praca artystyczna na tym polu, a jest nią przecież przywoływana już owa „odwaga przystąpienia do sporządzenia książki noszącej tytuł *Podróże do Polski*”. Są w tej książce słowa wibrujące, „poruszające się”, a przecież w każdym punkcie ruchu, w każdej przestrzeni społecznej stają się zawsze wypadkową całości. Zawsze jednakowo silnie zaznaczone są ich bieguny dodatnie i ujemne, znaczenia zgodne i niezgodne z interesami wspólnoty. Znaczenia *Podróży do Polski* należy upatrywać i także w tym, że są one humanistyczną weryfikacją języka symboli kulturowych, przywróceniem bezpośredniego z nimi kontaktu, a niekiedy nawet mamy tu do czynienia z weryfikacją-degradacją tych symboli, tych konwencji i znaków, które wyobcowały się z konkretno-ludzkiej praktyki. Ż y c i o w e p o j -

mowanie estetycznego i estetyczne pojmowanie życia stanowi nurt głęboko przenikający całą tę różnorodną i jakże dialektycznie rozwijającą się twórczość.

II

Podróże do Polski niewiele mają wspólnego z formą gatunkową periegezy. Nie znaczy to jednak, że nie sięgają one najgłębszych, choć dla czytelnika współczesnego już zatartych, motywacji literatury, również periegetycznej, która — przybierając postać metaforyczną — staje się szczególnie znacząca dla dwudziestowiecznej literatury i humanistyki. Książka Jarosława Iwazkiewicza wyraźnie odcina się od tego nurtu literatury, która, przybrawszy podobną *Podróżom...* formę miała coś ilustrować, miała czegoś dowodzić i gdzie sama „podróż” podejmowana była niejako z góry założoną tezą. Nie są to więc podróże „z tezą”, które tak rozprzestrzeniły się i zostały spopularyzowane w dzisiejszym reportażu. Trudno byłoby je zredukować do gatunku podróży i wiązać ściśle z tradycją, do której odwoływali się często wybitni humaniści, by tylko przypomnieć Herdera *Podróż do Londynu* czy *Podróż do Włoch* Goethego.

Podróże do Polski są zarazem poematem lirycznym, po trosze dziennikiem, ale posiadają też swój aspekt powieściowy. Są więc tworem wielogatunkowym, narzucającym się czytelnikowi skomplikowaną skalą wartościowania zjawisk, wielością dystansów, sytuujących obok siebie tematy rozwiązania najbardziej nieprzewidywalne, najbardziej odległe. *Podróże do Polski* są więc formą otwartą, poematem dygresyjnym. Formą otwartą nie tyle na przypadek, ale otwartą przez rygor. Tym bardziej trzeba zwracać uwagę na to, jak są *Podróże...* skonstruowane, gdyż ich strona

tematyczna (nie znaczy treściowa czy znaczeniowa) narzuca niejako z góry to z jakich emocji i jakich znaków ta konstrukcja powstała. Aby bardziej zbliżyć się do dzieła Jarosława Iwaszkiewicza musimy przywołać jeszcze inny kontekst, w którym kategoria „podróży” jawi się jako jedna z najbardziej elementarnych formuł filozoficznych, z rozbudowaną semantyką drogi oraz metaforą wędrówki. Tej formuły filozoficznej użył Sterne w swojej *Podróży sentymentalnej*, jako „cichej podróży serca w poszukiwaniu Natury i tych uczuć, które z niej się biorą”, jak również J. J. Rousseau swemu *Emilowi*.

Formuła podróży (wędrówki), poszukiwania i „odnajdywania siebie”, głęboko współbrzmi z naturalnym horyzontem ludzkiego bytu, z napięciem pomiędzy odczuwaniem i słownym wyrazem uczucia, czasem wewnętrznym i czasowym wymiarem opowiadania o czasie. **Podróże...** Iwaszkiewicza są poszukiwaniem wysepek stałości, trwania. Akcentują rzeczy, przedmioty, wycinki przestrzeni — jako formy spowolnienia czasu, jego urzeczowienia i urealnienia. Stwarzają zarazem substrat stosunków czasowych. Świadomość nasza zdominowana przez stosunki czasowe nie może obejść się bez wektorów przestrzennych. „Literatura dawno zawarła przymierze z geografią — pisze Tadeusz Mikulski. Zbyt wiele podniet wyobraźni, zbyt cenny materiał literacki zawdzięczała zawsze podróżom. Pod tym względem najbogatsza była chyba epoka dyliżansu. Pisarz siedział wygodnie w karecie pocztowego wozu, słuchał rozmów i opowiadań podróżnych i patrzył na zdarzenia ujęte w kwadraty małych okienek. Czytajcie Dickensa lub Balzaca — to literatura dyliżansu. Czym jest romans? — pytał Stendhal. Jest to zwierciadło, które wędruje gościńcem. Przed Stendhalem podobne określenie romansu mogli dać powieściopisarze angielscy w. XVIII: Fielding, Sterne.”

Książka Iwaszkiewicza z całą konsekwencją uświadamia problem technicznych środków i sposobów pokonywania przestrzeni, wiąże je z formami i środkami kształtowania artystycznego. Środki podróżowania zawsze wprowadzały doniosłe dla danej epoki ustalenia, miary i proporcje świata. Możemy więc zaryzykować twierdzenie, że jest to w jakimś sensie literatura samochodu. Samochód, pociąg, kolejka podmiejska, występujące w *Podróżach do Polski* oznaczają w konsekwencji możliwość zmiany i zróżnicowania tempa życia, odejście od jednostajności cywilizacji dyliżansów i żaglowców, co doprowadziło przecież do głębokich zmian skali czasowej i jej istotnego zróżnicowania.

Pozostając przy najogólniejszych tylko konstatacjach przychodzi stwierdzić, że nowe środki podróżowania, środki komunikacji, głęboko przeobraziły także świat przedstawiony literatury. Dopuszcza on teraz znaczne zróżnicowanie dystansów, dopuszcza różne typy uszeregowania zdarzeń, a przede wszystkim świat ten przeniknięty jest świadomością artystycznych konsekwencji pojęcia czasoprzestrzeni.

Literatura epoki dyliżansów była z natury swej konwersacyjna, operowała dialogiem, pełna była opowiadań, wtrąconych żartów i anegdot. Odzwierciedlała strukturę podróżującej gromady. Dzisiejszy podróżny, bo coraz mniej pasuje tu nazwa: podróżujący, raczej zamyka się do wewnątrz, izoluje, jakby nie chciał być jednostką danej całości. Nie są to jego wewnętrzne życzenia czy potrzeby, ale przymusy dzisiejszego sposobu podróżowania. Dzisiejsza podróż, przejazd raczej, przeniknięta jest fragmentarycznością, założoną zresztą z góry. Jest pokonywaniem jakby innej niż dotychczas przestrzeni, zaistnieniem w innej niż dotychczas skali czasowej. Obserwujemy więc, iż dokonał się chyba ostatecznie „przekład” kategorii przestrzennych

na stosunki temporale. W naszym doświadczeniu egzystencjalnym coraz mniej znaczący jest kategorię „stu kilometrów”, coraz bardziej natomiast kategorię „jednej godziny jazdy samochodem”, pociągami, samolotami. Czas staje się naszym wewnętrznym doświadczeniem i pozwala porównywać różne typy doświadczenia. Dziś podróż jest aktem nieskończonego specjalizującym się, zredukowanym do przebycia jakiegoś odcinka przestrzeni, przestrzeni fizycznej. Dawniej była aktem całościowym, synkretycznym. Dziś jest to coraz bardziej podróż jakby w ciemnym tunelu, odarta ze znaczeń kulturowych, podróż z zamkniętymi oczyma (super odrzutowce).

Podróże do Polski, podobnie zresztą jak *Podróże do Włoch* przywracają ową formułę podróży jako zdarzenia kulturowego. Iwaszkiewicz podróżuje pieszo, bryką, chłopskim wozem, dorożką, pociągami, kolejką EKD, no i oczywiście samochodem.

Cała historia podróżowania składa się tu na doświadczenie jednego życia.

Podróże do Polski pełnią funkcję pamiętnika, zapisu chwili bieżącej. Są dokumentem myśli i działań. Są wreszcie spowiedzią i testamentem artysty. Ukazują uczuciowy oraz intelektualny rdzeń epoki. Zarysowują kontur epoki. Tworzą epokę. Odpadły prawdy okazjonalne, działania przypadkowe, które nie miały swego przedłużenia w historii. Zarysowała się osiągnięta jedność praw świata, praw życia i praw sztuki nadająca głęboką tonację tej książce.

Formuła podróży, zmiany, ruchu pozwala łączyć sprawy przeciwległe, prawdy najbardziej intymne umieszczać nieustannie w horyzoncie spraw powszechnych: pozwala również dopowiadać słowa, wykorzystywać formy, które odrzucone są przez rygory świata powieściowego czy lirycznego. Jest to w jakimś sensie także wielka powieść in statu nascendi, forma litera-

tury możliwej, tzn. literatury w działaniu. Siła tej formy literackiej polega na poddaniu próbie doświadczenia autopsyjnego tych form współczesnej narracji, które to doświadczenie pozorują, choć owe pozorowanie jest bezsprzecznie wielkim chwytem sztuki XX wieku. Zadomowiony w prozie dwudziestowiecznej rodzaj narracji utożsamiającej zakres doświadczeń narratora i bohatera, zostaje poddany paradoksalnej próbie „odkłamania”, gdyż największe fikcje są zazwyczaj ukryte za słownymi formułami typu: „ja to widzę...”, „ja to czuję...”, „ja to myślę...”. Ale też największe fikcje okazują się często najgłębszymi prawdami, czego dowodzi chociażby *Brzezina*.

Wspomnianym wyżej formułom książka Jarosława Iwaszkiewicza przywraca realny wymiar i historyczną konkretność. Sytuuje w realiach bytu sytuację mówienia, wygłaszania słów — fundament więzi międzyludzkich. Jest to więc moment jakby chwilowego zawieszenia „porozumiewania się” poprzez sztukę, zaniechanie „przepuszczenia” własnych doświadczeń przez różne stylistyki i konwencje. Dokonuje się tu paradoksalnego sprawdzenia: czy k o n t a k t n a t u r a l n y, pierwotny jest dziś możliwy. *Podróże do Polski* pokazują ponadto: co znaczy w dzisiejszej kulturze mówić wprost, mówić nie tylko poprzez swego bohatera literackiego, nie tylko poprzez skonstruowanego narratora, ale mówić imiennie; mówić w swoim „pierwszym języku” jakby to określił Henryk Bereza. Kiedyś „beziemienność” bohatera, jego nieddentyfikowalność była odkryciem w literaturze. W słowie imiennym, jakiego doświadczamy na kartach omawianej książki przy całej zresztą świadomości słowa beziemienego, słowa bez metryki, odnawia się moralny fundament języka. Przypomina się o moralności słowa, kładzie podwaliny pod nową moralność.

Tworzywem narracji stają się w *Podróżach...* wątki

autotematyczne, wzięte z powszedności i zaklęte w obrazy sztuki — archetypy życia. W ten sposób czytelnik staje u genezy wielu pomysłów literackich autora *Ślasy i chwały*, dowiaduje się ważnych szczegółów o samym procesie tworzenia i towarzyszących aktowi twórczemu okolicznościach. I tak czytelnik znajdzie artystyczny komentarz do wielu motywów m.in. z *Brzeziny*, *Ślasy i chwały*, *Młyna nad Lutynią*, *Zmowy mężczyzn*, *Czerwonych tarcz*, *Młyna nad Kamienną* czy *Kościola w Skaryszewie*. Mówienie" o własnej sztuce w *Podróżach do Polski* jest także sztuką, będąc zarazem realnością. Nie idzie tu wyłącznie o rzeczy, które zainteresują psychologa twórczości artystycznej, lecz idzie tu — jak się wydaje — także o doświadczenia życiowe ukształtowane przez sztukę. Sztuka „pomnaża” tu byty natury, gdyż — jak formułuje to krańcowo R. Caillois — „sztuka stanowi szczególnie przypadek przyrody” i poprzez sztukę poznamy jej piękno.

Wyraźnie poprzez konwencje sztuki „odczuwany” jest w *Podróżach...* pejzaż Śląska, gdzie nawet tytuł *Fotografia ze Śląska* nie jest przypadkowy. Jeśli „koszmar miejski” międzywojennej Łodzi został przedstawiony naturalnie, „odczuty” na tle „idyllicznej” — jak pisze sam autor — doliny Moszczenicy, to dla opisu krajobrazu śląskiego trzeba było użyć języka usystematyzowanego na gruncie sztuki. Nasze miasta miały wprawdzie Prusa, ale nie doczekały się polskiego Dostojewskiego.

Pejzaże górskie i odczucia tatrzańskiej przyrody znalazły wyraz w *Muzyce gór* i *Noclegu w górach*, gdzie realia życiowe i przemyślenia — o czym sam autor wspomina — były swego rodzaju empirycznym poświadczeniem tez filozoficznych i teorii artystycznych z okresu międzywojnia. W tekstach, w których organizującą siłą jest poznanie różnych „dziedzin polskości” bardzo często pojawia się sztuka jako prawodawca języ-

ka, prawodawca kategorii poznania. Szczególnie silnie odczuwa to czytelnik w kontakcie z konstruowanymi przez Iwaszkiewicza pejzażami. Przychodzi wówczas na myśl zdanie S. Ossowskiego: „Jeśli aforyzm Wilde'a: «przyroda naśladuje sztukę» jest paradoksem, to nie będzie paradoksem zdanie, że estetyka przyrody naśladuje estetykę sztuki”, ponieważ nie istnieje konieczność „wyodrębniania piękna przyrody i piękna sztuki jako dwóch przeciwstawnych sobie nawzajem kategorii wartości estetycznych”.

W literaturze i sztuce XX wieku zaznacza się aktywny stosunek do moralno-etycznych walorów opisu z autopsji, nowy stosunek do poznania empirycznego i bezpośredniego. Obserwujemy więc jakby konieczność weryfikacji kanonów sztuki, weryfikacji literackich wizerunków człowieka i zapisów jego sytuacji egzystencjalnej. Jednym z odgałęzień tego nurtu jest kategoria tzw. paraliteratury, a drugim, nie zawsze przeciwstawnym, najróżniejsze tendencje awangardowe. Innym jeszcze sposobem reakcji jest wzmoczenie filozoficznych zainteresowań relacją: natura — sztuka. Powstaje problem stosunku sztuki do sił i form elementarnych, co ma niewiele wspólnego ze znanymi w przeszłości utopiami naturystycznymi, bazującymi na przeciwstawieniu natury i kultury. Dziś wymiar tych spraw jest inny, aczkolwiek i utopistów wciąż nie brak. Kategorie estetyki muszą stać się dziś zarazem kategoriami etyki.

Wiedza o kulturze, wiedza o sztuce, zarówno obiektywna, operująca sylogizmami, jak i subiektywna, operująca obrazami jest wiedzą poszukującą wspólnoty zjawisk kultury, natury, sztuki, a nie przeciwieństw

i różnic. Poszukuje się więc głębokiej jedności praw, które dały tak różnorodną formę bycia człowieka w świecie. Podróżny z *Podróży do Polski* Iwaszkiewicza nie mógłby jednak z pełną akceptacją wypowiedzieć zdania, które mówi podróżny L. Sterne'a: „Im lepsza koteria — tym więcej spotykałem dzieci Sztuki, tęskniłem zaś za dziećmi Natury.” Iwaszkiewiczowi daleki jest jałowy antyurbanizm.

Sztuka erudycyjna w gruncie rzeczy wznaga zainteresowania siłami i formami elementarnymi. Z drugiej strony, odczucie natury aktywizuje tęsknotę za sztuką, za tym co z natury człowiek może wyprowadzić, jak naturę może „wzbogacić” sam będąc jej tworem. Natura poprzez intelektualne jej opanowanie stała się treścią kultury. Okazało się, że może również istnieć jako hipotetyczny twór ludzkiej świadomości. Jest dziś natura sposobem myślenia o wspólnocie, o całości świata, porządku kosmicznym i sytuacji człowieka. Dziś racjonalizm (możemy przypisać go chyba fizyce teoretycznej) prowadzi nas tam, skąd wzięły się mity człowieka pierwotnego, wyobrażenia człowieka naturalnego. To racjonalizm (nauka) rzuca dziś człowieka w kosmiczne otchłanie, co zresztą od wieków czynili artyści, wszak — zacytujemy Iwaszkiewicza — „poeta przeczuwa więcej niż wie mądry”.

Myślenie o naturze, o całości świata, staje się fundamentem etyki. Nigdy dotąd dzięki refleksji nad naturą, nie ujawniał się z taką mocą społeczny aspekt ludzkiej egzystencji, nie wzrastało ponownie znaczenie „umowy społecznej”. Dziś, w świadomości społecznej, dominuje informacja o naturze. Nawet stosunek do natury bywa dziś organizowany w skali społecznej. Społeczeństwo steruje bezpośrednimi kontaktami człowieka z naturą. Szukanie intymnego kontaktu z przyrodą jest więc zdeterminowane społecznie, a sama przyroda nie jawi się nam wyłącznie jako pejzaż, otwarty horyzont,

ale zarazem jako unoszący się nad tym pejzażem „wir” (stożek) zgęszczonej świadomości. My, niemal aktem świadomości teoretycznej, wchodzimy pod łuskę kory drzew; o czasie, o kosmosie myślimy kręgami i linearnymi nerwami drzewnych słoï:

Myślą, że przecie są jakieś pierwiastki
Wieczne — i radość w tej myśli znajduję.
Tak mało jest radości we mnie, mniej jeszcze
W tym czarnym świecie. Błysk taki więc stanie
Za wiele godzin rozmyślań samotnych.

Wystarczy spojrzeć na olbrzymie drzewo

Wieczną wędrówkę z korzeni do szczytu
I wieczny obieg z szczytu do korzeni.
Stań, zamilcz, zamilcz, o! zamilcz wewnątrz.
Niech ci się myśli z sercem nie poplączą
I w tym milczeniu, unieruchomieniu.
W życiu i śmierci
Trwaj.

Myślimy o liściach, o kwiatach, które opadną, aby dać nasienie, dać nowe życie. Myślimy o świecie, który rozkłada się na „substancję obumierającą *soma* i substancję wirtualnie nieśmiertelną [...] zdolną otaczać się wiecznie nowym *soma*, gdy wszystkie inne starzeją się i umierają według właściwego im rytmu” — stwierdza R. Caillois.

U Iwaszkiewicza, nie tyle przedstawienia, ile sądy i wiedza stają się podłożem przeżyć estetycznych, literackich. Można nawet powiedzieć, że literatura i sztuka warunkują i określają stosunek do przyrody. Człowiek przypisuje przedmiotom celowość i znaczenie. Ocenia wycinek krajobrazu, lot jaskółki. To „komponowanie” w przyrodzie, „składanie” z niej humanistycznych całości bywa emocjonalnym odpowiednikiem stosunku do dzieł sztuki. Jest to jakby pamięć estetyczna przenoszona na zjawiska natury. Między innymi dzięki temu

monotonne krajobrazy mazowieckie istnieją tak intensywnie na stronicach dzieł Jarosława Iwaszkiewicza, podobnie jak żyją krajobrazy polskiej prowincji, w które wpisywał symbole intelektualne Jacek Malczewski, w które wpisał emocjonalny mit ziemi Józef Chełmoński.

Kategoria „odkrytego”, oryginalnego (jedynego) łączy w pewien sposób akt podróży (formuła podróży) z aktem obcowania z dziełami sztuki. Istnieje tu wspólnota nawet bardziej fundamentalna, którą jest postawa twórcza, postawa p o s z u k i w a n i a . „To pokrewieństwo pomiędzy reagowaniem uczuciowym na wielką przyrodę i wielką sztukę uderza, gdy czytamy wrażenia poetów i nie poetów z podróży do krajów bogatych w piękną przyrodę i w wielkie dzieła sztuki. Alpy, morze, Wezuwiusz, Michał Anioł, Dante — przesuwają się kolejno jako różne źródła podobnych wzruszeń” — przypomina Stanisław Ossowski. W *Podróżach do Polski* sprawa ma się jednak inaczej, gdyż ich autor potrafi uczynić „wielkie” i „nieznane” z szarego i monotonnego mazowieckiego pejzażu. Na tym też polega niezwykły walor tej pięknej książki. Iwaszkiewicz jest twórcą głęboko dialektycznym. Nie ma tu niczego co byłoby w izolacji; co byłoby studium formalistycznym czy opisem wyłącznie fenomenologicznym. Dialektykę tej twórczości najpełniej opisał Jerzy Kwiatkowski w studium *Struktura*, stanowiącym wprowadzenie do pracy: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*.

Również „podróż” jako formuła uprawiania sztuki może mieć zastosowanie przy opisie dzieła Iwaszkiewicza. Formuła ta bliska jest znaczeniom rytualnym, jest osiągnięciem najgłębszej tożsamości ze światem, aktem unicestwiania się i odradzania się w świecie. Oczywiście, „unicestwianie się” i „odradzanie” są tu aktami w pierwszym rzędzie intelektualnymi. Jedyność

i oryginalność dzieł sztuki oraz zjawisk przyrody może mieć motywację rytualną. Rytuał ustala tożsamość czasu psychologicznego (jednostkowego) i czasu kosmicznego. W rytuale następuje przekładalność zdarzeń jednostkowych na zdarzenia kosmiczne, nie mówiąc o tym jak często struktury rytuałów odtwarzają proces przemiany, przeistoczenia. Rytuał jest przeżyciem (przeistoczeniem), które w rzeczywistości zajść nie musi, jest pogodzeniem stanu bezruchu z aktem zmiany; jest wynalezionym przez człowieka sposobem godzenia rzeczy przeciwnych: analizy i syntezy. Twórczość Iwaszkiewicza w najtajniejszych swych pokładach jest aktem przeistoczenia rytualnego. Jest poszukiwaniem jedności praw sztuki i natury.

Podróże... są wędrówką przez różne sfery czasów: od intersubiektywnego po czas mityczny, czas historyczny, ale i czas rytuałów. Podróż jest więc figurą myślenia, odczuwania, jest figurą bytu. Pomimo tak wyraźnego zakorzenienia w realiach, pomimo tak licznych zgodności ze znakami map, nie jest to wędrówka dla pokonania odległości, ale przede wszystkim wędrówka sama, ruch, zmiana, empiria, która weryfikuje pracę intelektu, a intelekt podsuwa tu kształty empirii. Obserwujemy więc powrót do praźródeł gatunku powieściowego, gatunku aretorycznego, umożliwiającego snucie dygresji, ujawniającego bohatera, który odnajduje własną podmiotowość. Dziś takim gatunkiem w najczystszej postaci dygresyjnym jest esej. Wydaje się, że ta forma występuje również często, a niekiedy nawet dominuje w *Podróżach do Polski*. Jest to rodzaj syntezy poprzez analizę. Wybrane do analizy, opisu czy rozkładu morfologicznego elementy są u Iwaszkiewicza obciążone zazwyczaj wiedzą całościową, są natury syntetycznej. Stworzona zostaje okazja dla nieustannego „przeglądania się” praw sztuki we wszechobejmujących pracach życia. Ujawnia się w tekstach Iwaszkiewicza dra-

matyczne napięcie pomiędzy tym, co artysta może wobec praw świata, gdzie może sięgnąć pracą własnej świadomości a tym, co artysta musi czynić, jako twórca społeczeństwa, kultury, ale również jako psychofizyczna jednostka świata. Ten wątek szerzej rozwijał ostatnio Andrzej Gronczewski w eseju pt. *Głos* (Poezja 1978, nr 4).

IV

Formuła podróży czyni z polskiego pejzażu, jego historii i problemów współczesnych treść egzystencji, wyznacza horyzont bytu. Ma ona jednak w twórczości Iwaszkiewicza wymiar jeszcze inny, kosmiczny.

Drzewo i okno, dwa zatajone symbole
Tego, co się widzi, i tego, co istnieje,
W ramach bez światła cień nieokreślony
I dłonie poruszane gestem prześlągalnym
Gałęzi, liści — rzeczy, które są przede mną,
Jako świadectwo zaciemnionego bytu.
Gdyby przestało wszystko istnieć, to jednakże
Zostanie myśl o istnieniu, możliwość istnienia
I płomienisty krąg, krąg odrodzenia,
Wiecznego życia jak niebo nade mną.

Pejzaże Iwaszkiewicza są „złożone” w ruchu, są natury czasowej, procesualnej. Odczucie przestrzeni istnieje tu ostatecznie jako odczucie czasu. Wyróżnione przez świadomość kulturową jednostki przestrzeni: świątynie, zamki, mosty, młyny, przydrożne figury, ale też rzeki i strumienie, „królewskie nadwiślańskie topole”, kolumny sosen, owe wszystkie totemy polskiej krajiny, są faktami — jeśli tak można powiedzieć — uczasowionymi. Są dotykalne „poprzez” czas. Mówiąc o „kamiennej harmonii” opatowskiej kolegiaty, o jej ciosanych kamieniach, Iwaszkiewicz stwierdza: „Mają

w sobie tę polszczyznę średniowieczną, tutejszą, którą starałem się zawrzeć w *Czerwonych tarczach*. Nawet nie «starałem się zawrzeć®, ale którą oddychałem».

Nad tymi miejscami wirują „stożki czasu”, czasu „zgęszczonego” w ludzkiej refleksji, przesuwają się światy „pomyślane”, wyobrażone, zakłęte przez artystę w zdania wierszy, powieści i nowel. Dzieło staje się wówczas aktem tożsamości ze światem, z kosmosem. Jak napisze poeta w *Ciemnych ścieżkach* — „Wiąże rdzeń ziemi z niebieską wichurą”. Jest to sfera najgłębszego doświadczenia bytu dostępna m.in. bohaterom *Brzeziny* czy *Młyna nad Utratą*: „Liście i woda, drzewa i przedmioty znowu wydały mu się wyobrażeniem i odbiciem innego świata, a najwyższe objawienie konkretne i słodkie dosłownie powaliło go na ziemię. Odchylił głowę w tył i jednocześnie, czując łechtanie źdźbeł trawy o kark, czuł ogrom wszystkiego ponad sobą i ogrom tego, co się w nim działo [...] czuł, jak ów Pan zabierał go i pochłaniał niby nieskończony ocean, porywał go i ciągnął za sobą w wir nieskończony rzeczywistości bardziej rzeczywistej od wszystkiego, na co patrzył i co czuł. Oddawał się temu wirowi [...] Przez ten moment przeżył tak wiele, jak nie dane jest przeżyć innym ludziom przez całe życie”.

W tym fragmencie, jak w modelu, jawią się kwestie niezwykle doniosłe dla światopoglądu autora *Podróży do Polski*, dla jego filozofii życia i filozofii sztuki. Rozpoznajemy symbolikę „wiru”, tak licznie przywoływaną przez artystę w motywach pokrewnych: koła, kręgu itp. Najdoskonalszą figurą znaczeniową okazuje się tu, obsesyjnie powracający u Iwaszkiewicza, motyw „młyna”, owego zegara polskiego pejzażu. Zegara, który idzie jakimś naturalnym, postrzegalnym czy wręcz materialnym ruchem. Jest to figura artystyczna tak sugestywnie konkretna, tak wieloznaczna jako metafora filozoficzna, że nie sposób jej komentować. Dlatego też

zostaje ona odkryciem autora *Brzeziny*. W polskich realiach trudno ją zastąpić czymś innym.

Współbieżną znaczeniowo jest formuła „się”, akcentująca stosunki czasowe, będące wykładnikiem filozofii „stawania się”.

„Spokój, spokój, prawie szczęście” — brzmi ostatnie zdanie *Brzeziny*. Fundamentalnym doświadczeniem okazuje się w tym utworze to właśnie „Życie odnalezione w chwili zgubienia”, to „uczucie odnalezienia”, pochwycenia choćby na moment — prawd świata. To utożsamienie się ze światem, z kosmosem. To, wszechogarniająca naturę, człowieka i sztukę — jednia. Jednia ta jest z wielości w ruchu.

Filozofia Iwaszkiewicza jest wyraźnie antyfinalistyczna. „Odnalezienie się” nie może być kresem wędrówki człowieka. Jest tylko jego miarą.

O ŹRÓDŁACH POETYKI TADEUSZA NOWAKA

OBSESJA PRZELAMANEJ WSTYDLIWOSCI — ROMANTYZM

„A we mnie jak w ziarnie [...] bom też pokraczny mego rodu stwór // rodzi się światło...” — pisał Tadeusz Nowak. Ta poetycka deklaracja jest wstąpieniem na drogę wiodącą ku prehistorii współczesnej, ku „dawności” istniejącej poprzez „teraźniejszość”. Błoński, pisząc w *Zmianie warty* o podwójnym debiucie Nowaka, świadomy był tej zasadniczej formuły jego poezji. Tomik *Jaselkowe niebios* jest według niego wyzwoleniem się z owego rozdarcia, kiedy to poeta, w dwu pierwszych tomikach, był „przeciwko ojcu w imię miasta; przeciw dzisiejszej, rzeczywistej wsi w imię ojcowskiej tradycji; przeciwko roszczeniom miasta w imię obu wsi, mitycznej i konkretnej”¹.

Idąc śladem Błońskiego, zwróćmy uwagę na „dzianie się” wierszy w czasie. Jeżeli w dwu pierwszych tomikach — podbudowanych żarliwością ideologiczną, a często dydaktyzmem — przeważa kategoria „wtedy” i ona decyduje, to tomik *Jaselkowe niebios*, który Błoński obwołał drugim debiutem Nowaka, uwalnia się od tej zasady prawie zupełnie. Niknie więc kategoria „wtedy”, a z kategorią „dziś”, przeważającą teraz, sprzęga się kategoria „tam”. Poeta osiąga zarazem jedność wartości, ale w pełni osiągnie ją dopiero w *Psalmach na użytek domowy*.

¹ J. Błoński, *Zmiana warty*. Warszawa 1961.

Bunt przeciw tradycyjnej wsi, walka z tradycją pańszczyźnianej pokory i kościelnego jaśniedobrodziejstwa — to, mówiąc w skrócie, przebudzenie ideologiczne — zbliża pierwsze tomiki Nowaka do poezji, którą niefortunnie nazwano samorodną. Nie ma tu oczywiście pokrewieństwa tekstowego, jest pokrewieństwo światopoglądu i zdeterminowanej nim poetyki. Nie ma więc stylizacji ludowej, jest organiczność tej poezji. Organiczność stająca się obsesją przełamanej wstydlivości, kompleksów społecznych, chaosem wielkich celów. Najwcześniejsze tomiki Nowaka stoją najbliżej jego fascynującej prozy.

KOSMOS UNIWERSALNYCH MITÓW — FOLKLOR

W *Jaselkowych niebiosach* przewycięża autor zasadnicze rozdarcie. Nie zdeklarował się ani za „konkretnym dzisiejszym miastem”, ani za „konkretną dzisiejszą wsią”, szuka czegoś, co stoi poza dwoma przeciwnymi możliwościami, idzie do miejsca, gdzie obie — jedna wcześniej, druga później — rozpływają się w powszechność, nieokreśloność, pierwotność, tracą konkretny wymiar. Z boku zostaje pańszczyźniana, na kolana rzucona wieś, zostaje miejskość odmieniana przez frak i cylinder, zostaje niegościnna mgła jaselkowych niebios. Oto podróż się urywa. Zza mocarnego dębu, gdzie w dziupli mieszkają przodkowie, wyziera twarz Azjaty, między skrzypem i pszenicą biegnie jaszczur. Wilk z łąnią przy jednym stoją źródle. Oto kraina pierwotności, gdzie wszystko jest niemal z i a r n e m wszystkiego, kraina wolności, poza przestrzenią, poza czasem — kraina baśni i snu.

Pierwotność to rekonstrukcja, to wielopiętrowy gmach mitologii. Rekonstrukcja jest inną pod wzglę-

dem stylowym rzeczywistością, prezentuje światopoglądy szczątkowe, z oddalonych w przestrzeni i czasie innych systemów.

W każdorazowej takiej rekonstrukcji badacz ceni przede wszystkim nie wiedzę, przyniesioną o rekonstruowanej rzeczywistości, ale interpretację, ceni komentarz. Uderza w twórczość Nowaka, a szczególnie w tomiku *Psalmy na użytek domowy*, baśniowość, którą musimy tu rozpatrywać jako interpretację owej starej, pierwotnej baśni. „Świat baśni nie jest światem konieczności pewnych praw kształtujących, ale raczej możliwości i ewentualności” — pisze Jan Trzynadłowski w swoim studium o racjonalizmie baśni². Idzie więc o wykrycie właściwej hierarchii i semantyki poszczególnych struktur „nowej baśni”. Świat Nowaka to świat mitów, tych ludowych, plemiennych, przez niego zdeformowanych i kojarzonych inaczej, ale podlegających prawu zasadniczej funkcji, którą Malinowski określił jako „funkcję umacniania tradycji i nadawania jej większej wartości i prestiżu przez wyprowadzanie jej z wyższej i bardziej nadprzyrodzonej rzeczywistości, z wypadków pierwotnych”³.

Naczelnym mitem — jak stwierdził Nowak w jednym z wywiadów — jest tu mit utraconego Złotego Wieku (raju), nie tego biblijnego i nie tego z dzieciństwa, ale tego, gdzie porozumienie między młodzieniaszkiem a laskonogim starcem będzie natychmiastowe. Z mitem tym wiąże Nowak cały zespół akcesoriów, które odsyłają wyobraźnię czytelnika do sfery pierwotności, pochodzą zaś bądź z innych mitów, bądź z utartej konwencji potocznej.

¹ Zwróćmy uwagę na jeszcze jedną rzecz. Mit spełnia

² J. Trzynadłowski, *Racjonalizm baśni*. [w:] *Studia literackie*. Wrocław 1955, s. 27.

³ B. Malinowski, *Szkice z teorii kultury*. Warszawa 1958, s. 520—521.

tutaj rolę owej baśniowej siły nadprzyrodzonej, która konstruuje zdarzenia w świecie baśni. Obok mitu Azjaty, Słowianina funkcjonują tu mity roślinne, zwierzęce, w których żywioły, ludzie, zwierzęta i rośliny nie mają gatunkowej samowiedzy, żyją w najpierwotniejszym bezkonflikcie, a dogląda ich i od nich zależy poeta — człowiek współczesny. Oto jest świat, w którym „szczur zbliża się na kolanach do pełni owsa razem z człowiekiem, by ją od dwóch stron napocząć, jak każe konwenans" (*Psalmy na użytek domowy*).

Treść innych strukturalnych całości odesłała krytyków do *Biblii*. Poszedł tym tropem Kwiatkowski⁴. Próbowala prostować Kamińska⁵. W wierszu *Mojego rodu gość* czytamy: „i z mroku wyjdzie do nas jeleń [...] i wielka gwiazda nam pisana // spomiędzy rogów mu zeskoczy". W identyczny niemal sposób funkcjonuje ludowe wierzenie o jeleniu z gwiazdą. Badacz kultury ludowej Słowian — autor fundamentalnej pracy pod tym samym tytułem — Kazimierz Moszyński notował: „Święci i aniołowie wysłani przez Boga do ludzi ukazywać się mają w postaci złotorogiego jelenia ze słońcem na czole. To wierzenie stawia jelenia w tak bliski związek ze światem bóstw, jak mało które inne zwierzę" Motyw ten, z *Gęsta Romanorum*, znamy z szesnastowiecznej *Historii o Jonaszu proroku*. Podobne adresy znajdzie motyw jednorożca. Ten wstępny rekonesans porównawczy zakłada mniej kategorię formułowanie sądów o biblijnej proveniencji wszystkich motywów. Nowak wykorzystuje często ludowe wątki biblijne. Można to stwierdzić analizując ludową jakość deformacji pochodzącego z *Biblii* wątku czy motywu.

⁴ J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*. Warszawa 1964.

⁵ A. Kamińska, *Pragnąca literatura*, op. cit., s. 322.

⁶ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, op. cit., t. 2, cz. 1, s. 576.

CZAS WSPÓLCZESNY
— POETYKA NOWEJ LUDOWOŚCI

Świat pierwotności, który Nowak kreuje, ma swoją pierwotną moralność, swój system wartości. Stwarzając go staje poeta na pograniczu tego, co stwarzane, i tego, co dla poety aktualne. Styk owych światów kontrolują symbole przodków poety — jego rodzina: ojciec, matka, dziadek, oraz ich wiejscy rówieśnicy. Subtelne rysy powiązań rodzinnych stają się skalą, na której drga i wykreśla się rzeczywisty i ideowy sens poezji Nowaka. I tu znów spostrzegamy zmiany zakresu treściowego tych motywów. W konkretnym obrazie poetyckim jest rodzina, w szerszej strukturze jest — mój ród, w micie — najszerszej strukturze — jest plemię, naród, ogół (np. w wierszu *Moi doradcy*). W tej wielopiętrowej skali wartości (rodzina, ród, plemię) oscyluje autodefinicja poety, który najczęściej pasuje się na „głupka”. Znamienna jest pod tym względem *Kolęda wiejskiego głupka*. Ludowa wyobraźnia zwie nim każdego, kto wyłamuje się z rytmu wiejskiego życia. Według pojęć ludowych, obłąkanego na ziemi czeka szczęście w niebiesiech.

