

Max Lüthi

Style gatunkowe

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/1, 283-292

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAX LÜTHI

STYLE GATUNKOWE

Typy narracyjne, podanie [*Sage*] i baśń [*Märchen*], mają szczególną legitymację: zadomowione są u niemal wszystkich ludów, we wszystkich niemal epokach. Obydwie formy muszą odpowiadać jakiejś szczególnej potrzebie ludzkiego ducha, w znacznej mierze niezależnie od czasu oraz indywidualności. Są one tworzone według określonych praw, które nie zależą od przypadkowych narratorów i których zbadanie właśnie z racji tej ich ponadpersonalnej ważności nabiera szczególnego znaczenia w równej mierze dla nauki o literaturze co psychologii i historii religii.

Opowiadanie o lalce, którą się ożywia, występujące bądź jako podanie, bądź jako baśń, powinno pozwolić na uchwycenie istotnych różnic, zachodzących między obydwoma tymi stylami gatunkowymi. Spośród zebranych w rejonie Alp podań o juhasowej kukle wybieramy bezpretensjonalnie ujętą wersję z Uri.

Na hali Geschen byli niegdyś rozzuchwaleni juhasi, którzy prowadzili rozpustne życie; nie mówili pacierzy, sztydzili z rzeczy świętych i z boskich przykazań. Pewnego razu zrobili sobie ze szmat kukłę, Dittitolg (można też mówić na nią Tunsch, Tunggel, Dittitunsch czy Tschungg), wyrabiali z nią różne swawole, smarowali ją śmietaną i ryżem na mleku, wreszcie doszło do tego, że ją pastuch ochrzcił. Dittitolg teraz ożył i zaczął mówić. Kiedy juhasi ochłonęli z pierwszego wrażenia, swawolili dalej, i to coraz rozpustniej. Czasami Toggel wychodził nocą na dach szałas i tam cwałował w koło jak rumak. Wracając z hali w jesieni, juhasi zapomnieli o stołku do dojenia; kiedy się spostrzegli, żaden nie chciał wrócić, żeby go przynieść, bo się bali. Więc rzucali losy — *si hennt g'findlet* — i padło na najgorszego spośród nich. Wrócił się. Inni

[Max Lüthi — szwajcarski folklorysta, zajmujący się głównie problemami bajki. Autor m. in.: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen* (1947); *Volksmärchen und Volkssage* (1961); *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens* (1962); *Volksliteratur und Hochliteratur* (1970).

Przekład według wyd.: *Gattungstile*. W: *Volksmärchen und Volkssage*. Bern—München 1961, s. 49—56; pierwodruk w „*Wirkendes Wort*” 4 (1953/54), s. 321—327.]

pognali dalej bydło, a kiedy na wzniesieniu, gdzie dziś jest Abfrutt, obejrzeni się za siebie, widzieli, jak upiór rozpinał skórę ich kolegi na dachu szałasów.

Od tego czasu mieszkał tam okropny upiór i nie można już było korzystać z hali¹.

A teraz grecka bajka o panu Grysiku.

Dawno, dawno temu żył król, który miał córkę. Starało się o nią wielu zalotników, ale ich nie chciała, ponieważ żaden jej się nie podobał. Umyśliła więc, że sama zrobi sobie męża. Wzięła kilo migdałów, kilo cukru i kilo grysiku, wymieszała wszystko razem, ugniotła z tego męczycznę i postawiła przed świętym obrazem. Potem uklękła i zaczęła się modlić. Modliła się tak przez czterdzieści dni i czterdzieści nocy, a po czterdziestu dniach Bóg ożywił grysikowego męczycznę i nazwano go panem Simigdáli albo panem Grysikiem. Był cudownie piękny. Cały świat dowiedział się o nim i o jego imieniu. Dowiedziała się także królowa z dalekiego, dalekiego królestwa. Postanowiła przyjechać i porwać pana Simigdáli. Zbudowała złoty okręt o złotych wioślach i pojechała do miasta, w którym on mieszkał...

Dalej opowieść mówi o tym, jak dokonano porwania, a następnie, jak pierwsza małżonka i twórczyni pana Grysika udaje się w drogę, by go odzyskać, jak po pobycie u matek księżycy, słońca i gwiazd, otrzymawszy od nich dary, dociera do pałacu dalekiej królowej i dzięki trzem podarunkom może czuwać przy śpiącym panu Grysiku.

