Morfologia i geneza bajki w ujęciu Władimira Proppa

AUTOR

Fundacja Dobre Państwo

STRESZCZENIE / ABSTRACT

Artykuł analizuje przełomowe podejście Władimira Proppa do badania bajek ludowych, który przesunął punkt ciężkości z katalogowania motywów na badanie struktury narracyjnej. Autor wyjaśnia koncepcję funkcji jako stałych elementów działania, które pozostają niezmienne niezależnie od tożsamości bohaterów czy dekoracji. PROP wprowadza rozróżnienie między elementami zmiennymi a stałymi, traktując bajkę nie jako zbiór ciekawostek, lecz jako system rządzony konkretną składnią. Dzięki analogii do biologii i językoznawstwa morfologia odsłania uniwersalne mechanizmy organizacji fabuły, gdzie kluczowe jest znaczenie czynu w ciągu narracyjnym, a nie jego zewnętrzna postać. Podejście to stało się fundamentem dla późniejszego strukturalizmu i nowoczesnej narratologii.

The article analyzes Vladimir Propp's groundbreaking approach to studying folk tales, which shifted the focus from cataloging motifs to examining narrative structure. The author explains the concept of functions as constant elements of action that remain unchanged regardless of the identity of the characters or the setting. Propp introduces a distinction between variable and constant elements, treating the fairy tale not as a collection of curiosities, but as a system governed by a specific syntax. Using analogies from biology and linguistics, morphology reveals universal mechanisms of plot organization, where the significance of the act within the narrative sequence is key, rather than its external form. This approach became the foundation for later structuralism and modern narratology.

Artykuł stanowi analityczny wgląd w przełomową metodologię Władimira Proppa, który przesunął punkt ciężkości badań nad bajką ludową z katalogowania powierzchownych motywów na odkrywanie głębokiej struktury funkcjonalnej. Autor tekstu dowodzi, że pod różnorodnością postaci i rekwizytów kryje się stała „gramatyka narracji” – system

31 funkcji i sfer działania, który nie jest jedynie schematem fabularnym, lecz historycznym osadem dawnych rytuałów inicjacyjnych i mechanizmów społecznych. Główną tezą jest uznanie bajki za technologię kulturowej pamięci: od magicznej opowieści o transformacji statusu poprzez proces desakralizacji mitu, aż po bajkę nowelistyczną, w której magia zostaje zastąpiona przez spryt i inteligencję. Tekst ukazuje ewolucję sprawczości bohatera – od zależności od cudownych darów do wykorzystania fortelu jako narzędzia walki z asymetrią władzy. W tym ujęciu folklor przestaje być naiwną rozrywką, a staje się laboratorium ludzkiego doświadczenia, w którym śmiech i puenta pełnią funkcję symbolicznego oporu przeciwko hierarchiom społecznym.

SŁOWA KLUCZOWE

morfologia bajki | Władimir Propp | funkcje Proppa | struktura narracyjna | bajka magiczna | kontrakt fikcjonalny | gramatyka działania | mechanizmy narracji | folklorystyka strukturalna | bajka nowelistyczna | asymetria informacyjna | rytuał przejścia | transgresja normy | cyrkulacja motywów

Morfologia jako przejście od motywów do struktury

OD OPOWIEŚCI DO MORFOLOGII: BAJKA JAKO PRZEDMIOT NAUKI. Bajka ludowa należy do wytworów kultury, które najłatwiej pomniejszyć właśnie dlatego, że są powszechnie znane. Przez stulecia spychano ją na margines dzieciństwa, rozrywki czy naiwnej dydaktyki, traktując jako literacką osobliwość, podczas gdy jej struktura przechowuje ślady znacznie poważniejszych procesów cywilizacyjnych: rytuału, organizacji wspólnoty, sposobów klasyfikowania świata i rozumienia sprawiedliwości, a także symbolicznego przejścia między stanami społecznymi czy oswajania śmierci, przemocy i niedostatku. Władimir Jakowlewicz Propp dokonał zasadniczego przesunięcia perspektywy badawczej. Zamiast pytać przede wszystkim, o czym opowiada bajka, zapytał, jak jest zbudowana i jakie elementarne operacje sprawiają, że mimo niemal nieskończonej różnorodności bohaterów, rekwizytów i dekoracji odbiorca rozpoznaje określony typ narracji. Tym samym folklor przestał jawić się wyłącznie jako magazyn osobliwych motywów, a stał się obszarem badania regularności.