Analizując motyw jaszczura, jaszczurki (notowany przede wszystkim w *Psalmach na użytek domowy*) wskazać można na niektóre procesy sublimacyjne zachodzące w poezji Tadeusza Nowaka. Jaszczur występuje w roli określnika czegoś najpierwotniejszego. Realizuje się tu powszechnie znany mit pierworództwa niektórych zwierząt. Moszyński i Kolberg zanotowali w Krakowskiem wierzenie o duszy opuszczającej ciało człowieka (przez usta) w postaci jaszczurki. Wykorzystał je zresztą już Rej. Sam Nowak napisze w *Balladzie ludowej*: „Ludzie malowani wierzą w jaszczurek pierworództwo święte”. Nietrudno odesłać ten fragment w sferę przemyślanej fantastyki, nie znając ludowego

adresu tych motywów; jeden — to motyw duszy zamieszkującej w drzewie, czekającej na swoje ponowne ucieleśnienie; drugi — to motyw, często u Nowaka stosowany, gałązki oliwnej. Analizując pierwszy, przytoczmy jeszcze dwa ciekawe przykłady: „może kiedyś, gdy się po dziuplach przebudzimy // choć jeden Mojżesz wyjdzie z krzewu...” (*Grzechotka, Psalmi na użytek domowy*) i „A z dziupli patrzą zmarli poranne pijąc mleko. Wiedzą o wszystkim...” (*Żonglerka*). Odzywa się tu jakiś pogłos powszechnie znanego kultu drzew. Moszyński pisał, że drzewo mityczne uchodzi za mieszkanie dusz (nieobcy ten motyw Frazerowi), ludzci stare wypróchniałe drzewa jako przybytek duchów przodków — opiekunów siół⁷.

Oczywiście nie chodzi tu o wykrycie bezpośredniej proveniencji motywów, pragniemy tylko zauważyć, że motywy te w swych jednostkach stylowych są funkcjonalnie wymienne. Motyw użyty w odmiennej funkcji jest tylko mniej lub więcej fantastycznym obrazem. Z motywem „pierworództwa” jaszczurek łączy się na przykład motyw „ziarna” (typowy przykład): „wtedy bym poszedł [...] ziarnem jarzeniowym // tam, skąd przodkowie moi jak łuczywo // świecą zatknięci w wydrążoną rzepę” (*Ballada czarnoksiężnika*). Ziarno jest tu formułą powrotu do przeszłości. Ziarno jest czymś najpierwszym, ofiara z ziarna to ofiara z pierwocin. Ofiara zmierza do tego — jak pisze Moszyński — aby udzieliły się żywotność lub plenność tkwiące w ziarnie.

Przez nawiązanie do konwencji pieśni ludowej, kołedy, ballady (charakterystyczna zbieżność gatunkowa) — a więc do konwencji najpełniejszego porozumienia z najbliższymi — realizują się motywy: „sokoła”, „wilka”, „jabłoni”, „siwego gołębia”, „łasicy”, „dębu”, „osiki”, „złota” itp. Ciekawa

⁷ Ibidem, s. 516—556.

jest u Nowaka redukcja konwencji opisowych pewnych poetyk do pojęcia i symbolu. W ten sposób przeniesiono — już spoza ludowej konwencji — motyw ułomności, który poszerza obraz poetycki wierszy Nowaka o Leśmianowski świat ułomnych. Podobnej redukcji uległ cały stafaż kościoła (kościelności) i zamknął się w pojęciu fioletu. Na podobnej zasadzie funkcjonuje w poezji autora *Przebudzeń* motyw „sadu”. Streścił się w jego poetyckiej funkcji — podobnie jak w poetyce Leśmiana i w konwencji pieśni ludowej — ten jedyne wycinek przyrody oswojonej, w którym możliwa jest ingerencja człowieka. Nie tylko pojedyncze motywy, które tu śledziliśmy, świadczą o wyraźnych związkach z folklorem.

Struktura niektórych wierzeń odzwierciedla się w konstrukcji utworów. Trudno bez zauważenia przetworzonego przez Słowian dalekiego refleksu Hadesu odczytać wiersz *Kochankowie (Ziarenko trawy)*. Nieobce są Nowakowi językowe struktury mitu, na przykład w wyrażeniu „piżmorodne deszcze”. Poetyka utworów Nowaka korzysta z fundamentalnych cech folkloru poprzez chwyt stylistyczny, który nazwalismy planem jednoznaczności wielosłowa. Realizuje się tu chęć całościowego widzenia rzeczy, a przy tym rejestrowania tylko jej najbardziej nieposkromionych błysków. Oto jak na tej zasadzie jawi się nam najpełniej, w najbardziej pierwiastkowej sytuacji motyw „wojny” („walki”) w wierszu *Gałązka oliwna* czy *Ziarenko trawy*: „...Gałązkę wyjął dla nich syn [...] Gałązkę wyjął z swego boku // A był to dzidy kawałek to była // strzała ostroga blaszka po szrapnelu // wbita w szpik kostny wbita po osierdzie // w bitwie w rozboju na korzennych kupców // w leśnym galopie z branką u kulbaki”. Ciąg słów: strzała, ostroga, blaszka po szrapnelu stwarza w wierszu kilka perspektyw, a kiedy rzuca się na nie motyw „wojny”, „walki”, wiersz drga

różnorodnością odcieni, różnorodnością komentarza o nieoczekiwanym walorze poetyckim, niesionym przez asocjacyjną przyległość znaczeń.

Podobną funkcję wielu perspektyw w utworze pełni dramatyzacja, wręcz teatralizacja tekstu, na przykład w *Misterium wielkopostnym* czy w *Szopce z trzema tańcami*. Nieprzypadkowa jest tu forma mikro dramatu, gdzie w możliwie dużej liczbie typowych sytuacji prze-wijają się ten sam motyw. Taka zasada rządzi każdym ludowym widowiskiem — tworem dramatopodobnym, będącym najpierwotniejszym przejawem sztuki, która mówi wprost o walce, rozpacz, radości, staje się „walką”, „rozpaczą”, „radością”, mówi o świecie, analizuje go i uobiektywia. Chwył ten, przypominający koncepcję pola semantycznego, jest przeniesieniem określonej struktury widzenia świata, gdzie kamień jest nie tylko kamieniem, ale jest skondensowaną mocą i twardością, gdzie rozszerza się przymioty określonej rzeczy na wszystko, co się z nią kojarzy. Rzecz jasna, że zbliżamy się tu do Przybosiowej koncepcji nierozdzielności rzeczy i jej słownego znaku — wyłącznej konwencji pieśni ludowej⁸.

Zamysł poetycki, cofający się aż do pramotywów naszego życia, do jego archetypicznej hierarchii wartości, jest już wiedzą stwarzającą możliwość wyboru, możliwość godzenia „mojego charakteru z moim życiem”. Doświadczenia kulturowe (chłopski rodowód), ale i edukacja książkowa wyznaczają kształt świadomości artystycznej Nowaka, a ta realizuje przede wszystkim ogólny aspekt ludowej wyobraźni. Poeta utożsamia się tu z podmiotem sztuki ludowej (w najogólniejszym sensie), nie z jej bohaterem, ale z tym, który bohatera tworzy.

⁸ Gruntownie problemy te omówił ostatnio S. Balbus, O poetyce „Psalmów” Tadeusza Nowaka. „Twórczość” 1972, nr 1.

Poezja ta jest malowaniem — po trosze błyskiem płóci Makowskiego i Chagalla; jest w odczytywaniu — jednorazowym olśnieniem. Inaczej proza. Gospodaruje ona innym materiałem, najłatwiej staje się baśnią, wyraża się w fantastyce i najpełniej niesie ową romantyczność, która uchwytna jest dla socjologów (opisała ją Józef Chałasiński w *Młodym pokoleniu chłopów*). Nie jest ona tylko — jak powiedział Wiktor Szklowski — drogą od życia do fikcji, ale drogą do innego życia, które fikcja pragnie zbudować⁹. Jest tęsknotą za czymś nowym i lepszym.

LUDOWOŚĆ I GROTESKA

Próbował Nowak odnaleźć w folklorze źródło tworzenia, a także potwierdzić w nim własną i pokoleniową biografię. Znaczyło to — rzecz z grubsza biorąc — że problem „porozumienia się z najbliższymi”, a więc przede wszystkim z warstwą chłopską, to problem wciąż żywej świadomości folklorystycznej, problem kolejnej, nowej formy świadomości artystycznej wsi. Analiza opowiadania pt. *Ositek* (tom *W puchu Alleluja*, 1965) przynosi kilka interesujących wniosków na ten temat.

Pierwsze wersety opowiadania zupełnie jak „zaśpiew” w bylinie charakteryzują bohatera, a poszczególne momenty akcji są funkcjonalne o tyle, o ile dopełniają tej charakterystyki. Niezwykłe przymioty siły, niezwykłość uczynków tworzą wstępny rysunek osiłka. Zacytujmy: „Również niemal litanijnie wymieniali imię Michasia, gdy przychodziło do pogaduszki o urwanym z surowej gąźwy dzwonie, leżącym na chórze. Któryś z chłopców rzekł nawet, że gdy Michaś

⁹ W. Szklowski, O „literaturze ludu”, [w:] O prozie. Rozważania i analizy. Warszawa 1964, s. 86.

dorośnie i będzie się wybierał w konkury, ten dzwon ubierze sobie zamiast krymki".

Chociaż w bylinie obraz bohatera i jego konia pozostaje niezmienny (bohater jest zawsze młody, dobroduszny, o prostym, niezłożonym charakterze, niezłożonej psychice), a Michaś dla odmiany jest konkretnym mieszkańcem wsi, uczestniczącym w złożonym rytmie jej życia, to jednak posiada swój los, ten los epicki z byliny. Podobnie zresztą jak w eposie ludowym (a przede wszystkim bajkowo-nowelistycznych jego wątkach), ważna jest w opowiadaniu Nowaka przyczyna, wewnętrzna istota bohaterских czynów, a nie ich cel ostateczny. Funkcjonuje tu również typowa dla eposu opozycja dobra i zła.

Fantastyka opowiadania ma więcej wspólnego z fantastyką byliny niż baśni¹⁰, gdyż właśnie w bylinie fantastyka jest rzeczywistością istniejącą jako integralny element konkretnego świata. W bylinie rzadziej też niż w baśni istnieje jedność realnego i wymyślnego. Osiołek charakteryzuje się przez nadprzyrodzone uczynki, a w jednym z nich realizuje się element ludowej kosmologii, przekonanie o tym, że ziemia pływa w olbrzymim oceanie (to są właśnie owe podwójne dna wybijane przez osiołka we wsi śródleśnej). Elementy nadrealnych obrazów funkcjonują w opowiadaniu Nowaka na zasadzie epickiego *loci communes*. Zacytujmy: „Wtedy to zobaczyli wszyscy, że środkiem niebios, ubrany w złoto-

¹⁰ W tym przypadku baśń znaczy tyle, co w ogólnej typologii bajki ludowej — bajka magiczna (fantastyczna). W niniejszym szkicu termin „baśń” używany jest najczęściej w znaczeniu bardziej ogólnym, upowszechnionym przede wszystkim w krytyce literackiej. Jest tu synonimem baśniowości i oznacza — przede wszystkim w utworach literackich — odmianę świata przedstawionego, którego związek z gatunkami prozy ludowej uległ zatarciu i w ogóle do folkloru nie musi odsyłać.

głów, na siwce nakrytej kapą z adamaszku, w wysokich butach o żółtych cholewach, do których były przypięte połączane ostrogi, w tym średnim dzwonie na głowie, z maczugą w prawicy, której pałka była zrobiona z tego glazu leżącego na kościelnym placu, jedzie osiłek."

Nie trzeba tu przywozić fragmentów ludowej epiki, aby się przekonać, jak zbieżny jest ten obraz z obrazami bohaterów eposu. To oni pokonują przestrzeń przy pomocy swych lotnych koni, jak w bułgarskiej balladzie junak Branko, którego rumak „wiatry mija, ten ci może jasne słońce wraz dopędzić i ominąć". Broń mają potężną, palica na przykład ruskiego bogatyrza waży albo sto, albo dwieście pudów. Odziani są zwykle, jak Michaś, z królewskim przepychem.

Podobny jak w ludowym eposie jest w ostatniej — umownie tu przez nas nazwanej nadrealną — scenie podział przestrzeni. Istnieją więc gdzieś poza granicami inne krainy, najczęściej wrogie (jak u Nowaka wieś śródleśna), posiadające swoje słońce i swoje świętości. Bylina wyodrębnia jeszcze przestrzeń tajemną i nadprzyrodzoną, z której bohater przywozi najczęściej swoją żonę. „Zawiozę je królownie. A gdy zawiozę to wasze jabłuszkowe słońce, to się z nią ożenię" — odkrzykuje przecież z niebios Michaś ku pohukującym za nim parobkom. Na zakończenie tej groteskowej sceny ozwie się Michaś jak bogatyr-przywódcą: „Jadę na wojnę! Na wojnę! Na wojnę. Tam jest moja królowna! A wam radzę iść za mną! Będziecie bogaci. Moja siwka łajni się złotymi kulami."

Opowiadanie to wydaje się rozprawą z tradycyjną, bo aż średniowieczną, konwencją epicką. Należy zwrócić jeszcze uwagę na fakt, że na gruncie polskim brak jest tych wzorców epickich, które wykorzystał Nowak, czerpiąc je wprost ze zbiorów epiki wschodnich czy też południowych Słowian.

PRZEMIANY POETYKI

Nowe problemy i nowe rysy w poetyce Nowaka przyniósł tom wierszy pt. *W jutrzni* (1966). Autor korzysta tu nieodmiennie z tej samej żyły poetyckiego kruszcu — z motywu ciągłego powrotu w krajinę dzieciństwa — z której próbował uczynić już w poprzednich tomikach trwałą konstrukcję poetycką i zakreślić w niej horyzont swoich poetyckich poszukiwań. Wycisza jednak bunt młodzieńczych tomików, w których łagodna baśń sąsiadowała z ostrą społecznie publicystyką, a nostalgię zamienia w skupioną, liryczną liturgię i modlitewny ton *Ran* i *Psalmsów*.

W tomie tym, zapowiadającym najdojrzałą manifestację poetycką, jaką są *Psalmy* (1971), ożywia poeta najwcześniej wykształcone elementy poetyckich obrazów, odtwarza je niemal w czystej, mistycznej postaci: mit „rzeki”, „sadu” itp. Nie są to jednak, jak dawniej, motywy identyfikacji z warstwą chłopską. Rzeczywistość poetycka jest bardziej sformalizowana i zwarta. Otwierający tom *W jutrzni* cykl pt. *Rany* rządzi się spotęgowanym rygorem intelektualnym, wynikającym z formalnej zasady przyległości, według której budowane są poetyckie obrazy.

W rzece pionowo stoi ryba
i obok niej przepływa rzeka
Na rybę patrzy Bóg
na rybę patrzy człowiek
na rybę wydra patrzy

Stylistyka powtórzeń, zaznaczająca się w tomie *Ziarenko trawy*, służy dynamizacji znaczeń poszczególnych, kojarzonych przez asocjacje, elementów obrazu: motywów, symboli itp. Słowa-symbole, za którymi stoi świat dziecięcych konkretów, uwalniają się coraz częściej z reguł monologowej wypowiedzi i coraz rzadziej służą jako motywy konstrukcji fabularnych. Wiersze

z cyklu *Rany* cechuje skryty ton dyskursywny, wyzwany — jak widać w zacytowanym wyżej fragmencie — dzięki układowi relacji. W wierszu *Ptaki wiosenne* zasada układu: „gawrony ptaki wiosenne gawrony // na pięciokrotnej ranie alleluja” posłużyła poecie jako możliwość ujawnienia dialektyki życia przez wyprowadzenie ze stanów bezświadomości — wątków tragicznych. Ptaki wiosenne to ptaki wesela i śmierci. Alegorie biblijne, które we wcześniejszych tomikach „zanurzał” autor w snem owiane baśniowe światy, zyskują wygłos inny. „Toczą się krajobrazy // Na nich odjeżdża // deszcz i wilga // kości i pies // Adam i Ewa // Abel i Kain”. Użyte tu słowa-symbole znaczą jako człony obrazu budowanego na zasadzie powtórzenia przez wyliczenie, a zarazem są wartościami w sferze światopoglądowej. Wyrażenie „Kain i Abel” jest nie tylko elementem rozgraniczającym poszczególne obrazy, ale również elementem interpretującym. Okruchy *Biblii* są w najnowszym tomie Nowaka uniwersalnym układem odniesienia, sposobem przejścia w sferę wartości moralnych. Poetyka powtórzeń pełni funkcję niemal formalnego treningu. Ostatecznie jednak wynika stąd próba zdefiniowania działających w życiu ukrytych norm, ograniczeń i nakazów. Manifestuje się radość działania poetyckiego, zadowolenie z posiadania poetyckiego wehikułu, podróżującego poza przestrzenią, poza czasem (*Okolica*).

Świat wioskowego dzieciństwa ma znaczenie metaforyczne, dopuszcza możliwość spojrzenia na współczesną rzeczywistość niejako spoza tej rzeczywistości. „Ludzie skazani Skazany jest Bóg // Jego samotność Ich osamotnienie // Idą przez siebie obok siebie idą // służy im zwierzę szklanka mleka chleb”. Z napiętnowanej bezwzględnyimi prawami trwania i śmierci rzeczywistości nie sposób się wyłączyć. Skazani są ludzie, skazany jest Bóg, skazany jest poeta.

Skazani w stokrotnym sercu matki
w wizerunku młodszego i starszego brata
jawią się nam przeto tak osobno
w częstkach rozlicznych, a związanych z rzeczą
której na imię było lalka
dynia odcięta od tułowia pola
pies spoglądający zza rogu stodoły
w źrenicę lasu jak w oko wieczności

W poezji Nowaka, podobnie jak w najnowszych tomach jego prozy (pisał o tym Julian Rogoziński) podmiot liryczny, bohater „dostępuje poznania, traci pierwotną naiwność”. Przychodzi obrachunek z rodowodem, uświadomienie tragicznego napiętnowania stąd (skazania). Arkadia dzieciństwa jest teraz terenem destrukcji. Jej krajobraz, wypełniony szczęściem „stokrotnym sercem matki”, dziecięcym bezkonfliktem, okazuje się teraz krajobrazem zagrożeń, obsesji i tragedii. Rzeczywistość realna, w której działa poetyckie imago, staje się silniej podświetlona w najbardziej ciemnych zakamarkach. Podlega ona uniwersalizującej projekcji w rzeczywistość poetycką. Nie istnieje zatem możliwość opisywania świata rzeczy i zdarzeń bez uczestniczenia w nim samym, bez zdania się na łaskę i niełaskę jego bezwzględnych praw.

Przed chaosem rzeczywistości nie chroni żaden pancerz. Rzeczywistość boli jak nigdy nie zabliźniająca się rana, którą się przede wszystkim czuje, o której się wreszcie myśli. Wiersze Nowaka mówione są szeptem. Zza rzeczy i realnych zdarzeń, wobec których staje poeta, słychać szeptane myśli. Bo każda myśl w tym świecie jest podszeptem, głosem „z tyłu”, głosem drugiego „ja”. Wiersz jest mową wielu „ja”.

Nocą siedzę przed sobą
ja w cylindrze ja boso
a tam przez wieś z wesela
z nożem w plecach mnie niosą

Zwielokrotniony głos poety wyraża zdolność kontekstowego widzenia faktów zewnętrznych.

Psalmy prezentują lirykę emocjonalnie skondensowaną. Motywy egzystencjalne rozpadają się na pytania o świat utraconego dzieciństwa i bytują przez ciągle ustalanie stosunku poety do własnej przeszłości. Wracają ożywione symbole i mity dzieciństwa. One właśnie stanowią najwyższą hierarchię, układ odwołań ostatecznych i jednoznacznych. Są zarazem sferą idealną i sferą rzeczywistą. W tym organicznym świecie poetyckim odbywa się ciągle wracanie do genezy. Można tu napomknąć o pewnej prawidłowości w poezji społecznych wychodźców. Czernik w szkicu *Jak powstaje wiersz* (1963) i potem w eseju *Poszukiwanie rodowodu* (1958) pisał o micie „chaty”, micie „pagórka”, „śliwowego sadu” i micie „wierzbowego zagajnika”. Oprócz tych głównych motywów „zewnętrznego układu tego skrawka ziemi, który zawsze pozostał [...] emocjonalnym środkiem świata” — jest jeszcze metafizyka „rupieciarń”: „tajemnica domowych zakamarków, niezbadane dno starej stodoły, pokryte grubą warstwą podściółki, gdzie tało się powstające życie — gniazdko, w którym mysz polna się lęgnie”¹¹. Taką powtarzalność wyjściowych motywów spotkamy nie tylko w poezji Czernika, Nowaka, Piętaka czy Ożoga, ale również w poezji Broniewskiego, Czechowicza i innych. Rzeczy dostrzeżone najwcześniej, w zabawie, w prostych codziennych czynnościach dziecka, utrwalają się w obrazie rzeczywistości zdeformowanej przez zasadę egocentryzmu. Słowo poetyckie jest na miarę rzeczy, wiersz bywa kopią prareczywistości.

Mity dzieciństwa funkcjonują w poezji Nowaka jako światy zamknięte, nienaruszalne, posiadające moc asymilowania, przeradającą się w stale obecną siłę de-

¹² S. Czernik, *Z pogłębia*, op. cit., s. 274—288.

strukcyjną. W każdej artykulacji poetyckiej chaos wirujących obrazów ulega momentalnemu uporządkowaniu. Wirująca materia układa się w smugi. W *Psalmach* smugom tym odpowiadają poszczególne konwencje zorganizowania materiału poetyckiego. Dla przykładu powrót w świat baśni jest zdominowaniem literackiej konwencji baśniowej (*Psalm baśniowy*), a wywołany z podświadomości mit „rzeki” opracowany jest w stylu edukacji folklorystycznej, naturalnej edukacji dzieciństwa.

Bez trudu odnajdujemy w ostatnich wierszach autora *Ziarenka trawy* zamknięte (autonomiczne) warstwy doświadczeń z innych okresów poetyckiego życiorysu.

Psa uwiązałem na skraju królestwa
i rozgarniając jego sen rękami
szedłem do ojca ażeby mu pomóc
dogadać się z ludem o ten pierwszy chleb.

W tym życiorysie doświadczenia dzieciństwa, edukacja folklorystyczno-biblijna, religijna, książkowa i doświadczenia młodzieńcze układają się jak warstwy geologiczne, w których panują niepodzielne poszczególne poetyckie „ja”. W *Psalmach* staje przed oczyma cała ta „geologia przeszłości”, będąca materiałem, kompleksem i bezwzględną formą życia.

Nowe motywy i fragmenty rzeczywistości bieżącej, trafiając na złoża „geologii przeszłości”, ulegają deformacji, nie utrwalają nawet informacji o całości, z której zostały wytracone. A wydostawszy się znów na powierzchnię w którejś, kolejnej aktualizacji poetyckiej, mają już walor uniwersalnego symbolu, znaczącego coraz częściej poza tym jednorodnym światem poezji autora *Jasełkowych niebios*.

MIEDZY ZDRADĄ I NOSTALGIĄ (Ewolucja twórczości Tadeusza Nowaka)

I

Twórczość Tadeusza Nowaka przynosi jeden z najbogatszych zapisów kształtowania się samoświadomości inteligencji o ludowym rodowodzie. W artystycznych formach przedstawił pisarz społeczną biografię nowej inteligencji, jak również — choć w mniejszym zakresie — dał uogólniony obraz zbiorowych losów chłopskiego wychodźstwa, losów i szans „wiejskości” w polskiej kulturze współczesnej. Na spisanie takiej społecznej biografii nie miał szans ani Piętaś, ani Przyboś, ani Czernik, choć ci właśnie twórcy poszli chyba najdalej w analizach chłopskości.

Znaczenie twórczości T. Nowaka, na przekór pokutującym dziś jeszcze tendencjom, należy widzieć nie w opisach wsi, nie w mitografii czy apoteozie folkloru, ale w dramatycznym obrazie zderzenia tradycji i kultur pierwiastkowo odmiennych. Ten wielki konflikt społeczny nie mógłby stać się treścią współczesnej świadomości Polaków, gdyby nie został przedstawiony i uogólniony w literaturze jako przedmiot wymiany myśli, starć ideologicznych i kulturowych.

Należy postawić tezę, iż pisarstwo Nowaka, nawet wbrew temu, co sam powiedział w licznych wywiadach, nie jest pisarstwem o wsi, a tym bardziej dla wsi. Treścią książek Nowaka nie są — przedstawiane tylekroć przemiany społeczne i kulturowe na wsi, ale drama-

tyczna egzystencja inteligentów o chłopskim rodowodzie, dodajmy: egzystencja inteligentów jako artystów, ze wszystkimi konsekwencjami bycia artystą w kulturze dwudziestowiecznej. Dzieła Nowaka są próbą auto-definicji, traktują o narodzinach i losie nowej społecznej formacji artystów. Od pierwszych tomików po ostatnie powieści ponawia pisarz pytanie: kim jestem. Formułuje w dziełach coraz to inny, zmieniający się wraz z realną rzeczywistością obraz własnego „ja”, wiele obrazów „ja”, które choć są w pierwszym rzędzie konstrukcjami artystycznymi, stanowią — usytuowanie w osobniczej biografii — znaki wahań i rozterek, projektów i spełnień inteligenta o ludowym rodowodzie. Twórczość Tadeusza Nowaka stawia i podejmuje w skali całej polskiej literatury współczesnej problem społecznej i kulturowej wielopodmiotowości.

Pierwsze próby poetyckie eksponują realne „ja” wiejsko-miejskiej egzystencji. Jest to „ja” życia powszedniego, podmiotowość praktyki potocznej, podejmująca realne decyzje życiowe i artystyczne, „ja” człowieka-wychodźcy, które dopiero wtórnie powołuje do życia charakterystyczny dla pisarstwa Nowaka konstrukt artystyczny i światopoglądowy czyli — „ja” dzieciństwa. Jest to podmiotowość charakterystyczna dla chłopskiej, wioskowej egzystencji, która osiąga w kolejnych dziełach pisarza tak autonomiczne i wszechwładne kategorie podmiotowe jak: „ja” kulturowe (*Kolędy stręczyciela*), „ja” ludzkiej wspólnoty (*Psalmy*), czy „ja” międzykultury (*Wniebogłosość*). Coraz bardziej intensywne napięcie pomiędzy realnym „ja” wiejsko-miejskiej egzystencji i coraz bardziej hipotetycznym (idealnym) „ja” dzieciństwa tworzy wspomniane wyżej nowe konfiguracje podmiotowości, aż do wyczerpania się poczawszy od *Proroka*, kulturotwórczej energii płynącej z tego napięcia.

Charakterystyczna dla twórczości Nowaka wielość

„ja" to rodzaj kategorii zastępczych, przy pomocy których analizuje pisarz elementarne procesy kulturowe, zjawiska socjalne i psychospołeczne, stanowiące główny przedmiot jego twórczości. Jest to ustanawianie własnej, klasowo-chłopskiej psychologii; właśnie psychologii, a nie socjologii. Nowak jako przedstawiciel inteligencji o nowej genealogii społecznej jest po prostu skazany na własną, totalną ontologizację świata, skazany na próbę opisanego go na nowo w kategoriach wypracowanych przez macierzystą kulturę pisarza. Wielość „ja" literacką personifikacją postrzeganych przez Nowaka elementarnych relacji psychospołecznych i światopoglądowych. Nie jest ona jednak przejawem obiektywnego, naukowego opisu, ale literackim efektem działania czegoś, co można by określić całościowo syndromem wyobcowania kulturowego.

Dwa pierwsze tomy Nowaka: *Uczę się mówić* (1952) i *Porównania* (1954) charakteryzują się totalnym doświadczeniem wiejsko-miejskiej egzystencji, w której realia życiowe miały sprostać wzorom i wyobrażeniom modelowym. Miały więc realizować zarówno propagowany i narzucony po 1945 r. model egzystencji chłopskiego wychodźcy, jak również propagowany model widzenia wsi, która ma podlegać rewolucyjnym przemianom społecznym. W pierwszych tomikach stara się Nowak odnaleźć wspólnotę i zgodność między proponowanym wzorem nowej rzeczywistości a prawdami wyniesionymi z kultury macierzystej. Pisarz analizuje dawną kulturę chłopską z perspektywy „teraz". Analiza ta dokonywana jest w imię postulowanych wzorów przyszłości. Wiersze, dotyczące zarówno pożegnanej

wiejskości, jak i doświadczanej miejskości mówi za Nowaka jakby kto inny, kto dysponuje wiedzą obiektywną, posiadającą sankcje jedyności i słuszności. Monologi poetyckie wypowiada albo agitator polityczny, albo starzec-mędrzec, przedstawiciel wiejskiej wspólnoty. Zarówno jeden, jak i drugi nie udzielają rad, ale rozstrzygają o tym, co jest słuszne, a co niesłuszne. „Ja” działające realnie, „ja” wiejsko-miejskiej egzystencji, pojawia się jako podmiot referujący, udzielający głosu bądź starcowi-mędrce, bądź agitatorowi, który jest rzecznikiem przyszłych wizji. Mędrzec i agitator są nośnikami dwu ścierających się idei. Wiersze Nowaka współbrzmiały z licznymi w latach pięćdziesiątych generalizacjami oraz idealizacjami poetyckimi, które chętnie posługiwały się przyszłościowymi utopiami, schematami i modelami rzeczywistości. Doświadczenia działającego inteligenta o nowej genealogii społecznej sprawiają, iż w debiutanckich tomikach silnie akcentowana jest, choć w sposób bezpośredni nie ujawniana, problematyka sztuki, artysty, tworzenia. Pieśń (tworzenie) pojawia się najczęściej jako synonim nowego inteligenckiego losu, a zarazem znak nowej, najmniej pewnej, odmiany chłopskiego awansu, awansu na poetę.

Każde drugie „ja”, każde zwiokrotnienie „ja”, jest zwróceniem się ku człowieczej gatunkowości. Choć w wielość „ja” ma u Nowaka różne funkcje i znaczenia, to jednak występuje przede wszystkim jako składnik myślenia o ludzkiej wspólnotcie. Można powiedzieć, że antropologia Nowaka zdominowała i podporządkowała jego socjologię, unieruchomiła historię, w sposób artystycznie płodny zwróciła się ku psychologii. W kolejnym tomie poetyckim pt. *Prorocy już odchodzą* (1956), jak i w nieco późniejszym pt. *Ślepe kola wyobraźni* (1958) ulega wyraźnemu osłabieniu wymowy wizji progresywnych, przyszłościowych, na rzecz wizji przeszło-

ściowych. Wiersze stają się świadectwem odchodzenia od wsi realnej ku wsi wyobrażonej, przywoływanej w artystycznych rekonstrukcjach.

Tom *Prorocy już odchodzą* zapoczątkowuje u Nowaka widzenie świata zdominowane przez wartości folkloru i *Biblii*. Symbole o proveniencji biblijnej i folklorystycznej (jabłko, jednoróżec, jelen), posiadające bogate konotacje znaczeniowe i obrazowo-estetyczną jednorodność, tworzą teraz rodzaj poetyckich i światopoglądowych pewników, które mają zastąpić, coraz bardziej niejednoznaczne u progu roku 1956, pewniki społeczne i polityczne. Pojawiają się zapowiedzi wizji groteskowych, które okażą się sposobem opanowywania społecznych kontrowersji i „zdarzeń” kulturowych. Wizje groteskowe należą do istotnych rysów samoświadomości chłopskich wychodźców, samoświadomości dwubiegunowej, rozpiętej między groteską i nostalgią, między buntem i sentymentem, świadomości poszukującej w *Biblii* i folklorze tego, co pewne moralnie i estetycznie, wobec utraconej pewności, jaką niosły wizje socrealistyczne.

Owa dwubiegunowość światopoglądu sprawia, iż świadomość estetyczna z pierwszych tomików Nowaka posiada charakter amorficzny, powołuje do życia „światy osobne”, a nie całości tworzone dzięki dialektycznemu napięciu między nostalgią za wsią a buntem przeciw dawnej wsi pańszczyźnianej, między nieuchronnością inteligenckiego losu a buntem wobec doświadczanej wprost miejsko-wiejskiej inteligenckiej egzystencji.

W tym świecie sytuacyjnym, świecie „w okrucach”, wartości, które są odczuwane jako przeciwstawne (biegunowe) nie unicestwiają się ani też dopełniają, gdyż nie są jeszcze identyfikowane jako niezbywalne jednostki wyższych całościujących struktur. Strukturą porządkującą ów świat „w okrucach” jest — dokonujące

się na płaszczyźnie antropologicznych analiz — zstąpienie w siebie, powołanie do życia takiego konstruktu światopoglądowego i artystycznego, który określiliśmy mianem „ja” dzieciństwa.

Na zdobywające coraz większą doniosłość i siłę kreatywną „ja” dzieciństwa oraz realne „ja” wiejsko-miejskiej egzystencji nałoży się, po raz pierwszy właśnie w tomiku *Prorocy już odchodzą*, opozycja chłopskości i pańskości, opozycja, która w utworach późniejszych będzie słabła lub nasilała się, ale zawsze będzie wyrażała i konkretyzowała świadomość konfliktu społecznego.

Kształtująca się sfera oddziaływania „ja” dzieciństwa prowadzi do radykalnych przemian w ontologii świata utworów Tadeusza Nowaka. W tomie *Jaselkowe niebiosy* (1957) następuje charakterystyczne unieruchomienie świata. Coraz bardziej widać, jak silnie znaczy teraz wewnętrzna problematyka literatury, jak doniosłe stają się elementy stylotwórcze, metafory, obrazy, asocjacje. *Jaselkowe niebiosy* stanowią rodzaj literackiego eksperymentu, są przejawem „uczenia się” literatury (literackości), przeżywanej dogłębnie jako kulturowa nowość. Wzrasta więc rola przypadku, zestawienia, zdarzenie estetycznego, które odsuwa na drugi plan wartość zdarzenia życiowego. Świat poetycki staje się coraz bardziej jednorodny, hierarchiczny i statyczny. Jego dynamika zasadza się przede wszystkim na — znanych światopoglądom magicznym — transformacjach i metamorfozach. Na wszystkich poziomach organizacji tekstu coraz częściej daje znać o sobie widzenie podwójne, widzenie wielokrotne, które jest świadectwem działania wielu „ja”. Wieś swego dzieciństwa dostrzegł Nowak jako „inność”, dostrzegł drugiego „siebie” obok siebie. Ostro rysujący się w poprzednich tomikach konflikt społeczny zastąpiony zostaje teraz ideą cierpienia. Historia społeczna zostaje zastąpiona

przez historię emblematyczną (np. często przywoływana postać Szeli, jako znaku nie tylko wszelkich buntów chłopskich, ale i ludzkich).

Sferę działającego „ja” dzieciństwa i kreowaną przez nie idealną rzeczywistość najpełniej ujawniają *Psalmy na użytek domowy* (1959). Socrealistyczny wymiar plebejskości z debiutanckich tomików odsuwany zostaje na dalszy plan przez ideę pogańskości, słowiańskości, mityczno-magicznej pierwotności. W kulturze swego dzieciństwa, w kulturze wsi, pragnie poeta — wzorem starej tradycji humanistycznej — dostrzec filogenezę kultury ludzkości, dojrzeć ją w pomniejszonej skali, w modelu. Tym samym poezja Nowaka alienuje kulturę ludową, wyobcowuje jej obraz, konstruuje ją jako ideę i odpowiadającą tej idei hipotetyczną rzeczywistość. Pisanie jest byciem w świecie, świecie ze słów. Kreowanie światów jest budowaniem modeli utraconej rzeczywistości, jest swego rodzaju antidotum na nowe inteligentne neurozy i kompleksy kulturowe. *Psalmy na użytek domowy* są próbą neutralizowania sprzeczności światopoglądowych. Konstrukcją podmiotową, która pozwala przewycięzać wewnętrzne konflikty, jest właśnie „ja” dzieciństwa. Działa ono wśród lustrzanych kopii pomyślanego w nostalgii świata, który okazuje się idealizacją kultury chłopskiej, budowaniem idealnej wsi w mieście. Nowak pisze wielki psalm wygnania. Swojemu terazniejszemu nie-dopasowaniu, obcości wobec innych, dla których jest odmieńcem, pragnie przeciwstawić ideę Wielkiego Początku, pierwotnej jedności świata. Pragnie przeciwstawić najpierwszy z możliwych jego opisów. Świat „początku” (orientacja na „początek”) znosi niedogodności i wyobcowanie świata terazniejszego. Świat sięgający swych początków okazuje się szerszy niż dziecięce (wspomieniowe) doświadczenie kultury macierzystej i nie może być już ogarnięty z perspektywy „ja”

dzieciństwa. Wymaga innych podmiotów, innych „głosów”, które mogłyby go przeniknąć i nad nim zapanować. Myślenie o mitach pierwotności, pogańskości i słowiańskości, nie może zastąpić bycia w rzeczywistości mitycznej. Mit zostaje zastąpiony przez świadomość kultury, przez pracę samoświadomości. Odsłania się sfera działania „ja” kulturowego.