Czemu się nie budzisz? To przecież ja jestem, ta sama, która przygotowała i ugniotła migdały i która modliła się, to przecież ja jestem, ta sama, która cię zrobiła, która zdarła trzy pary żelaznych trzewików, aby cię znaleźć.

Trzeciej nocy pan Grysik usłyszał jej słowa i uciekł wraz z nią.

Zakończenie bajki: kiedy królowa dowiedziała się, że pan Simigdáli zniknął, zaczęła płakać, ale co miała począć? Powiedziała:

„Ja też zrobię sobie męża!” Poleciała sługom łuskać migdały i wymieszać z cukrem i grysikiem i z tego ugniotła człowieka. Uklękła przed nim, ale zamiast modlitw mówiła klątwy, a po czterdziestu dniach człowiek zgnił i wyrzucono go. Królowna zaś z panem Simigdáli dotarła do swego królestwa, gdzie żyli dobrze, a nawet coraz lepiej².

Obydwie opowieści odpowiadają sobie nie tylko w zakresie podstawowego tematu: ludzie sporządzają kukłę i nadają jej życie, ale również w zakresie niektórych poszczególnych jego rysów. Królowna chce sobie stworzyć męża, juhasi żonę — o czym nasza wersja z Uri tylko z lekka napomyka, ale inne warianty urneńskie mówią całkiem wy-

¹ J. Müller, *Sagen aus Uri*. T. 2. Basel 1929, nr 879.

² I. Naumann-Mavrogordato, *Es war einmal. Neugriechische Volksmärchen*. Istanbul 1942, s. 5. Por. P. Kretschner, *Neugriechische Märchen*. Jena 1919, nr 53 (człowiek z cukru). — G. Basile, „*Pentamerone*”, nr 43 (Pintosmalto).

rażnie. „*Der Wyssäbodätoggel* przedstawiał kobietkę, wyprawiali z nią wszelkie bezeceństwa”³. Najczęściej sporządza się Tunscha ze szmat, czasami jednak, jak w cytowanej bajce, z potrawy. Juhasi niekiedy robią go z twarogu⁴. Innym razem kukłę z drzewa czy szmat karmi się ryżem na mleku; w każdym wypadku więc podkreślony jest związek kukły z potrawą. Zarówno w opowieści jak i w bajce źródłem życia jest czynność sakralna, tam chrzest, tu modlitwa. Grecka księżniczka stawia swego grysikowego mężczyznę przed domowym świętym obrazem, juhasi z Uri w kącie szałas, poświęconym Bogu⁵.

Ale oto istotne różnice:

W baśni powstaje człowiek doskonałej piękności, nie skażony żadną anormalną cechą w wyglądzie lub zachowaniu. Kukła juhasów jest wszakże od początku stworem żalonym, karykaturalnym.

Ubili z gałganów Dittitölga i nazwali go Zurrimutzi, a kiedy jedli swą zupę ryżową, mówili do niego: „Masz, pojedz se!” i smarowali mu gębę ja-dłem⁶.

Tunscha smaruje się obficie ryżem i śmietaną, „nakładali mu sklejoną gulę pod nos i rozcierali na gębie”⁷. Niejedna wersja opowiada, jak Tung-gel, który naraz zaczyna sam jeść, bezkształtnie pęcznieje.

Ożył, chciał niegodziwie zreć, zrobił się wielki i tłusty; musieli go pielęgnować i wynosić na słońce⁸.

Zrobił się okropnie ciężki, a oni musieli go wynosić na słońce⁹.

W każdą niedzielę musieli go dźwigać na sąsiedni Chrottäbiel na słońeczko, a był tak ciężki, że go wszyscy trzej juhasi ledwie zanieść mogli¹⁰.

*Schatzäli wurde immer feisser; das häig triëjet vo eim Tagg zum andärü wie-nn-es jungs Hindli und syg zletscht ä wiëttigä Pattsch gsy*¹¹.

[Kochaneczek był coraz bardziej tłusty; z dnia na dzień pęczniał jak młody piesek, a w końcu zrobił się z niego groźny kloc.]

³ Müller, nr 874; por. nry 872, 874, 875, 880, 881, 882; w innych wariantach Tunsch jest rodzaju męskiego, nazywa się Hausäli = Hanseli i uczestniczy w grze w karty (Müller, nr 878).