Znaczenie tego zwrotu trudno przecenić. W tradycyjnej komparatystyce folklorystycznej badacz katalogował smoki, cudowne przedmioty czy zaczarowane księżniczki, odnajdując ich analogie w różnych kulturach. Propp zauważył jednak, że podobieństwo rekwizytów nie musi oznaczać podobieństwa strukturalnego, podobnie jak ich różnica nie świadczy o odmienności konstrukcji. Baba Jaga, starzec, zwierzę czy przypadkowo spotkany wędrowiec mogą należeć do różnych światów symbolicznych, a jednak w architekturze fabuły wykonywać tę samą pracę: poddać bohatera próbie, a następnie przekazać mu środek umożliwiający dalszą drogę. Z punktu widzenia morfologii ważniejsza od imienia aktora jest czynność, którą ten wykonuje w systemie opowieści.

Stąd wyrasta jedno z najdonioślejszych rozróżnień Proppa: przeciwstawienie elementów zmiennych elementom stałym. Zmieniają się imiona, status społeczny postaci, geografia, przedmioty czy gatunki potworów. Stałe pozostają natomiast określone działania, rozpatrywane pod kątem ich znaczenia dla przebiegu historii. Właśnie takie działania Propp nazywa funkcjami. Nie chodzi tu o czynność pojmowaną fizycznie – lot może być przecież ucieczką, transportem lub sposobem przekroczenia granicy między światami.

Pojęcie funkcji ma charakter relacyjny: znaczenie czynu nie wynika z jego zewnętrznej postaci, lecz z miejsca w ciągu narracyjnym. Można tu dostrzec powinowactwo z najstarszymi pytaniami europejskiej refleksji nad opowieścią; już Arystoteles uznawał układ zdarzeń za zasadniczy składnik konstrukcji tragedii. Propp idzie jednak dalej, dążąc do analitycznego rozbioru fabuły. Nie pyta jedynie o początek, środek i koniec, lecz rozkłada ruch narracyjny na jednostki pełniące rozpoznawalne funkcje. Gdyby posłużyć się analogią językoznawczą: interesuje go mniej słownik bajki niż jej składnia. Król, lis czy czarownica są w tej metaforze odpowiednikami wyrazów; morfologia odsłania natomiast reguły, według których działania zostają uporządkowane w rozpoznawalną całość.

Analogia ta jest heurystyczna i wyjaśnia, dlaczego późniejszy strukturalizm oraz narratologia uznały projekt Proppa za jedno ze swoich źródeł. „Morfologia” nie jest u niego dekoracyjną metaforą. Termin przejęty z nauk o budowie organizmów sygnalizuje poszukiwanie relacji między częściami a całością. Biolog nie klasyfikuje zwierząt wyłącznie według koloru sierści, a anatom porównawczy szuka struktur homologicznych ukrytych pod różnymi powierzchniami. Podobnie folklorysta powinien przestać traktować najbardziej widoczne motywy jako kluczowe jednostki klasyfikacyjne. Czarodziejski miecz może być efektowny, ale dla struktury narracji ważniejsza jest funkcja otrzymania środka magicznego. Smok fascynuje wyobraźnię, lecz morfologicznie rozstrzygające jest to, że pojawia się przeciwnik, z którym następuje walka.

Od katalogowania motywów do odkrywania mechanizmów narracji

Ślub jest wydarzeniem społecznym, lecz w określonym miejscu schematu oznacza zarazem likwidację wcześniejszego braku, zmianę statusu bohatera i domknięcie trajektorii narracyjnej. Tak rozumiana metoda była próbą wyprowadzenia folklorystyki z klasyfikacyjnego chaosu. Propp nie negował wartości wielkich katalogów wątków i typów bajkowych, ale podważał możliwość zbudowania spójnej nauki na kryteriach, które raz odnoszą się do bohatera, innym razem do motywu, a jeszcze innym do przedmiotu, tonu lub tematu. Kategorie mogą być niezwykle użyteczne dla archiwisty, lecz jednocześnie niezadowalające dla teoretyka; można zgromadzić tysiące okazów, nie odkrywając zasady ich organizacji. W folklorystyce Propp próbował dokonać ruchu od katalogu ku mechanizmowi. Nie oznacza to jednak, że proponował matematyczne prawo kultury w ścisłym sensie.