III

Równocześnie z dochodzeniem w *Psalmach na użytek domowy* i *Kolędach stręczyciela* (1961) do mitów pierwotności i widzenia „pierwszego”, a więc do załączkowych form podmiotowości kulturowej („ja” kultury), w tomie opowiadań pt. *Przebudzenia* dokonuje autor ostatecznego sformułowania problematyki drugiego „ja”. Dokonuje pojęciowego wyodrębnienia „ja” dzieciństwa, autonomizuje go jako kategorię artystyczną i światopoglądową. Zdania prozy artystycznej z *Przebudzeń* mogą mieć obiektywną wartość sądów analitycznych, jakimi charakteryzują się przede wszystkim akademickie wypowiedzi o społecznej genezie samoświadomości. Drugie „ja”, zanim zyska samodzielność kategoriałną i autonomię pojęciową, ujawnia się na kartach *Przebudzeń* poprzez swą samodzielność alegoryczno-figuralną w postaciach: pomyłonego, złodzieja, Chrystusika i anioła. Są to figury zwielokrotniające sens świata, użyczające bohaterom prozy Nowaka swojego widzenia, innej perspektywy oglądu rzeczywistości

Poezja Nowaka to poezja kultury. Logika poetyckiego świata, którym rządzą metamorfozy i magiczno-mityczne transformacje, który niejako sam z siebie wywodzi dobro i zło, zwiastuje klęskę i ocalenie, który

czyni te treści wartościami ambiwalentnymi, nie może być logiką biologizmu. Człowiek z wierszy Nowaka to nie człowiek wśród żywiołów Natury, ale człowiek wśród znaków i symboli Kultury. Zatem nie to, co żywiołowe i nieprzewidywalne, ale to, co konwencjonalne, uzgodnione przez różne zakresy tradycji i wspólnego doświadczenia, stanowi o istocie poezji Tadeusza Nowaka. Jego utwory należy odczytywać jako sposób poznawania kultury, docierania do jej konwencji, zdobywania kulturowej samoświadomości, poznawania granic wielu kultur. Każde nawiązania do tradycji kultury jest istotnym aktem jej modernizacji i odnowienia, budowania jej wielowariantowości ideowej i stylistycznej. „Ja” kulturowe jest domeną tych operacji. Własne, inteligentko-grupowe rozterki i niepokoje stara się pisarz potwierdzić (powtórzyć), a przez to rozładować w analizie kultury. Poeta zdaje się twierdzić, iż wszystko, czego dziś człowiek doświadcza, już było. Wiersze są nieustannym poszukiwaniem odpowiedników, paraleli, analogii, są sankcjonowaniem i wyjaśnianiem terażniejszości poprzez dawność. Mają więc charakter działań akulturacyjnych. W *Kolędach stręczyciela* ujawnił Nowak działanie wielu „ja” jako podmiotów kształtowania artystycznego, nad którymi dominuje „ja” kulturowe, czyli scalająca siła świadomości kulturowej. Tomik prezentuje całą gamę istotnych dla poetyki Nowaka sposobów estetycznego organizowania świata, wśród których wymienić należy przede wszystkim: teatralizację, dramaturgizację, wizje groteskowe, konwencję ułomności, chwytów stylistyczne przypominające koncepcję pola semantycznego oraz magiczno-mityczne metamorfozy elementów, przebiegające już w z góry wyznaczonych całościach. W omawianym tomiku dostrzegamy jakby nawrót do romantycznych marzeń o prakulturze. Inteligent o chłopskim rodowdzie powtarza romantyczny, liberalno-demokratyczny

gest kulturowy. W myśleniu o sobie i swej macierzystej kulturze podąża drogą cudzą, wyeksploatowaną.

IV

Wszechogarniającą pozycję „ja” kulturowego potwierdzają kolejne tomy prozy m.in. przez nawiązanie do najbardziej archaicznych formuł wypowiedzi, takich jak schematy fabularne eposu i bajki bohater-skiej. W *Obcoplemiennej balladzie* (1963), realną rzeczywistość walki pokazuje Nowak w dziecięcej zabawie, ale też w realnej rzeczywistości walki (wojny) pozwala dostrzec znaną z dzieciństwa konwencję: gry-zabawy. Poprzez archaiczne formy eposu i bajki bohater-skiej artykułuje swoje wojenne dzieciństwo, czyni z niego dzieciństwo chłopskie w ogóle, a przez — zaskakującą na pierwszy rzut oka — ekspozycję etosu walki-gry umieszcza własną kulturę w perspektywie wspólnych źródeł kultury ludzkości, akcentuje w niej elementy wszechludzkie.

Dwa kolejne zbiory opowiadań *W puchu Alleluja* (1965) i *Wybór opowiadań* (1969) są stosunkowo najpełniejszą manifestacją świadomości własnej kultury. „Ja” kulturowe dysponuje zdobytą w drobiazgowych analizach macierzystej kultury wielością punktów widzenia. Widzenie-przeczcucie, widzenie senne, widzenie naiwne, zostaje dopełnione przez widzenie nadwrażliwe, przysługujące ludziom wybranym („nawiedzonym”), którzy w twórczości Nowaka występują pod postacią „pomyłonego”, „głupka”, „ludzika”, „kukiełki” i „ułomnego”. Szczególnego znaczenia nabiera koncepcja ułomności, która jest spotęgowanym widzeniem wewnętrznym i pomnożeniem świata o jeszcze jedną odmianę losu. Jest podmiotowością egzystencjalną, naznaczoną pełnią ludzkiego doświadczenia. „Ja” kulturowe docie-

ra do granic kultury chłopskiej, poznaje i przekracza jej humanistyczny horyzont. Otwiera ją na kulturę ludzkiej wspólnoty. Otwarcie to dokonuje się poprzez realia wojenne, które są jeszcze jednym, obok ewangelicznej miłości, typem stosunku do drugiego człowieka.

Dwudziestowiecznej wsi polskiej nie można zrozumieć i opisać poza rzeczywistością wojny. Wojna jest istotnym składnikiem wszystkich dogłębnych opisów społeczności chłopskich. Proza Tadeusza Nowaka wspiera przeświadczenie, że pierwsza i druga wojna światowa dokonały swego rodzaju dogłębnego „otwarcia” wsi. Narzuciły wsi doświadczenia innego typu uniwersalizmów, przyłączyły lokalne historie społeczności wioskowych do historii świata. Wielkie problemy humanistyczne pojawiły się w sposób dramatyczny pod ciśnieniem wojny, jako własne problemy wiejskiej wspólnoty, która musiała teraz na swój sposób przeżywać wielkie wzorce tragizmu. Stąd też wielkie znaczenie przypisujemy powieści Nowaka pt. *Takie większe wesele* (1966), w której pokazuje pisarz zderzenie dwu, a nawet trzech, wzorców walki, walki rozumianej jako specyficzny typ więzi społecznej. Obok wioskowego etosu walki (parobczańskiej honorności) jest jeszcze etos praludzki, wyrażający się w formułach bajki i eposu. Trzecim jest wzorzec, którego wieś dotychczas nie знаła — wzór walki totalnej.

Choć wszelkie zmiany świata wieś widziała w wymiarze totalnym, to jednak nie znała totalizmu prowadzanego na ludzi przez ludzi. Totalizm był domeną działania Antychrysta, domeną pozaludzkich sił świata. Ukazując partyzantkę i wojnę ludową, zwraca Nowak uwagę na inny niż dotychczas społeczny podmiot wojny, podmiot chłopski, który musi uczyć się rycerskiego i szlacheckiego kodeksu walki, i aby przetrwać, musi nim zastąpić swój kodeks parobczański. Nowak, jak rzadko kto, dociera w swej prozie do treści historii

psychologicznej, do psychologicznego, a nie orężnego czy balistycznego, wymiaru historii przeżywanej w skali masowej. Daleki jest jeszcze wówczas (przed *Wniebo-głosami*) natomiast od historii politycznej, orężnej, wydarzeniowej. Wojna nie jest dla pisarza kategorią historyczną, ale psychologiczną. Staje się niezbywalnym składnikiem losu chłopskiej społeczności i bywa traktowana, w zgodzie z ludowym światopoglądem, jako niezależna od człowieka wielka katastrofa, fatalizm, gwałtowna zmiana, potop, mór, koniec świata.

W swej prozie wskazuje Nowak jeden z najbardziej dramatycznych wyborów, których musiała dokonywać chłopska gromada. Był to wybór między wolnością od zbiorowej odpowiedzialności za wieś, wspólnotę, rodzinę (zarazem zabijania w imieniu wspólnoty) a zbiorową odpowiedzialnością gromady za wszystkich z jednocześnie udzielaniem prawa przedstawicielom tej wspólnoty do zabijania w jej imieniu. Podjęta w *Takim większym weselu* antropologiczna próba zrekonstruowania wzoru ludowej walki i zbrodni, zabijania i kary stała się w naszej literaturze, przenikniętej treściami martyrologicznymi, zjawiskiem nowym. Wprowadziła chłopa do nowej historii Polski, już nie jako podmiot walki orężnej, ale podmiot par excellence psychologiczny. Jeśli w *Takim większym weselu* rzeczywistość wojny i okupacji kreowana jest jeszcze przez „ja” kulturowe, a więc zdominowana jest przez chłopski punkt widzenia w kulturze, to ta sama rzeczywistość w powieści *A jak królem, a jak katem będziesz* (1968) określona jest przez wyższą, świeżo zdobytą podmiotowość, czyli „ja” ludzkiej wspólnoty, które swą największą moc kreacyjną uzyskuje w *Psalmach* (1972). Totalizm wojennej rzeczywistości jest impulsem do rozszerzenia zakresu podmiotowości, do przebudowania jej. „Ja” kulturowe poddane zostaje próbie wojny i okupacji, jako jeszcze innej formule doświadczenia i przeżywa-

nia człowieczeństwa, przyłączania się poprzez cierpienie, zbrodnię i strach do fundamentalnych problemów ludzkiej wspólnoty.

Zgodnie z kanonami ludowej filozofii i moralności brzmi jedna z podstawowych tez powieści *A jak królem, a jak katem będziesz*, iż człowiek ma zawsze dla siebie drugi los. Im bardziej warunki nakazują pielęgnować jeden typ losu, tym bardziej wyziera ten drugi. W porównaniu z *Takim większym weselem* jest to formuła losu uogólnionego, ujętego w kulturowy schemat: król — kat, wieczność — śmiertelność, raj — cierpienie. Człowiek Nowaka musi pomieścić obydwa losy w jednym ludzkim życiu. Materia powieściowa *Takiego większego wesela* miała charakter pamiętnikarsko-wspomnieniowy, gdy w powieści o królu i kacie problematyka artystyczno-filozoficzna zaszyfrowana jest w powszechnych symbolach kultury europejskiej, które poddaje się próbie dziejowych wydarzeń. Powieść internalizuje najbardziej paradoksalną ideę wspólnoty, wspólnoty walki, wspólnoty z ludźmi poprzez zabijanie ludzi i w obliczu zabijania ludzi. Jest to jedna z najgłębszych, najdalej posuniętych, fenomenologiczna wręcz, analiza wojny (walki). Rywalizacja, walka, wojna jawią się jako akt więziotwórczy. Zło też łączy ludzi. Łączy ich nawet poprzez unicestwianie. Bohater Nowaka w zabijaniu, podobnie jak w miłości, doświadcza drugiego dna swej ludzkiej gatunkowości. W powieści *A jak królem, a jak katem będziesz* pisarz dowodzi, że zarówno zabijanie, jak i odkupienie, jest tylko sprawą ludzi, jest niezbywalnym składnikiem ich losu i kultury. Człowiek człowiekowi łotrem, ale też człowiek człowiekowi Chrystusem. Boski akt odkupienia został znów sprowadzony na ziemię. Finalna scena powieści pokazuje akt oczyszczenia świata, odrodzenia się go na nowo. W każdym ludzkim potomku świat odradza się na nowo, na nowo czeka nań los katowski i los królewski.

Ku wszechogarniającej podmiotowości, jaką jest „ja” ludzkiej wspólnoty, dochodzi Nowak dwiema drogami. Dochodzi do niej w poezji i w prozie. Tomy *Ziarenko trawy* (1964) i *W jutrzni* (1966) znaczą drogę, która prowadzi do *Psalmów*. *Ziarenko trawy* poświadczają, iż poeta posiadał już te wszystkie środki kształtowania artystycznego, którymi posłuży się w *Psalmach*. Zerwał ostatecznie z mimetycznym obrazem świata, a tzw. widzenie wewnętrzne, które do tej pory miało znaczenie cząstkowe, zyskało walor całościowy, osiągnęło status samodzielnej i pełnej podmiotowości. „Ja” kulturowe z przedmiotu poznania stało się teraz jednym z wielu poznających podmiotów, podporządkowanych wszechobejmującej sile „ja” ludzkiej wspólnoty. Idea ludzkiej wspólnoty, idea wieczności jest zbyt głęboko zakorzeniona w kulturze ogólnoludzkiej, aby mogła być wyrażona i opisana w perspektywie jednej tylko kultury stanowo-klasowej, w perspektywie kultury chłopskiej.

Wiersze z tomu pt. *W jutrzni* poświadczają ograniczenie dominującej pozycji „ja” kulturowego. We wspomnianym tomie, za sprawą działań wielu autonomicznych podmiotowości, doświadczamy niebywałej gęstości zdarzeniowej materii świata, który ma teraz treść nie tyle substancjalną, ile coraz bardziej relacyjną, gdyż poddany zostaje jakby ponownej ideologizacji. Jego dystanse i hierarchie stają się przesłanką wzmożonej refleksyjności. Świat można ponownie uporządkować i obdarzyć sensem już nie poprzez jakiś społeczny model kultury, nie przez odniesienie do tradycji, ale poprzez działanie w sferze idei. Przez stawianie i porządkowanie idei-pytań, budowanie nowego uniwersum idei. Jedną z takich idei jest idea cierpienia. Tom pt. *W jutrzni* przynosi ostatecznie już uformowaną ideę

wielkiej wspólnoty w cierpieniu, które przenika cały świat, wszystkie potencjalne jego wymiary. „Ja” ludzkiej wspólnoty jest najpełniejszą konstrukcją podmiotu cierpiącego, wyrazem ogólnoludzkiej podmiotowości cierpienia, która wypowie się przede wszystkim w *Psalmach*, gdzie Nowak stara się odtworzyć chyba wszystkie, podjęte już do tej pory, tematyżacje świata. Poetycki system *Psalatów* opiera się na indefinibiliach, faktach przyjmowanych bez definiowania. Są to często poetyckie analizy bazujące na koncepcji pola semantycznego, wyrażające wzmożoną intelektualizację. Rzeczy, detale, zdarzenia, ustępują ostatecznie miejsca pojęciom, abstraktom, ideom. Tadeusz Nowak zdaje się stawiać w *Psalmach* pytanie: jak ten świat przecierpieć, jak całą jego złożoność ogarnąć ludzkim cierpieniem? Jest to zarazem najgłębiej przeżyty akt poddania się światu, kapitulacji przed jego tajemnicami, których nie mogło dosięgnąć i osiąść „ja” kulturowe. Podmiot *Psalatów* staje się wobec świata tylko człowiekiem jakby odartym z neutralizującej otoczki macierzystej kultury i tradycji. Od *Psalatów* miałyby się zacząć tradycja nowa, nowa kultura człowieka. Dążenie ku dalekosiężnym celom zdegradowało kulturę, „odkleiło” ją od jej podmiotowości. Dotychczasowe prawdy i treści kultury okazują się bezradne wobec celów człowieczeństwa, które odsłoniła idea cierpienia. W *Psalmach* dostrzegł Nowak krew własnej, wyalienowanej kultury ludowej, traktowanej do tej pory jako podstawowy materiał znaczeniowy i światopoglądowy.

Świat *Psalatów* jest deterministyczny i finalistyczny, objawia nieuchronność zjawisk, wskazuje punkty zwrotne, granice, w których zdarzenia się poczynają i znikają. Wizje nieuchronności są poetyckimi definicjami idei wieczności, kresu, ostateczności. Przestrzeń między „początkiem” i „kresem” wypełnia cierpienie,

osnuwa żal. Jednostkowy, konkretny, autonomiczny podmiot *Psalmów* pragnie zrównoważyć cechy gatunkowe ludzkości. Jednostka zrównuje się z ludzkością tylko przez bycie wśród ludzi. W ten sposób działania wszechobejmującego „ja” ludzkiej wspólnoty docierają w *Psalmach* jakby drogą powrotną do światopoglądowych fundamentów wszystkich, dotychczas odkrytych i działających, „ja”. Nowak dociera w *Psalmach* do granic człowieczeństwa, które są ostatecznie nieprzekraczalne nawet w świecie sztuki. Ich przekroczenie jest pozorne. Poświadcza jedynie ludzkie możliwości, które nie są większe od możliwości konkretnego człowieka. Człowiek nie może przekroczyć sam siebie i własnej historii, gdyż swój ludzki świat stworzył na własne podobieństwo i w każdym drgnięciu tego świata, w każdej jego drobinie, odnajduje tylko siebie, ze swymi bogami, wartościami, rozterkami.

Celem poezji Nowaka jest próba przywrócenia więzi między ideą człowieczeństwa a realną egzystencją człowieka. Człowiek obarczony różnymi formułami losów i nieuchronnych przypadłości „odbija się” od nich jak od dna, dna świata. Potwierdza się „na dnie”, co można odczytać jako nawiązanie do żywych nurtów myśli egzystencjalnej. Najpewniejsze jest to, co niepewne, dalej nieredukowalne, a więc trwoga, strach, ból i cierpienie. Występując przeciwko sobie człowiek potwierdza się w akcie swego antyhumanitaryzmu. W *Psalmach* przeszedł Nowak całą drogę rodzaju ludzkiego. Odbił ją z bohaterami *Biblii* i *Odysei*, od prapoczątków ludzkiego gatunku po jego dzień dzisiejszy.

VI

Powieść *A jak królem, a jak katem będziesz* i zbiór *Psalmów* stanowiły apogeum działań antyaliena-

cyjnych, były próbą przewycięzania alienacji przez odnowienie mitów ludzkiej wspólnoty. Kolejne tomy prozy: *Diabły* (1971), *Dwunastu* (1974) i *Wniebogłosy* (1982) znamionują zwrot w stronę historii, bądź otwarcie na bieżącą rzeczywistość polityczno-ideową (*Prorok*, 1977). Najświeższa historia i przylegające do niej współczesne kontrowersje ideowopolityczne odsuwają na drugi plan mity ludzkiej wspólnoty. Poprzez bohatera tych powieści, poprzez analizę jego społecznych losów pisarz zdaje się mówić: wiem skąd jestem; wiem, gdzie jestem; wiem kim jestem. We wspomnianych powieściach zaczyna ponownie odgrywać wielką rolę „ja” kulturowe, najsilniejsza, najbardziej chyba samodzielna i tożsama podmiotowość dzieł Nowaka. Dzięki niej pisarz może pokazać najnowsze procesy społeczne i historyczne zgodnie ze światopoglądem swej macierzystej klasy, którego najpełniejszy wyraz znajdziemy w pamiętnikarstwie chłopskim i prozie nurtu chłopskiego. „Ja” kulturowe i przynależny mu światopogląd, ponownie przywołuje pisarz jako antidotum na bieżące rozterki światopoglądowe oraz wzmożoną u progu lat siedemdziesiątych agresję innych idei i światopoglądów, w znacznej mierze antychłopskich.

Osiągnięta przez pisarza samoświadomość kulturowa, dla formowania której rzeczywistość po roku 1945 okazała się rozstrzygająca, służy jako punkt wyjścia dla kulturowych i światopoglądowych analiz chłopskiej historii po roku 1939 i 1945. W powieści *Diabły* powołuje autor swoisty język, przy pomocy którego obrazy Nowego Porządku po 1945 roku mogą być odniesione do ludowych sposobów pojmowania historii, ludowych wizji Wielkiego Początku i wszelkich innych początków, które są tylko powtórzeniem tego najpierwszego. Już nie ogólnoludzka wspólnota *Psałmów*, ale — podobnie jak było w debiutanckich tomikach — wspólnota nowej klasy, która zajmuje w społeczeństwie no-

wą pozycję — staje się podmiotem prozy T. Nowaka. Autor zdaje się przywracać ponownie artystyczną rangę problematyce społecznej przedstawianej najpełniej w figurach Męki Pańskiej. Ostatecznie jest to bardziej mistyczna niż kulturowa czy polityczna wizja rewolucji społecznej. W tym kontekście pojawia się jeden z istotnych zarówno dla *Diablów* jak i powieści późniejszych problemów, a mianowicie problem udziału warstwy chłopskiej w kulturze artystycznej oraz opozycja „pańskości” i „chłopskości”.

Powieść pt. *Dwunastu* jest nie tylko przedłużeniem zapoczątkowanego w *Diablach* dyskursu o chłopskiej kulturze literackiej, ale jest przede wszystkim uogólnionym zapisem drogi, jaką przebył w Polsce Ludowej chłopski wychodźca, bohater *Diablów* — *Prorok. Dwunastu* odczytuje się zazwyczaj jako zapis losów pierwszego po roku 1945 pokolenia chłopskich inteligentów. W istocie jest to również próba pokazania chłopskiego myślenia o historii. Z tym jednak, że porządek historii zastąpiony został znów przez porządek otwartej na historię biografii oraz działanie logiki i symboliki księgi jako prawzoru wszelkiego porządku. Spisywać księgę znaczy tu — porządkować, wyjaśniać świat, przypisywać go do sfery Wiecznego Porządku. W *Dwunastu* pokazana jest wieś spisująca księgę, wiele ksiąg. Za jedną z nich można uznać *Pólbaśnie* (1976), które są próbą scalenia rozproszonych, we wnętrzu kultury ludowej nie usystematyzowanych, wątków samorefleksji kulturowej, wątków realizujących się jako treści pełne, choć osobne, w sentencjach, przysłowiach, przypowieściach, gawędach i relacjach wspomnieniowych. Chłopska karta historii, wpisana w *Dwunastu* do księgi świata, znaczy kres chłopskiej duchowości, poza którą możliwy jest albo groteskowy wariant losu, czyli znana z powieści *Prorok* ubezwłasnowalniająca naoczność życia w mieście wraz z wszystkimi kompleksami chłop-

skości, albo — znosząca przypisania rodowodu — koncepcja międzykultury (wiecznej wędrówki) znana z powieści *Wniebogłosy*.

Przedstawiona w *Dwunastu* Księga Rodzaju Chłopskiego nie darmo urywa się na dziejach ludowej partyzantki. Wychodźcom ze wsi, dwunastce młodych chłopców, zostaje przekazany obowiązek spisania dziejów po roku 1945, nie tyle jednak zapisania nowej stronicy tej księgi, ile stworzenia Księgi Nowej. Podjmą oni trud nie tyle dokończenia księgi-domu, księgi-przedmiotu, ile stworzenia chłopskiej tradycji pisanej.

Lektura *Dwunastu* skłania do przeświadczenia, iż wsi potrzebna jest pańskość, miastu — chłopskość, jako przesłanki samoanalizy i kulturowej samowiedzy. Inteligencja o ludowym rodowodzie stanowi pomost między tymi biegunami, pomost zbudowany głównie z chłopskich dramatycznych biografii, ale ostatecznie wyznaczony przez obiektywny paradygmat dziejowy. Wspólnota wiejska oraz nowa inteligencja o ludowym rodowodzie osiągną swą kulturową tożsamość tylko dzięki konfliktowi ojców z synami, dzięki zerwaniu bezpośrednich więzi i odnalezieniu się w innej wspólnocie idei, którą ustanawia idea chłopskiej kultury. Dramat związany z utrzymaniem przez nową inteligencję chłopskiego pionu moralnego, ewangelicznych wzorów życia, stał się treścią powieści *Prorok*.

W dotychczasowej twórczości Nowaka można było obserwować proces poznawania kultury. W *Psalmach* dotarł pisarz do kultury jako formy. Szukając prawd uniwersalnych osiągnął pisarz świadomość konwencjonalnego istnienia tych prawd. Poprzez styli-

zacje, parodie i wizje groteskowe poznawał, jak konwencje te znaczą. Systematyczne przewyższanie kultury chłopskiej, niwelowanie się chłopskości jako „różnicy” kulturowej, zatarło społeczne motywacje życia form, społeczne warunki zmiany znaczeń i symboli. Stylizacje, parodie i wizje groteskowe, wypełniające strony *Proroka* są sposobem przewyższania, osiągniętej na krótko w *Psalmach*, jednorodności świata. Są sposobem zdobywania dystansów, odmienności punktu widzenia kultury macierzystej i własnej inteligentnej sytuacji, ale wciąż w ramach tego samego obrazu świata, w ramach tego samego światopoglądu.

Prorok ujawnia zmianę stosunku do zastanych i użytkowanych konwencji, ale nie radykalny przełom światopoglądowy. Społeczne i artystyczne treści powieści zostały porażone przez zużytą już pod względem diagnostycznym opozycję: wieś — miasto. Opozycja ta, skonkretyzowana w literaturze i myśli społecznej jako figura postępu i rozwoju oraz awansu społecznego, zostaje w *Proroku* zastąpiona neutralizującą formułą: „stamtąd” — „tam”. Powieść Nowaka, podobnie jak *Konopielka* Redlińskiego, jest analizą wyobrażeń chłopskości, jej wcieleń konwencjonalnych i stereotypowych. Jest ironiczną repetycją modernistycznych wątków ludowości, ludomańsko-inteligenckich mitów, które stały się niejednokrotnie przedmiotem refleksji i krytyki. Parodystyczne groteskowe sceny w *Proroku* nie mają konsekwencji światopoglądowych, są natomiast jakby odmianą świata komiksowego, w którym znaki, „kadry” i sekwencje muszą być znane wielu środowiskom, aby były czytelne i spełniały warunki komiksowej rzeczywistości. Ideologiczna motywacja tych konwencji chłopskości ustępuje teraz miejsca motywacji estetycznej, preferującej komiksowe konstrukcje świata. *Prorok* jest utworem, podobnie jak *Nowe psalmy* (1978), przede wszystkim umotywowanym sytuacyjnie,

jednostkowo, jako konieczny etap na twórczej drodze Tadeusza Nowaka. *Prorok*, ukończony w marcu 1976 r., może być uznany za literacką odpowiedź na wzmagające się w związku z budową „drugiej Polski” koniunktury antyagrarnie i antychłopskie. Jest odpowiedzią na pojawiające się likwidatorskie pytania o dalsze losy tzw. literatury chłopskiej, którą posądzono o formalizm, oderwanie od rzeczywistości, mitotwórstwo i konserwatyzm. W przeważającej części zarzuty formułowane wobec tzw. literatury chłopskiej były kontynuacją historycznego ataku, który swego czasu — głównie za sprawą Peipera — przypuściła awangarda na wynaturzenia idei ludowości. Powtórzenie cudzego ataku bywa równie anachroniczne co i bezpłodne. Pojawiły się więc, jak bywało w przeszłości, jak bywa i dziś, kwalifikacje tej formacji artystycznej jako literatury oficjalnej, urzędowej, czy wręcz — reżimowej. Nowak podjął próbę odpowiedzi wprost. Stąd tak często przyszło mu posługiwać się gotowymi narracjami, takimi jak: pamiętnik, gawęda, życiorys, reportaż, wypowiedź publicystyczna. Przyznać trzeba, że próba ta nie w pełni się powiodła. *Prorok* i *Nowe Psalm*y wyrastają w kontekście napięć i kontrowersji ideologiczno-politycznych z połowy lat siedemdziesiątych, kontrowersji, reprodukcujących w gruncie rzeczy paradygmat jeszcze modernistyczny.

VIII

Wydaną w roku 1982 powieść *Wniebogłosy* należy odczytać, jako ponowioną już po raz któryś, po *Diablach* i *Dwunastu*, próbę powieści o polskiej historii najnowszej, o sytuacji z drugiej połowy lat czterdziestych, którą w jednym z wywiadów określił jako kluczową dla powojennej historii Polski. Dotychczasowe

uwikłanie w historię metaforyzującą lub jednostkowo-konkretyzującą (pamiętnikarsko-wspomnieniową) pragnie pisarz przezwyciężyć przez przyjęcie perspektywy najbardziej nieoczekiwanej, czyli perspektywy kultury jarmarczno-odpustowej, kultury żebraczo-dziadowskiej, podnoszącej tak silnie motyw wędrówki, zmienności losu i pieśni jako wyzwolenia, ale i najwyższego przeznaczenia. Jest to więc perspektywa w jakimś sensie określona społecznie, a przy tym, neutralizująca w świecie powieściowym, dominujące do tej pory punkty widzenia kultur identyfikujących się bądź przez posiadanie, bądź przez pracę. W przyjętej przez pisarza perspektywie nie praca, ani nie posiadanie, ale wieczna wędrówka i pieśń (sztuka) są fundamentem ludzkiego losu. *Wniebogłosy* można odczytać jako powieść o przekornym zdobywaniu świadomości „wykorzenia się”, świadomości, która mogłaby być antidotum na niedo-godności realnego, rzeczywistego wyobcowania, na psychologiczne kompleksy inteligencji o ludowym rodow-dzie. Jest to teza paradoksalna, jeśli zauważymy, że w dotychczasowej twórczości Nowaka rzeczywiste wy-obcowanie było neutralizowane dzięki powtórnemu „zakorzenianiu się”, nie tyle w realiach, ile w idei (mo-delu) chłopskiej kultury macierzystej. Wyrażało się to we wszechwładnej konstrukcji „ja” kulturowego lub też „zakorzenianiu się” w idei ludzkości („ja” ludzkiej wspólnoty). W dotychczasowych utworach bohater No-waka stawał się świadomie osobowością jakby coraz bardziej wewnątrzsterowną, by posłużyć się znanym terminem D. Riesmana, zdobywał krok po kroku ideę wewnątrzsterowności („ja” kulturowe, „ja” wspólnoty). Idea ta okazała się rychło watością niewystarczającą. Stąd, niejako po omacku, doświadczał bohater Nowaka gwałtownej zewnątrzsterowności w *Proroku*. W powie-ści pt. *Wniebogłosy* pragnie autor swą zewnątrzsterow-ność uhistorycznić, zrationalizować i pogłębić. Osadza

ją więc w idei kultury jarmarczno-odpustowej, która — w zgodzie z przypomnianymi przez Bachtina regułami — jest utożsamiana z żywiołowością, spontanicznością, współczesnością „teraz” i „tu”, jest — odniesionym do kultury oficjalnej — biegunem zmiany i przekształcenia. W ostatnich dziełach autora *Psalmów*, počawszy od *Proroka*, kształtuje się taka konstrukcja ideowo-artystyczna, którą przez analogię do poprzednio nazwanych podmiotowości możemy określić jako „ja” prześmiewcze, „ja” międzykultury, „ja” zdrady.

Ponad wartości kultury opartej na pracy przedkłada ostatnio Nowak koncepcję kultury, której osnową jest wędrówka i pieśń jako synonimy wolności, odejścia od socjalnego i rodowodowego przypisania, ale również zapowiedź problematyki artystowskiej i znak działania wszechobejmujących praw historii. Niewola historii zdaje się zastępować teraz przewyciężoną nie tak dawno niewolę rodowodu, niewolę macierzystej kultury. Od biografizmu i mitologizacji kultury zwraca się Nowak ku historii. Jest to zapowiedź nowej i trudnej drogi.

FOLKLORYSTYCZNE UNIWERSUM I REGIONALNY KONKRET

Swoistą żywotność pierwiastków ludowych w kulturze współczesnej poświadczają dwa tomy prozy Józefa Ozgi Michalskiego — *Młodzik* (1969) i *Sowizdrzał świętokrzyski* (1972). Genezę postawy pisarskiej autora *Młodzika* da się sprowadzić na grunt wyrazu artystycznego (w ogóle duchowego) korzystającego z doświadczeń kultury ludowej o wysokim stopniu sklasycyzowania. Ozga odnawia metodę artystyczną folkloru w ten sposób, iż utwory jego nasiągają treściami folklorystycznymi rozmaitej proveniencji, wyselekcjonowanymi i opracowanymi — jak można powiedzieć — z myślą o „własnej aktualności” jednostki, a jednocześnie w zgodzie z szerokim interesem danej społeczności.

Folklor, będąc przejawem sztuki synkretycznej, w której element — z naszego punktu widzenia — artystyczny łączy się nierozzerwalnie z praktycznym, dopuszcza możliwość ciągłego, uogólniającego styku przejawów pracy, konkretów materialnych z aktami duchowymi i artystycznymi. Proza Ozgi Michalskiego jest literacką artykulacją klasycznych form tradycji folklorystycznej w kulturze. Regionalny konkret przemawia w niej wielością znaczeń wyzwolonych przez włączenie go w folklorystyczne uniwersum.

BIOGRAFIA JAKO PRZYPOWIEŚĆ

Bohater *Młodzika* ma bogaty i rozległy rodowód. Odnajdujemy oto na kartach tej książki atmosferę dawnych dialogów, jakie miewali z wielkim majestatem władzy królewskiej czy biskupiej przeroźni wesołkowie typu flamandzkiego Sowizdrzała, Marchołta czy zacnego peregrynanta — Barona Munchhausena.

Rodowód to jednak i europejski, i regionalny, świętokrzyski. Wesołkowie tacy przyjmowali zazwyczaj inne imię i stawali się wyrazicielami jakichś społeczności lokalnych, stawali się — jak później na odmiennych nieco zasadach Janosik czy Ondraszek — obrońcami ucięmiężonego ludu. W rysach „młodzika”, zawartych w przezabawnych epizodach jego biografii, jest coś z przebiegłości ludowego kpiarza i stanowczości ludowego przywódcy.

W twórczości literackiej, która podejmowała tematykę świętokrzyską, zawsze było coś z postawy wielbiącej i coś z postawy bluźnierczej, zawsze podniosłość i wielkość nadawały sens postawie buntowniczej i stawały się jej treścią. Bunt bywał zawsze dostojny, ale zawsze człowieczy. W tym sanktuarium świętości albo przyjmowało się bez reszty lokalne mity i wszelkie przejawy tradycjonalizmu, albo ten właśnie tradycjonalizm czynił nawet tylko obojętnych odszczepieńcami i buntownikami.

Znakomicie wyraził to Stefan Żeromski na kartach *Puszczy jodłowej*, kiedy pisał: „Przyrosły czary nowe. Gdy stary zakonnik, kapelan u Świętej Katarzyny, w czasie Podniesienia dźwigał na wysokość oczu ciężką złotą monstrancję i wśród błękitnych dymów kadzidła patrzył w ciżbę ciasno w kościółku słoczoną — chowali się jeden za drugiego i kryli twarze w dłoniach starzy «chłopcy» świętokrzyskich wiosek, co to na sumieniu mieli przecie niejedno. Mówili bowiem szeptem nai-

starsi, że wtedy stary brat Kazimierz przez Przenajświętszy Sakrament widzi każdą zbrodnię ludzką jak na dłoni. Strach wielkooki szedł między chłopcy"¹.

Wśród tych ciasno stłoczonych w maleńkim kościełku przedstawiciele świętokrzyskich rodów jakbyśmy poznawali starsze pokolenie z kart *Młodzika*. „Dziadek — czytamy u Ozgi — troszczył się o kaczkę o wiele bardziej niż o swój grzech, z którym szedł do księdza. Tamto wyparowało mu już zupełnie z głowy, kaczkę istniały namacalnie. Nie był w zgodzie z tą instytucją kościelną, która wymaga od niego aż tak ścisłych rachunków.”

W krainie świętokrzyskiej żyje wiele legend bohaterskich. To tutaj właśnie sławi się w pieśni ludowej jeszcze dziś Naczelnika Kościuszkę, krążą jeszcze legendy o buntowniczym księdzu Ściegiennym, o walkach Langiewicza, a nawet biografię Żeromskiego opowiada się tu jak bohaterski epos. Atmosferę tę, przetransponowaną na język zdarzeń współczesnych, odnajdujemy w książce Józefa Ozgi Michalskiego. Dzieją się tu wydarzenia wielkie, ale i błahe. Zręcznie wykorzystany wątek miłosny, który jest przeciw naturalnym elementem biografii „młodzika”, spaja w jednorodną całość olbrzymią ilość rzeczywistego i fantastycznego materiału, pozwala wykorzystywać dawne motywy facecyjne i tworzyć nowe.

Można zaryzykować twierdzenie, że dwa typy refleksji artystycznej, stojące na biegunach, decydują o obliczu pisarstwa Ozgi Michalskiego. Jest to z jednej strony liryka refleksyjna, streszczająca stany emocjonalne i prawdy moralne w pojęcia, a z drugiej — epika czerpiąca pełnymi garściami z nieprzebranej skarbnicy ludowego humoru. Już sam start literacki Ozgi Michalskiego, wówczas ucznia kieleckiego gimnazjum, upo-

¹S. Żeromski, *Puszcza jodłowa*. Warszawa 1973, s. 27—28.

ważnia do wysnucia takich wniosków. Debiutancki tomik *Pieśni buntu* i gadki świętokrzyskie pt. *Łysica gwarzy* były jakby wstępnym rozpoznaniem możliwości podjęcia tej problematyki. Przypominamy te takty, ponieważ tomik pt. *Łysica gwarzy* można uznać za wprowadzenie do *Młodzika*.