⁴ Müller, nr 871, 880; podobnie też w Saanenland — zob. M. Sooder, *Zur Sage vom Sennentunsch*. „Der kleine Bund” (Bern) z 10 III 1946.

⁵ Müller, nr 872: „und hennd-ä villems firn-ä Herrgott i d’Herrgottsschrotü -n-üfätah”.

⁶ Müller, nr 874.

⁷ Müller, nr 878.

⁸ Müller, nr 874.

⁹ Müller, nr 872; por. nry 873, 875.

¹⁰ Müller, nr 878.

¹¹ Müller, nr 881.

Pacholisko zaczęło okropnie rosnać, aż stało się prawdziwym potworem¹².

Odrażającemu wyglądowi towarzyszy niesamowite zachowanie: kato-
wanie juhasa i rozpinanie krwawej skóry na dachu¹³. Księżniczka z baś-
ni natomiast żyje ze swym panem Simigdáli „dobrze, a nawet coraz le-
piej”.

Mimo ostrożnej powściągliwości niektórych narratorów w podaniu do-
chodzi do głosu erotyka i seks.

*Und der Toggel hennt si gliebët und henndä zuë-nn-ä-n-i ds Nischt gnu
und hennt — ja, ich darfs schiër nitt sägü, weder miër sind ja beed afigs elter
Lytt — und hennd de ihrü Gluscht an-em biëtzt¹⁴.*

[I kochali tę kukłę i brali ją do siebie na legowiska — nie sposób tego
wprost powiedzieć, ale w końcu jesteśmy już obydwa starszymi ludźmi —
i zaspokajali swoje żądze.]

W baśni punktem wyjścia akcji jest pragnienie królowny, by mieć od-
powiedniego małżonka, który by się jej podobał. I chociaż w tym gatunku
z istoty swojej kompleksowym, współdziałają inne czynniki — zuchwała
chęć igrania, zakazane trwonienie i profanacja jadła, przestępczy fety-
szizm — księżniczce chodzi jednoznacznie i wyłącznie o ten jeden tylko
cel. Mimo to w baśni nie ma najmniejszego nalotu erotyki! Wszelkie nie-
domówienia zostają wysublimowane w jasny obraz i czysty gest.

Oprócz natężenia popędów brakuje także w baśni energetyki religijnej.
Poczynania juhasów mają wyraźnie charakter występny. Chrzest, profa-
nacja domowego ołtarzyka, częściowo również nadawanie imion (w dwóch
wersjach Ditti nosi imię Maria¹⁵) — wszystko to stanowi wyzwanie wo-
bec chrześcijańskiego Boga. W baśni natomiast udaje się cud całkowitego
unieszkodliwienia występnego działania, małpowania boskiego aktu twór-
czego. Ba, Bóg zostaje nawet z dziecinną nabożnością i prostotą zaproszony
do współdziałania i po czterdziestodniowych modlitwach (termin oparty
na sztywnych regułach, brak relacji o zaangażowaniu uczuciowym) ożywia
człowieka z ciasta dla damy, której nie mógł zadowolić żaden z jego two-
rów. Tak więc baśni udaje się zamiast występnego chrztu całkiem natural-
nie, w ramach gry, wprowadzić miłą Bogu modlitwę. Przy tym od początku
księżniczka z baśni zmierza do ożywienia ulepionej przez nią kukły z całą
świadomością celu, podczas gdy w podaniu, gdzie wszystko jest bardziej
nieokreślone i wielowarstwowe, prowokuje się wprawdzie ożywienie, ale
nie zamierza się go poważnie, nie jest ono jak w baśni dziełem Boga, ale

¹² Müller, nr 886, por. nr 888.

¹³ Niemal we wszystkich ujęciach.

¹⁴ Müller, nr 872; por. wyżej s. 3, uwaga 1.

¹⁵ Müller, nr 871, 873.

beziemiennych niepojętych potęg; rodzi ono grozę, która dalej przenikać się będzie z żądzą i zuchwałością, podczas gdy w baśni księżniczka i wszyscy inni przyjmują ożywienie Grysika bez żadnego zdumienia.