Jego materiał badawczy był ściśle określony: analizował przede wszystkim rosyjskie bajki magiczne ze zbioru Aleksandra Afanasjewa, a więc konkretny korpus należący do określonego kompleksu tradycji. Późniejsza popularność jego modelu doprowadziła niekiedy do kuszącego, lecz metodologicznie ryzykownego rozszerzenia wniosku: skoro pewna sekwencja znakomicie opisuje bajkę magiczną, może istnieć uniwersalny kod każdej opowieści. Tego rodzaju generalizacja wymaga ostrożności. Narzędzie stworzone do badania jednego gatunku może okazać się produktywne wobec filmu, powieści, reklamy czy gry komputerowej, nie stając się przez to prawem natury narracji. Siłą Proppa nie jest dowód, że wszystkie historie są identyczne, lecz pokazanie, że pod powierzchnią różnorodności można empirycznie poszukiwać stabilnych relacji. Jeszcze istotniejszy jest fakt, że morfologia nie wyczerpuje Proppowskiego rozumienia bajki. Gdyby jego dorobek sprowadzić jedynie do trzydziestu jeden funkcji, otrzymalibyśmy obraz uczonego bardziej mechanistyczny niż jego rzeczywista teoria.

Propp interesował się również genezą historyczną motywów, związkami narracji z dawnym obrzędem, przemianami społecznych funkcji opowiadania, wykonawcami, repertuarem, środowiskiem przekazu i procesem odrywania się bajki od sakralności. Bajka posiada zatem dla niego co najmniej dwa wymiary. Można badać jej szkielet, czyli układ powtarzalnych funkcji, ale trzeba również badać jej życie: głos opowiadacza, okoliczności występu, wariant, pamięć wspólnotową, zawód wykonawcy i reakcję publiczności. Anatomia nie zastępuje fizjologii. Ta podwójność prowadzi do podstawowej trudności definicyjnej.

Nie każda fantastyczna opowieść jest bajką, podobnie jak nie każda bajka wymaga magii. Propp odrzuca definicje, które sprowadzają gatunek wyłącznie do obecności cudowności. W opowieści

obyczajowej może nie wystąpić ani czarodziejski przedmiot, ani smok, ani przemiana człowieka w zwierzę, a jednak pozostaje ona bajką. Z drugiej strony motyw cudowny może pojawić się w legendzie, micie, poemacie, romansie lub literackiej grotesce.

Kontrakt fikcjonalny jako fundament poetyki bajki

Sama treść pojedynczego motywu nie wystarcza zatem do wyznaczenia granicy gatunkowej. Rozstrzygająca okazuje się swoista poetyka – historycznie ukształtowany sposób organizacji materii narracyjnej, a wraz z nim społeczny stosunek opowiadającego i odbiorców do przedstawianych zdarzeń. W tym punkcie Proppowska teoria staje się antropologią epistemiczną.

Bajka jest opowieścią, o której wspólnota wie, że nie należy jej traktować jako relacji z faktów. Świadomość fikcyjności nie jest usterką gatunku, lecz jednym z jego warunków. Ludowa formuła przeciwstawiająca „zmyśloną" bajkę „prawdziwej" pieśni stanowi z tej perspektywy coś więcej niż żart; to rodzima teoria gatunku, rodzaj metakomentarza kultury do własnej praktyki narracyjnej. Społeczność potrafi jednocześnie wiedzieć, że smok nie mieszka za najbliższym lasem, i traktować historię o nim jako nośnik znaczenia. Fikcja nie jest więc przeciwieństwem prawdy w banalnym sensie, lecz innym sposobem organizowania doświadczenia. To rozróżnienie pozwala oddzielić bajkę od mitu czy memoratu wierzeniowego. Dla uczestnika żywej kultury mit może opisywać świat ontologicznie realny, objęty sferą sacrum; relacja o spotkaniu z duchem, wodnikiem czy zmarłym może być przedstawiana jako wydarzenie rzeczywiste. Bajka natomiast zawiera swoisty kontrakt fikcjonalny.