Powieść Ozgi Michalskiego ma rozbudowaną warstwę psychologiczną, którą tylko na pierwszy rzut oka można sprowadzać do miłosnych perypetii młodego chłopaka spod Świętego Krzyża. Jest to — jak należy podejrzewać — utwór wykorzystujący motywy autobiograficzne. Dotyczy to nie tylko wiernie odtworzonego w książce świętokrzyskiego pejzażu, ale również poszczególnych epizodów powieściowych.

Jak w każdej chłopskiej wielopokoleniowej rodzinie, tak i na kartach powieści Ozgi Michalskiego edukacją „młodzika” zajmują się dziadkowie. Autor napisze sam we wstępie do *Poezji wybranych* o tej rodzinnej instytucji wychowania, którą tak barwnie przedstawił na kartach *Młodzika*: „Kozłanka — moja wujenka, w wieczór zimowy, przy kominie, na którym stał zawsze gorący barszcz i piekły się kartofle, opowiadała o duchach nieboszczyków zupełnie tak, jakby byli gośćmi wieczoru. Pod koniec żywi z umarłymi tak się przemieszali, że nie wiadomo było, kto zaliczał się do żywych, a kto do zmarłych. Mój dziadek wymyślał historie o kobyłach, ogierach. Bardzo lubił konie, przepadał za kradzieżą drzewa z «pańskiego» lasu — «las jest nasz» — do tego potrzebne były mocne, posłuszne konie.”²

Bohatera swego świadomie uczynił autor postacią uczącą się życia. Bardzo też interesująco wypadł ów edukacyjny aspekt biografii „młodzika”. Jest to książka o dorastaniu, jednak nie w typie *Zmor Zegadłowicza*

² J. Ozga Michalski, *Poezje wybrane*. Warszawa 1967.

czy *Nieba w płomieniach* Parandowskiego. Bohater Ozgi uczestniczy od najmłodszych lat w zdarzeniach ważnych, zdarzeniach, które wyciskają silne piętno na jego postawie światopoglądowej. Otaczająca rzeczywistość w sposób naturalny, jako materialna i duchowa całość, oddziałuje na bohatera. Książkowa biografia „młodzika” nie jest biografią zwyczajną. Ozga uposaża swego bohatera w cechy, które można nazwać konkretnymi, a jednocześnie pozaczasowymi. Sposobi więc powieściową postać do przyszłych działań, które choć nie są heroiczne i podniosłe, ale społecznie doniosłe. Biografia ta jest przypowieścią o współczesnym człowieku.

Taki cykl biograficzny, do którego *Młodzik* jest znakomitym wstępem, byłby w naszej literaturze współczesnej czymś szczególnie ciekawym. Byłoby to zupełnie nowe, po licznych próbach heroizacji, odczytanie wielu problemów naszej historii. Tym bardziej że autor korzysta ze środków znanych na przykład dzisiejszemu teatrowi groteski i paraboli. Ludowy humor znakomicie chroni przed chłodem popisów i pomysłów wyłącznie intelektualnych, których liczba od czasów najdawniejszych nie ulega zbyt niemu pomnożeniu.

Ozga doskonale rozumie zasadniczą różnicę pomiędzy porządkiem faktów rzeczywistych a porządkiem faktów powieściowych. Dlatego dzieje książkowego bohatera mają przemawiać poprzez ich własną artystyczną koncepcję, a nie wielość bezkształtnych zdarzeń rzeczywistych. Pisząc o ludowych narratorach Ozga stwierdzał: „Język był dla nich podstawową rzeczywistością, świat był rzeczywistością drugą. Interes ich opowiadania brał zawsze górę nad otaczającym nas światem, to byli autorzy, których opowiadania, fraszki, dramaty stanowiły całość artystyczną wypróbowaną wielokrotnie wobec słuchacza”⁸.

³ Ibidem, s. 9.

Autor *Oberka świętokrzyskiego* poszedł tropem tych opowiadaczy, nawiązał do klasyki folkloru narracyjnego, któremu wieczne trwanie daje najlepszą rekomendację artystyczną. Książka utkana jest z dawnego i nowego, ale zawsze przedniej marki, tworzywa facecyjnego. Nie ma ona wyraźnie rozwijającej się akcji, ale — jakbyśmy określili — „koncentracje fabularne”. Znamy je ze zbliżonych swym celem i formą artystyczną książek Haska czy dziś Hrabala. Następują one wtedy, kiedy autor podejmuje działanie parodystyczne.

Jest to zazwyczaj parodia ceremoniału, a ten wyrasta zawsze na tle sformalizowanych stosunków społecznych. Najlepsze, naszym zdaniem, stanowiące o niezaprzeczalnej wartości *Młodzika*, są sceny, w których spotykamy przezabawne parodie ceremoniału odpustowego, ceremoniału sprawowania władzy (sanacyjnej) i wreszcie sanacyjnej „maszynki” wyborczej.

Młody, odważny i przebiegły bohater *Młodzika* podejmie wkrótce swoją kolejną — tym razem wielką — rolę. Zostanie pasowany na Sowizdrzała, którego biografia jest historią całego nurtu kultury.

CZŁOWIEK PÓLFAMILIJNY

Sam tytuł *Sowizdrzał świętokrzyski* jest aluzją literacką, przywołaniem określonych skojarzeń, a wreszcie odnowieniem w wyobraźni czytelniczej obrazów i prawd, jakie nasuwały się kiedykolwiek w spotkaniu z wielkim dziełem de Costera i potężnym nurtem półfolklorystycznej tradycji sowizdrzańskiej. Pośpieszne jednak poszukiwanie pokrewieństw i zależności może okazać się tyleż pochopne, co fałszywe. Dowolność tych skojarzeń ogranicza zresztą przymiotnik „świętokrzyski”. Uważna lektura nakazuje mówić ra-

czej o analogiach aniżeli zapożyczeniach i bezpośrednich wpływach. Każda kraina, każda grupa społeczna na miarę swoich potrzeb i niedostatków powoływała do życia własnych Sowizdrzałów. Dość na to przykładów w literaturze i folklorze. Podobnie jak flamandzki, tak i świętokrzyski bohater czerpie swą wielkość z regionalnego konkreту. I jest to analogia chyba najważniejsza, mająca dla omawianej powieści daleko idące konsekwencje. Jeśli przyjąć, że Sowizdrzał — nawet w dzisiejszej świadomości potocznej — symbolizuje nurt zdroworozsądkowej oceny świata i pełni w nim rolę obiektywizującego (wywracającego świat na opak) zwierciadła, to odczytanie powieści Ozgi przy pomocy takiego klucza prowadzi na trop fałszywy, jak ongiś zaprowadziło ono komentatorów de Costera. Romain Rolland pisał w związku z tym: „Śmiech flamandzkiego Sowizdrzala to maska wesołkowatego Sylena, skrywająca nieubłaganą twarz, żółciową gorycz, palące namiętności. Zerwijcie maskę! Sowizdrzał jest przerażający! Sedno jest tragiczne”⁴. Podobnych akcentów, jawnie zresztą demonstrowanych, znajdziemy w powieści Ozgi sporo. Zza wielu żartów i facecji przeziiera twarz Szeli.

Im bliżej zapoznajemy się z powieściowym bohaterem, tym bardziej — jakby mimochodem — zaczynamy przymierzać do niego wielki gmach dzieła de Costera, jak również głębie i pływiczny rodzimej literatury sowizdrzańskiej, gdzie łatwo znaleźć, choćby z nazwy, rodowód wielu bohaterów książki Ozgi, przeróżnych Pańkoniów, Furkociów, Hektarów, Puzynów z Orderem Wielkiego Odyńca, Łagowskich z Orderem Oczyszczającego Aloesu itp. Stwierdziwszy owo nazewnictwo

⁴ R. Rolland, *Słowo wstępne*, [w:] Karol de Coster, *Legenda jako też bohaterskie, wesole i sławne przygody Dyla Sowizdrzala i Jagnuszka Pocziwca w krajach flamandzkich i gdzie indziej*. Warszawa 1957, s. 11.

two sowizdrzalskie, które lubowało się w przeróżnych: Baranich Przetokach, Koziegłowach, Parzymiechach, Łysobykach czy Pigzach, nie wyczerpujemy jednak zagadnienia.

Poetyka literatury sowizdrzalskiej wykorzystywana jest tu na każdym kroku, tworząc u czytelnika gęstą sieć skojarzeń, napięć i replik, co w gruncie rzeczy jest uruchomieniem jednej z najbardziej powszechnych i rozległych warstw wyobraźni literackiej. *Sowizdrzał świętokrzyski* jest świętokrzyski rzeczywiście i to zapewnia mu wybitną wartość. Rejestr kilkudziesięciu facecji, żartów i kawałów, który można zestawzić i z pedanterią poszukać ich prawzorów, nie będzie rejestrem treści umarłych, odgrzebanych z archiwum, ale żywych, pulsujących sokami świeżej wyobraźni, wręcz metafor sytuacji życiowych. Podobnie zresztą jak w *Młodziku*, i tu widzimy dwie warstwy conceptów i facecji. Na jedną z nich składają się perły ludowego humoru, wydobyte z powszechnego repertuaru opowieści gminnej, drugą natomiast, dominującą, stanowią pomysły własne, w niczym nie ustępujące znanym wątkom światowej facecjonistyki. Równie piękny i subtelny jak niegdyś portret Dyla i Nele jest portret Kolasy i Natalii. Tak pięknych stron poświęconych miłości już dawno nie czytaliśmy w literaturze polskiej.

Ustaliwszy pole skojarzeń, do którego świadomie odsyła tytuł powieści, wskazać trzeba — ujawniające się w tym kontekście — jej podstawowe znaczenia, gdyż wszystkich spraw wyczerpać tutaj nie sposób.

„Kolasa człowiek półfamilijny” — pisze w pewnym momencie autor, rzucając mimochodem klucz do zrozumienia artystyczno-społecznych założeń swojej książki. Wydaje się, że jest to formuła trafna, zespolona ściśle z określoną postawą wobec świata, a zarazem licząca się w medytacjach o współczesnym człowieku. Na półfamilijność — jak to określa

autor — składa się taka osobowość ludzka, która istnieje dzięki chcianym, oczekiwany i pożądanym, a nie narzuconym więziom społecznym. Kolasa jest wręcz modelem człowieka, do którego przylega jak coś namacalnego całe unerwienie systemu społecznego i porusza się ono (funkcjonuje) przy przejściu z jednej sytuacji do drugiej.

Bohater jest już w założeniu oryginałem, jakich w tradycji literackiej wielu, ale w książce Ozgi na czterystu z okładem stronicach druku buduje „indywidualną oryginalność”, popadając stale w sytuacje pod względem społecznym, obyczajowym i światopoglądowym — konfliktowe. Staje zawsze na granicy tego, co własne i cudze, tego, co znane i obce, dostępne i niedostępne. Owa konfliktowość zagwarantowana jest już samym pomysłem przewodnim, kiedy to wiejski wesołek, upoiwszy gorzałką jadącego na nową parafię księdza, przebiera się w jego sutannę i przyjmuje do końca jego rolę.

Proste przybranie maski otwiera na oścież bramę do krainy, gdzie wszystko stać się może, gdzie nie ma miejsca dla wątpiących i zdziwionych. Nie mogą więc dziwić podniebne podróże na psie czy szarża ku murom świętokrzyskiego klasztoru na olbrzymim odyńcu, „wielkim ojcu puszczy”. Choć obraz te wydają się baśnią czy krotoczwilą, w powieści pełnią funkcje polemiczne; są swoistym „za” lub „przeciw” wobec określonych postaw życiowych. Sutanna-maski projektuje dalsze sytuacje powieściowe — siłą przyjęcia kostiumu, konwencji, wejścia w świat zabawy, w którym przecież upatruje się źródło wszechsztuki. Najczęściej jednak bohater znajduje się na kilku granicach naraz. W danym momencie jego działań przecinają się krańdzie wielu sytuacji, wielu poglądów na świat, interesów klasowych i jednostkowych.

W świecie tym, jak w jarmarcznym teatrze, wchodzi

się ze śmiechu w powagę, z wesela w śmierć. „Teatr jarmarczny — pisze Ozga — zjawisko świata niebywale! Wszyscy ci rozładowywacze burz, połykacze błyskawic i przepowiadacze pogody są widocznie potrzebni. Muszą w pewnej chwili powiedzieć to, czego nikt by nie powiedział. Muszą coś wymyślić dobrze czy źle. I muszą zrobić coś, czego nikt inny nie potrafi. Zrobić bez szkody dla innych, z przecuciem pożytku i trafnością celu. Jest tu krok jeden od powagi do śmiechu, od trafu do pudła.”

Wszystko tu zatem bywa sobą i czymś innym zarazem. Każdy element świata może być przebrany, może wystąpić w cudzym kostiumie. Chłop staje się nagle plebanem, a wioskowy złodziej nosi imię Aniołek. Nawet między „dawaniem” i „braniem” nie istnieje żadna różnica („Lekkomyślność pomysłów Furkocia, jego rękodajność była bez pohamowania. Dawał i brał nic sobie z tego nie robiąc”). Na każdym kroku spotykamy owe sytuacje „na progu”: święta gromnica okazuje się przydatną do kłusowania strzelbą, a podczas procesji nosi się obok monstrancji samowar z kipiącą herbatą. Wysocy i maluczcy mogą uścisnąć sobie dłoń w wnętrznościach krowy, a rozprzestrzenione mnogością potraw wesele może nagle zamienić się w gigantyczną ubikację. Oklaski i brawa bywają jak razy wymierzone zniemawidzonemu ciemierzcy: „Nadleśniczy poruszył się w krześle. Oklaski runęły na niego. Był wyklaskiwany najmocniej. Ale teraz nikt już nie wiedział, jaki był ich sens. Nie były to oklaski, lecz bicie nadleśniczego w tyłek i gdzie się dało. Dłonie klaskały w dłonie, ale między nimi nie było pustego powietrza, lecz coś z pana Puzyny, taka część jego ciała, jaką sobie kto upatrzył.”

Jak w ludowym karnawale, i tutaj śmiech ma zdolność wywracania świata na opak. Wielcy stają się małymi i vice versa. Śmiech chłoscze, „jest potęgą, gdy się go właściwie użyje”. Znosi wynaturzenia, przywra-

ca proporcje. Aktywizuje i zdobywa. Śmiech w powieści Ozgi to światopogląd, to formuła ludowego bohatera; człowieka, który może unieść się ponad wszelkim „przypisaniem” czy obezwładniającym bunt sentymentem.

Bohater powieści tak oto formułuje zagadnienie w liście do swego niby-przełożonego biskupa Pańkonia: „Chodzi tylko o to, aby radość była uzasadniona, i na to często trzeba wydawać więcej, niż się bierze. Radość nie uzasadniona to czyste nadużycie i tego powinniśmy się wystrzegać. Natomiast jeśli chodzi o płacz, to go nie lubię, i smutek jest mi wrogiem w każdej postaci. Bo smutek jest uzasadnieniem niedoli i usprawiedliwieniem jej oczywistym”. Akcenty takie wskazują na wyraźnie rozbudowaną w powieści warstwę polemiczną. Jest to polemika nie tylko z filozofią pesymizmu, bezradnością wobec losu czy zorientowanym jedynie na reprodukcję świata rytuałem (por. świętą scenę uzdrowienia konia), ale jest to również polemika z pewnymi wątkami literackimi, mitami i legendami, w których pesymizm i bezruch jest nakazany jakby „z góry”. I tak Kolasa u stóp świętokrzyskiego klasztoru spotyka się nie z legendarnym świętym jeleniem, ale z odyńcem; nie wysłannikiem niebios, ale piekieł (podziemi).

W *Sowizdrzale świętokrzyskim* dzięki owej sprawczej potędze śmiechu z niezwykłą siłą ujawniają się opozycje między tym, co wyróżnione i oficjalne a tym, co pospólne. Coraz przenikliwiej rysuje się też historyczna granica między ciemieczkami i ciemieżonymi; odarta z wielu pozorów, sentymentów i przerzuconych gęsto pomostów solidaryzmu społecznego.

Pochwała ludowego bohatera — to pochwała działań zwiastujących przyszłość. „Biskupi i księżęta Kościoła” przebiegają jak komety zatrzymując się na chwilę w ołtarzach. Niczego nie podejmują zarówno przez

oszczędność, jak z braku odwagi. Kto z nich jest w stanie ponieść ryzyko zmierzenia się z diabłem. Nikt z tych piekieł nie może być wybawiony, dopokąd gło-dujący i osmaleni ogniem nie mają nic do powiedzenia. Muszą, to być ich słowa własne. Nie te, którymi inni opisują ich pragnienie, poświęcone niebu, kamieniom i metalom, a nawet łąkom i ogrodom, które inni zamieszkują. To muszą być ich własne słowa stworzone na podobieństwo kamiennych tablic i elektrycznych reklam, powinny to być, słowa-blizny. Słowa, którymi nigdy jeszcze nie opisano niczyjego stanu ducha, którymi nikomu nie udało się wyrazić rzeczywistych pragnień człowieka. Ocalenie tych, którzy cierpią, może przyjść tylko od nich samych, nigdy od tych, którzy zadają im cierpienia."

„Słowa-blizny” znaczą tu jednak coś więcej; znamionują — przenikające całą warstwę słowa powieściowego — uwrażliwienie na wypowiedzi cudze, cudze języki i światopoglądy. Bohater Ozgi umie mówić o sobie, włada językami wielu poglądów na świat, gdyż zyskał samoświadomość własnej kultury, własnej warstwy społecznej. Refleksyjność jest polemiczna względem tego spojrzenia na kulturę ludową, które pragnęło widzieć w niej twór statyczny, reliktowy.

Mówienie jest działaniem, przekraczaniem zastanych sytuacji; jest dotykalne jak chleb i woda ze źródła: „My nie możemy mówić tyle, ile mówią panowie, oprócz tego, że mówimy, musimy jeszcze pracować. Takie są proporcje. Mówię to, co robię. Inaczej nie ma o czym mówić. To się równoważy.” Uwrażliwienie na cudze języki, mieszanie ich i stawianie naprzeciw sobie, spotykamy na każdym kroku. Obok warstwy logiczno-pojęciowej, która wypełnia niekiedy zbyt publicystyczne warstwy komentarza, spotykamy warstwę słów epickich („Mowa jego była stuwyrzem, śpiew przejrzysty”), obok stylów podniosłych i oficjalnych, style

potoczne. Jedne przeglądają się w drugich, tak jak przyglądają się sobie ludzie różnych kondycji.

Otrzymujemy w *Sowizdrzale świętokrzyskim* doskonały portret „człowieka półfamilijnego”, takiego, za którym się dziś tęskni, z którym chciałoby się przebywać stale, gdyż nie jest to „umysł jednobruzdowy”, nie pogubiona w fotelach i przydzielanych stołach jego serdeczność. Jest to człowiek gotowy korzystać z życia i je tworzyć. „Słowo «gotowość» — pisze Ozga Michalski — posiada jednak tyle znaczeń, ile jest sytuacji. Człowiek powinien być gotów na wszystko. Zarówno na atak, jak na odpór, na śmierć, jak wesele. Zagadką jest wszelka gotowość.”

SŁOWO PERYFERYJNE

W *Majdanie* Mariana Pilota jakiś głos relacjonuje: „Żeby zapchać maszynie paszczę, wymyśla ćwiczenia wykrzykowe, zawsze tego za mało, polszczyzna komiksowa całkiem nie ukształtowana jeszcze...” Gotowi byśmy nawet uwierzyć, że „polszczyzna komiksowa całkiem nie ukształtowana jeszcze”, ponieważ ów głos, prawie ze środka *Majdanu* wydobyty, jest tak donośny, jakby to właśnie on posiadał tajemnicę skutecznego przekonywania o tym lub owym. Słyszymy więc ¹ znowu: „[...] nadchodzą myśli, Jean Paul Sartre, Jan Parandowski: siedzą sobie w domu, robią literaturę, autentyczną, nie żadną tam pożywkę dla młodocianych, agar-agar (jak mówi pewna mikrobiolog) — całą gębą literaturę, uczucia, niuanse, sądy głębinowe, drażnienie podstawowych człowieczych spraw, gorzko wspomnieć, tym bardziej gorzko, że głowa właśnie pusta w najbardziej komiksowym sensie, chciałoby się nie wiedzieć czego, a tu nawet na komiśne (komiśne? komiśne!) widziadło-czytało dla smarkatej publiki, dla junaków z bitlesimi grzywami [...]”.

Jeżeli znamy niektóre wiersze i opowiadki ogłaszane na łamach istniejących i nie istniejących już kolorowych tygodników, jeśli czytamy tego lub innego piszącego niby-piosenki niby dla dzieci, to owo biadolenie na niedostatki komiksowej literatury jest przemyślną

prowokacją. Jeśli wertowało się niektóre zbiorki poetyckie, to łatwo przekonać się, dlaczego sztambuchy licealistek zawierają, obok wycinków z gazetową modą, środowiskowymi dowcipami i piosenkami, także przepisane poezje, których nie udało się zauważyć na przykład w antologii dla liceum opracowanej przez Matuzszewskiego. Taki sztambuch licealistki jest jakby wyspą ocalenia rzuconą między dzieciństwo a świat dorosłych. Wraca się do niego najczęściej tak, jak wraca się do ostatniej krzyżówki z zacnego „Przekroju”, wciąż jeszcze — mimo wysiłków całej kamienicy — nie rozwiązanej.

Cóż to takiego „kurzołapka w oknie”, jakim zwrotem językowym, jakim słowem można to tajemnicze wyrażenie „zrównoważyć” — oto problemy, które wyczerpują niekiedy całotygodniową pomysłowość oraz intelektualną operatywność rodzin, rodów i kręgów towarzyskich. Bylibyśmy nie wspomnieli kącika rozrywek umysłowych szacownego krakowskiego „Przekroju”, gdyby nie to, że egzystuje u nas pewien typ wynalazczości literackiej, realizującej podobne krzyżówkowym łamigłówkom funkcje społeczne. Nie idzie tu oczywiście o banalne stwierdzenie, że „układanie” współczesnej poezji (czasem i prozy) wymaga takiego treningu językowego, takiej wytrwałości i dyspozycji umysłu, jakie osiągnęli zawodowi szaradziści. (Warto przy okazji wspomnieć, że sprawności tej nie zapewnia jeszcze ani samorzutna, ani zorganizowana lektura awangardowej poezji.) Jest to bowiem nie tylko pokrewieństwo pomysłów i wynalazków językowych, ale przede wszystkim ten sam repertuar faktów, wartości, idei. Tak więc ów prowokacyjny monolog w *Majdanie* traci dygresyjny charakter, ponieważ jednym z „bohaterów” książki jest konwencja literatury mającej wszelkie predyspozycje, aby stać się literaturą zaangażowaną bezpośrednio w rzeczywistość bieżącą, być dostępną szerokiemu od-

biocy, a przy tym kształtować jego postawy i hierarchię wartości. A jest tak przecież ze wszelkimi odmianami literatury masowej czy komiksowej.

Zarówno samo wprowadzenie tej konwencji, jak również niedwuznaczne akcenty parodystyczne nie realizują jakichś doniosłych celów poza tekstem. Służą tekstowi samemu, odbudowując nad ułożonymi — jakby przypadkowo i bezładnie — fragmentami jakąś jednolitą warstwę pojęć, które poszczególnym epizodom i sytuacjom nadawać mogą sens ogólniejszy. Pojedyncze fragmenty i zdarzenia mogą w ten sposób „wypowiadać się” w imieniu całości tekstu, mogą być celowym komponentem jego naczelnej idei.

Materiał powieściowy zdany jest tu wyłącznie na własne siły. Nie obiektywizuje go, nie spaja ani konkretyzuje uposażony w powieściową wiedzę i władzę narrator. Świat przedstawiony egzystuje tu jakby poza wyraźnymi ramami narracyjnymi. Nie wiadomo, czy to aż tak zawierzo narratorowi, że ten nie podoławszy wszystkim funkcjom, musiał zejść na plan dalszy, czy też świadomie zrezygnowano z jego usług, jako że sytuacja społeczna, w której powstaje literatura, opowiada zdarzenia, ona „mówi” tekst, ona ostatecznie wyznacza jego znaczenia, a nie jego wszytkowiedzący czy reprezentatywny przedstawiciel.

Majdan jest książką jakby specjalnie przysposobioną do ciągłego czytania, do wciąż nowego identyfikowania się lub spierania z jej pomysłami. Coraz częściej pojawiają się takie teksty „do czytania”, powiedzielibyśmy, do „nauki czytania” literatury współczesnej.

Przywrócić dawną rangę lekturze mogłoby znaczyć — przywrócić społeczną rangę literaturze. Chciałaby literatura spoważnieć, odzyskać dawny przywilej organizowania życia społecznego. Trzeba zresztą seminaryjnego referatu, aby udokumentować literacki charakter utrudnień, jakimi broni się literatura współczesna

przed innymi odmianami piśmiennictwa czy przed „rozbiorami” ze strony środków masowego przekazu.

W *Majdanie* wymaga się od czytelnika szczególnej cierpliwości. Czasem może zbyt wielkiej. Niecierpliwy czytelnik mógłby tę książkę czytać właśnie od środka po ostatnie zdania i od środka po zdania początkowe. Gdy wyraźne ramy narracyjne nie istnieją i proces czytania pozbawiony jest perspektywy porządkującej, wtedy „duchem” utworu (jego „organizatorem”) staje się symetria struktur. *Majdan* zaczyna się tymiż słowami, którymi też się i kończy. Wszystko jest tu jakby powierzone czytelnikowi, a ten nawet nie podejrzewa, jak bezwiednie władają nim symetrie struktur. Można zaryzykować twierdzenie, że autor *Majdanu* nie stworzył swej książki ze struktur „pisanych”, ale „czytanych”. Jest w ten sposób reprezentatywna dla Pilota książka literaturą z literatury, ale przede wszystkim przeciw niej samej.

Bohaterem, obserwowanym jako postać ludzka, jest tu ktoś, komu wyznacza się wciąż nowe role. Jest on jakby funkcją tych ról, jakby uczestnikiem monstrualnych rozmiarów widowiska, w którym starano się pokazać możliwie wiele.

Jedną z najbardziej wyeksponowanych w książce ról jest rola bezdomnego. Bezdomność potęguje się częstymi odniesieniami do wioskowego szczęśliwego dzieciństwa i konkretnymi — narzucającymi się z całą bezwzględnością — sytuacjami współczesności. Brak tu jakichkolwiek informacji, które mogłyby pojawić się poza ramami sytuacji.

Kondycja socjalna bohatera nie jest bliżej określona. Wiemy, że zajmuje się komiksową literaturą, ima się reporterki, ale nigdy stałość zajęcia nie pojawia się jako cecha wyróżniająca. Odnosimy wrażenie, że to właśnie taki bohater może bezkonfliktowo przeistaczać się w reprezentanta nieprzenikliwych wzajem kręgów

socjalnych. Może bez żadnych przełomów światopoglądowych identyfikować się z każdym przez siebie napotkanym wizerunkiem rzeczywistości. Pozwalają mu na to plebejski rodowód, przeżyty z całą intensywnością „awans pokolenia”, a także metafizyczne wręcz doświadczenia wyniesione z „międzykultury” podmiejskich zaułków jakiegoś tam Józefowa czy Kobyłki. Dodać jeszcze nadzwyczajne zdolności do języków obcych i mielibyśmy bohatera uniwersalnego, pasującego jak ulał do każdej społecznej sytuacji.

Mamy oto bohatera wędrującego po świecie, wpadającego nagle w najbardziej odmienne i sobie niepodobne sytuacje. Wielka ilość nowelek i obrazków, które składają się na całość książki, służy do eksponowania *r u c h l i w o ś c i* bohatera, jego ciągle nowych przypadłości, nie powodowanych zresztą działaniem celowym. Nie jest to bowiem peregrynujący na krótkich, miejskich i podmiejskich trasach Ulisses czy Don Kichot, ale raczej ta odmiana waganta, którego określilibyśmy jako przedstawiciela „ludzi luźnych”. Owa ruchliwość, luźność i „międzykulturowość” nie staje się supernormą społeczną, wzorcem realizowania osobowości czy efektem świadomego wyboru. Bohater nie jest do tego zdolny. Jedyłą jego siłą jest postawa konsumpcyjna, bliska tej, jaka cechowała bohaterów Rabelais.

Plebejski rodowód i status komikowego rymopisa stwarzają tutaj szczególną szansę do ciągłych — nazwijmy to — *z a g a p i e ń* bohatera. Właśnie owo naiwne „gapienie się” na świat, którym rządzi przecież przebiegłość i spryt, owo zdziwienie, że można być jeszcze razem ze swymi myślami, daje możliwość przeniesienia się w świat inny, tak samo jednostce mało łaskawy, tak samo czyniący z niej kogoś obcego i *p r z e l o t n e g o*. Posłuchajmy, jak sensualistycznie wygląda owo zadumanie: „Teraz tu jeszcze cała roślinna arka Noego; przybłąkane ziela nie znajdują sposob-

ności ucieczki, przywleczony przez wiatry z odległej wsi zapach wędzenia, nadtleniony już i przemieszany z woniami ziemi, roztwarza się powoli w przytającym zapachu powoi, wspinających się po grzędach południowego stoku, miękkim miodzie żywokostów, odorze psich jęzorów tak złym, że broniąc się przed nim, trzeba pochylić się nad przekwitłą już kocimiętką, wysać z jej listków kilka kropel cytrynowej woni..."

Literackie role bohatera sprowadzają się do tego, że wiąże się z nimi wciąż inny typ wypowiedzi o świecie. Autor świadomie zwraca uwagę na bogaty repertuar zachowań bohatera, ukształtowany dzięki bezpośredniemu, a przy tym jakby pozakulturowemu, doświadczeniu. To rozminięcie się z kulturą, ze standardem kulturowym, z doświadczeniem książkowym, jest świadomie pozorne i odwraca uwagę od faktu, że większość wypowiedzi zależy wprost od tradycji i konwencji książkowych. Bohater Pilota porusza się po świecie trochę jakby bez celu, spogląda nań przez powiększające soczewki różnych konwencji. Znajdujemy więc takie punkty widzenia, jakie proponują „literatura tematu wiejskiego”, współczesne piśmiennictwo o problemie niemieckim, literatura reportażowa, interwencyjna czy dawna literatura agitacyjno-propagandowa. Znajdziemy też niekiedy widzenie jakby przez obrazy z Reymonta, z tradycji literatury pozytywistycznej oraz okruchy naszych i obcych pomysłów groteskowych.

W tej — zdawałoby się — igrającej konwencjami prozie ważne są jednak sytuacje społeczne, całe połączenie współczesnego życia, przeniesionego niemal metodą zapisu magnetofonowego (żywym, mówionym językiem) wprost do tekstu literackiego. Otwarta struktura tej prozy to zamierzona wręcz kopia otwartej struktury życia społecznego, jakby gabinet krzywych zwierciadeł, w którym możemy wywiedzieć się tego

o człowieku, co trudno sobie wyobrazić czy w sposób naukowy obliczyć i wydumać. A nawet to, co trudno ująć w portretach, sylwetkach, konkursowych pamiątek czy wywiadach.

W twórczości Pilota dokonuje się awans kulturowy środowisk pod względem udziału w literaturze — peryferyjnych. W dawniejszej literaturze pojawiał się jedynie obraz tych środowisk na zasadzie egzotycznego tematu. W *Majdanie* widać chyba najpełniej narastający stan napięcia pomiędzy coraz lepiej rozpoznanymi oczekiwaniami środowisk z „międzykultury” a szamotaniną pewnych orientacji współczesnej literatury. Właśnie ta literatura we własnym buncie przeciw uznanej literackości znajduje sojusznika w żywym (pococznym) obiegu słowa, w geście, w słowie niepublicznym (nieoficjalnym), w formach piśmienniczych nazywanych kiedyś przez Andrzeja K. Waśkiewicza „literaturą podziemną” w folklorze środowiskowym i zawodowym (w tym również w folklorze naukowców), jak też w atmosferze wszelkiego rodzaju jarmarków poezji, dyskotek młodzieżowych itp.

Jest to mówienie w językach najbardziej nietrwałych, jednodniowych, parodniowych czy tygodniowych, w językach, jakimi żywi się słowo serialowe, komiksowe czy słowo „papowskie”. Jest to więc wypowiedź w językach i d e n t y f i k u j ą c y c h, czyli — będących najskuteczniejszym i natychmiastowym sposobem porozumienia z chwilą bieżącą, ale jednak nie okolicznościowych, okazjonalnych. Ważny jest tu sam mechanizm tych języków, który staje się społeczną treścią².

Majdan to książka, która mogłaby być o połowę krótsza, jak również dwukrotnie grubsza. A jeśli

¹ A. K. Waśkiewicz, *Podziemia literatury*. „Kultura” 1967, nr 6.

² Krąg zbliżonych zagadnień rozwija A. Zawada w szkicu pt. *Poeta pogranicza kultur* Ryszard Milczewski-Bruno, op. cit.

wprost zapytać: dobra czy zła? — to odpowiedź na takie pytanie nie istnieje. Książka ta zmusza do spojrzenia na całość naszej literatury współczesnej, jest więc potrzebna, jak potrzebne są instytucje społeczne: banki, apteki czy przechowalnie bagażu. Jest w niej rzeczywiście coś z atmosfery „majdanu”, którego znaczenie Bruckner podaje tak: „plac obozowy, dla targu i dla rady, otoczony namiotami, później wszelki podobny «rynek»”. Właśnie rynek, gdzie powaga może stać się śmieszna, a śmieszność tragicznie poważna. Literatura korzysta z tego pomysłu od wieków.

KONOPIELKA" A STEREOTYPY

I

Książkę trzeba jakoś zacząć. Można w sposób naturalny od opisu wschodzącego słońca, od zaczynu dnia. *Konopielka* Edwarda Redlińskiego zaczyna się więc naturalnie. Dla fabularnego planu powieści takie otwarcie jest w gruncie rzeczy obojętne i z punktu widzenia całości tekstu może nabierać znaczeń samodzielnych, tak jak samodzielnie może znaczyć przytoczona w tekście anegdota, sentencja itp. Początek tekstu jest zazwyczaj sygnałem odniesienia do sytuacji szerszej, pozatekstowej i odsyła czytelnika w sferę społecznego funkcjonowania utworu, w sferę konwencji i tradycji. Otwarcie tekstu jest więc silnie obciążone przez zatajone w nim reguły kultury.

Fabula *Konopielki* nie jest skomplikowana. Uruchamia ją, ale i odsuwa na plan dalszy, zdarzenie niezwykłe, pełniące w kulturze ludowej funkcję znaku zła wróżbnego, który zjawia się niezależnie od woli człowieka, jako interwencja sił pozaziemskich. W folklorze podobne wróżby przynoszą na przykład ptaki, a w *Konopielce* przynosi je czarny cielak, „inny” aniżeli wszystkie, jakie przychodziły na świat w powieściowych Taplarach. Oczekiwanie i spełnianie się wróżby uruchamia większość sekwencji narracyjnych i dyskretnie wiąże poszczególne epizody powieści.

Czas zdarzeń powieściowych, obejmujący pierwszy dzień *Konopielki* (s. 5—62), obfituje w epizody, które

wzmacniają działanie znaku złowróbnego. Pojawia się więc „niezwyczajny” dziad, zupełnie w niezgodzie z kalendarzem dziadowskich wizyt, przynosząc wizję „straszego sądu”. W sąsiedztwie zjawia się duch nieboszczyka „odmieńca”. W tym samym szeregu zdarzeń niezwyklej staje przybycie urzędników w sprawie melioracji i elektryfikacji oraz nauczycielki. Śmierć dziecka w drugim dniu akcji *Konopielki* (s. 62—103) jest tylko konsekwencją działania złej wróżby: „Zawiązuje ja lejce na kłonicie i krokami długimi lece, a w głowie strach się kotłuje: ot tobie masz, ciele wywróżyło, psiakrew, zarżnę, nima co, zarżnę abo utopie, toż ono nas wszystkich po jednemu wytraci” — czytamy w tekście. Drugi dzień kończy się przybyciem nauczycielki na kwaterę do Kaziuka. Tym samym konsekwencje działania złej wróżby zostają przedłużone na dalsze partie powieści, obejmujące czas od jesieni do „zarzynku” (początek żniw). Powieść zresztą odnotowuje to wprost: „Żeby ona [nauczycielka] jakiego nieszczęścia nie przyniosła, powiadają wreszcie tato”. Z perspektywy macierzystej kultury chłopskich bohaterów *Konopielki* wszelka zmiana będzie zrazu nieszczęściem.

Moment przybycia nauczycielki na kwaterę ma więc doniosłe następstwa w planie kompozycyjnym. Zmienia się skala czasowa, w której opowiedziane są zdarzenia. Epizody takie, jak ustalanie nazwiska, nauka pisania i czytania, scena spożywania świątecznego posiłku „po nowemu”, odkopywanie „złotego konia”, innowacje w domu i zagrodzie, przyjazd geometrów, osuszanie bagna, ścięcie klonu, akt seksualny „po miastowemu” oraz wyodrębniona (finalna) scena powieści: spór kosi i sierpa — to konsekwencje działania „złego” (nowego), które przyszło do zagrody Kaziuka i taplarzskich chłopów wraz z nauczycielką.