Niewątpliwie podanie jest tworem bardziej pierwotnym niż baśń. Tworem, w którym rodzi się pojedynczy motyw i cała jej uwaga skupia się na tym jednym motywie; brak klarowności, intensywności i wewnętrzne napięcie które łączą się z tego rodzaju przebiegiem, nadają podaniu swoiste piętno żywej narracji. Baśń bierze później gotowy motyw i igra nim, co sprawia, że traci on swą pierwotną siłę i żywe tchnienie. W naszym przykładzie nie tylko pozbawiono podstawowy motyw głównej narracji jego bluznierczej siły, co sprawia, że pogański fetyszym i chrześcijańska wiara w Boga, które w opowieści kierują przeciw sobie pierwotną energię burzącą, trwają teraz w przyjaznej koegzystencji, ale ponadto w zakończeniu dla kontrastu — co stanowi kompozycyjnie udany chwyt — włączono swego rodzaju antybaśń, która po części stanowi jeszcze dokładniejszy odpowiednik podania: bezbożna królowa potrafi zamiast modlitw wymawiać tylko przekleństwa, obraża Boga jak juhasi z podania — ale zamiast pełnego grozy sądu baśń wprowadza po prostu niepowodzenie; motyw stracił więc również tu na znaczeniu. Dzięki temu można go było teraz związać z innymi motywami i połączyć w powabną osnowę.

Nie jest wszakże głównym celem tego artykułu wskazanie na brak narracyjnego uwarunkowania podania i na zależność baśni od już gotowych motywów, ale naświetlenie cechujących je odrębności. Żyją one bowiem obok siebie; baśń, choć się podaniem karmi i na nim wspiera, nie dąży do jej wyparcia. Obydwie formy narracji odpowiadają różnym potrzebom duchowym i dlatego nie można żadnej z nich ani zastąpić, ani wycofać.

W podaniu świat napiera na człowieka. Zarówno świat zewnętrzny jak i jego własny wewnętrzny. Z obydwoma światami, które ze swej strony spotykają się i przenikają wzajemnie, człowiek musi sobie dać radę. Podanie jest bezpośrednim wyrazem takiego spotkania, baśń natomiast odsuwa rzeczy w przynoszący swobodę dystans. Zamiast szałasów wprowadza dom królewski, zamiast trzech juhasów księżniczkę. W miejsce konkretnej wspólnoty pojawia się pojedyncza postać, i ta — już z natury rzeczy zarysowana jaśniej i bardziej jednoznacznie — dzięki wyniesieniu w promienistą sferę królewską zostaje przeniesiona ze związków realnej codzienności w izolującą dal. Podanie stwarza perspektywę przytłaczająco bliską, baśń pozwala na swobodne spojrzenie z odległego dystansu na akcję, która — realizowana przez wyraziście zarysowane energiczne postacie — rozwija się w zamkniętą, sensowną całość. Jedno i drugie: przytłaczające, konsternujące i prowadzące w głąb, bliskie i wycinkowe widzenie podania oraz porządkujący i uwalniający ogląd z odległej perspektywy baśni — jest człowiekowi nieodzowne. Obydwa te rodzaje oglądu są formami odwiecz-

nymi. Nie powinno więc dziwić, że mimo ostro zaznaczonych różnic stylistycznych kroczą obok siebie przez stulecia.

Istnieją oczywiście również formy mieszane. Najczęściej jednak narracje zmiierzają ku czystemu stylowi, który je jednoznacznie kwalifikuje do jednego lub drugiego gatunku. Dwa przykłady: czy historia o Kuter-nodze [*Rumpelstilzchen*] jest podaniem czy baśnią? I czy należałoby mówić: podanie o Polifemie czy baśń o Polifemie? Odpowiedź jest prosta: istnieje jedno i drugie. Pierwotny jest zarówno jednooki olbrzym, który nie może się dowiedzieć imienia swego prześladowcy, jak i żwawy karzeł, który zdradza swoje własne imię — postaci podania. Narracja, w której występuje Nikt lub Ja-sam, jest znanym podaniem i jeszcze u Homera wyczuwa się bliską rzeczywistości atmosferę podania: akcja rozgrywa się w jaskini, Polifem i inni cyklopi są wprawdzie olbrzymami, ale są podobni do ludzi; i nie tylko olbrzymi, również ludzie występują tu jako wspólnota. Z chwilą jednak kiedy ów motyw przechodzi w baśń, zmienia swoje oblicze. W miejsce jaskini pojawia się „wspaniały zamek”, niezamieszkały, z marmurowymi schodami, szeregiem olśniewająco dostojnych komnat, salą, w której stoi stół zastawiony wybornie pachnącymi potrawami; na odległym dziedzińcu znajduje się wielkie stado owiec. Zamiast gromady cyklopów jest tylko jeden jedyny ogromny ślepy smok, zamiast grupy żeglarzy trzech braci, z których w końcu może się uratować tylko jeden, bohater baśni. Całość jest tylko epizodem większej narracji¹⁶ — tego właśnie dokonał Homer.