Słuchacz nie musi wierzyć w autentyczność zdarzeń, aby uczestniczyć w ich sensie. Znaczenie społeczne opowieści zostaje tu uniezależnione od obowiązku potwierdzania jej referencyjnej prawdziwości, a ta emancypacja od literalnej wiary staje się jednym z warunków estetyzacji narracji. Właśnie dlatego historyczne przechodzenie mitu i obrzędu w bajkę nie powinno być postrzegane jako proste „zepsucie" pierwotnie poważnej tradycji, lecz jako zmiana reżimu znaczenia. To, co wcześniej funkcjonowało jako rytuał, tabu czy nakaz, po utracie dawnej funkcji może zostać zachowane jako materiał poetycki. Kultura rzadko burzy własne stare gmachy aż do fundamentów; częściej buduje z ich kamieni nowe konstrukcje.

Formuła pozostaje, choć zmienia się wiara. Motyw trwa, choć znika obrzęd. Dawna groza może stać się komizmem, zakaz – elementem fabuły, a rytualne przekroczenie granicy – podróżą bohatera do „innego królestwa". W takim ujęciu poetyka bajki nie jest estetycznym dodatkiem do historii społecznej, lecz jej rezultatem. Formuła „w pewnym królestwie, w pewnym państwie" pełni konkretną funkcję: usuwa zdarzenia z czasu kronikarskiego i geograficznej dokładności. Nie podaje

współrzędnych, lecz wręcz unieważnia potrzebę ich podawania. Dzięki temu powstaje przestrzeń modelowa.

Bohater może być jednocześnie chłopskim synem i figurą ludzkiego działania; las – rzeczywistym krajobrazem i symboliczną granicą; królestwo zaś strukturą polityczną, której nie da się zaznaczyć na mapie. Bajka osiąga przez niedookreślenie to, co dokument historyczny czyni za pomocą szczegółu: ustanawia własny sposób wiarygodności. Podobną funkcję pełnią zakończenia eksponujące żartobliwy dystans opowiadającego. Narrator potrafi oznajmić, że uczestniczył w uczcie, by zaraz potem podważyć własną relację komiczną formułą o miodzie spływającym po wąsach.

Nie jest to jedynie ornament, lecz gest przypominający słuchaczom, że właśnie przekroczyli granicę między codziennym porządkiem doświadczenia a czasem narracji. Fikcja zostaje najpierw skonstruowana, a następnie świadomie rozszczelniona. Opowiadacz występuje tu jako przewodnik po świecie przedstawionym i strażnik granicy oddzielającej go od rzeczywistości. Z tego powodu trudno zaakceptować popularne utożsamienie ludowej bajki z opowieścią moralizatorską. Propp konsekwentnie sprzeciwia się dopisywaniu zewnętrznego morału, jak gdyby historia była jedynie opakowaniem dla sentencji, którą można wyjąć na końcu. Ludowa mądrość działa inaczej – jest zawarta w konfiguracji czynów i konsekwencji. Nie mówi abstrakcyjnie: „pomagaj słabszym”, lecz pokazuje bohatera, który pomaga i dzięki temu otrzymuje pomoc. Nie ogłasza traktatu przeciw pysze, lecz konstruuje fałszywego bohatera, którego pycha uniemożliwia przejście próby. Nie wykłada teorii nierówności społecznych, lecz pozwala biednemu chłopu ośmieszyć pana, sędziego albo bogacza.

Morfologia jako gramatyka działania i mechanizm pamięci kulturowej

W bajce filozofia ucieleśnia się w działaniu. Strukturalna intuicja Proppa spotyka się tu z archaicznym doświadczeniem ludzkiej kultury: opowieść potrafi wiedzieć, zanim jej odbiorcy zbudują abstrakcyjną teorię tego, co ona wie. Narracje uczyły zależności między zakazem a naruszeniem, stratą a poszukiwaniem, próbą a nagrodą czy uzurpacją a rozpoznaniem na długo przed powstaniem narratologii. Proppowska funkcja jest próbą wydobycia tej wiedzy z poziomu praktyki. Nauka nie tworzy tutaj struktury; rekonstruuje ją, gdyż kultura stosowała ją instynktownie, bez potrzeby nazywania jej terminem naukowym.