Cały ten ciąg zdarzeń został zaprojektowany przez złowróbny znak (czarnego cielaka), powtórzony następnie przez przybycie nauczycielki i wreszcie rozwinięty w wizję końca świata, wizję „straszego sądu”. „A diabeł chce zmieniać, powiada: ulepszać. Słyszycie? Ulepszać! Już jemu mało, że krowa cieli się, dzie tam: on chce, żeby się źrebiła! O, do czego idzie! Krowy bedo się źrebili, kobyły cielili, owieczki prosili! Chłop z chłopem spać będzie, baba z babo, wilki latać, bociany pływać, słońce wszędzie na zachodzie, zajdzie na wschodzie! [...] Mężowie żony rzucajo, matki dzieci! Z ludziow mydło się robi! Zyto kosami żno: bywajo całe wioski, że sierpa nie zobaczysz.”

Monolog dziada, wieszczącego wizję „straszego sądu”, przypisany jest wręcz z *Proroctw Michaldy*, bardzo niegdyś głośnej książki „dla ludu”. Czytamy tam: „Powstanie ojciec przeciwko synowi, syn przeciwko ojcu, brat przeciwko bratu, duchowni przeciwko świeckim, a świeccy przeciwko duchownym. [...] Kobiety swe ciała do połowy obnażać będą, by tym sposobem podobać się mężczyznom, miłośnikom swoim. [...] Ludziom dni ukrócone zostaną, będą oni prędko się starzeć i umierać wcześniej za młodu. Słońce nie będzie tak ciepło świeciło, zima zimę ścigać będzie, iż ludzie wciąż zmuszeni będą chodzić w kożuchach [...] będzie księżyc od zachodu wschodził...”¹

Wizja, która znana była niemal w każdym chłopskim domu, jest w *Konopielce* wykorzystana jako konwencja prezentacji ludowych wyobrażeń o nieuchronnym nadejściu „nowych” czasów, wyobrażeń, jakie — w tej samej funkcji — wykorzystali już niejednokrotnie chłopscy pamiętnikarze, kaznodzieje, tradycyjni poeci

¹ *Proroctwo Michaldy królowej ze Sabby albo mądra rozmowa królowej z królem Salomonem około r. 875 przed narodź. Chrystusa Pana*. Nakładem W. Lange w Warszawie, 1885.

ludowi. W *Konopielce* świat toczy się zgodnie z projektem. Z punktu widzenia taplarskiej gromady wizja się spełnia. W związku z tym epizody drugiej części mają jeszcze jedną cechę. Na zasadzie odwiecznej walki tego co „boskie” i „diabelskie” pojawiają się też fakty przemawiające za działaniem siły boskiej, chociaż czytamy: „stary Pambóg coraz starszy, coraz częściej odpoczywa. A diabeł nachalniej z roku na rok”. Wędrowny dziad Grzegorz III zostaje rozpoznany z wizerunku na obrazie jako św. Piotr, który w dziadowskim przebraniu przychodzi sądny dzień Taplarom obwieścić. Nasilenie się złego powoduje reakcję ze strony świętości, a wszystko to streści w scenie finalnej walka boskiego sierpa i diabelskiej kosi.

Punkt widzenia nosiciela — zagrożonej przez zmianę — tradycyjnej kultury ludowej przedstawiony jest w *Konopielce* niezwykle sugestywnie. Nie wyczerpuje to podstawowych sensów powieści, chociaż — jak się można było zorientować z wielu recenzji — takie właśnie lektury miały miejsce dosyć często. Słabo zarysowany plan fabularny pozwala na włączanie całych połączy różnych świadomości, gotowych tekstów folklorystycznych, licznych schematów i stereotypowych wypowiedzi. Można powiedzieć, że *Konopielka* zbudowana jest ze stereotypów i kompromitacji tych stereotypów służy, ale — przy pobieżnej lekturze — także ich wzmacnianiu. Z przedstawionego w powieści punktu widzenia walka „boskiego” i „diabelskiego” to ostatecznie walka tego co wiejskie (swojskie) i „miastowe” (obce). Taki jest przynajmniej punkt wyjścia, a wyłączony scenę finalną (jakby dopisaną już na zasadzie rygorów pozapowieściowych) trudno odczytać, która

z walczących stron powinna zwyciężyć, a przede wszystkim — w imię czego ma to zwycięstwo osiągnąć?

Rozciągające się wokół powieściowych Taplarów bagno to naturalna granica wioskowej wspólnoty. *Konopielka*, jako powieść, jest przeniesieniem tej granicy w sferę psychologii społecznej, w sferę myślenia o chłopie, wsi i kulturze ludowej. Tak abstrakcyjnie pomyślana granica wspólnoty, która dzieli na „swoich” i „obcych”, i która jest przecież granicą integralnej osobowości², obsługiwana jest przez całe serie stereotypów: potocznych, literackich, naukowych itp. Poprzez stereotypowe wyobrażenia patrzą na świat poza wspólnotą (na miasta, maszyny, szkoły) taplarscy gospodarze. Takie jednak spojrzenie na kulturę ludową spoza wnętrza tej kultury nie jest wolne od stereotypowych ujęć, nawet w pracach naukowych.

Konopielka potwierdza starą prawdę, że styk świadomości chłopa ze świadomością użytkownika „wizerunków” chłopa, świadomością ludzi od wieków jedynie szlachetnie medytujących nad chłopską naturą może zachodzić w procesie wymiany stereotypów. W *Konopielce* toczą się właśnie takie „rozmowy” przy pomocy stereotypów i stąd książka Redlińskiego jest rozbudowanym polilogiem (wiązką krzyżujących się dialogów). Najlepszym przykładem takiego polilogu jest obrzęd weselny. Nie jest zapewne sprawą przypadku, że wesele tak często stawało się do tej pory konturem fabularnym literatury, która podejmowała „rozmowę” różnych środowisk i warstw społecznych na

² Doskonałym komentarzem do socjologicznego planu *Konopielki*, a wręcz przełożeniem jej sensów na język konstatacji naukowych jest studium W. Pawluczuka pt. *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*. Warszawa 1967, t. 2, cz. 1, s. 438—439.

temat chłopca i wsi. W powieści Redlińskiego pozostało jeszcze dużo z teatralności tych międzyśrodkowych kontaktów.

I oto zastajemy w *Konopielce* sytuację paradoksalną. Chłop mówi bardzo często o sobie przy pomocy tych negatywnych stereotypów, którymi oceniano go w środowiskach niechłopskich (chytrość, przebiegłość, brutalność, konserwatyizm itp.). Tak przecież należy odczytać wiele zabawnych epizodów z pierwszego i drugiego dnia akcji *Konopielki*, na przykład scenę szukania jajka, przysłowiowe „polowanie” na skwarkę przy jedzeniu czy też poturbowanie żywego inwentarza zgodnie z formułą: „chłop żywemu nie przepuści”, co najlepiej wyraziło się w następującym fragmencie: „Za stodołę wychodzę: pusto, ani kury, ani jajka. Tylko jakiś ryjek wysunął się z norki, może pilch, szczurek albo myszka, coś niedużego: oczki błysnęły i schowało się. Przydeptał ja nore pięto, co ma psiamenda pole ryć, i wracam na gumno”.

Nie ma więc w powieści Redlińskiego tekstów „zmlczanych”, wstydlivych, aczkolwiek czytamy w pewnym momencie zdanie, które ujawnia ową świadomość prezentacji wszelkich tekstów „zmlczanych”: „weźmie i naopowiada, co widział i czego nie widział, nie rozumie, że bywają sprawy, o jakich się nie gada, choć każdy wie...”. Oczywiście to tylko pozór. Redliński świadomie przedstawia wszystkie teksty, które realny chłop, a nie taplarski Kaziuk, zapewne by zmlczął, gdyby przyszło mówić także nie do chłopca, a tym bardziej pisać. Co prawda w kulturze ludowej każda czynność ma swój plan słowny. Mowa wewnętrzna jest prawie nieobecna. Co się mówi, to się myśli. I co się myśli, to się robi. Tak chyba bywa najczęściej. Nawet pozory mowy wewnętrznej są jawne, są własnością grupy społecznej. Nawet mówienie do siebie jest głośne i jest stawianiem, ze słów, zwrotów i formuł, zapory prze-

ciwko przypadkowi. Co wypowiedziane, nie jest nieznanne, nagłe, zaskakujące. Słowa oswajają, reprodukują doświadczenie, kierują działanie na tory wypracowane przez praktykę.

Tę naturalną jawność życia psychospołecznego w obrębie wspólnoty wioskowej, gwałtownie cofającą się do postaci stereotypowej przy próbach kontaktu pozaśrodkowego, Redliński świadomie, głosem chłopskiego narratora — upublicznił, co już poczytano mu za zdradę rodowodu i nadużycie moralne. Innymi słowy, „okradł” macierzyste środowisko z tajemnych języków i środowiskowych tajemnic, które decydowały o odrębności kultury chłopskiej i nadziejach odnowy moralnej, jaką z nią wiązano. Lektura *Konopielki* jako książki traktującej o środowiskowych tajemnicach i stąd egzotycznej pod względem treści jest jawnym uproszczeniem. „Kradzież” środowiskowych tajemnic zapobiega mitologizującej apologetyce chłopca i wsi, którą krytyka próbowała wpisać nawet w dokonania nurtu ludowego w prozie współczesnej, a tym samym odebrać mu prawo do obiektywizmu. *Konopielka* w sposób jawnie prowokacyjny, najbardziej bezpośredni i nośny zaprzecza takim podejściom. W słowach i czynach Kaziuka następuje kompromitowanie potocznych wyobrażeń chłopca, które dziś, szczególnie aktywnie, produkowane są na własny i cudzy użytek przez pewne odmiany myślenia o kulturze ludowej, chłopcu i wsi. Stąd też zachowania Kaziuka są zawsze wyznaczone przez warstwicę funkcyjnych na zewnątrz wspólnoty stereotypowych wyobrażeń chłopca. Nawet „kradzież” tajemnic jest przekazem rzeczy atrakcyjnych dla czytelników spoza wspólnoty, zaskoczonych ostatecznie faktem, że tajemnice te są ani gorszym, ani lepszym dziś — spojrzeniem na świat.

Trudno znaleźć w *Konopielce* zdanie, wypowiedź czy

sekwencję fabularną, które nie nosiłyby w sobie jakiejś uprzedniej intencji, które w odwiecznym przecież procesie wymieniania się stereotypami nie byłyby już kiedyś wykorzystane i zakwalifikowane jako coś, co jest na przykład pańskie lub chłopskie, śmieszne, wstydlive, oczywiste, egzotyczne, boskie, diabelskie, nowe itp. Nawet tak podstawowy dla powieści „dialog” punktów widzenia Kaziuka i „idącej w lud” nauczycielki był już tyle razy wykorzystywany w literaturze i jest już pełen tylu różnych intencji.

Autor zaktywizował te warstwy stereotypów, które obsługują różne układy kultury współczesnej, przenikając do macierzystej kultury bohatera powieści, do psychiki Kaziuka, przed czym ostatecznie Redliński próbuje Kaziuka obronić. Można więc wyróżnić: a) warstwę stereotypów i zbanalizowanych prawd użytkowanych przez badacza kultury ludowej, nierzadko sentymentalnego, gabinetowego uczonego, etnografa, socjologa, który dysponuje jeszcze dziewiętnastowiecznym obrazem kultury ludowej, nie znając jej przejawów współczesnych; b) warstwę stereotypów na użytek środków masowego przekazu, wysokonakładowych magazynów, a przede wszystkim współczesnej rozrywki, gazetowych kącików satyry i humoru, kontynuujących podobne wyobrażenia z dawnej prasy „dla ludu” czy kalendarzy; c) warstwę stereotypów i obrazów zlokalizowanych na gruncie tradycyjnej literatury o wsi, apologetycznych odmian piśmiennictwa, między innymi chłopskiej poezji gazetowej, niektórych pamiętników, realizujących cele moralizujące lub dydaktyczne.

Warto jednocześnie zaznaczyć, że nie znajdziemy tu znanych doskonale stereotypów, jako sygnałów dawnych uprzedzeń społecznych czy klasowych, obciążonych treściami ideologicznymi. Zaszokowana sposobem wiejskiego życia nauczycielka powiada tylko: „całkiem

jak w buszu", przekładając możliwość negatywnego wartościowania na język obrazów pozaeuropejskiej egzotyki.

Zwróćmy zatem bliższą uwagę na mechanizm kompromitowania stereotypów i jego powieściowe sensy.

Przywołajmy na wstępie fakty najbardziej czytelne. Ranek (wschód słońca) ma w kulturze ludowej ustalone znaczenie, swoistą mitologię. Układano do słońca hymny i modlitwy typu: „Witaj nam, witaj, słonecko różane, witaj, skarbie niebieski, co przyświecasz nam, biednym ludziom, na ziemi. Jakżeś ty piękne i błyszczące, prosto od Boga posłane...” lub też: „Witam cię, słońce, na dzień dzisiejszy, żebyś mógł ten dzień szczęśliwie przepracować”³. Jest więc ranek obwarowany całym szeregiem nakazów i wierzeń, sterujących zachowaniem człowieka, który w kulturze ludowej każdego ranka rodził się jakby na nowo. Odnotujmy jeszcze z *Nowej księgi przysłów polskich* pouczenie typu: „Nie mów przeciwko słońcu”, i przywołajmy pierwsze akapity *Konopielki*, traktujące o wstawaniu taplarskich gospodarzy:

„Przecknowszy się oczow nie odmykajo, leżo, leżo sobie pod pierzynami jak bochenki w piecach, jak w gniazdach jajka pod kurami, każdy rozgrzany, rozpalony, baba jemu do pleców przylipla, dycha w szyje, aż parzy, w nogach ciepło, pod pachami ciepło, aj dobrze, żaden nie ruszy sie, nie drygnie, żeb tego swojego przytuliska, ciepliska broń Boże nie zruszyć, leży poleży, jeszcze trochu, troszku, aj nie chce sie z gniazda

³ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, op. cit., t. 2, cz. 1, s. 438—439.

ciepłego wyłączyć. Ale to, że dzień słońko się ocknęło i czas wstawać, świdruje to, poszturčuje."

To, co „poszturčuje”, to działanie mitu, wzoru, jaki upowszechniała od wieków literatura, opisująca wiejską egzystencję: „Wstawaj, nim ranek zaświta, by później nie zbrakło ci chleba. Jutrznia część trzecią roboty wykonać ci przecie pozwoli. Jutrznia posunie cię w drodze i w pracy posunie na roli” — czytamy u Hezjoda w *Pracach i dniach*⁴. Po dzień dzisiejszy pojawiają się w literaturze podniosłe wizerunki wschodzącego słońca. U Redlińskiego słońce przypomina bestię: „słońko [...] z trawy wstaje, prostuje się na cztery łapy, przednie zadziera, wyciąga i po brzożach w górę lezie”.

Chłopskie wstawanie, które w tradycyjnej literaturze nie istniało jako temat, gdyż słońce ze stronicy literatury czy kościelnych kazań zastawało chłopca przy pracy i przy pracy żegnało — uczynił Redliński wyjściowym motywem *Konopielki*, podniósł jako temat charakteryzujący chłopską egzystencję. Opis chłopskiego wstawania z inicjalnych fragmentów *Konopielki* wdziera się w rozbudowaną sferę nakazów, przysłów, pouczeń i sentencji. Wdziera się... i kruszy je, rozbija ich jednoznaczność, podważa mit słońca, które jest „okiem boskim”. Każdy nowy dzień, każdy ranek otwierał zawsze tę samą szansę realizowania przykazań, spełniania losu. „Już całkiem przecknięty mógłbym iść do młóćby” — powiada Kaziuk. Mógłby więc zachować się zgodnie z wzorem, ale ten co nieco podniosły monolog „na krawędzi barłogu” kontynuuje parodystyczny zamiar: „Siedze przed pieco, śpie nie śpie, myślę nie myślę, aj dobrze. Dzień się sam zaczyna, wszystko idzie jak trzeba, jak wczoraj, jak kiedyś, jak było na początku teraz i zawsze, i na wieki wieków amen”.

Powyższe zdania w konfrontacji z tekstami napisów

⁴ H e z j o d, *Prace i dni*. Wrocław 1952, w. 448—444.

na wiejskich makatach czy sentencji otwierających „zapiski domowe”, brzmią wręcz jak antyteksty skierowane przeciw wszelkiego typu „transparentom” na użytek domowy w rodzaju: „Kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje”. Sam folklor reaguje w podobny sposób, skoro w zbiorach przysłów notuje się wyrażenie: „Kto rano wstaje, ten się nie wysypia”. Na tego typu folklorystycznych antytekstach, w większości współczesnych, zbudowane jest wiele znaczeń *Konopielki*, co może świadczyć o przyrodzonej kulturom folklorystycznym energii, znoszącej wynaturzenia; energii, poprzez którą folklor poświadcza swą żywotność i polemiczny charakter swych produktywnych gatunków. Przeciw idealizującym wypowiedziom literackim wymierzony jest także, pokazany wprawdzie ułamkowo, wizerunek kobiety: „gęba się jej rusza jak krowie”. Nie są to, jak widać: „Usta różane // Z lilią mieszane, // Włosy złociste”, które znamy z wiersza Lenartowicza pt. *Nasza dziewczyna*. Nie są to więc lica dziewcząt i kobiet znanych z literatury o wsi.

Kompromitacji mitu szczęśliwego i pracowitego chłopca towarzyszy parodystyczna aluzja do form podawczych tradycyjnej literatury o wsi, która przyczyniła się do upowszechnienia tego mitu również na wsi samej, a więc w piśmiennictwie ze wsi wyrastającym. Powieść Redlińskiego jest wypowiedzią nie tylko w imieniu nowej tematyki, gdyż ta może być przejawem mody, ale i nowej rzeczywistości. Dopiero wtórnie więc jest wypowiedzią przeciw tradycji literackiej, która może nie tyle przysłoniła widzenie tej, zmieniającej się rzeczywistości, ile unieruchomiła na jakiś czas adekwatne środki wyrazu. *Konopielka* napisana jest zatem bardziej obok tradycji literackiej, obok samej literatury aniżeli obok potocznej (stereotypowej) wiedzy o wsi, która może być upowszechnionym produktem tejże literatury. W sposób uogólniony zwraca się natomiast

Redliński przeciw pozycji literatury wszechwiedzącej, dedukującej obrazu chłopca i wiejskości z obowiązujących odwiecznie wzorów.

Obiektem negacji staje się więc wszechwiedząca literatura, transmitująca i upowszechniająca wzory; wszechwiedząca zarówno ze względu na swą pozycję wewnątrzną (mitologizujące relacje pamiętnikarskie, chłopska poezja samorodna itp.), jak i pozycję zewnątrzną (np. chłopskie epepeje w rodzaju *Chłopów* Reymonta lub pozytywistyczne przykłady pracy dla ludu).

Aluzją do wszechwiedzącego punktu widzenia w literaturze są, powtarzające się w partiach inicjalnych *Konopielki*, formuły: „jakby taki był, coby słyszał naraz ze wszystkich podwórzów...” lub też: „coby widział przez ściany i przez ciemno”.

Obok tego zastajemy w powieści Redlińskiego jakby seriokomiczne odwołania do przekazów samorodnego piśmiennictwa chłopskiego, które ulega instytucjonalizacji lub w całości uznane jest za literaturę artystyczną. Przypomnijmy, że zabawna scena, kiedy Kaziuk pisze patykiem na podwórku, zbudowana jest w duchu przedrzeźniania elementarnych funkcji pisma w społeczności rodzinno-sąsiedzkiej, traktowanej dziś niekiedy jako równoważnik literatury artystycznej. Także sama tajemniczość pisma w kulturach folklorystycznych może dawać efekty humorystyczne, kiedy wykorzystuje się ją dla samego popisu. „Tu jest napisane, opowiadam z wysoka, [...] napisane tak: Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus. Nazywam się Kaźmierz Bartoszewicz. Tato nazywają się Jozef. Żonka nazywa się Hanna! [...] Moj pierwszy syn nazywa się Jozef, tak samo jak dziadko. [...] Krowy nazywają się Raba i Mećka. Suka Muszka. Dzieci młodsze Stasia i Władzia, Jadzia umarła. Zimy so zimne, lata gorące. W rzece so ryby. W lesie brzozy. Słońce wschodzi i zachodzi.”

Są to przecież elementarne tematy, elementarne składniki chłopskich życiorysów, pamiętników, wierszy autobiograficznych i monografii terenowych. Redliński wykorzystuje tu naturalną dominantę stylistyczną tych przekazów, ich powszechnie ustalone wzory, które zbyt często traktuje się jako nośnik wyłącznej dziś prawdy o życiu chłopca i wsi. Prawidłowością kulturową jest jednocześnie fakt, że wypowiedź ta ukształtowana została w duchu elementarnych tekstów z podręczników Promyka. W jego *Elementarzu* czytamy: „Zwierzęta domowe są: konie, zrzebaki, krowy, woły, cielęta, owce, barany [...] W lesie rosną sosny, jodły, dęby, brzozy [...] Człowiek ma głowę jedną, oczu dwoje, uszu dwoje, nos jeden, gębę (usta) jedną, wargi dwie, nogi dwie [...]” Dziad od Grzegorychy, nauczając Kaziuka czytania, postępuje przecież jakby zgodnie ze wskazówkami do *Obrazowej nauki czytania i pisania...* Promyka: „nauczyciel powinien zapytywać uczniów i zwracać ich uwagę na to, czy nie jest to znak podobny do jakiegoś przedmiotu — co on ma u góry, co u dołu, co z prawej, a co z lewej strony”

Konopielka złożona jest z wielu prostych form chłopskiego piśmiennictwa samorodnego. Konsekwencja, z jaką autor przedstawia dane topograficzne i toponimiczne w słynnej scenie jazdy do lasu, prowadzi do parodii form wykorzystywanych w spisywanych przez chłopów monografiach wsi. W *Konopielce* założone jest w tej scenie widzenie świata na opak. Porównajmy zatem tekst powieściowy z fragmentem jednej

⁵ *Elementarz na którym nauczysz czytać w 5 albo 8 tygodni.* Ułożył Kazimierz Promyk. Wydanie piąte. Warszawa 1879, s. 16—19.

⁶ *Obrazowa nauka czytania i pisania do użytku szkolnego, domowego i dla samouków.* Obmyślił, wypróbował i ułożył Kazimierz Promyk. Wydanie czwarte z czytankami na końcu. Warszawa 1892, s. 4.

z klasycznych dziś monografii wsi: „I tak prawie nie mówiwszy, wygadawszy się w pierwsze stronę, przechodzim z brzoza koło dębu, Marysi, judaszowej osiny, między mogiłkami a staro chwojo i jełowcem z rosochami, koło sokora, koło wierzby, co Wrona pod nie zamarz, przepychamy wóz przez kamień w koleinie, mijamy jarzębinke Jurczakowe, objeżdżamy kłodę i przez błoto dojeżdżamy do większej rzeki: koło grubej wierzby skręcamy wzdłuż małej rzeki do wioski, i teraz, chata po chacie, dojeżdżamy do Grzegorychi i zaraz zawracamy na nasze gumno, i zatrzymujemy się przy gałęziach pod stodoło, tam dzie ta bez ogona zatraciła jajko” — czytamy u Redlińskiego. Monografista pisze natomiast: „Dzięki drodze bitej szybko przebywa podróżny tę ćwierćkilometrową odległość od granicy do wsi. Ma wtedy po obydwu stronach rozchodzące się na wschód i północny zachód pod kątem rozwartym jej ramiona, a przed sobą «nawsie», utworzone przez skrzyżowanie czterech dróg. W rozwidleniu dwu z nich znajduje się ogród pokarczemny z olbrzymią wierzbą płaczącą, a poza nią świeżo wzniesiona drewniana kaplica-kościółek. [...] Dalej na północny wschód, poza ogrodem kowalskim, topole zagradzają oddaloną o 1,5 km Dąbrowę; na lewo o 1 km znajduje się wiatrak na wzgórzu, za nim Komorniki.”⁷

Rodem z tych samych form monograficznych jest drobiazgowy opis przygotowań związanych z wyjazdem do lasu. Na przykład opis wozu jest z jednej strony opisem etnograficznym, a z drugiej okazją do wypowiedzenia całej serii słów o niezwykłym brzmieniu i — dla kogoś spoza wspólnoty — znaczeniu tajemnym. Graniczy to z logomacją, która najpełniej przejawiała się — w wypowiedzianych jednym tchem — nazwiskach

⁷ K. Mróz, *Jastrzębia — wieś powiatu radomskiego*. Z przedmową prof. H. Radlińskiej. Warszawa 1935, Biblioteka Puławska, Seria prac społeczno-gospodarczych, nr 45.

i przydomkach taplarskich gospodarzy⁸. Konsekwencja w dążeniu do opisu całościowego, monograficznego, przeradza się w zabawę słowną, nabiera znaczeń parodystycznych.

IV

W powieści Redlińskiego obserwujemy konfrontację dwu systemów edukacji, powiedzmy w skrócie: edukacji naturalnej, folklorystycznej i edukacji książkowej, której tajniki wyklada nauczycielka. W gruncie rzeczy jest to żartobliwa ekspozycja tradycyjnej wiedzy etnograficznej, dotyczącej funkcjonowania tekstów folklorystycznych w obrębie grup rodzinno-sąsiedzkich. Wiedza, jaką przekazuje Kaziuk swojemu synowi w pamiętnej scenie jazdy do lasu, jest swoistym traktatem „o naturze wszechrzeczy” i претенduje do miana wiedzy kompletnej i zakorzenionej mocno w sferze praktyki.

Jeśli przyszłoby znów tak konsekwentnie opisać świat w kategoriach dostępnych chłopskiemu myśleniu, to tylko taki antropomorfizujący opis, jaki zastajemy w *Konopielce*, odpowiadałby teoretycznym przekonaniom na temat ontologii kultury ludowej oraz funkcji, jakie pełnią w tej kulturze teksty folklorystyczne. Redliński buduje więc sytuację modelową, zgodną z tradycyjnymi wyobrażeniami kultury ludowej, które funkcjonują dziś w postaci stereotypowej.

W konfrontacji z materiałem etnograficznym i folklorystycznym okazuje się, że w omawianej tu powieści wykorzystano wiele tradycyjnych tekstów wierzeniowych, podań, legend i bajek. Tak na przykład relacja o skarbie zakopanym przez organistę odnotowana jest

• Zwracał na to uwagę H. Bereza w recenzji *Konopielki*. „Tygodnik Kulturalny” 1973, nr 29.

w katalogu bajki polskiej pod tytułem: „Skarb przy-
pieczętowany łąnem” i nosi numer T.693⁹. Podobnie
ma się rzecz z tekstem traktującym o ukaraniu ludzi,
którzy nie szanowali chleba, ukaraniu przez zmniej-
szenie kłosów pokrywających dawniej całe żdźbło.
Liczne warianty tego wątku notuje katalog Krzyża-
nowskiego¹⁰, a Federowski¹¹ przytoczył kilka tekstów
o podobnym jak w *Konopielce* brzmieniu. Tekstowe
odpowiedniki w zbiorach Federowskiego mają też —
ujawnione w scenie jazdy do lasu — opowieści o meta-
morfozie człowieka w niedźwiedzia¹², powszechnie
znane wierzenia o ludziach zakłętych w kamieniu¹³
oraz szczególnie wyeksponowane w powieści motyw
pobratymstwa z drzewami. Nawet wróżby z pierwszego
dnia powieściowego nietrudno odnaleźć w materiale
etnograficznym¹⁴ i dostrzec jednocześnie, jak łatwo
z ich powagi uczynić obiekt parodii: „Pięty świerzbio,
co to za wróżba, pytajo, jak ręce świerzbio coś się pod-
wędzi, ale co pięty?”.

Przytoczone przez Redlińskiego teksty ujawniają
wiele zbieżności z *Ludem białoruskim* Federowskiego.
Są to zależności nie tylko tekstowe. Obecny w *Kono-
pielce* etnograficzny punkt widzenia,
z którego licencji — na niższych poziomach tekstu —
Redliński chętniej korzysta aniżeli z licencji form po-
wieściowych — przejęty jest w jakimś zakresie z wiel-
kiego dzieła Michała Federowskiego. Redliński uprzedza
wręcz komentarz etnografa czy socjologa, jaki mogłyby

⁹ J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, op. cit., t. 1, s. 215.

¹⁰ Ibidem, t. 2, s. 187.

¹¹ M. Federowski, *Lud białoruski*. Kraków 1897, t. 1, s. 170 oraz Kraków 1902, t. 2, s. 273.

¹² M. Federowski, op. cit., t. 1, s. 195.

¹³ Ibidem, s. 208.

¹⁴ Ibidem, s. 209.

wywołać przedstawiane w *Konopielce* zdarzenia. W usta swych bohaterów wkłada zdania jakby wynotowane z rozpraw naukowych, a teraz przekazane w niby-gwarze. Kaziuk, na przykład, okazuje się w pewnym momencie nowoczesnym folklorystą, kimś, kto od lat medytuje nad swoistością przekazów folklorystycznych, skoro powiada: „pamiętam, zawsze tak samo dokazywali, to samo przedstawiali: każdy w wiosce, kromie małych dzieci, wie, co robi i co wygłasza Herod, co Śmierć, Anioł, Żyd, Koza, Cudzoziemiec, ludzi każde słowo, każdy krok pamiętają i ni zmylić się, ni przejnaczyć nie dają. I dziwne: choć się umie przedstawienie co do słowa, jakoś tak jest, że nie nudziejo nikomu Herody, za rok znowu czeka sie, żeb gadali, skakali, dokazywali”.

Wiele sekwencji narracyjnych wykorzystuje folklorystyczne schematy fabularne. Rozbudowana scena mówiąca o tym, gdzie ulokować nauczycielkę, przypomina do złudzenia — zdegradowany do rzędu rozrywek umysłowych — schemat: jak przewieźć kozę, kapustę i wilka? Redliński stwarza więc serię fabuł analogicznych, po prostu możliwych, co otwiera doskonałą szansę kompromitacji myślenia stereotypami i powstających stąd, nie tylko intelektualnych, nadużyć.

Powierzchowna atrakcyjność i niegdysiejszy — choć integralny — charakter edukacji folklorystycznej ujawnia się w *Konopielce* szczególnie wyraźnie w konfrontacji z edukacją książkową, edukacją rozbudzonych wątpliwości poznawczych.

V

Znaczna liczba epizodów *Konopielki* jest fabularnym rozwinięciem licznych sentencji, formuł słownych, dowcipów i anegdot, które — jako wyobra-

żenią stereotypowe — użytkowane są powszechnie w tzw. masowej rozrywce, prasowych „kącikach” satyry i humoru oraz przekazach potocznych, wymienianych w funkcji autotelicznej, rozrywkowej. Chodzi tu przede wszystkim o przekazy, których tematem są kontakty międzyśrodowiskowe¹⁵.

Szczególnie pod tym względem wyraziste są dwie sceny powieści: chłopskie zebranie u sołtysa Dunaja oraz pierwsza swobodna rozmowa z nauczycielką, tocząca się w chacie Kaziuka. Obie sceny mają bogaty rodowód i po dzień dzisiejszy reprodukowane są, z większym lub mniejszym przekonaniem, w radiowych *Jezioreanach*, monologach Kierdziołka, piosenkach Grześkowiaka czy humoreskach i skeczach wystawianych w wiejskich remizach. Konflikt języków w scenie zebrania i tym razem miał być zażegnany dzięki językowi-pośrednikowi, czyli folklorowi¹⁶. Z wielką natomiast dokładnością powielony został obiegowy stereotyp urzędnika („w białej koszuli, krawatce, z kieszonki koło klapy błyszczą się jemu ze trzy obsadki i grzebień”) i tzw. pańskiego gadania.

Podczas rozmowy, jaka toczy się w chacie Kaziuka, następuje charakterystyczne okładanie się stereotypami. Za typowy, a opowiadany przez nauczycielkę „miejski” dowcip o chłopie, któremu na targu w mieście „obcinają chwosta”, tatko Kaziuków rewanżuje się „chłopską” zagadką o różnicy między panem i chłopem. „Bo jaki tam pan z niego? Chłop! krzywi się Handzia. A tato zaraz dają zagadka: co takiego

¹⁵ Zwraca na to uwagę m.in. J. Krzyżanowski, pisząc we wstępie do *Nowej księgi przysłów*: „Setka przysłów u Adalberga pod hasłem «Chłop», czterysta pod «Pan» (*Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*. Warszawa 1969, t. 1, s. XIII).

¹⁶ Por. na analogiczny temat uwagi Cz. Hernasa, *W kalinowym lesie*. op. cit., t 1, s. 98—113.

chłop wyrzuca na ziemię, a panowie kłodo w szmatce do kieszenią"!

Rejestr stereotypowych wyobrażeń chłopca jest w książce Redlińskiego pokazany i rozbudowany w kilka odrębnych humoresek. Fabularnego rozwinięcia doczekały się — funkcjonujące między innymi w postaci przysłów, facecji i anegdot — następujące obiegowe prawdy o chłopie: „Chłop się trzy razy w roku naje: we Wiliją, jak świnię biją i jak mama chłopca mają”; „Szkoda chłopu świeżego jaja, bo mu zdrowsze twarde”; „Gospodarz bez kapusty miewa brzuch pusty”; „Jedno nieszczęście bez drugiego nie chodzi”; „Łatwiej o dzieciaka niżli o cielaka”¹⁷.

Każdej z tych prawd, wynotowanych z *Nowej księgi przysłów*, łatwo przyporządkować odpowiednie sceny **Z** *Konopielki*. Parowiekowy dialog o naturze chłopskiej zostaje w powieści Redlińskiego przedłużony. Dawniejszy obiekt dialogu stał się jego podmiotem. Jest to, w przeważającym zakresie, dialog z samym sobą, z własnym o sobie wyobrażeniem, a ten może się najlepiej realizować w formule ludowego śmiechu, który bywa zarazem swojski, jak i swojskość przekształcający. Śmiech ujawnia wielowartościowość świata. W *Konopielce* kultura ludowa przegląda się w sobie jak w krzywym zwierciadle.

VI

Wielowartościowy jest tytułowy motyw „konopielki”, występujący w powieści w kilku znaczeniach. Samo słowo jest zdrobnieniem rosyjskiego „konopla”. W kręgu oddziaływania ludowej kultury białoruskiej (także na ziemiach pogranicznych) oznacza się nim

¹⁷ Por. *Nowa księga przysłów...*, op. cit., t. 2, s. 781.

doroczny obrzęd wielkanocny, w trakcie którego wykonuje się pieśni, zwane — także w pracach etnografów i folklorystów — „konopielkami”. Notuje je Gloger¹⁸, analizuje Czernik¹⁹, a najliczniej prezentuje zapisy „konopielki” zbiór Federowskiego. Pieśń ta — jak stwierdza w swym gruntownym studium Ryszard Wojciechowski — należy do folkloru białoruskiego²⁰. Zapisywano ją także w powiatach: białostockim, łąpskim, monieckim, sokolskim i dąbrowskim. Incipit pieśni, przytoczony przez Redlińskiego, odtwarza liczne warianty białoruskie. „Konopielki śpiewają kawalerowie, czasem męska młodzież, a nawet i dorośli w pierwszy dzień świąteczny, wieczorami [...]. Konopielkami obdarowuje się panny i dlatego grupa musi umieć kilka różnych konopielek, aby dla każdej zaśpiewać inną, wstawiając imię jej w odpowiednie miejsce w pieśni”²¹.

Co zatem znaczy słowo „konopielka” w powieści Redlińskiego? Czernik pisał swego czasu: „Może to nazwa dziewczyny, tkaniny, rośliny”²². Redliński wręcz uchyla możliwość precyzyjnej odpowiedzi na to pytanie. Słowo „konopielka” zjawia się raz jako człon porównania w kontrastowych wizerunkach nauczycielki i Handzi: „Jak brzoza przy stogu. [...] Jak konopka, konopielka i kapusta”. Innym razem „konopielka” występuje jako nazwa boginki, pilnującej warzyw i ogrodów, przez analogię do białoruskiej ka-

¹⁸ Z. Gloger, *Starodawne dумы i pieśni*. 1877, s. 24.

¹⁹ S. Czernik, *Polska epika ludowa*. Wrocław—Kraków 1958, s. 28, oraz *Stare złoto*, op. cit., s. 50.

²⁰ R. Wojciechowski, *Pieśni ludu białoruskiego w zbiorze M. Federowskiego a polska pieśń ludowa*, [w:] *Lud białoruski*. Warszawa 1969, t. 7, s. 101—104.

²¹ J. Kawecki, *Ludowy obrzęd wielkanocny „Konopielka” na Podlasiu*. „Literatura Ludowa” 1960, nr 2—3, s. 64—65.

²² S. Czernik, *Polska epika ludowa*, op. cit., s. 28.

zytki, która pilnuje żyta, a wszystkich, którzy go nie szanują, może „zakazytać” (załaskotać piersiami) na śmierć²³. W trzecim znaczeniu słowo „konopielka” jest cytatem z pieśni o tej właśnie nazwie.