Mieniący się blaskiem zamek, raptownie wyrastający z płaszczyzny, izolowany podobnie jak bohaterowie akcji z tego i nie z tego świata — w przeciwstawieniu do jaskini, wycinka krajobrazu oraz ludzi i olbrzy-

¹⁶ *Georg und die Störche, ein Märchen der Ipsarioten*, przekazana przez L. Rossa w „Blätter für literarische Unterhaltung” 1875, nr 10/12. Kwestii imion tu brak. Podobnie w bajce łotewskiej (*Europäische Volksmärchen*. Zürich 1951, s. 350 = *Lettisch-litauische Märchen*. Jena 1924, s. 136): Królewicz wchodzi do „pięknego zamku”; wchodzi do komnaty, która jest pusta; wchodzi do drugiej, w której jest pełno owiec (!), a w środku znajduje się wielka owca; wchodzi do trzeciej: niemal całą komnatę wypełnia jedna jedyna ryba: ogon sięga drzwi po jednej stronie, łeb — drzwi po drugiej, kadłub ciągnie się przez całą długość komnaty, a oczy ryby są tak wielkie jak sita. Królewicz żwawo wyciąga miecz i wydłubuje jej oczy. Ryba przemienia się w potężnego żelaznego (!) olbrzyma, który po omacku szuka królewicza, chcąc go schwycić; ale królewicz kryje się między owce. Wielka owca przyjaźnie przyjmuje uciekającego i szepce mu: „Ukryj się pod moim brzuchem, wtedy ślepy żelazny olbrzym nie będzie mógł cię pochwycić”. Pod brzuchem owcy królewicz ucieka, dostaje się na swój okręt; olbrzym słyszy hałas okrętu i ciska za nim kamienie. „Każdy kamień, który pada na okręt, zamienia się w grudę złota, ale jeśli ktokolwiek z ludzi weźmie do ręki złoto, natychmiast głuchnie”. Niewątpliwie instruktywny przykład przemiany postaci pewnego motywu, który z opowieści przerasta w baśń.

mów, będących członkami żywej wspólnoty. Zamek jest tworem idealnym, płodem ducha przynależnym do obcej, wysokiej sfery, zamkniętym w sobie i obwiedzionym ostro zarysowanym konturem. Jaskinia jest pozbawiona formy i ostro uchwytnych zarysów, prowadzi w głębokości ziemi, w sferę ciemności i nieokreśloności. Kto chce zbadać tajemnice ziemi i tego wszystkiego, co rzeczywiście istnieje, wdziera się do jaskiń; kto zawiera twórczej fantazji, buduje zamki. Zamek i jaskinia są w ogóle symbolami wskazującymi bądź na baśń, bądź na podanie.

Rumpelstilzchen z podania mieszka w górskiej jaskini, ten z baśni w „małym domku”; ulega on „rozpołowieniu”. Ale karzeł z podania znika po prostu z doliny: w baśni więc występuje wyraźnie zamknięcie, w podaniu zatracenie się w nieokreśloności.

Karzeł górski pokochał piękne dziewczę w dolinie i odwiedzał je częściej, niżby to ślicznotce było miłe. Wreszcie zalotnik, który to zauważył, powiedział, że nie przyjdzie do niej więcej, jeśli za następnym razem odgadnie ona jego imię; gdyby zaś nie odgadła, musi zostać jego żoną. Sprytna dziewczyna przywiązała długą nić do nogi wielbiciela i cichaczem udała się za nim w drogę. Kiedy karzeł znalazł się w swej jaskini, zaśpiewał sobie:

*Ei, Rädeli, spinn!
Ei, Häspeli Winn!
Ei, Gott sei's gedankt,
Daß mi Schätzli nit weiß,
Daß i Hans-Ofeli-Chächeli heiß.*

[Ej, przedźże kółeczko, / Ej, motaj motowidło, / Ej, Bogu niech będą dzięki /
/ Że nie wie moja luba / Że Hans-Ofeli-Chächeli na imię mam.]