„Konopielka” jest więc słowem, które — podobnie jak w języku dzieci — może pokrywać swym znaczeniem różne zakresy rzeczywistości²⁴; może zastępować i równoważyć rozległe sfery rzeczywistości psychospołecznej. Może również funkcjonować, jak funkcjonują przekleństwa, które odgradzają człowieka od tego, co nowe, inne i tajemne. Pojawiający się w kilku znaczeniach motyw „konopielki” znaczy tyle, co proces pośpiesznego zabudowywania znakami własnej autonomii, własnej podmiotowości, gwałtownie przekształcającego się świata. Znaczy więc proces ustawiania — chybotliwych jeszcze — sygnałów nowej, integralnej rzeczywistości.

Powieść Redlińskiego jest wyrazem takiej właśnie sytuacji kulturowej, jest podjęciem dyskusji o współczesnych wartościach kultury ludowej. Powieściowe Taplary mogą być ulokowane w każdej kulturze i mogą być tak samo seriokomiczne, tak samo bronić się przed „innymi”, jak kiedyś świat antyczny bronił się przed barbarzyńcami. Kaziuk łatwo obronił się przed zegarkiem, porcelaną, nożem i widelcem, jako wykładnikami barbarzyństwa. Ale za to opowiedział się za barbarzyńską kosą. W gruncie rzeczy są to dwa przeciwstawne gesty kulturowe²⁵, nawet literackie, jakie mieszczą się w naszej tradycji myślenia o kulturze ludowej, wsi i chłopie.

²³ M. Federowski, *op. cit.*, t. 1, s. 52 oraz s. 75—76.

²⁴ Por. artykuł J. Miodka pt. *O słowotwórczych procesach kondensacyjnych w regionalnych i środowiskowych odmianach języka*. „Literatura Ludowa” 1975, nr 1.

²⁵ M. Janion, *Ludowość rozdwojona*. „Literatura” 1975, nr 2.

SCALANIE WARTOŚCI

I

Przemiany poetyk literatury współczesnej oraz nowo odsłonięte przez te poetyki tematy artystyczne ujawnia stosunkowo najpełniej twórczość Wiesława Myśliwskiego. Stanowi ona wypowiedź o wartościach kultury ludowej w całym tego słowa znaczeniu. Zarówno *Nagi sad*, *Palac*, jak dramat pt. *Złodziej* pełnią funkcje traktatów, w których dokonuje się wszechstronnego przeglądu tradycji ludowych. Właśnie w kontekście tej twórczości można mówić o wypracowaniu lub odnowieniu tych kategorii opisu człowieka, na których niedostatek cierpi nasza refleksja humanistyczna, nie dostrzegająca wielości tradycji myślenia o człowieku, a w tym również ludowej koncepcji losu.

W kręgu pytań postawionych przez Myśliwskiego można podjąć pełniejszą lekturę dawniejszych i współczesnych dzieł nurtu ludowego w literaturze polskiej jako wypowiedzi o wartościach kultury ludowej, jako — postawionych na przeciwległych dotychczasowym konwencjom zasadach — kontynuacji odwiecznego sporu o naturę ludzką. Można chyba już dzisiaj zaryzykować opinię, że wagą własnych odkryć artystycznych wprowadził Myśliwski nową perspektywę myślenia o tej kulturze, ustanowił ramę syntetyzującą doświadczenia intelektualne wielu pokoleń z ludowym rodowo-

dem. Twórczość ta czeka dopiero na swego interpretatora, który by ocenił ją z perspektywy współczesnego zainteresowania kulturami nieoficjalnymi, zainteresowania, jakie samo współkontynuuje. Lektura *Nagiego sadu* przekonuje, że debiutancka powieść Myśliwskiego może być potraktowana jako konspekt metody badań nad kulturą, osobowością i perspektywami współczesnego człowieka.

Warto jeszcze tu odnotować, że Myśliwski ma odwagę pisać traktaty, które są nie tylko wyborem określonej formy podawczej, nawiązaniem stylistycznym, ale koniecznością kulturową, gdzie homo novus musi wypowiedzieć się bezpośrednio o kwestiach dla swej egzystencji generalnych, a więc o humanistycznych uniwersaliach. Z tekstów Myśliwskiego wynika, że człowiek, który dysponuje słowem i może zmieścić w nim własną świadomość oraz potrafi ze słów konstruować drugie „ja”, wielość „ja”, jest człowiekiem tożsamym ze sobą, człowiekiem nieanonimowym. Zmaganie się z anonimowością należy do głównych wątków *Nagiego sadu* i *Palacu*.

W tym rozbudowanym procesie poznawczym (samo-poznawczym), jakim jest pisarstwo Myśliwskiego, nie spotykamy prostych aktów nobilitacji kultury ludowej, polegających na opisaniu jej w kategoriach tzw. kultur wyższych, oficjalnych. (Myśliwskiego interesuje „nowy” człowiek, który nie odruchowo, ale świadomie „zdeptał” dawne kostiumy literackie, jakimi go okryto. Jest to człowiek, który nie ominął ksiąg (por. *Nagi sad*), ale je inaczej odczytał. Nie pominął więc cudzych, a przy tym parowiekowych przecież doświadczeń. Aby bowiem być sobą, trzeba w sobie odszukać doświadczenia wszystkich pokoleń i wszystkich kondycji społecznych, trzeba w sobie przeżyć wszystkie przeciwności tych doświadczeń.

Całość doświadczenia poddaje się analizie, jest w

ogóle pochwytna tylko w określonych formach świadomego, a więc polemicznego istnienia w kulturze. Nieprzypadkowo też utwory Myśliwskiego zbudowane są jakby z najstarszych, najbardziej sprawdzonych form podawczych, takich jak: przypowieść, płacz-lament, elegia, dyskurs, parabola czy symbole uniwersalnego języka *Biblii*. Nieprzypadkowo konstrukcja ich przypomina panoramiczne, widnokresowe arcydzieła Bruegla, na przykład *Przysłowia*. W *Nagim sadzie* odnajdujemy więc rytualny pochód „przez dziewięć mostów”, w *Złodzieju* — wizję „paradoksalnego sądu”, znanego choćby z rytualnych obrzędów oczyszczających, które tak wyraźnie oddziaływały na tragedię grecką. Mityczny rodowód ma też wyprawa do „centrum” świata w powieści pt. *Palac*. Są to elementarne figury ludzkiego losu, ciągle aktywne, jak aktywny musi być człowiek, by mógł żyć.

II

Na treść powieści *Palac* składa się — rozsnuty na dwustu z okładem stronicach — monolog Jakuba, dworskiego pasterza, który dotarł do opuszczonego pałacu i wędrując po jego korytarzach, komnatach i salonach „zmyśla” sobie w najprzeróżniejszych sytuacjach z pańskiego życia. Ten prosty zamysł fabularny, chociaż może być odwzorowaniem niejednej sytuacji rzeczywistej (znamy je np. z chłopskich pamiętników), jest jednak starannie przemyślanym zabiegiem artystycznym, wytyczającym niezwykle wyraźną, choć bardzo rozległą, sferę natychmiastowego i jakby podświadomego porozumienia z czytelnikiem.

Autor używa słów i konstrukcji stylistycznych powszechnie dostępnych, choć zarazem symbolicznych. Bez trudu mogą się nimi porozumiewać najdawniej-

sze ludzkie pokolenia ze współczesnymi, jak również chłop z najbardziej wyrafinowanym znawcą kultury europejskiej. Dwa centralne motywy powieści, „pasterz Jakub” i „pałac”, jak też większość obrazów i sytuacji włączonych w strumień narracyjny, są wielowarstwowe i czytelne jako metafory. Jakub to nie tylko imię biblijne, które oznaczało nieprzenikliwy typ ludzkiego charakteru, obraz jednostkowego losu. To także znany w tradycji ludowej, i często w *Pałacu* wykorzystywany, zwrot „głupi Jakub”, co znaczy wprost „najgłupszy wśród głupich”, bo w gwarach „zjakubiec” to tyle samo co „zglupiec”. Najgłupszy wśród głupich jest zarazem człowiekiem „wybrany”, żyjącym w odosobnieniu, obcym, prorokiem, wróżbitą i świętym. Do tego szeregu znaczeń mitycznych dochodzą późniejsze, zrodzone na styku kultury oficjalnej i ludowej, kiedy ta pierwsza zyskiwała samoświadomość. Jakkolwiek Jakub staje wówczas w jednym szeregu nie tylko z Ezopem czy Marchołem, ale również z późniejszymi typami chłopskimi, „oraczami”, „pastuchami”, „żeńcami”, Bartkami i Maćkami, którzy znaczyli „kogoś z ludu”, „prostaka”, to jednak nabiera on w powieści Myśliwskiego cech „człowieka naturalnego”, odkrytego na łąkach Nowego Świata. Idąc tropem myśli Montaigne'a i później Rousseau można bohaterowi powieści przypisać formułę „nowego człowieka”, „każdego”, „jakiegoś” człowieka poza wspólnotą, a zatem człowieka w ogóle.

Dana niejako w założeniu postać literacka przywołuje bardziej ogólną formułę ludzkiego losu, w której mogą się mieścić i sprawdzać najróżniejsze — podyktowane przez historię — ludzkie sytuacje i zachowania. W ten sposób możliwy jest w *Pałacu* dialog pomiędzy skonstruowanym przez autora modelem człowieka a historią, pomiędzy tym, co w człowieku niezmiennie, stałe i tajemne a tym, co ukształtowane w nim przez

potok czasu. Jest to — jak się wydaje — jedno z naczelných założeń powieści Myśliwskiego, idea, której artystyczne upostaciowanie określa sensy poszczególnych obrazów, scen i motywów.

Drugim takim motywem jest „pałac”, wieczny i jakby poza rzeczywistością, obcy i tajemny, pustelnia dla samotników, funkcjonujący nie tylko jako szklana, ale również i czarodziejska góra. Poza światem codziennym siedlisko obcości, a w tradycji folklorystycznej i literackiej miejsce dysput, gry o życie z siłami nadprzyrodzonymi, miejsce, gdzie przybysze z „nizin” rozwiązują najtrudniejsze zagadki. Docierają tu wybrańcy, mściciele i wieczni poszukiwacze, pokonując przy tym najprzeróżniejsze przeszkody. W powieści Myśliwskiego do pałacu dociera Jakub-owczarz. Z prawdziwą bojażnią dla pańskich koni, pawia, kosa i sarny przedziera się przez obcy park (nie-las, nie-sad), aby znaleźć się w pałacu, który jest i tutaj światem możliwości, a nie konieczności. To docieranie do pałacowych komnat jest pokonywaniem przeszkód: przekraczaniem opozycji: pańskie — chłopskie, oczyszczaniem się z kultury, odejściem od tego, co wspólne, do tego, co może stworzyć kreatywna siła każdej wędrownicy do pustelni, każde osamotnienie. Marzenie o samotności jest wykwitem życia wspólnoty, jest tęsknotą za odnowieniem i zawiera w sobie heroiczną siłę stwarzania. Montaigne w eseju *O samotności* pisał: „Trzeba sobie zachować jakiś zakamarek, wyłącznie nasz, zupełnie wolny, w którym byśmy pomieścili prawdziwą swobodę i uczynili zeń najmilszą naszą samotnię i ustroń. Tam trzeba się chronić na rozmowy z sobą samym, częste i stałe, i tak poufne, aby żadne zbliże-

nia ani wpływy nie miały do nich przystępu, tam można sobie gwarzyć i śmiać się swobodno..."¹

Oto Jakub-owczarz „zmyśla” siebie samego panem. Zrazu bardzo opornie przedzierzga się w swe socjalne zaprzeczenie, którego osiągnięcie jest jedną z prób wybrańca, a nie celem ostatecznym. Sam proces tego przeciskania się pomiędzy przeciwległymi kulturami odkrywa swoisty dualizm ludzkiej samowiedzy, zwraca uwagę na wspólnotę form, na ich powtarzalność w boskiej, pańskiej czy chłopskiej egzystencji. Najpierw są to w *Pałacu* opozycje natury socjalnej, które dopiero później przeradzają się w instrument uogólnienia. Przeciwległość kultur okazuje się tu również analogią do szeregu opozycji stanowiących elementarną formę każdego ludzkiego światopoglądu, bez względu na jego czasową, przestrzenną i socjalną lokalizację. Mnogość pałacowych drzwi, u których zjawia się Jakub to analogia do „rozstaja”, który znaczy — wybór. Pańskie lustro, przed którym staje Jakub, to chłopskie „czytanie z oczu”, ujawniające duszę i, jak powiadają wierzenia, zwiewną (pomniejszoną) kopię materialnego bytu ludzkiego, dopiero teraz wyodrębnionego w refleksji z kolektywu. Bytu widzianego jako jednostkowa całość, jako istota i pierwiastek człowieka. Jest to jeden z elementarnych etapów narodzin myślenia o człowieku, typowy dla — bliskiej mitologii — refleksji przedfilozoficznej. „Przeglądałem się tak w lustrze cały jak w sobie” — powiada Jakub. Ale oto z lustra wyłania się kobieta, która przesłania go sobą. I w tym momencie dopiero jest „cały” bo jest razem ze swoim wyobrażeniem „żeńskości”. Opozycja: męskie — żeńskie staje się kolejnym etapem całościowego (antropologicznego) myślenia o człowieku. Czaszka odnaleziona w którymś z zakamarków to dla Jakuba odkrycie ko-

¹ M. Montaigne, *Próby. Księga pierwsza*. Warszawa 1957, s. 346.

lejnego uniwersum: bytu — niebytu, życia i śmierci. Zegar (czas) jest w *Palacu* nie kategorią fizykalną, ale etyczną, podobnie ^zresztą jak symbol największej tajemnicy — fortepian To tylko niektóre przykłady znaczące w książce Myśliwskiego wielki powrót do genezy ludzkiej samowiedzy. Rozum przechodzący od empirycznej różnorodności do pojęciowej jedności to rozum wątpiący, poszukujący, nakazujący stale pytać o początek i koniec, o to, co pierwsze i ostateczne. Cała książka przeniknięta jest tym nakazem interpretacyjnym, poszukującym zaprzeczeń w faktach, zdawałoby się, ostatecznych. Jakub bowiem widzi się w przedrzeźnianiu siebie przed lustrem, a sama próba bycia panem to dla niego mało. Chce być panem gorszym od diabła. Nawet ewangeliczna wizja miłości i dobra musi tu znaleźć swe zaprzeczenie (odwrócenie), ponieważ „zmyślone” postępowanie Jakuba powodowane jest obsesyjnym pytaniem: jak może być jeszcze inaczej? Jakim innym sobą „zmyślić” się jeszcze można? I czy jeszcze człowiekowi dostępna pozostanie przeciwność tego zmyślenia?

Na pytania te bohater *Palacu* poszukuje odpowiedzi nie w medytacji, ale korzysta z odwiecznego prawa do marzeń i tęsknot za pełnią życia, na którą składa się nie tylko to, co przeżywane tu i teraz, ale również i to, co w swej konkretności nie istnieje, co można stworzyć tylko w „zmyśleniu”, w zabawie, będącej iluzją przeżywania odległej rzeczywistości. Jakub-owczarz uczestniczy więc w wielkiej zabawie, w odgrywaniu pańskiej kultury. Wszechogarniająca siła stwarzania, która towarzyszy postępkom Jakuba, pozwala mu przywdziawać najprzeróżniejsze maski (maski kultur, sytuacji i postaci), pozwala mu być aktorem, widownią i interpretatorem tego przedziwnego teatru. Projektujące i stwarzające funkcje gry ujawniają się tu w całej pełni. Jest ona elementarnym sposobem likwidowania

stereotypów i źródłem nowej rzeczywistości. Granica między tym, co chłopskie i pańskie, nakłada się w *Pałacu* na granicę przebiegającą między zabawą i powagą, śmiercią i weselem, bluźnierstwem i świętością. Znakomicie ilustrują to „zmyślone” sceny z pałacowych spotkań i balów, pełnych ceremoniału i etykiety, wizje „śmierci wystawnej jak wesele”, rodem z heroikomicznych poematów, i chyba najbardziej wymowne dwie sceny z polowań. Pierwsza z nich mówi, jak pan z chłopską nagonką zapolował na wizerunek własnej śmierci usymbolizowanej w świętym jeleniu. Druga o chłopskim, także wystawnym i ceremonialnym polowaniu na panów.

„Urządziliśwa, że my teraz będziemy polowanie urządzać. Wielkie polowanie. Z psami. Z panami. Ze zwierzyną. Z graniem na rogu. Dość żeśwa się już nakłusowali na tym świecie. Dość stworzenia zamęczyli na wnyki [...] nie bacząc, czy nam zajęczyna kotna w ręce wpadła, czy ją zajęczętom jako matkę wydzieramy, bo nas dzieci nasze gorzej bolały niż zajęczze. O, dość żeśwa się nakłusowali. I my chcemy szlachetnie zabijać. Ale nie wiemy jak, i to nasza słabość. Może trzeba, żeby róg nas poprowadził. Masz tu róg i zagraj, bo nikt z nas nie potrafi. A za to nie będziesz nam zajęć, ale jeleni, jak ci każemy uciekać”.

W ten sposób zbliża się powieść Myśliwskiego do wizji parodystycznych, groteskowych czy do idei ludowego karnawału, tak charakterystycznego dla rozległej tradycji w literaturze światowej. W tych ludowych obrzędach, a później zabawach i festynach ujawniła się dawna konieczność ośmieszania bóstwa, nakazująca przybierać śmierci postać wesela (żywiołu wskrzeszającego i odradzającego). Odgrywano więc z powodzeniem rycerskie turnieje, polowania, ceremonie koronacyjne, epizody z życia możnych i nawet najbardziej podniosłe ceremonie kościelne. Każde odstęp-

stwo od normy, wynaturzenie czy przejawienie powracało w swym zaprzeczeniu do postaci równowagi, wywracając świat na opak — równało go.

Jakub zatracą się w swym aktorstwie, gra staje się życiem. Istnieje znów serio. Tym razem w kostiumie pańskiej kultury tęskni za wyzwoleniem z oficjalnego świata, za chłopskością. Za równowagą. Takie właśnie funkcje sprowadzania rzeczy do wymiarów naturalnych wypełniał ludowy karnawał, obiektywizując świat w zabawie, parodii i ironii. Spotykamy w

tekście powieści bliskie sentencjom przykłady symetrii stylistycznej: „Jakaż rozpacz kryje się w ludziach, że tak łatwo wesołość ich porywa” czy „w zbawieniu jest przecież tyle samo grzechu, co w świętości” i podobne zwroty, bardzo przecież typowe dla eposu, *Biblii* i innych dzieł, które pragną ustanawiać system wartości kolektywnych.

W niezwykle pojemnym i współgrającym wielością stylów tworzywie narracyjnym *Palacu* Jakub-owczarz staje się Jakubem-człowiekiem, bo w świecie tym — parafrazując jedno z antycznych sformułowań — łatwiej spotkać boga, pana, biskupa, pasterza aniżeli człowieka z jego tajemnicą; człowieka, który mógłby powiedzieć tak jak Jakub: „Słońko mi szkodziło i cień był za chłodny. I kiedy lipy kwitły, i kiedy deszcze nastawały. Nie było dla mnie dobrej pory. Ni dobrego miejsca”. (Zagadnienia te podejmuje szczegółowa analiza *Palacu*, którą przedstawiliśmy w książce pt. *Literatura a dialog kultur*. Warszawa 1982.)

Zamyka powieść moment bardzo charakterystyczny. Jakub kładzie swe chłopskie ręce na klawiaturę fortepianu, symbolizującego najwyższą tajemnicę. Muzyka ma być pomostem do jej wydarcia. Przedziera się więc ku niej, jak ku sobie już poza sobą. Zanim powie: „to ja, nareszcie ja”, musi podjąć wiele trudnych prób. Próba fortepianu jest tą najważniejszą. „Pierwotnie te

niesamowite próby — pisze w kontekście podobnych zagadnień Tomasz Mann w eseju o *Czarodziejskiej górze* — były zapewne rytuałem wtajemniczenia, warunkiem zbliżenia się do ezoterycznej tajemnicy, bo idea wiedzy, poznania, jest zawsze związana z other world, ze śmiercią i nocą"². Jakub przeczuwa tę tajemnicę, rośnie w nim ona powoli, aby na moment zapłonąć wielkim światłem. Wydarcie tajemnicy równa się śmierci. „Bo sam człowiek jest tajemnicą — powiada w tym samym eseju Mann — i wszelki humanizm polega na poszanowaniu tajemnicy człowieka”³.

IV

W kontekście powyższych rozważań można pomyśleć projekt typologii literackich wizerunków chłopa, jakie funkcjonują na kartach dwudziestowiecznej literatury polskiej, a przede wszystkim literatury wyrastającej z doświadczeń ludowego podglebia. Oprócz kontynuacji starych toposów „chłopa-oracza”, „chłopa-żeńcy” czy odnowionych przez modernizm wizerunków „chłopa kostiumowego”, pojawiły się — przede wszystkim w ostatnim okresie — wizerunki nowe, wyraźnie polemiczne wobec powszechnie znanych i usankcjonowanych społecznie toposów artystycznych.

W prozie Mortona, poezji Ożoga wkroczyła do literatury wyrafinowana erotyka jako nowy w twórczości ludowej temat literacki. Dawniej był to temat niegodny piór piszących o chłopie, zdegradowany do środowiskowej egzotyki czy obsceniów. Erotyka, stanowiąca temat tabu, okazała się pretekstem do kruszenia literackich stereotypów, zdzierania pięknie udrapowanych kostiumów literackich. Podobnym sposobem okazał się — odwieczny zresztą i znany we wszystkich kul-

² T. Mann, *Eseje*. Warszawa 1964, s. 397—398.

³ *Ibidem*, s. 393.

turach — motyw „odmieńca”, pomyłonego, człowieka żyjącego na szczególnych prawach. Przede wszystkim w twórczości Nowaka zyskał „odmieniec” rangę filozoficznego problematu. Przeniesiony w krąg ludowej samorefleksji motyw „pomyłonego” okazał się jednym z bardziej aktywnych nosicieli sytuacji kryzysowych, torujących drogę zmianie i przekształceniom. Niezgodę na powierzchowność widzenia kultury ludowej reprezentuje „chłop-niekatolik” (odwrócenie starego stereotypu: „chłop-katolik”), jaki pojawia się w tekstach Ożoga i Ozgi Michalskiego. W twórczości Kawalca, Brylla, Redlińskiego pojawia się jeszcze inna droga rozszerzania rejonów myślenia o chłopie na całą sferę sytuacji pozawiejskich, czyli kultur industrialnych. Są to już dziś doniosłe problemy socjologii literatury, problemy żywego funkcjonowania tych tekstów w środowiskach pozawiejskich, niechłopskich. Chłop w najdoskonalszych dziełach Kawalca to „chłop bez ziemi”, istniejący jedynie jako socjopsychiczny konstrukt. Wyraźnie niechłopski w tradycyjnym sensie jest bohater powieści Redlińskiego.

Coraz rzadziej jako motyw literacki pojawia się tradycyjny wizerunek chłopskiej pracy, realizujący wzór „pracy-powołania”. Sama literatura natomiast pojmowana jest jako praca, jako działanie w sferze wartości, a więc czynność jak najbardziej odległa od czynności przypisywanych zazwyczaj chłopskiej egzystencji. Jest to fakt chyba najbardziej doniosły, rewolucjonizujący na szerszą skalę współczesne myślenie o chłopie, wsi i kulturze ludowej. Zaskakuje on tych, którzy — zapatrzeni w tradycje piśmiennictwa polskiego — nie mogą uwolnić się od stereotypów. Chyba właśnie Myśliwskiemu udało się podważyć tradycyjnie mimetyczny (odtwarzający) sposób wypowiedzi literackiej. Tym samym zarysowała się płaszczyzna, na której dokonuje się sumowanie nowych doświadczeń i scalanie wartości.

KRYTYKA HEROICZNA

Drugie, w dwójnasób pomnożone, wydanie *Związków naturalnych* Henryka Berezy stwarza okazję do całościowego spojrzenia na zjawiska współczesnej prozy, które od początków lat sześćdziesiątych tak wyraźnie zaznaczyły swoją obecność; zjawiska, które Bereza — z pełnym przekonaniem teoretycznym, i co ważniejsze, z pełną argumentacją merytoryczną — mianował nurtem chłopskim w prozie.

Związki naturalne są w gruncie rzeczy heroiczną próbą zbudowania nowej refleksji krytycznoliterackiej, po prostu nowej optyki widzenia zjawisk literackich, która dałaby wyraz dokonującym się, wciąż jednak poza współczesną świadomością krytycznoliteracką, gruntownym przeobrażeniom społecznego podmiotu kultury, przeobrażeniom artystycznych środków wyrazu. Przemiana społecznego podmiotu kultury miała poruszyć, dotychczas jakby unieruchomione, zakresy kompetencji i granice tożsamości krytyki literackiej. Musiał więc narodzić się nowy typ krytyki, której system wartościowania i narzędzia analizy byłyby możliwie adekwatne do społecznie nowej sytuacji literatury. Można by sądzić, iż są to wciąż po-

* Henryk Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie*. Wydanie drugie, zmienione i rozszerzone. Warszawa 1978, LSW.

stulaty, humanistyczne projekty nowej rzeczywistości kulturowej i literackiej. *Związki naturalne*, ukazujące się w aktualnym kształcie merytorycznym są świadectwem spełniania, a nie stawiania postulatów. Rewelatorskie intencje Berezy nie są więc gołosłowne, a lektura książki jako pewnej intelektualnej i materiałowej całości, sprzyjać będzie zapewne usuwaniu licznych kontrowersji i niedomówień, które narosły wokół zjawisk literackich zrodzonych z nowego stosunku wobec doświadczeń kultury ludowej, kultury chłopskiej. Kontrowersje te miały swe źródło zarówno w myśleniu apriorycznym, lekceważącym fakty literackie, jak też w nieznanym „języku” kultury, w którym te fakty zostały zapisane.

Odczytując główne wątki myśli krytycznej Berezy dokonujemy z konieczności pewnego uproszczenia i zubożenia zawartej w książce problematyki. Rzeczą najważniejszą wydaje się dzisiaj nie tyle wierna rekonstrukcja wywodów Berezy (rekonstrukcja dokonywana coraz częściej i prezentowana jako konieczne ogniwo w refleksji o literaturze współczesnej), ile problematyka społecznego funkcjonowania myśli krytycznej autora *Związków naturalnych*. Stąd też tylko w sposób pobieżny możemy dać wyraz subtelności tych analiz, ich swoistemu racjonalizmowi społecznemu i psychologicznemu, jaki tkwi u podstaw metody krytycznej Henryka Berezy.

Racjonalizm ten pozwala, w jawnych „odstępstwach”, zauważać prawidłowości głębokich struktur, w rzekomych epizodach i marginaliach widzieć znaki doniosłych procesów; dostrzegać to, co „nieostrzegalne”. Można w tekstach Berezy upatrywać reakcję wobec tych tendencji, które w kulturze i piśmiennictwie artystycznym poszukują, niekiedy za wszelką cenę, cech wspólnych, ustalając tym samym powierzchowną wspólnotę rzeczy, łatwiej uchwytną wspólnotę wytwo-

rów, ale nie głęboką wspólnotę ludzi. Autora *Związków naturalnych* interesuje to, co różni utwory, co głęboko różnicuje zjawiska literackie, ale uzyskuje fundamentalną jedność w podmiotowym stosunku do świata i kultury, w losie jednostkowym. „Szukać przyczyn czegokolwiek w ludzkim losie to znaczy odkrywać całe łańcuchy doświadczeń zdeterminowanych, które od śmierci wiodą ku narodzinom, a nawet poza narodziny, ponieważ (...) źródła wszystkiego biją nie w człowieku, lecz w jego powiązaniach społecznych. Człowiek jest jedynie naczyniem, napełnionym u źródeł, o których wszyscy inni wiedzą więcej niż on sam”.

Rzadko dziś spotykamy taki szacunek dla tekstu, traktowanego jako zapis osobowości, ogniwo losów pisarza. Ten swoisty kult tekstu nie ma nic wspólnego ani z tradycyjnym biografizmem, ani też z radykalnym „odcięciem” dzieła od biografii pisarza, „odcięciem”, które było kiedyś konieczną rewolucją w myśleniu o literaturze. Krytyk potrafi lepiej rozumieć literaturę i odkrywać w tekstach znaczenia dla innych zupełnie nieczytelne, kiedy zna intelektualne i społeczno-moralne dramaty autorów, o których pisze. Z wiedzy podmiotowej o pisarzach buduje więc dyskretną sieć związków pomiędzy niejawnymi motywacjami czynności twórczych pisarza a skrytymi tęsknotami odbiorcy jako „drugiego” człowieka. *Związki naturalne* przynoszą najpełniejszą dokumentację takiej postawy krytycznej.

Przy lekturze tej książki rodzi się zawsze wizerunek pisarza jako człowieka działającego, którego dzieło pozostaje wciąż w stadium „niegotowości” i „otwartości”. W przekonaniu Berezy dzieła literackie nie istnieją „na zewnątrz” biografii i nie mogą być przez nią wyjaśniane ani do niej zredukowane. Są natomiast koniecznym jej ogniwo, jej dynamiczną strukturą znaczeniową. Są dochodzeniem sensu. Tylko tak pojęte dzieło literac-

kie jest najpełniej dostępne poznaniu humanistycznemu. Metoda krytyczna Berezy nie akcentuje założeń apriorycznych. Dostosowana jest do literackiego materiału, który staje się przedmiotem analizy. Ze znajomości tego materiału i przemyślenia jego odrębności oraz istoty, buduje kategorie opisu, jak też przesłanki postępowania wyjaśniającego. Można więc powiedzieć, że istota zjawisk nurtu chłopskiego podyktowała założenia metody krytycznej H. Berezy. Innymi słowy: literatura nurtu chłopskiego ukształtowała go jako krytyka współczesnej literatury polskiej. Kategorie i narzędzia analizy krytycznoliterackiej, jakie odnajdujemy na kartach *Związków naturalnych* są więc tak samo ważne dla pełnej syntezy zjawisk nurtu chłopskiego, jak formy myślenia artystycznego wypracowane przez pisarzy tego nurtu. Należą one do jego intelektualno-artystycznego wyposażenia.

Autor *Związków naturalnych* doskonale zdaje sobie sprawę, z jak delikatną i nie w pełni pochwytną materią ma do czynienia. „Nie należę do krytyków, którym nigdy nie zadrży pióro, gdy mają wyrazić na piśmie swój sąd o książkach, a więc tak czy inaczej o ludziach, których te książki wyrażają, a więc tak czy inaczej o ludziach, którzy te książki napisali. Znam już wiele rodzajów swoich lęków. Wielkich, dużych i małych. Lęk wobec Wielkości, czyli lęk pokorny. Lęk wobec Klęski, czyli lęk współczujący. Lęk wobec Niemożności, czyli lęk litościowy. Lęk wobec Intymnego, czyli lęk delikatności. Dużo, bardzo dużo innych jeszcze lęków. Ich wspólnym źródłem (najczęściej) jest wzgląd na koszt wewnętrzny tego, który książkę napisał. Większość książek powstaje bez dużych kosztów wewnętrznych. O nich pisać łatwo, ale one niewiele się liczą. (...) Bez subiektywnie największych kosztów wewnętrznych twórcy nie ma literatury”.

Eseje o Piętku, Worcellu, Machu i wielu innych, to

wizerunki przede wszystkim ludzi, a dopiero później ludzi jako pisarzy. Dziś jesteśmy coraz bardziej pewni, iż wiedza o pisarzach jest koniecznym komponentem wiedzy o najgłębszych prawdach literatury, gdyż zbliża się do jej istoty podmiotowej, odsłania ukryte obszary oddziaływania tekstów sztuki słowa, tekstów sztuki życia. Z okazji analizy debiutanckiej powieści Wiesława Myśliwskiego Bereza pisał: „Weryzm autobiograficznego przeżycia jest w *Nagim sadzie* głęboko, a nawet przewrotnie ukryty. Trzeba wiedzieć sporo rzeczy o autorze, żeby móc się w ogóle domyślać, w której warstwie *Nagiego sadu* tkwią autentyczne wyznania autobiograficzne. Potrzebna byłaby ogromna intuicja, żeby bez wiedzy o tym, że powstawaniu powieści towarzyszyło autentyczne przeżywanie ojcostwa, wykryć czysto literacką kreacyjność wyrazu uczuć synowskich w *Nagim sadzie*. Ta zamiana autentycznie przeżywanego ojcostwa na literacki wyraz uczuć synowskich daje dobre wyobrażenie o tym, jak *Nagi sad* jest daleko od wszelkiej bezpośredniości wyznań pisarskich”.

Literatura nie znosi humanistycznej próżni, co widać szczególnie wówczas, kiedy myśli się o niej coraz częściej w kategoriach wyłącznie bibliograficzno-katalogowo-statystycznych. Szczególnie silne znaczenie wiedzy pozatekstowej akcentuje Bereza w rozważaniach o pisarstwie Wilhelma Macha. „Twórczość pisarska nie mówi o Wilhelmie Machu wszystkiego co ważne. Literaturze poświęcił on całego siebie i cały swój ludzki los. Należał do tych pisarzy, którzy tworzyli swoją legendę zarówno przez twórczość literacką, jak i przez styl życia”. Charakteryzując cechy tego stylu zwraca autor uwagę na „mówioną twórczość” Macha, o której — jak pisze — „pamięć nie powinna zagać, i która dopełnia w bardzo istotny sposób jego twórczość pisaną i obydwie dopiero dają właściwy obraz, tego, kim był Wilhelm Mach”. W innym miejscu sformułowane zostanie

to jeszcze bardziej dobitnie: „bez wiedzy o uwarunkowaniach sprawczych słowa pisanego Macha, niełatwo rozeznąć się w jakościach i sensach tego słowa. Tylko niezwykła intuicja lub niemałe doświadczenie w obcowaniu ze słowem pisanym mogłyby zastąpić tę wiedzę”.

Eseje Berezy wypełnione tą unikalną wiedzą pozatekstową, która aktualnie współtworzy jednostkową świadomość odbioru literatury, nabierają już dziś dodatkowej wartości, jako źródło do poznania dyskretnych struktur życia literackiego, w którym autor *Związków naturalnych* tak intensywnie i w sposób prawdziwie społecznikowski uczestniczy. Chociaż doskonale zdaje sobie sprawę ze sposobu funkcjonowania literatury poza horyzontem wiedzy o jej twórcach, to jednak pragnie widzieć literaturę z perspektywy jej podmiotu; z perspektywy tworzenia się jakby nadrzędnych całości humanistycznych, gdzie dzieła literackie są swoistymi strukturami bytu, gdyż zmieniły się dziś radykalnie ich założenia artystyczne i sposób odbioru. Uległ wzmocnieniu ich procesualny charakter, ich „otwartość” i „niegotowość”, co krytyk doskonale udokumentował właśnie analizami prozy nurtu chłopskiego. „Worcell jest narzędziem pisarstwa, które mogłoby nim władać, on natomiast z chłopskim samozaparciem dąży do tego, żeby pisarstwo było jego narzędziem” — stwierdza Bereza, by z okazji pisarstwa Stachury dodać: „To jest ktoś bez wątpienia we władzy słowa pisanego (...) Naprawdę życie Stachury jest życie-pisaniem. Jego pisarstwo jest tożsame z jego życiem, jedno z drugiego wynika, jedno jest drugim, jest to jedność, jedność nierozdzielna, jedność całkowita”.

Osobisty ton esejów sprawia, iż w sensie humanistycznym, perspektywa podmiotowa jest tożsama zarówno dla twórcy, jak i odbiorcy literatury. Poza tą tożsamością literatura byłaby nie do pomyślenia. Dowodzi tego niemal każde zdanie Berezy, jakie w *Związkach natu-*

ralnych możemy przeczytać. To przecież pisarz, bez **względu** na to, jak radzi sobie ze swymi tragediami i obsesjami, z doświadczeniem bieżącym i historycznym, jest funkcją (społeczną rolą) wspólnoty. To przecież ona go kształtuje, popycha do ofiar i wyrzeczeń, ona gromadzi i przetwarza doświadczenia ludzkie, zdobywa jego kosztem najistotniejszą wiedzę o sobie. Poprzez literaturę człowiek zwielokrotniający świat staje naprzeciw „drugiego” człowieka, również zwielokrotnionego, aby w nim, jak w drugim „ja” (w wielu „ja”) potwierdzić swą niepokorę wobec świata. Zdaje się o tym przekonywać ów — przyznać trzeba niepospolity — zapis jednostkowego kontaktu z literaturą, wypełniający stronicę *Związków naturalnych*. Jest Bereza czytelnikiem nadwrażliwym i jako krytyk tę nadwrażliwość czyni treścią publiczną. Tym samym, opisując innych, opisuje siebie samego. Wielokrotnie potwierdza głęboką jedność krytyki i literatury. Tylko publiczny zapis tożsamości ze swymi najgłębszymi przekonaniem pozwala krytykowi wypowiadać zdania ogólne, pozwala brać pełną odpowiedzialność za słowo, a tym samym pozwala — w zgodzie z własnym sumieniem — osądzać innych ludzi.

„Milcząco utożsamiam krytykę ze sztuką literacką — pisze Bereza. — Postępuję tak nie z braku osobistej skromności, lecz z pełnym filozoficzno-estetycznym przekonaniem. Krytyka nie jest niczym mniej, ani niczym więcej niż literaturą. Tylko nie zorientowani w dzisiejszym stanie rzeczy literackich o tym nie wiedzą. Sztuka zapisu myśli i uczuć jest jednością we wszystkich swoich przejawach i zakresach. Tylko zadufanie pozwala przypuszczać, że którakolwiek z dziedzin sztuki pisania jest bliższa artyzmowi lub prawdzie”. Stąd też zapewne wynika przekonanie, iż krytyka jest „najkłopotliwszym i najbardziej ryzykownym rodzajem pisarstwa”.

JĘZYK JAKO SZANSA KRYTYKI DUSZOZNAWCZEJ

W swej działalności krytycznoliterackiej jest Henryk Bereza szczerym i serdecznym partnerem pisarzy. Jak wiele prozaik mógłby zawdzięczać krytykowi nietrudno zauważyć, czytając eseje o pisarstwie Hortona, Worcella, ostatnich tomach prozy Juliana Kawalca; eseje o książkach Adolfa Momota, Zygmunta Trziszki czy Jana Drzeżdżona. Sam krytyk parokrotnie wspomina o swym częstym nawyku, jak też „ambicji pisania dla autora”.

Na kartach *Związków naturalnych* znajdujemy sylwety pisarzy, wypełnione duszoznawczym materiałem i psychospołecznymi treściami. Niesłuchanie ważnym w analizach Berezy okazuje się stosunek pisarzy do języka. Stworzona zostaje tym samym możliwość głębokiego porozumienia krytyka z pisarzem, a wspomniana już wyżej zdolność przenikania do wewnętrznych dramatów i decyzji twórczych pisarza zyskuje w płaszczyźnie języka — racjonalne przesłanki i obiektywne uzasadnienia. Analiza stosunku do języka jest procedurą sprawdzalną, posiada swój kulturowo i psychospołecznie zobiektywizowany wymiar. Wszak „pisarstwo ze swej natury jest daniem języka. Nawet wtedy, gdy wszystko wskazuje na to, że jest to język wzięty. (...) Gdyby było inaczej pisarzy zastąpiłyby taśmy magnetofonowe. A i wtedy pozostałoby jeszcze stwarzanie języka niewypowiedzianemu. Literatura w tym, co w niej najistotniejsze, jest wyrażaniem w inny sposób niewyraźnego”. Stąd też analizy nie mogą być nadprzyrodzoną fikcją. Poprzez szczególny rodzaj „nadwrażliwości” językowej potrafi krytyk nawiązać pełny wewnętrzny dialog z pisarzem, przeniknąć do jego zrealizowanych i nie zrealizowanych zamysłów, wewnętrznych klęsk i satysfakcji. Potrafi czy-

tać słowa zmilczane, gesty literackie niezwerbalizowane, z niezwykłym wyczuciem umie rekonstruować pola asocjacyjne słów, konteksty zdań; potrafi odsłonić skomplikowany proces wewnętrznej pracy artysty nad słowem, tak jakby znał wszystkie zapisane i nie zapisane bruliony analizowanych przez siebie tekstów. Słowo zapisane literacko niesie w sobie ślady swych narodzin, wskazuje na swoje „przeciwności”, w swej znaczeniowej potencji pozostawia ślady walk i polemik z „innymi” słowami, które w świadomości pisarskiej konkurowały do literackiego zapisu. Krytyk zdaje się pokazywać: ileż to stopni pośrednich, ileż hipotetycznych, ale przecież poznawalnych, modeli działań twórczych, ileż alternatyw, zakodowanych jest w słowie zapisanym. Przekonanie o poznawalności wewnętrznych procesów pisarskich, a zatem szansa wszelkiej krytyki duszoznawczej, wynika ze swoistego antropologizmu, jaki daje się odczytać w postawie krytyczno-literackiej Berezy, który stwierdza m.in.: „jedną z głównych radości, jaką człowiekowi może dać literatura, jest to nieskończone bogactwo sposobów nazywania tego, co w swojej istocie jest tożsame, to znaczy wspólne wszystkim ludziom”. Zdania znaczą poprzez ukryte wspólne ludziom konteksty, z których wydobyl je, ale nie odciął zupełnie zapis literacki. Przecież do tych kontekstów odwołuje się pisarz w dialogu z czytelnikiem, one też służą poznawaniu zjawisk literackich. „Człowieka da się opowiedzieć prawdziwie i najlepiej, jak można, tylko w tym języku, którego on sam używa” — stwierdza Bereza, by dalej dodać: „W języku każdego zawarta jest cała artystyczna prawda o nim, gdyby było inaczej, nie byłoby żadnej prawdy językowej, czyli nie byłoby żadnej prawdy, bo prawda dostępna człowiekowi może zaistnieć tylko w języku”.

Można zaryzykować twierdzenie, że Henryk Bereza jest bardziej krytykiem planu treści psychospołecz-

nych, aniżeli tych treści, które potocznie zwykło się uznawać za literackie. Dla autora *Związków naturalnych* treści te nie istnieją w izolacji. Model tej krytyki jest modelem całościowym, chciałoby się powiedzieć totalnym. Stąd też zarysowała się na kartach *Związków naturalnych* możliwość wyodrębnienia zjawisk literatury nurtu chłopskiego nie na zasadzie sztucznych podziałów i lekceważenia tożsamości faktów, ale poprzez uchwycenie ich jako funkcji pewnej całości, zarówno społeczno-kulturowej, jak też literacko-artystycznej. Zjawiska literatury nurtu chłopskiego przedstawiane są jako organicznie „zrośnięte” z całościową wizją współczesnej literatury polskiej, gdyż tylko tak usytuowane mogą być tym, czym są rzeczywiście w swej istocie. Najbardziej bezpodstawnym zarzutem byłoby uznanie *Związków naturalnych* za próbę sztucznego wyizolowania pewnej grupy faktów literackich i mechanicznego wykazania ich formalnej wspólnoty. Dopiero całościowa perspektywa widzenia zjawisk kultury narodowej pozwala uchwycić dynamiczne cechy jej wewnętrznych różnicowań i postępujących przekształceń treściowo-formalnych. W książce Berezy obok esejów m.in. o prozie Nowaka, Kawalca, Myśliwskiego, Brylla czy Mortona znalazły się też teksty o autorach, którzy poszerzają konteksty zjawisk literackich objętych formułą „związków naturalnych” (m.in. teksty o prozie: Leopolda Buczkowskiego, Adolfa Rudnickiego, Anny Kowalskiej, Mirona Białoszewskiego).

Omawiane tu eseje nie mogą mieć nic wspólnego z tak rozpowszechnionym u nas przyczynkarstwem krytycznym, z przypadkowością wyborów, z widzeniem pojedynczych książek i zupełnym niedostrzeganiem zjawisk literackich, które rzeczywiście zaistniały, a nie — jak to często bywa — zostały tylko apriorycznie wyznaczone przez krytykę, jakże często obywającą się bez literatury. Z przekazem zauważa Bereza, iż

„mało jest dziś ludzi, którzy bez oporów podejmują wielodniowe (przy czytaniu na akord) lub wielotygodniowe (przy czytaniu dla przyjemności) lektury. Do tego potrzebne są bodźce snobizmu, powinności kulturalnej i Bóg wie czego”.

Autor *Związków naturalnych* buduje (rekonstruuje) podmiotowe ciągi zjawisk literackich, śledzi twórczość pisarzy od momentu debiutu. Następnie dopiero, już na kartach książki, komponuje ciągi problemowe, bądź to przez sąsiedztwa i antycypacje treściowo-problemowe poszczególnych esejów, bądź też przez wewnątrztekstowe nawiązania i komentarze. Stara się zawsze jasno określić najogólniejsze płaszczyzny odniesienia, kryteria związków wewnętrznych, skalę wartościowania i ocen. Wypowiedź krytyczna pojawia się więc w świecie „zagęszczonych” sensów, dzięki stałemu przywoływaniu fundamentalnych kwestii humanistycznych, jak też dzieł polskich i obcych, które te kwestie w sposób najbardziej znaczący podejmują. Nad tymi, zdawałoby się odrębnymi sylwetkami pisarzy, zapisami ich drogi twórczej czy pisarskiego losu, nadbudowana jest wielokształtna sieć znaczeń ogólnych, jakby plan linii trakcyjnych, do których „podłączone” są poszczególne dzieła, linii, wyznaczających ruch sensów tych dzieł.

WARTOŚCI WYZNAWANE I POSZUKIWANE

Uprawiana przez Henryka Berezę metoda wizerunków i sylwetek, a w gruncie rzeczy form tak dziś pożądaných i trudnych do osiągnięcia, jak mikro-monografie, powoduje, że otrzymujemy w książce nie „składankę” faktów literackich (tak przeważnie wyglądają książki recenzenckie!), ale konstrukcję niezwykle spójną, posiadającą wyraźnie określony rdzeń aksjologiczny.

Aksjologia Henryka Berezy ma swe źródła w jakimś prajedynym humanizmie, którego śmierć ostateczną już tyle razy wieszczono. Ma też swoje źródło w postawie, którą trzeba nazwać obywatelskością, postawie, która nie klóci się z zasadą humanizmu, jak nie klóciła się, lecz była jedynie możliwa, obywatelskość naszych pisarzy renesansu. „Sztuka współczesna odziedziczyła po religiach ich funkcje moralne. Sztuka jest dziś w dużej mierze laicką religią współczesnego człowieka. Poprzez sztukę załatwia człowiek współczesny sprawy, których w inny sposób załatwić nie można. W sztuce wypowiada człowiek współczesny to, o czym dawniej rozmawiał jedynie z Bogiem. Prawdę mówiąc nie ma dziś czystej sztuki”. Jeszcze wyraźniej formułuje to krytyk w zdaniach: „Kultura ludzka jest nazbyt stara i wszystkie rzeczy ostateczne zostały już po tysiakkroć wyrażone. Zawsze jednak i dla każdego pisarza istnieje szansa, żeby wyrazić je inaczej, w innym, jeszcze nie zużytym literacko języku”.

Bereza jest krytykiem heroicznym, współtwórcą, ale w pewnym sensie i „współofiara” heroicznego okresu kształtowania się nurtu chłopskiego. Rzadko więc można spotkać się z taką adekwatnością tytułowej formuły książki, z takim stopniem jej syntetyczności. Rzadko również możemy spotkać taki stopień społecznego i kulturowego obiektywizmu, jaki realizuje w książce formuła „związków naturalnych”.

Najbardziej doniosłą treścią pisarstwa Berezy jest heroiczna próba przebudowy współczesnej polskiej świadomości literackiej, próba przebudowania świata uznawanych wartości i hierarchii faktów; obrazu, który jakże niezgodny jest ze społeczno-kulturowym fundamentem współczesnych zjawisk literackich, fundamentem przebudowywanym tak gruntownie za sprawą dokonującej się przemiana-

ny społecznego podmiotu kultury; za sprawą „ludzi nowych” oraz ich społecznych języków.

Obiektem swoich analiz uczynił krytyk nie tylko psychospołeczną genezę literatury, ale też — co trzeba wyraźnie podkreślić — psychospołeczne warunki funkcjonowania opinii o literaturze i dominujących kryteriach jej wartościowania. Siłą dociekań Berezy jest to, że są one jakby wbrew krytyce, przeciwko krytyce, która — poza wyjątkami — nie potrafi dostrzec, albo dostrzec nie chce, przeobrażeń, jakie dokonały się w literaturze i kulturze. Tym samym doniosłość przedstawionych w *Związkach naturalnych* analiz będzie rosła w miarę, jak uświadamiana będzie swoista przemiana literacka, zmiana myślenia literackiego, jaka dokonała się za sprawą nurtu chłopskiego w literaturze, któremu krytyk tak konsekwentnie towarzyszy i współkonstruuje teoretyczny plan tego zjawiska literackiego.

Opis literatury nurtu chłopskiego pozwala mówić o wyłączności czy też jedyności ustaleń Berezy, których zasięgu i precyzji nikt do tej pory w krytyce zdystansować nie potrafił. Ustalenia te, jakkolwiek są faktem literacko i społecznie obiektywnym, to jednak posiadają również swą wartość utajoną, zawartą w konsekwentnie realizowanej tej linii działania, która jest przecież linią życia, linią społecznego losu krytyka. Tylko nieliczni mogą wypowiedzieć tak głęboko umotywowane, ogólne zasady o literaturze. Nie dziwi zatem fakt, że eseje te posiadają swój plan aforystyczny, będący naturalną konsekwencją aksjologicznych założeń krytyka. Trudno w tym miejscu odmówić sobie przywołania choćby tylko kilku aforyzmów: „Zawsze zresztą wydawało mi się, że więcej filozofów jest wśród dziadów wiejskich niż wśród profesorów filozofii”. „Łatwiej o «produkcyjną literaturę* niż o rzeczywistą produkcję”. „Jeśli świat zginie z ludzkich rąk, to

jedno jest pewne, że zniszczą go ci, w których umarła wyobraźnia". „Kto potrafi usłyszeć Iliadę w opowieściach miasteczkowego fryzjera, ten może wykrzyć, gdzie i w jaki sposób przetrwał do dziś prawdziwy teatr grecki”.

Bereza jest krytykiem głęboko dialektycznym. Zjawiska literatury potrafi dostrzec tam, gdzie zauważyć ich nikt inny nie potrafi. Siedzi z uwagą zarówno k r e a c y j n y nurt współczesnej literatury, jak też zjawiska określane zazwyczaj mianem p a r a l i t e r a t u r y, gdyż — jak sam powiada — „wierność jakiegokolwiek prawdzie nie może być literackim grzechem”. Prawdę języka, nie znaną świadomości kulturowej prawdę „nowego” człowieka, odnajduje w listach chłopskich emigrantów z końca ubiegłego stulecia. Epistolografii chłopskiej poświęcił rewelacyjny szkic pt. *Odzyskane źródła*, który można uznać za pryncypialną polemikę z kanonami zastanej kultury literackiej i przyjętymi za obowiązujące koncepcjami literackości.

Omawiając kreacyjny nurt literatury współczesnej bardzo wiele uwagi poświęca sprawom w y o b r a ź n i, której jednak nie demonizuje. Nie traktuje jej abstrakcyjnie i ponadspołecznie. Jest ona narzędziem poznania świata, narzędziem, którego możliwości i ograniczenia trzeba sobie jasno uświadamiać. „Artysta, tak jak każdy człowiek, ustanawia dla wyobraźni granice — stwierdza Bereza. Bardziej jeszcze niż nad czymkolwiek innym człowiek chce panować nad swoją wyobraźnią. Może dlatego, że zdaje sobie sprawę, jak jego władza nad wyobraźnią jest krucha i prowizoryczna. Można skutecznie zadawać gwałt myślom, a nawet uczuciom, wyobraźnia jednak zawsze może wymknąć się spod kontroli”. Krytyk zdaje sobie doskonale sprawę z istnienia czegoś co można by nazwać s p o ł e c z n y m i r a m a m i w y o b r a ź n i. Wspomina więc zarówno

o jednostkowych jak i kulturowych jej determinantach; zwraca uwagę na jej wielorakie funkcje, pisząc m.in. o „wyobraźni psychologicznej” Juliana Kawalca, czy też o Worcelu, posiadającym „wyobraźnię absolutnego empiryka, pozbawionego całkowicie fantazji”; o „wszechwładzy wyobraźni nad wszystkim” w prozie Tadeusza Nowaka, jak też „dialektyce doświadczenia wyobraźni i doświadczenia biografii” w prozie Urszuli Koziół. Zwraca uwagę na znamienite wytwory wyobraźni konstruującej w prozie Wiesława Myśliwskiego i Edwarda Stachury, jak również na znaczące wytwory wyobraźni destrukcyjnej w powieściach Henryka Jachimowskiego, gdzie „literatura groźną siłą wyobraźni przemienia w dobro kultury”.

DIALOG O PRZEMIANACH SAMOWIEDZY KULTUROWEJ

Przemiana społecznego podmiotu kultury. jest w rozważaniach Berezy kwestią najważniejszą. Samo jej podjęcie, sam sposób myślenia, wyznaczają tym diagnozom i przepowiedniom poczesne miejsce we współczesnej krytyce. Nie będzie przesadą, jeśli stwierdzimy, że jest to miejsce w pewien sposób jedyne. Aczkolwiek można wskazać poprzedników na tym polu (S. Pigoń, S. Czernik, A. Kamińska, S. Lichański), to jednak prawdziwymi partnerami intelektualnego dialogu są dla Berezy pisarze — w przyjętym przez krytyka podziale są to przede wszystkim — pisarze drugiej i trzeciej generacji. Nie istnieje dzisiaj (może dopiero się rodzi w pracach krytyków młodszego pokolenia) odpowiednio atrakcyjny intelektualnie kontekst krytycznoliteracki, w którym ustalenia i propozycje Berezy mogłyby ujawnić się w pełni, mogłyby w sposób twórczy zostać spożytkowane.

Podstawową treścią omawianej tu książki jest dialog intelektualny jaki toczy krytyk nie tylko z pisarzami nurtu chłopskiego, chociaż samoświadomość kulturowa pisarzy nurtu chłopskiego stanowi w tym dialogu treść najbardziej aktywną. *Związki naturalne* są więc zapisem jednej z najważniejszych dyskusji o teraźniejszości i przyszłości polskiej literatury oraz przemianach samowiedzy kulturowej. Prawda ta nie zawsze bywa dostrzegana, a przemyślenia Berezy bywają często rażąco upraszczane, przede wszystkim przez tych, którzy o sprawach ludowości i kultury ludowej mówią starym, zużytym językiem. Eseje Berezy są więc próbą powołania nowego języka, dla opisu najbardziej dziś znaczących zjawisk literackich, dla uchwycenia fundamentalnych przeobrażeń podmiotu lektury. Stąd też podstawową kategorią uczynił krytyk pojęcie nurtu chłopskiego. Należy już na wstępie zauważyć, że jest to kategoria posiadająca społeczną i historyczną konkretność. Tę właśnie społeczno-kulturową konkretność wydobywa autor w swoich esejach i wprowadza w krwiobieg współczesnej świadomości kulturowej.

Nurt chłopski jest — zdaniem Berezy — pojęciem szerszym i jak się wydaje — rozłącznym, z pojęciem nurtu plebejskiego, co może wynikać z faktu, że rozumie go krytyk jako zjawisko społecznie i historycznie określone. W takim przeciwstawieniu można widzieć chęć konkretyzacji pola zainteresowań, oczyszczenia go z przeróżnych mitologii i zafałszowań. Nurt plebejski jest w esejach Berezy pojęciem raczej posiłkowym, przywoływanym dla ściślejszego określenia treści nurtu chłopskiego.

Bereza wzbrania się też przed używaniem pojęcia nurt ludowy, gdyż jest ono pojęciem zbyt mało konkretnym, jeszcze silniej obciążonym mitologiami. Wybór właściwego pojęcia to oczywiście sprawa pew-

nej konsekwencji, ale i konwencji rozumowania, sprawa przyjęcia spójnych założeń metodycznych. Bereza prowadzi swój wywód z zadziwiającą konsekwencją, a przy tym — można by powiedzieć — szczęście go nie opuszcza, gdyż literatura dostarcza wciąż nowych dowodów potwierdzających jego założenia. Sam napisał więc w postscriptum do otwierającego książkę eseju: „Po latach i po dyskusjach, których zwłaszcza na temat nazwy «nurt chłopski» nie brakowało, jestem dziś bardziej pewny swego niż byłem kiedykolwiek, nie wyłączając nazwy, którą uważam za najprecyzyjniejszą z możliwych. Żaden z dwóch członów tej nazwy nie da się zastąpić niczym stosowniejszym. Słowo «nurt» dałoby się co najwyżej zastąpić słowem «szkoła», ale nie byłoby to lepiej, z epitetu «chłopski» nie tylko nie można, ale nawet nie wolno zrezygnować, jeżeli się nie chce zgubić samej istoty zjawisk literackich, o które chodzi. Dwa stosowane często epitety zastępcze «wiejski» lub «ludowy» są maksymalnie nieprecyzyjne w odniesieniu do zjawisk kultury i znaczą zwykle tak wiele, że nie znaczą nic uchwytnego i sprawdzalnego”.

Pojęcie „nurtu” jak też nadrzędna wobec niego tytułowa formuła „związków naturalnych”, nie mają nic w sobie z poetyki opisu naturalistycznego czy mimetycznego. Nurt jest w gruncie rzeczy pojemną konstrukcją, wyodrębniającą w sposób przejrzysty określone zjawiska kulturowe i literackie. Pojęcie nurtu jest modelem wyjaśniającym. W pierwszej fazie posługiwania się nim można by go nazwać modelem-hipotezą, gdyż służy on do wyodrębnienia pewnych prawidłowości kulturowych oraz ich literackich korelatów. Model zjawisk nurtu chłopskiego posiada dla Berezy jeszcze tę właściwość, że umożliwia kontakt „nowych” pod względem społeczno-kulturowym treści ze strukturą współczesnej świadomości literackiej. Warto zauważyć, że koszty nawiązywania tego kontaktu są

kosztami przebudowy zastanej świadomości literackiej i powstają przede wszystkim po stronie pisarzy i teoretyków nurtu. Należy wliczyć w nie również, konieczne w takich wypadkach, uproszczenia, a więc liczne odwołania do potocznej konwencji językowej i nazewnictwej. Zjawiska najbardziej „nowe” trzeba tłumaczyć przez zjawiska najbardziej „znane”. Koszty jakie trzeba ponieść ujawniają się m.in. w intensywnym przywoływaniu i podkreślaniu pewnych prawd wyjściowych, jak też w samej konstrukcji tekstów krytycznych; w rozbudowywanych komentarzach i nawiązaniach do spraw uniwersalnych, do arcydzieł literatury polskiej i powszechnej. Tym również można tłumaczyć obecność planu aforystycznego w esejach Berezy.

Przekonanie, że pojęcie nurtu chłopskiego jest jednak konstrukcją w pewnym sensie teoretyczną, a nie tylko konstatacją empiryczną, posiada dla dalszego rozumowania istotne znaczenie. Tylko odpowiednia konstrukcja teoretyczna pozwala łączyć fakty — zdawałoby się wzajem sprzeczne — a więc koncepcję nurtu (linearność zjawisk) z koncepcją generacji (równoczesność zjawisk). Wystarczy tu chociażby wspomnieć, że „przeżycie generacyjne” w swej istocie nie może mieć charakteru linearnego. Jest funkcją „zerwania”, „skoku”, nieciągłości zjawisk. Wyodrębnione przez Berezę generacje nie wyróżniają się tylko wyznacznikami metrykalnymi, ich wspólnota okazuje się być bardziej istotna, posiada charakter strukturalny, a nie tylko substancjalny. Sprawą niezwykle istotną są międzygeneracyjne oraz wewnętrzne dialogi i polemiki. Przedstawia je Bereza przede wszystkim w szkicach szczegółowych, poświęconych poszczególnym pisarzom i poszczególnym dziełom. Z analiz wynika, że np. pisarze trzeciej generacji (m.in. Redliński, Waksmański, Łoziński) są w swych książkach zupełnie bliscy problemom poruszonym np. w naj-

nowszych książkach Pilota, Trziszki, Wójcika. W piarstwie trzeciej generacji odnajdujemy także wiele pełnych współbrzmień z ironiczną i parodystyczną tonacją *Proroka* i *Nowych psalmów* Tadeusza Nowaka. Trzeba zatem mówić o wewnątrzgeneracyjnych różnicowaniach, o narodzinach, nasilaniu się (dominowaniu) i wreszcie zamieraniu różnych orientacji, przenikających twórczość autorów zarówno pierwszej, jak i trzeciej generacji. Należy mówić o występowaniu zbieżnych poetyk i rozwiązań problemowych bez względu na różnice generacyjne, gdyż owa zbieżność ponadgeneracyjna może być zagwarantowana wspólnotą, dominującej aktualnie, świadomości artystycznej, jak to ma miejsce w przypadku nasilającej się ostatnio tendencji parodystyczno-groteskowej, polegającej — jak stwierdza sam Bereza — na ośmieszaniu dystansów kulturowych (E. Redliński), czy na ich intelektualnym znoszeniu (W. Myśliwski).

Horyzont poznawczy i artystyczny nurtu chłopskiego trudny jest dziś do uchwycenia bez gruntownej wiedzy ogarniającej całość zjawiska i sytuującej go w kontekście kultury narodowej. Ów horyzont poznawczy, a przede wszystkim artystyczny i ideowy, jest możliwy do ogarnięcia tylko przez wydobywanie licznych dialogów i polemik, jakie toczą się wewnątrz nurtu. Bereza zwraca na nie pilną uwagę. Pokazuje np. wielorakie znaczenie świadomych polemik intelektualnych, jakie Józef Ratajczak (*Gniazdo na chmurze*, *Trawa*) podejmuje z prozą Tadeusza Nowaka; nie z charakterystyczną konwencją stylu, ale z istotą piarstwa autora *Diabłów*. Istotne akcenty polemiczne wskazuje Bereza w prozie Mariana Pilota (*Majdan*, *Zakaz zwalki*): „Awans społeczny bohatera *Majdanu* przyrównuję, pisząc o tej powieści, do zmiany sytuacji gospodyni wiejskiej na sytuację służącej w mieście. Wartościujących sugestii, zawartych w tym porównaniu, wystarczyłoby

na jakiś «Anty-Pałac», w którym miarom intencjonalnym Myśliwskiego przeciwstawione byłyby miary realne. Przeciwstawienie, na którym zbudowany jest *Zakaz walki* (1974), ma jednak inny adres i dotyczy spraw moralnych. Opozycyjne korespondencje tej powieści odnoszą się do *A jak królem, a jak katem będziesz* Tadeusza Nowaka".

Oczywiście, nie może krytyk stracić z pola widzenia faktu ciągłości zjawisk, ciągłości nie tylko poprzez polemikę, na co zwracaliśmy wyżej uwagę. Z okazji prozy Czesława Dziekanowskiego Bereza pisze m.in.: „Związki Dziekanowskiego z Kawalcem są pierwszoplanowe, nie są to jednak u niego związki literackie ani jedyne, ani jednoznaczne. W *Zaklętym świetle* są widoczne relacje różnego typu z twórczością Wilhelma Macha, Juliana Przybosia, Józefa Mortona, Wiesława Myśliwskiego, Tadeusza Nowaka". W wewnętrznym różnicowaniu się literatury nurtu chłopskiego dostrzega znaczącą przemianę samoświadomości kulturowej, widzi ją m.in. w polemice z „fałszem języka, który podsuwa inteligencko-chłopska literatura, polemice prowadzonej na wielu poziomach działalności literackiej m.in. w prozie Z. Trziszki, M. Pilota czy E. Redlińskiego". Bereza wskazuje, że pierwsza generacja pisarzy nurtu chłopskiego tworzyła w „cudzych" językach, a jej przedstawiciele rzadko kiedy zdobywali się na odwagę sięgania po swój „pierwszy" język, język wartości macierzystej kultury.

W pełni prawomocnym uzasadnieniem pojęcia „nurt chłopski" jest w gruncie rzeczy cała książka Henryka Berezy, z zawartymi w niej analizami zjawisk literackich i rozbudowanymi wątkami refleksyjnymi, które inicjuje na szerszą skalę w Polsce, szkic wstępny, przygotowany pierwotnie jako referat na sympozjum literackie w marcu 1970 roku. Czytamy tam: „Wymienionych kilkudziesięciu pisarzy i sporą jeszcze ilość nie

wymienionych łączy chłopska genealogia społeczna lub ściśle związki z chłopskością. (...) Niezależnie od wszystkich różnic pewne wspólne rysy są jednak u wszystkich tych pisarzy natychmiast rozpoznawalne. Przejawiają się one w zbieżnościach pewnych doświadczeń społecznych, egzystencjalnych i kulturalnych, w inklinacjach myślowych i estetycznych, w predyspozycjach wyobraźni, w stosunku do języka, w rodzaju wrażliwości moralnej. To wszystko świadczy o tym, że nurt chłopski w literaturze nie jest wymysłem teoretycznym, jest natomiast rzeczywistością literacką".

LITERATURA JAKO POZNANIE KULTURY

Przedstawiona wyżej charakterystyka zjawiska (jego cechy istotne) odsyłają do nowego rozumienia kultury chłopskiej, jakie pojawiło się u progu lat sześćdziesiątych m.in. w pracach etnografów i socjologów, którzy podjęli problematykę tzw. zderzenia kultur. Kultura ludowa stała się wówczas obiektem refleksji jako zjawisko całościowe, o wyraźnie zarysowanych granicach tożsamości jej elementów, uchwytej hierarchii wartości. Zmiana optyki badawczej, akcentującej coraz bardziej problematykę antropologiczną, której przedmiotem stała się wreszcie polska kultura ludowa (por. np. prace Czesława Hernasa) pozwoliła mówić o historycznie ukształtowanym, socjopsychicznym typie przedstawiciela tej kultury. (Por. także studia Kazimierza Dobrowolskiego nad teorią kultury ludowej, które pojawiły się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Warto również wskazać w tym miejscu zainteresowanie socjologów kultury pamiętnikarstwem chłopskim.) Pod koniec lat sześćdziesiątych następuje pogłębienie zarysowanej wyżej refleksji nad kulturą ludową, a przede wszyst-

kim pojawienie się problematyki aksjologicznej. O kulturze mówi się w kategoriach wartości. Przywołane tu — w najogólniejszym zarysie — przemiany stosunku wobec kultury ludowej wyraźnie współbrzmia z ustaleniami Berezy. Jest to tym bardziej godne podkreślenia, że krytyk doszedł do nich posługując się inną metodą, wykorzystując najmniej poddający się kulturowym generalizacjom materiał — czyli literaturę. Duszoznawcze analizy Berezy stanowią — dla współczesnej refleksji nad kulturą — cenną dokumentację, jak również pozwalają formułować najśmielsze hipotezy. Bez wnikliwej lektury *Związków naturalnych* nie może się obejść żadna poważna próba opisu przeobrażeń, jakie dokonały się w kulturze i literaturze Polski Ludowej.

Teza, że „Doświadczenia kulturalne i ich ocena stanowią jeden z głównych wątków myślowych prozy nurtu chłopskiego” jest wyraźnym sformułowaniem nowego stosunku wobec kultury ludowej, która staje się obszarem współczesnych poszukiwań antropologicznych i aksjologicznych. Z lektury *Związków naturalnych* można wynieść przekonanie, że poszukiwania te przebiegają dziś najintensywniej w dziełach pisarzy nurtu chłopskiego. „Doświadczeniom kulturalnym poświęcam szczególnie dużo uwagi, ponieważ proza nurtu chłopskiego mówi o nich rzeczy szczególnie interesujące. Społeczeństwo polskie znalazło się w tyglu kulturalnym, w którym pod zwiększonym ciśnieniem wytopia się coś, o czym nie wiemy, co to może być. Świat współczesny pozbawił człowieka najrozmaitszych możliwości, nie pozbawił go jednak możliwości przygód duchowych w kulturze. Literatura dzisiejsza korzysta z nich więcej niż kiedykolwiek. Doświadczenia kulturalne to jej główny motyw myślowy”.

Sformułowana przez Berezę koncepcja „nurtu chłopskiego” potwierdziła się. Po prostu potwierdziły ją zja-

wiska literackie ostatnich lat, jak też inspirowana *Związkami naturalnymi* — przebudowująca się coraz wyraźniej — świadomość (znajomość) tych spraw w społeczeństwie polskim. W postscriptum do eseju wstępnego, napisanym w 1974 roku, stwierdzał: „To, co pozwala na wyodrębnienie zjawisk chłopskich we współczesnej literaturze, polega na wielostronnych powiązaniach z całym olbrzymim dziedzictwem kultury chłopskiej, której nie godzi się przemianowywać. Nic to, że chłopów podobno już nie ma, że są — podobno — już tylko rolnicy, a mają być tylko inżynierowie i magistrowie rolnictwa. Ci obecni czy przyszli rolnicy nie stworzą odrębnej kultury, kultura nie jest wytworem poszczególnych zawodów, lecz całych wspólnot społecznych, oni mogą — co najwyżej — nie zaprzepaścić dziedzictwa kultury chłopskiej, do czego literatura nurtu chłopskiego może się walenie przyczynić”. W tych zdaniach potwierdza się przekonanie, że nurt chłopski jest zjawiskiem, posiadającym określone historycznie zaplecze społeczne i kulturowe oraz historycznie ukształtowany typ doświadczeń humanistycznych. Nie może więc być kategorią ponadhistoryczną, co należy uzmysłwić sobie szczególnie dziś, kiedy padają zarzuty, iż nurt chłopski nie oddaje rzeczywistości rolników.-inżynierów, rolników-magistrów, nie opisuje traktorów i kombajnów, że niejako wyobcował się z problematyki współczesnej wsi, ale jakiej problematyki: moralnej? społecznej? humanistycznej? — tego nie formułuje się w zarzutach. Z opisu pobieżnie pojętych przemian na wsi, literatura wyciągnęła swego czasu bolesną nauzkę.

Dopiero w kontekście rozważań Berezy można realnie stawiać pytania-postulaty, które pojawiały się już tylekroć, lecz bez nadziei pokrycia w faktach, w konkretnych dziełach artystycznych, co zaznaczyło się szczególnie u progu Polski Ludowej. Są to pytania —

nie wahajmy się tego sformułować wprost — o literaturę warstwy (klasy) chłopskiej; w ogóle pytania o możliwość zaistnienia chłopskiej kultury literackiej, o jej stosunek do chłopskiej kultury folklorystycznej i kultur literackich innych warstw społecznych. Chociaż Bereza tych spraw nie chce rozstrzygać, to dla — koniecznego w przyszłości podjęcia takiej właśnie problematyki — ustalenia zawarte w *Związkach naturalnych* wydają się nie do pominięcia.

Różnice doświadczeń kulturowych są dopiero siłą napędową literatury. Jedna warstwa społeczna, a tym bardziej grupa zawodowa, czy środowiskowa, nie może dać pełnowartościowej literatury, jeśli nie potrafi określać się wobec innych; nie potrafi nawiązać (uświadomić sobie) dialogów ze świadomością (ideologią) innych warstw i grup społecznych. Polemika kulturowo-ideowa jest tu najtrwalszą formą dialogu, tworzywem najwartościowszej literatury. Jak zatem wytłumaczyć tak wielkie znaczenie „jednoświadomościowego” nurtu chłopskiego? Otóż samo pytanie postawione jest fałszywie. Nurt ten mógł zaistnieć dopiero na styku różnych świadomości, różnych koncepcji świata i wizji człowieka. Nie porusza się on w pustce światopoglądowej, gdyż również sytuacja literacka nie jest „jednogłosowa”, jak to miało miejsce chociażby na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Nurt chłopski jest polemiczny nie tylko wobec swoich poprzedników (polemiki międzygeneracyjnej), ale także wobec innych, współcześnie funkcjonujących koncepcji literatury i świadomości literackich. Różnicuje zastaną świadomość literacką i kulturową, gdyż wyzwolił się z prostych determinizmów społecznych, z narzucanej mu potrzeby ilustrowania zjawisk bieżących, ze środowiskowych zobowiązań, w wypełnianiu których leży rzekomo jego istota. Stał się natomiast wieloznacznym i wysoce zniuansowanym sposobem (systemem) myśle-

nia o rzeczywistości również bieżącej, ale w kategoriach tak trwałych, jak człowiek i jego los społeczny, wspólnota i historia.

Pełna charakterystyka wyodrębnionego przez Berezę zjawiska była możliwa dzięki nieustannie powracającemu na kartach *Związków naturalnych* przeświadczeniu o głębokiej jedności kultury ludzkiej, o humanistycznym równouprawnieniu kultur i ludzkich losów. Taka postawa prowadzi do nowego odczytania kultury chłopskiej, jak również innych kultur, uznawanych za nieoficjalne czy przedpiśmienne. Dopiero literatura nurtu chłopskiego mogła sprostać w sposób — powiedzielibyśmy całościowy, systemowy — humanistycznym wartościom kultury ludowej; sprostać im jako humanizmowi. Inaczej mówiąc oddać te wartości poprzez twórczość, uczynić je treścią współczesnej świadomości artystyczno-kulturowej. „Od dawna jestem przekonany — stwierdza krytyk — że autentyczna chłopskość czy szeroko rozumiana autentyczna ludowość jest najbliższa prawdziwemu intelektualizmowi i literackiemu rewelatorstwu. Przepaść odziera jedynie wszystko, co pośrednie. W pośredniości wyraża się banalność myśli i banalność słów, kołtuństwo myślowe i kołtuństwo literackie. Człowiek prosty jest prawdziwy, człowiek wyrafinowany chce być prawdziwy. Prawdziwi intelektualiści komentują życie ludzi prawdziwie prostych. Największe rewelacje myślowe na temat człowieka dadzą się wyrazić w pojęciach i języku ludzi prostych. Sartre nie wymyślił nic takiego, czego by nie wypowiedział Faulkner językiem swych ludowych bohaterów”. Bereza stale podkreśla, że twórczy stosunek wobec kultury ludowej jest aktem „intelektualnej świadomości kulturalnej”, jest formą artystycznego poznania tej kultury i podmiotowego odnajdywania się poprzez tę kulturę dziś. Pisząc m.in. o Julianie Kawalcu (*Czarne światło*), stwierdzał, iż pi-

sarz ten w „motywach polskiej tragedii chłopskiej chce uwzględnić nie tylko potrzeby materialne, lecz także potrzeby duchowe swoich bohaterów”, uznając to jednocześnie za akt rewelatorski i najbardziej u Kawalca interesujący.