Dziewczyna wróciła do domu. Kochanek przybył po kilku dniach. Teraz dziewczyna miała wymienić jego imię. Zgadywała tak i owak, jak gdyby nic nie wiedziała, wreszcie powiedziała, że on pewnie nazywa się Hans-Ofeli-Chächeli. Karzeł przestraszył się, przeklinał, tupał i krzyczał: „Diabeł ci to powiedział!”, potem oddalił się spieszenie i nie wrócił już więcej do doliny¹⁷.

Gdy podanie koncentruje się na pojedynczym motywie nie mogąc się od niego oderwać, baśń traktuje go jako jeden z elementów, z których buduje bardziej rozległą akcję. Stosunek uczuciowy zaświatów do człowieka w podaniu został sformułowany: karzeł kocha dziewczynę; w baśni natomiast pozostał tylko drastyczny obraz: karzeł chce mieć dziecko dziewczyny. Związek człowieka z karłem w podaniu jest nieokreślony, w baśni jest wyraźnie ustalony i znajduje uzasadnienie w akcji. Odkrycie imienia dokonuje się w baśni nagle trzeciego dnia — w opowieści natomiast nie jest przypadkowe, dziewczyna omackiem ostrożnie podchodzi

¹⁷ O. Henne, A. Rhyn, *Die deutsche Volkssage*. Wyd. 2: 1879, s. 288.

do tajemniczej rzeczywistości. W ten sposób każda z narracji kształtuje się zgodnie z własnymi prawami gatunkowymi. *Rumpelstülzchen* Grimma nie jest w żadnym razie tylko stylizowaną opowieścią — jest to autentyczna baśń. Nieco zbyt ubogą i suchą opowieść o Hansie Ofeli-Chächeli można by również rozbudować i przyozdobić tak, by nie zatraciła charakteru opowieści, nie stała się baśnią — dowodzi tego pełne wdzięku naśladowanie Curta Englert-Faye'a¹⁸.

Historycy religii zdają się żywić przekonanie, że genezę baśni można sprowadzić do przeżyć ekstatycznych. Otto Huth wywodzi z nich związane z misteriami megalityczne legendy, w których uzyskują wyraz zdarzenia inicjacyjne¹⁹. Styl baśni niewątpliwie dopuszcza taką możliwość. Rzeczy występują w baśni wysublimowane do czystych postaci, całość skąpana jest w blasku i świetle, znika tu wszelkie obciążenie ziemskie i wszelki związek z „ja”, [*Ichverhaftetheit*], człowiek wychodzi poza siebie i oddaje się niepodzielnie oglądowi baśniowych obrazów. I właśnie dlatego, że te obrazy są czystymi obrazami, nie przesyconymi uczuciami i związkami z rzeczywistością, potrafią one człowieka, dla którego zostały stworzone, oderwać od niego samego i wprowadzić w zachwyt, w ekstazę. Kto obserwował spojrzenie dzieci słuchających bajek — a raczej tylko tej jednej, którą się czyta — ten wie, co znaczy owo „wyjście poza siebie” [*Aussersichsein*]. Nie jest to ekstaza niespokojna, migotliwa, ale promiennie pewna i ubezpieczająca. Podanie nie odwodzi nas ani od siebie samych, ani od świata, lecz wikła nas i oplata trudno uchwytnymi rzeczami znajdującymi się wokół nas i w nas, i prowadzi głębiej w świat, w świat, którego kontury od wewnątrz i od zewnątrz ulegają zatarciu. Podanie pozwala światu wewnętrznemu i otaczającemu stopić się w jedną całość, pogłębia i potęguje przeżycie. Podanie podnieca, baśń wprawia w ekstazę. W podaniu przedmioty dobrze znanej rzeczywistości zyskują inne, niesamowite oblicze: dowodem jest tu nie tylko ożywienie kukły, ale także jej powolne, budzące grozę rozrastanie się. Baśń nie deformuje rzeczy, **ale je zaczarowuje** — przedmioty są złote, człowiek jest królem lub księżniczką (a jaką urzekającą siłę mają te obydwie wyobrażenia jeszcze dla dzisiejszego człowieka!), zamiast konkretnej indywidualności i zachowania odcieni występują doprowadzone do skrajności w swym uformowaniu

¹⁸ *Vo ex chlyne Lüte*. St. Gallen 1937, s. 127.