Literatura nurtu chłopskiego jest więc formą antropologicznego poznania kultury ludowej. Sam proces poznania jest procesem przekształcającym poznający podmiot, a przy tym procesem niezwykle płodnym artystycznie. Prawdą cenną literacko może być odkrycie kultury człowieka „nawinnego”, a samo nawiązanie kontaktu z tym człowiekiem jest formą samoanalizy i samozapoznania. „Prosty człowiek (...) — pisze Bereza — nie jest bowiem odkryty jak na dłoni. Prosty człowiek, zwłaszcza wiejski, nie bywa odkryty, tak jak nie bywa odkryty człowiek z prawdziwą kulturą. Odkryty bywa tylko człowiek pośredni między jednym a drugim, ten, który stracił naturalność, a nie zdobył kultury. Taki wszystko, co ma, ma na wierzchu, środek nie jest mu potrzebny, więc nie ma środka. Prawdziwie prosty człowiek nie odkrywa duszy przy barze z wódką lub w przedziale kolejowym. Odkrycie duszy jest dla niego dramatem”.

CHŁOPSKOŚĆ I UNIWERSALNOŚĆ

Poznanie kultury ludowej, widzenie jej z perspektywy antropologicznej, było odkryciem (przypomnieniem) nowego „języka” opisu człowieka i jego losu. Pisząc o twórczości Kawalca Henryk Bereza wypowiada następujące sądy: „Najzwięźlejszy da się ambicję Kawalca określić słowami: dać wyraz nie wyrażanemu. Chodzi o wyrażenie słowami tego, czego prości ludzie w ogólności, a już szczególnie chłopi, w słowach nie wyrażają, a jeśli nawet wyrażają, to te słowa nie

są nazwaniem tego, co się w nich wyraża... (...) Jemu (Kawalcowi — RS) marzy się wydobyć na jaw tego, co tkwi głęboko w chłopskich duszach, co wyraża się bez słów jedynie w oczach, w twarzy, w geście, w kształcie i wyglądzie ludzkiego ciała. Kawalec tworzy jak gdyby hipotezy literackie na temat świata wewnętrznego, na temat treści uczuć i świadomości prostych ludzi, którym obca jest umiejętność analizowania swojego życia wewnętrznego".

Mówiąc o swoistym antropologizmie literatury nurtu chłopskiego, o wyrażaniu związków człowieka ze wspólnotą, odkrywaniu języka gestów i rytuałów, struktur mowy wewnętrznej, struktur świata widzianych z perspektywy jednostki, mówimy o bardzo szczególnej wersji antropologizmu, gdyż zdajemy sobie sprawę ze swoistych ograniczeń literackiej wiedzy o człowieku i społeczeństwie. Literacki wyraz tej wiedzy tworzy się pod ciśnieniem struktur myślenia artystycznego i stąd też nie można wprost uznawać tekstów literackich za dokumenty społeczne.

Na kartach *Związków naturalnych* przypomina Bereza trudny proces uznania chłopskości jako uniwersalności. „Prawem kaduka zaczęto odmawiać chłopskiemu bohaterowi Piętaka prawa do wybujałej wyobraźni. Można chyba mieć nadzieję — stwierdza dalej krytyk — że nie powtórzy się to samo z *Plamą* i nikt już nie będzie się dziwił, że bądź,co bądź chłopska dziewczyna kocha tak ostatecznie jak Szekspirowska Ofelia. Od czasów *Młodości Jasia Kunefala* można się było spodziewać, że Piętak skojarzy nierozdzielnie chłopskość z uniwersalnością. W *Plamie* można widzieć nawet absolutną tożsamość chłopskiego i

uniwersalnego". Na ten sam problem wskazuje Bereza mówiąc o twórczości i pisarskim losie Wilhelma Macha. „Tragizm nie jest dla nikogo (nie licząc głupców) wstydlivy w kulturze chłopskiej, jak w każdej praw-

dziwej kulturze jest miejsce na kult tragizmu. Wstydlivość sytuacji pisarza tkwi nie w jego doświadczeniach twórczych, lecz społeczno-egzystencjalnych".

Warto bliżej przyjrzeć się sądom Berezy, w których ujawnia swą nowatorską postawę wobec kultury chłopskiej. Swoje opinie na ten temat, tak niepopularne jeszcze do niedawna w polskiej krytyce, wyprowadza z analiz konkretnych dzieł literatury polskiej i obcej. Zjawiska literatury korzystającej z doświadczeń kultur ludowych widzi w szerszym niż to zazwyczaj bywa, wymiarze. „Egzystencja polskiego chłopca to był dramat najbardziej elementarnych namiętności istoty ludzkiej. Może jedynie Gombrowicz w końcowych partiach *Ferdydurke* «zobaczył», i to wyłącznie z zewnątrz, formę egzystencji chłopskiej. A przed nim to już chyba tylko Heine w swoim sławnym reportażu z Polski. Wszystko inne było za ładne, za pobożne, za ostrożne". Ważkim argumentem w tej heroicznej walce o uznanie chłopskości jako uniwersalności jest dla Berezy twórczość m.in. Faulknera i Szołochowa. „Człowiek dla nich — pisze — jest jeden w każdym społecznym przebraniu. Inność ludzi jest sprawą formy, nie treści". W tym kontekście myślowym umieszcza *Ludzi stamtąd* Marii Dąbrowskiej, gdy pisze: „Chłopskość jest u Dąbrowskiej jednym z równorzędnych kształtów człowieczeństwa. Wielkość *Ludzi stamtąd* najmniej rozumieli tak zwani pisarze chłopscy. Ich podniecała wszelka możliwość manifestowania dystansu, nawet schematyczny i naiwny dydaktyzm był dla nich lepszy niż chłopskość jako jeden z kształtów ludzkiej kultury". Na przeciwnym biegunie, w stosunku do tzw. pisarzy chłopskich, sytuuje Bereza twórczość Tadeusza Nowaka i Wiesława Myśliwskiego. Zwracając uwagę na założenia filozofii społecznej *Diabłów* i *Palacu*, krytyk konstatuje: „Ci dwaj pisarze znoszą jakiegokolwiek ograniczenia chłopskich ambicji w kulturze, widząc ich

cel na samych szczytach kultury ogólnoludzkiej. Tylko takie ambicje mają sens i wartość".

Spostrzeżenie Berezy o „znoszeniu jakichkolwiek ograniczeń chłopskich ambicji w kulturze" koresponduje z przekonaniem, iż nie tylko pisarze o chłopskiej genealogii mogli „wyzwolić literacko chłopskość samowystarczającą kulturalnie". Krytyk powraca do tych spraw z okazji pisarstwa Jana Bolesława Ożoga. „Ożóg jest na tropie rzeczywistego nowatorstwa w zakresie eksploatacji chłopskiej kultury duchowej. W tym zakresie widziałbym nie przeczuwaną szansę literatury. Nie przeczuwają jej tak zwani chłopscy pisarze. Szansę tę dostrzegła raz jeden autorka *Ludzi stamtąd* i wyniknęła z tego jej największa książka, jedna z największych w polskiej literaturze współczesnej. (...) Gdybyż nam się urodził chłopski Faulkner polski! Na razie mamy chłopskich Żeromskich. Żeromskich przede wszystkim. Dąbrowska głębiej czuje chłopstwo niż Jan Wiktor, Gombrowicz głębiej niż Julian Przyboś. A Przyboś i Piętaś, i paru innych to w dodatku wyrodki, bo nie w smak im był Żeromski, bo nie w smak im fałszowane kapliczki z podrabianymi świątkami". Tym samym Bereza podejmuje, jakże niepopularną jeszcze i dziś, polemikę z nadużywaniem w literaturze i krytyce kategorii rodowodu. Sprawa ta ma kapitalne znaczenie ogólne.

Istotną treścią, jaką krytyk ujawnia w literaturze nurtu chłopskiego, jest — ważny dla współczesnej świadomości literackiej — intelektualny wątek rozczarowania zdobytą kulturą, a tym samym uświadomienie wielości pełnoprawnych humanistycznie sposobów myślenia o człowieku i jego losie. Rozczarowanie „zdobytą" kulturą, będące swoją energią twórczą, odmianą prawdy o współczesnym człowieku, zauważa przede wszystkim u pisarzy młod-

szych generacji: Wiesława Myśliwskiego, Edwarda Redlińskiego, Mariana Pilota i wielu innych. Z okazji analizy *Nagiego sadu* wypowiada Bereza dalekowzroczone spostrzeżenia: „wtajemniczony w kulturę Syn korzy się w *Nagim sadzie* przed chłopskim Ojcem także dlatego, że w naturalnej mądrości kryły się wartości prawdziwsze niż te, którymi rozporządza mądrość uczona. (...) Trzeba mądrego doświadczenia kultury, żeby wiedzieć, że kultura daje przede wszystkim wiedzę o niewiedzy, a więc coś bardzo podobnego do naturalnego poczucia niewiedzy i to podobieństwo właśnie łączy ludzi mądrych z natury i mądrych z wykształcenia. Naturalna głupota jest z kolei bardzo podobna do głupoty uczonej i zastąpienie jednej przez drugą stanowi prawdziwy negatyw awansu kulturalnego”. Bereza wskazuje tu na fundamentalne kwestie tożsamości i nietożsamości zjawisk współczesnej kultury polskiej, na kryteria wartościowania tych gigantycznych procesów przemiany społecznego podmiotu kultury, jakie toczą się na naszych oczach.

PRZESŁANKI LUDOWOŚCI INTEGRALNEJ

Treści i znaczenia literatury nurtu chłopskiego, na które wskazał w *Związkach naturalnych* Henryk Bereza należy uznać za naczelne przesłanki współczesnej ludowości literackiej. Wskazując na chłopskość jako uniwersalność; mówiąc o nurcie chłopskim jako literackim sposobie poznania kultury i kulturowego samoznania pisarzy; akcentując antropologiczną orientację nurtu chłopskiego i jego rewelatorstwo artystyczne — daje krytyk na kartach swej książki jakby rejestr różnorodnych treści współczesnej ludowości literackiej. (Pojęcie „rejestru” jest tu sprawą

absolutnie umowną, gdyż nie numeracja, nie wyliczanie cech, nie statyczny opis, jest istotą metody krytycznej Henryka Berezy).

Jeśli do tego, co wyżej powiedziano, dodać jeszcze intensyfikujące się dialogi (polemiki) międzygeneracyjne (wewnątrznurtowe) oraz literacko zamanifestowane fakty rozczarowania zdobytą kulturą i polemiki z nadużywaniem kategorii rodowodu, to możemy sobie dopiero uświadomić kulturową i literacką doniosłość pisarstwa nurtu chłopskiego, jego znaczenie w procesie przebudowywania współczesnej świadomości kulturowej, jego artystyczną oraz — co jest uświadamiane rzadziej — intelektualną polemiczność wobec zastanych w kulturze faktów.

Zasługą Berezy jest próba uchwycenia globalnego wymiaru tego zjawiska, uświadomienie jego rozlicznych znaczeń i wartości. Jest to próba jedyna, próba prawdziwie heroiczna. *Związki naturalne* są więc nie tyle rejestrem przesłanek współczesnej ludowości, ale możliwie najpełniejszą manifestacją myślenia o ludowości integralnej. Pojęcie nurtu chłopskiego jest dostatecznie mocną gwarancją tej integralności.

INDEKS NAZWISK*

- Adamczyk Rozalia zob. Grzegorzyczkowa Rozalia
Adamczyk Stanisław 56
Adamowski Jan 52
Ajnenkiel Eugeniusz 95, 98
Aleksander Macedoński 317
Aleksandrowicz Alina zob. Aleksandrowicz-Ulrich Alina
Aleksandrowicz-Ulrich Alina 202, 208, 227, 287
Anzeis, druh Rolanda 316
Ardelt H., poeta robotniczy 127
Artur, legendarny król Celtów 311
Astor, bohater eposu o Rolandzie 316
- Bachtin Michaił 21, 432
Baczyński, zbójnik, zob. Baczyński Józef
Baczyńska Rejna 295
Baczyński Józef zwany Skawickim 294—299
Baczyński Piotr 295
Bakula Leszek 218
Balbus Stanisław 401
Balzac Honore 381
- Barczak Stanisław 219, 223
Bartmiński Jerzy 51—53
Basa-Mściciel Michał 161, 242, 247, 248
Bassa Józef 254
Bąk Agnieszka 233, 254
Beciński Franciszek 243, 245
Beneš Bohuslav 6, 9, 48—49
Beranżer, bohater eposu o Rolandzie 316
Berent Waław 78
Bereza Aleksander 11, 12, 467
Bereza Henryk 272, 384, 486—516
- Białoszewski Miron 57, 495
Biedny Diemian 331
Bloch Marc 328, 329
Błanter Matwiej Isaakowicz 276
Błok Aleksander 116, 365
Błoński Jan 394
Bogatyriew Piotr Grigoriewicz 11, 12, 18, 77, 294
Bojko Jakub 268
Bolesław Chrobry 151, 152
Bolesław Krzywousty 311
Bonczyk Norbert 126

* W indeksie uwzględniono także postacie legendarne i mityczne oraz bohaterów literackich, których imiona weszły już do skarbcza kultury jako symbole pewnych idei i postaw.

- Brandys Kazimierz 326
 Braun Mieczysław 139—140
 Brecht Bertolt 50, 83
 Breowicz Wojciech 214
 Brodziński Kazimierz 65
 Brok Stanisław 287
 Broniewski Władysław 86—142,
 241, 248—249, 254, 259, 274,
 275, 408
 Browczyk Agnieszka 243
 Bruegel Pieter 477
 Bruckner Aleksander 62—63,
 453
 Bryll Ernest 302—304, 485, 495
 Brzega Wojciech 300, 301
 Brzozowska Teresa 291
 Buczek Hanna 122
 Buczkowski Leopold 495
 Buczyński Stanisław 105, 208,
 210—214, 219—221, 223, 243,
 245, 248, 254, 260
 Bugiel Włodzimierz 190
 Burszta Józef 56
 Bury, zbójnik 298
 Butkiewicz Irena 213
 Buznik Wiktorija Władimiro-
 wna 114—115
 Bystron Jan Stanisław 81, 107,
 275

 Cebulski Stefan 238, 247
 Cedro-Biskupowa Maria 154—
 —156, 221
 Chagall Marc 402
 Caillois Roger 385
 Chałasiński Józef 86—87, 143,
 215, 219, 222, 224, 245, 272, 337
 402
 Charbonier Georges 21
 Chełmoński Józef 374, 389
 Chlebowski Bronisław 64
 Chmielowski Piotr 62
 Chodakiewicz Jadwiga 52
 Chojnowski Stefan 244, 260

 Chopin Fryderyk 376
 Chramiec Andrzej 301
 Chrystus Jezus 121
 Cocchiara Giuseppe 5, 72
 Coster Charles Theodore Henri
 de 438—439
 Czarnowski Stefan 34, 70, 80,
 127, 144, 216—217, 355
 Czech Zofia 254
 Czechowicz Józef 259, 408
 Czernik Stanisław 98, 112—113,
 171—172, 202, 208, 214, 226,
 236, 243, 245, 265, 347—362,
 365, 408, 473, 500
 Czerwiński Bolesław 92, 138
 Czerwiński Marcin 20
 Czistow Kirył Wasiljewicz 8,
 9, 191, 289
 Czuchnowski Marian 105, 214
 Czyżewski Dymitr 66

 Dante Alighieri 389
 Dawletow Kim Sajfułłowicz
 43
 Dawydow Jurij 31
 Dąbrowski Henryk 108
 Dąbrowska Maria 342, 513, 514
 Demarczyk Ewa 313
 Dickens Karol 381
 Dilthey Wilhelm 73
 Dobrowolski M. B. 94, 97, 110,
 278
 Dobrowolski Kazimierz 217, 506
 Dobrowolski Stanisław Ry-
 szard 302
 Dobrynia, bohater byliny 316
 Dostojewski Fiodor 387
 Dowbusz Oleksa 298
 Drzeżdżon Jan 493
 Duczek Franciszek 238
 Dynowski Witold 63
 Dziekanowski Czesław 505

 Eile Stanisław 143
 Elektorowicz W. 278

- Eliade Mircea 376, 368
 Ezop 478
 Falk Friedrich 216
 Faulkner William 510, 513, 514
 Federowski Michał 469, 473, 474
 Fielding Henry 381
 Fischer Adam 118
 Flis Władysław 234—235, 238
 Frazer James George 61, 365, 367, 399
 From Erich 367
 Gajfer, bohater eposu o Rolandzie 316
 Gall Anonim 63, 313
 Gąsienica-Byrcyn Stanisław 240, 242
 Gerard z Rusylonu, bohater eposu o Rolandzie 316
 Gerier, bohater eposu o Rolandzie 316
 Geryn, bohater eposu o Rolandzie 316
 Gloger Zygmunt 473
 Głowiński Michał 332
 Goethe Wolfgang 380
 Gołąbek „Boryna” Władysław 314, 315, 321
 Gołębiowski Bronisław 56, 272
 Gombrowicz Witold 513, 514
 Gomułicki Juliusz Wiktor 57
 Goszczyński Seweryn 109, 215, 292, 293, 299
 Górnicki Łukasz 78
 Grabowicz Hilaron 102
 Grabski Władysław 215
 Gramsci Antonio 83
 Grieczina O. N. 110, 278
 Gronczewski Andrzej 391
 Grzegorzczak Antonina 166
 Grzegorzczak Jan 166
 Grzegorzczak Józef 166
 Grzegorzczak Józef 167
 Grzegorzczak Marianna 166
 Grzegorzczak Zofia 166
 Grzegorzczakowa Florentyna z Kołomańskich 165
 Grzegorzczakowa Rozalia 161—184
 Grzegorzczak-Poniewierka Antoni 165
 Grzegorzczak-Poniewierka Wojciech 147, 161—184, 248, 254
 Grzeszczuk Stanisław 119
 Grześkowiak Kazimierz 471
 Gumpertz John J. 28
 Gusiew Wiktor Jewgienicz 5—7, 48, 72, 106, 278, 286, 324, 325
 Hajduk-Nijakowska Janina 49
 Harasymowicz Jerzy 57
 Hašek Jaroslav 437
 Helenos 318
 Hennel Roman 299
 Herder Johann Gottfried 349, 380
 Hernas Czesław 9, 11, 43, 49—51, 53, 72, 79, 98, 120, 122, 184, 364, 471, 506
 Herodot 274
 Heydel Adam 375
 Hezjod 463
 Hitler Adolf 123, 124, 127, 181
 Hołyszowa Paulina 201, 233, 246, 254
 Homer 349
 Honka Lauri 48
 Horatius Quintus Flaccus 269
 Hrabal Bohumil 438
 Huizinga Johan 281—282
 Hulka-Laskowski Paweł 138
 Humboldt Wilhelm von 349
 Husserl Edmund 26
 Hymes Dell 28
 Ilia Muromiec, bohater byliny 316

- Irzykowski Karol 130, 361
 Isakowski Michał 276, 277
 Iwanow Wiaczesław Wsiewołodowicz 75, 354, 367
 Iwaszkiewicz Jarosław 372—393

 Jachimowski Henryk 500
 Jagiełło Jadwiga 48, 52
 Jagiełło Michał 301
 Jakobson Roman 11, 12, 18, 77
 Jakubiec Daniel 7
 Jakubowski Jan Zygmunt 87, 144, 278
 Jan z Gwoźnicy 260
 Janion Maria 474
 Janosik Jerzy 56, 290—294, 298, 303, 305—308, 318, 323, 434
 Janosik Juraj zob. Janosik Jerzy
 Janowski A. 211
 Jantek z Bugaja zob. Kucharczyk Antoni
 Jastrzębski Jerzy 43, 273
 Jaworowska Hanna 213
 Jekim Iwanowicz, bohater byliny 316
 Jemielianow L. J. 103
 Jesienin Sergiusz 93, 106, 116
 Jodełka-Burzecki Tomasz 265
 Jung Carl Gustav 367
 Jurek Wincenty 161

 Kadłubek zob. Wincenty zwany Kadłubkiem
 Kafel Mieczysław 214
 Kaiserbrecht, fabrykant 123
 Kajka Michał 221
 Kajtoch Jacek 126, 225
 Kalchas 318
 Kamińska Anna 202, 227, 397, 500
 Kamiński Paweł 244, 248, 254, 260

 Kapeuś Helena 43
 Kapłanowa Stefania 248
 Kapuściński Józef 208, 210—214, 244
 Karpiński Franciszek 78, 207
 Karwacki Władysław Lech 131
 Kasandra 318
 Kasperski Edward 85
 Kasprowicz Jan 78, 293, 299
 Kawalec Julian 57, 362, 485, 493, 495, 500, 505, 510—512
 Kawczyński Maksymilian 62
 Kawecki Jan 473
 Kaznodzieja Anonim 172
 Klimczak, zbójnik 298
 Klimek, zbójnik 296
 Klonowie Sebastian Fabian 78
 Klonowski Stefan 90, 92, 95, 105
 Klukowski Zygmunt 277
 Kmiecik Zenon 215
 -Kochanowski Jan 66, 145, 159, 375
 Koczwarą Anna 238
 Kolberg Oskar 42, 76, 113, 173, 254, 351, 398
 Kolbuszewski Jacek 57
 Kołomański Franciszek 144
 Kołpakowa N. P. 105
 Komoniewski Stanisław 248
 Konkolewski Edmund 248
 Konopnicka Maria 87, 108, 207
 Korzeniowski B. 63
 Koterska 180
 Kostia Nowotarzanin, bohater byliny 314
 Kostka Napierski Aleksander Leon 290
 Kostucha Jakub 207
 Kosyl Czesław 52
 Kosyl Irena 52
 Kościuszko Tadeusz 149, 156, 435
 Kotarbiński Tadeusz 130

- Kotula Franciszek 191, 196
 Kowalczyk Jan 296
 Kowalczyk Kazimierz 296
 Kowalska Anna 495
 Kozaczkowa Maria 260
 Koziół Urszula 500
 Kozłowski H. M. 278
 Krasicki Ignacy 78
 Krasiński Zygmunt 78
 Krawczyk-Wasilewska Violetta 6
 Kridl Manfred 70
 Krop Jan 189
 Kruczkowski Leon 214
 Krzykowski Piotr 246, 247, 254
 Krzywicki Ludwik 70, 80, 215
 Krzyżanowski Julian 9, 43, 59—85, 118, 143, 275, 276, 300, 311, 320, 469, 471
 Kubicki Marian 147
 Kucharczyk Antoni 214, 221
 Kuchta Władysław 208, 220, 221, 223, 231, 238, 240, 245, 254, 260
 Kulczak Kasper 295
 Kunysz Walenty 254
 Kupiec Jan 207—212
 Kupisz Zygmunt 210—214, 254
 Kuraś Ferdynand 221, 256
 Kurowski Zdzisław 278
 Kutz Kazimierz 327
 Kwiatkowski Jerzy 389, 397
 Lange W., wydawca 456
 Langer Frantisek 92
 Langiewicz Marian 148—149, 156
 Lechoń Jan 352
 Lenartowicz Teofil 87, 356, 464
 Lescak Milan 8
 Leśmian Bolesław 400
 Levi-Strauss Claude 75, 358
 Libelt Karol 215
 Lichaczew Dymitr Siergiejewicz 21, 23, 44—45, 67, 152, 155
 Lichański Stefan 500
 Lichodziejewska Feliksa 91
 Ligęza Józef 191, 325
 Ligoń Jan 221
 Liliencron Roch von 277
 Lorenz Konrad 39
 Lotman Jurij 12, 13, 17, 322, 365
 Łazutin Siergiej Georgiewicz 89
 Łoziński Józef 503
 Macak Franciszek 214
 Mach Wilhelm 489, 490, 505, 512
 Macherey Pierre 84
 Machnowski Tadeusz 260
 Maciejewski Janusz 6
 Magierska 280
 Magierski Stanisław 280
 Magnuszewski Józef 191
 Magryś Franciszek 221, 256
 Majakowski Włodzimierz 114—116, 133, 331
 Majcher Bolesław 246
 Maklakiewicz Jerzy 92
 Makowski Tadeusz 402
 Malczewski Jacek 375, 376, 389
 Malinowski Bronisław 61, 396
 Mamoń Bronisław 273
 Mann Tomasz 484
 Marchoń 434, 478
 Markiewicz Henryk 73
 Markowska Maria 100
 Marks Karol 19, 138
 Maśłowski Maciej 374
 Mateusz, ewangelista 175
 Matuszewski Ryszard 26, 447
 Mayenowa Maria Renata 108

- Meletinski Jeliazar Mojsiejewicz 310
- Melichercik Andrej 290
- Mencwel Andrzej 56
- Michalak Antoni 280
- Michalska Emilia 48, 198—201, 233, 243, 244
- Michał Anioł Buonarroti 389
- Micińska Anna 301
- Mickiewicz Adam 78, 108, 110, 247—249, 274
- Mikulski Tadeusz 381
- Milczewski-Bruno Ryszard 57, 452
- Minc Sofia Isaakowna 110, 278
- Miodek Jan 474
- Młodożeniec Stanisław 214
- Młodożeniec-Warowna Stanisława 278
- Modrzejewski Józef 248
- Momot Adolf 493
- Montaigne Michel de 5, 479—480
- Morton Józef 484, 493, 495, 505
- Moszyński Kazimierz 75, 220, 222, 241, 367, 370, 397—399
- Monch Herman 128
- Mrozek Sławomir 57
- Mról Kazimierz 467
- Munchhausen 434
- Myśliwski Wiesław 57, 338, 339, 362, 462, 475—485, 490, 495, 500, 504, 505, 513, 515
- Neumert Stanisław 219
- Niemcewicz Julian Ursyn 274, **288**
- Norwid Cyprian Kamil 57, 66, 78, 81, 132, 249, 274, 350, 356
- Nowak Tadeusz 57, 218, 243, 256, 394—433, 495, 500, 504, 505, 513
- Nowak-Dłużewski Juliusz 227
- Nowakowski Marek 57
- Nowobielska Hanka 232, 240—241, 248
- Ochmański Władysław 289
- Okrzeja Stefan 92
- Olcha Antoni 214
- Oliwier, bohater eposu o Rolandzie 314, 316
- Olszewski Frycz 207
- Ondraszek właśc. Ondrasz Szestestwa 291, 298, 318, 434
- Orkan Władysław 293, 299, 300
- Orski Mieczysław 57
- Osmiakow Nikołaj Wasiljewicz 131
- Ossowski Stanisław 386, 389
- Oton, bohater eposu o Rolandzie 238
- Ozga Michalski Józef 147, 433—445, 485
- Ożóg Jan Bolesław 57, 239, 256, 362, 363—371, 408, 484, 485, 514
- Pach Adam 242
- Paleczny Stanisław 240, 244, 247
- Parandowski Jan 437, 446
- Paris Gaston 69
- Passendorfer Jerzy 303
- Paweł, św. 138
- Pawluczuk Włodzimierz 458
- Peiper Tadeusz 236
- Penar Stanisław 222
- Perepeczko Marek 303
- Persewal, bohater starofrancuskiego eposu 311
- Piasecki Zdzisław 300
- Piekarczyk Stanisław 17
- Piermiakow Grigorij Lwowicz **8**
- Pietrak Bronisław 190, 209, 220, 222, 254
- Piąta Stanisław 244

- Piętaś Stanisław 256, 259, 408, 489
 Pigoń Stanisław 80—81, 208, 226—227, 257, 265—273, 500
 Pilot Marian 57, 334—346, 446—453
 Piotrowski Stanisław 300
 Piotrowski Włodzimierz 116
 Piwowarczyk Wilhelm 254
 Pocek Jan 202, 209, 220, 222—223, 230, 237, 239—243
 Podwiński zob. Klukowski Zygmunt
 Pol Wincenty 299
 Polockowa Barbara 189
 Pomianowska Wanda 145, 185, 278
 Porębowicz Edward 62, 275, 276
 Porszniew Boris Fedorowicz 28, 40—41
 Portasz, zbójnik 298
 Pourova Lubosa 325—326
 Proćpak, zbójnik 298
 Promyk Kazimierz 466
 Propp Władimir Jakowlewicz 17, 21, 75, 77, 94, 311
 Prus Bolesław właśc. Głowacki Aleksander 385
 Przyboś Julian 93, 97, 102, 202, 214, 236, 254, 351, 514
 Przymanowski Jerzy 309, 312, 318, 319
 Puch Jolanta 52
 Puliłow Boris Nikołajewicz 72, 311

 Rabelais François 459
 Radlińska Hanna 467
 Rak Feliks 244, 248, 254
 Rak Jan 207
 Ratajczak Józef 504
 Redliński Edward 56, 338, 454—474, 485, 503—505, 515
 Rej Mikołaj 78, 398
 Reklewski Wincenty 108, 275
 Reymont Władysław Stanisław 78, 84, 342, 451, 465
 Riesman David 431
 Rinaldo Rinaldini, legendarny bohater ludowy 291
 Robin Hood, legendarny bohater ludowy 291
 Roger Juliusz 191
 Rogoziński Julian 407
 Roj Szczepan 300
 Roland, rycerz średniowieczny 311, 316, 317
 Rolland Romain 439
 Rosiński Bogusław 238
 Rousseau Jean Jacques 381, 478
 Roźdiestwienski Jurij Władimirowicz 8
 Rudnicki Adolf 495
 Ryś Józef 273

 Sabała właśc. Jan Krzeptowski 293—294, 304, 305
 Salamończyk Tadeusz 315
 Sandauer Artur 57, 87
 Sartre Jean Paul 446, 510
 Schiller Leon 92
 Siarkowski Władysław 173
 Siatkowski Zbigniew 131
 Siciński Andrzej 48
 Siemieński Lucjan 299
 Sienkiewicz Henryk 311
 Sierociuk Jerzy 52
 Sierotwiński Stanisław 278, 279, 292
 Simmel Georg 26, 31—34
 Simonides Dorota 30, 47—49, 56, 325, 327
 Skawicki zob. Baczyński Józef
 Skórnicki Jerzy 225
 Skupień-Florek Andrzej 242, 246
 Skuza Wojciech 214

- Słabek Genowefa 278
 Sławiński Janusz 57, 332
 Słowacki Juliusz 66
 Smolińska Teresa 49
 Sobieska Jadwiga 280
 Sochor A. A. 115
 Sokółow Boris Matwiejewicz 152
 Sowizdrzał 434, 438—439
 Spasówka Zuzanna 233
 Stachura Edward 57, 491, 500
 Stande Stanisław Ryszard 133
 Stańczak Aniela 233
 Staszic Stanisław 130, 211
 Stendhal właśc. Henri Beyle 381
 Sterne Lawrence 381, 387
 Stieblin-Kamienski Michaił Iwanowicz 54
 Stolarek Zbigniew 202
 Stręciwilk Józef 248
 Syga Teofil 280
 Szacki Jerzy 5
 Szarek Maciej 221
 Szczawiej Jan 97, 145, 175, 234, 260
 Szczawińska Maria 278
 Szczerbicka Ludwika 182
 Szczotka Stanisław 289, 294
 Szela Jakub 439
 Szelburg-Zarembina Ewa 376
 Szergiel Wojciech 296
 Szewera Tadeusz 278
 Szkłowski Wiktor 402
 Szkuliew Filip 136
 Szołochow Michał 513
 Szymański Łukasz 278
 Szyszko Sylwester 334, 339, 341, 342
 Ściegienny Piotr 148—149, 156, 435
 Ślusarczyk Ignacy 207
 Swiderski Józef 248, 254
 Swierczewski Walter Karol 92
 Święch Jerzy 332
 Święcicki Franciszek 237
 Święcicki Waław 141
 Świętochowski Aleksander 215
 Świętogor, bohater byliny 318
 Świrko Stanisław 278
 Tetmajer Kazimierz 78, 290, 293, 299, 300
 Toeplitz Krzysztof Teodor 334
 Tokarski Ryszard 52
 Toporow Władimir Nikołajewicz 75, 354, 367
 Tristan, bohater starofrancuskiego eposu 311
 Truszkowski Hieronim 92
 Trziszka Zygmunt 57, 493, 504, 505
 Trzynadłowski Jan 396
 Twardowski Aleksander 330—332
 Tych Feliks 122
 Ursuł Arkadij Dmitriewicz 189
 Varga Karoly 7
 Veblen Thorstein 307, 343
 Voit Vilmos 48
 Waksmański Jerzy 503
 Waligóra Helena 233, 237
 Walińska Hanna 11
 Waliński Michał 49
 Wallon Henry 38
 Wandurski Witold 115, 133
 Waryński Ludwik 92, 142
 Wasowski Jerzy 287
 Wasyli Busłajewicz, Wasyli Pijanica, bohater byliny 306, 314, 316
 Wańkiewicz Andrzej K. 452
 Wcisło Wawrzyniec 295
 Wiczorkowski Bronisław 126

- Wiesiołowski Aleksander 67, 69, 73, 74, 119
Wiktor Jan 514
Wincenty zwany Kadłubkiem 65
Wiszniewski Michał 65
Witkiewicz Stanisław 299, 300
Witkowska Alina 9
Włodzimierz, książę rosyjski 316
Wnuk Włodzimierz 301
Wodnarowa Estera 278
Wojciechowski Ryszard 473
Wojtyński Tadeusz „Baca” 322—323
Worcell Henryk 489, 491, 493, 500
Wójcik Zygmunt 57, 504
Wrona Edward 248
Wyka Kazimierz 110, 278, 311, 375, 376
Wysłouch Bolesław 215
Wyspiański Stanisław 249, 259
Zaborowska Katarzyna 144—161, 185—188, 190, 201, 221, 248, 254
Zachara-Wnękowa Antonina **260**
Zawada Andrzej 57, 452
Zegadłowicz Emil 436
Zgorzelski Czesław 284, 286
Ziątek Zygmunt 56, 272
Ziemcowski J. 279, 286
Zięba Józef 202
Złomański Ksawery 222, 254
Zych Józef 248
Żeromska Józefa 150—151
Żeromski Stefan 101, 108, 109, 111, 144—160, 248, 249, 275, 434, 435, 514
Żeromski Wincenty 150—151
Żółkiewski Stefan 45—46, 56, **62**
Żuraw Grażyna 52
Żyrmunski Wiktor Maksymowicz 72—73, 77, 310

TREŚĆ

Część pierwsza

| | |
|---|----|
| Literatura a folklor. | 5 |
| Folklor jako forma sztuki synkretycznej. | 5 |
| Na pograniczu literatury i folkloru. | 9 |
| Folklor a mechanizm języka naturalnego. | 11 |
| Folklor i literatura: dwa sposoby wymiany przekazów. | 18 |
| Literatura i folklor: dwie koncepcje przedstawiania świata. | 21 |
| Funkcje przekazów folklorystycznych. | 24 |
| Potrzeba historycznych konkretyzacji. | 42 |
| Nowe konteksty zjawisk literackich. | 45 |
| W kręgu myśli folklorystycznej Juliana Krzyżanowskiego | 59 |

Część druga

| | |
|---|-----|
| Poezja Władysława Broniewskiego wobec tradycji ludowej | 86 |
| Twórczość Władysława Broniewskiego a tradycja poezji robotniczej. | 117 |
| Legenda Żeromskiego w ludowej poezji Kielecczyny. | 143 |
| Świat za chruścianym płotem. | 161 |
| Kaśka spod Łysicy. | 185 |
| Myślenie jako źródło udręki. | 189 |
| Między mitem i metaforą. | 202 |
| Współczesna poezja chłopska. | 207 |
| Główne motywy współczesnej poezji ludowej. | 226 |
| Twórca ludowy... statutowy?. | 250 |
| Twórca ludowy... kontraktowy. | 257 |
| Stanisława Pigońa refleksje nad kulturą i literaturą ludową. | 285 |

Część trzecia

| | |
|--------------------------------|-----|
| Po ten kwiat czerwony. | 274 |
|--------------------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| Dobrzy chłopcy, co świat równają | 289 |
| O herosach, rycerzach i czterech pancernych | 309 |
| Więś w serialowych obrazkach | 333 |
| Część czwarta | |
| Słowom wrócić ich wygłos — pierwszy. | 347 |
| Poezja i wiedza tajemna | 363 |
| Jarosława Iwaszkiewicza — <i>Podróże do Polski</i> | 372 |
| O źródłach poetyki Tadeusza Nowaka | 394 |
| Między zdradą i nostalgią. (Ewolucja twórczości Tadeusza Nowaka). | 410 |
| Folklorystyczne uniwersum i regionalny konkret | 433 |
| Słowo peryferyjne. | 446 |
| „Konopielka” a stereotypy. | 454 |
| Scalanie wartości | 475 |
| Krytyka heroiczna | 486 |
| Indeks nazwisk | 517 |