¹⁹ O. Huth, *Märchen und Megalithreligion*. „Paideuma” 5 (1950), z. 1/2. W sprawie rozumienia baśni jako inicjacji transponowanych w sferę imaginacji zob. M. Eliade, *Les Savants et les Contes de fées*. „Nouvelle Revue Française” 3 (1956), s. 884—891.

gestu ciągi zdarzeń i figury; promieniejące piękno jest tego tylko najbardziej widocznym przykładem. Podanie powstaje z nieopanowanego zetknięcia świata wewnętrznego i otoczenia, których nieprzejrzane głębie mogą się nagle rozewrzeć przed człowiekiem. Podania powstawały i powstają wszędzie wśród ludu. Baśń natomiast wydaje się w istocie być dziełem „wtajemniczonych”, obrazowym oglądem istotnych procesów ducha, duszy i kosmosu, rzeczy przeniesione z rzeczywistości do tej sfery stają się przejrzyste, pozbawione ciężaru i na prawach gry włączają się w całość. Można oczywiście przypuścić, że „prabaśnie” przedstawiały przeżycia inicjacyjne, że relacjonowały „podróż w zaświaty”, nie należy jednak treści pojęcia „baśń” zawężać do podróży w zaświaty i świętych zaślubin. Być może „prabaśń” wyrosła z rytuałów inicjacyjnych, z ekstazytycznych przeżyć — ale raz wynaleziona, odrywająca się od rzeczywistości forma okazała zdolność wcielania również innych, nowych treści, a nowe narracje przyjęły ją za wzór. Pozwala ona miarodajnie rozstrzygnąć, czy w jakiejś narracji mamy do czynienia z baśnią, czy z poszczególnymi motywami, a nawet ich uporządkowaniem. Ta forma daje słuchającemu poczucie bezpieczeństwa. Uwalnia. Styl podania skłania do refleksji, wymaga deliberacji, prowadzi omackiem w tajemniczą rzeczywistość. Obydwie formy — jak wdech i wydech — są człowiekowi nieodzowne. „Tamtą dręczą, ta odświeża...”

Style gatunkowe są silniejsze niż style narodowe lub style poszczególnych epok. Każdy lud opowiada swoje baśnie nieco inaczej niż lud sąsiedni. Z inspiracji Fryderyka Rankego badała starannie takie narodowe różnice Elisabeth Koechlin²⁰. Każdy poszczególny narrator ma swój własny styl opowiadania, i uważni zbieracze (Jahn, Henssen, Uffer i inni) na to właśnie zwracali uwagę. Ale te style indywidualne i narodowe wnoszą tylko stosunkowo nieznaczne odmiany, nie naruszając leżącego u podstaw stylu gatunkowego. Także styl epoki historycznej podporządkowuje się stylowi gatunkowemu. Bajki z XVII, XVIII czy XIX stulecia zachowują wyraźnie podstawowe cechy stylu gatunkowego, nawet jeżeli przeszły przez ręce twórców hołdujących stylowi epoki (barok — Basile, klasycyzm — Perrault, romantyzm — Grimm). Baśń barokowa i klasycystyczna są sobie o wiele bardziej bliskie niż baśń i podanie tej samej epoki. Nie jest to sprawa całkowicie oczywista, bowiem gatunki: baśń i podanie, są sobie stosunkowo bliskie. Obydwie są przecież krótkimi formami narracyjnymi, które ponadto mają ze sobą punkty styczności w zakresie motywów i treści.

²⁰ E. Koechlin, *Wesenszüge des deutschen und des französischen Volksmärchens. Eine vergleichende Studie zum Märchentypus von „Amor und Psyche“ und vom „Tierbräutigam“*. Basel 1945.

Jeśli więc mimo to wyodrębniają się tak często i to wyodrębnienie zachowują, przejawia się w tym wewnętrzna konieczność, zachodząca również w zniuansowanych podziałach gatunkowych. Typy narracji wynikają z różnych potrzeb ducha, które są w gruncie rzeczy jednakowe we wszystkich epokach i u wszystkich ludzi. Należałoby zatem zbadać, czy i w jaki sposób typowa opozycja między podaniem i baśnią, które możemy uznać za dwie podstawowe formy twórczości narracyjnej, przejawia się wewnątrz wyższych form literatury.

Przełożyła *Krzyszyna Krzemieniowa*