Stąd bierze się zarazem atrakcyjność i niebezpieczeństwo morfologii. Atrakcyjność polega na tym, że z chaosu niezliczonych historii wyłania się ograniczony repertuar operacji. Niebezpieczeństwo pojawia się natomiast wtedy, gdy opis regularności zaczyna uchodzić za pełne wyjaśnienie znaczenia. Ta sama funkcja może nabierać innej wymowy w świecie chłopskim, arystokratycznym, religijnym, dziecięcym czy współczesnym. Struktura nie eliminuje historii, ideologii, psychologii ani wykonania; pokazuje jedynie warstwę organizacji, która potrafi przetrwać ich przemiany. Późniejsze spory strukturalistów, antropologów i folklorystów można odczytać jako dyskusję o tym, ile znaczenia wolno wyprowadzić z samego układu elementów, a ile trzeba odtworzyć z kontekstu ich użycia. Dlatego szczególnie interesujące jest zestawienie w jednym dorobku Proppa autora Morfologii bajki z badaczem "życia bajki". Pierwszy szuka niezmienników, drugi obserwuje niekończącą się wariantywność wykonania. Pierwszy redukuje postacie do ich funkcji, drugi przywraca im głos poprzez zainteresowanie konkretnymi skazitielami. Pierwszy przypomina anatoma, drugi etnografa obserwującego organizm w środowisku.

Sprzeczność ta jest jednak pozorna. Tradycja może istnieć tylko wtedy, gdy posiada zarazem element przekazywany i możliwość jego ponownego wykonania. Absolutna zmienność zniszczyłaby rozpoznawalność gatunku; absolutna niezmienność zamieniłaby folklor w martwy tekst. Bajka okazuje się zatem szczególną technologią kulturowej pamięci. Nie przechowuje informacji jak archiwum, zachowując identyczność każdego znaku, lecz przechowuje reguły zdolne do produkowania nowych wariantów. Można w tym dostrzec zasadę znacznie szerszą niż folklorystyka. Język istnieje dlatego, że użytkownicy nie powtarzają wyłącznie zapamiętanych zdań, lecz tworzą nowe wypowiedzi według przyswojonych reguł. Muzyka tradycyjna żyje dzięki połączeniu rozpoznawalnego schematu z wykonawczą innowacją.

Prawo również zachowuje ciągłość nie dlatego, że każda sytuacja społeczna jest identyczna, lecz dlatego, że stabilne kategorie aplikuje się do nowych stanów faktycznych. W każdym z tych przypadków trwałość systemu wymaga kontrolowanej zmienności. Z tej perspektywy trzydzieści jeden funkcji Proppa nie powinno być czytanych jak zbiór przepisów na napisanie bajki. Jest to raczej wynik sekcji dokonanej na korpusie tekstów: próba ustalenia, jakie podstawowe operacje tworzą ich morfologiczny porządek. W kolejnej części trzeba zatem wejść do wnętrza tego mechanizmu i zobaczyć, dlaczego odejście członka rodziny, zakaz, jego złamanie, szkoda lub brak, decyzja o przeciwdziałaniu, spotkanie darczyńcy, próba, uzyskanie pomocnika, walka, likwidacja braku, powrót, rozpoznanie oraz przemiana statusu bohatera nie są luźnym katalogiem przygód, lecz kolejnymi pozycjami w gramatyce działania. Dopiero wtedy stanie się widoczne, dlaczego rosyjska bajka magiczna mogła stać się dla Proppa czymś, czym dla językoznawcy jest zdanie: pozornie nieskończenie zmienna, a jednak zadziwiająco regularna.

TRZYDZIEŚCI JEDEN FUNKCJI BAJKI MAGICZNEJ: GRAMATYKA NARUSZENIA, PRÓBY I PRZEMIANY

Najbardziej znane odkrycie Władimira Proppa łatwo sprowadzić do efektownej liczby: trzydzieści jeden funkcji bajki magicznej. Taki skrót jest jednak poznawczo zdradliwy, ponieważ sugeruje katalog elementów stojących obok siebie, podczas gdy istotą teorii jest ich porządek. Propp nie odkrył trzydziestu jeden tematów, motywów ani obowiązkowych scen. Odtworzył sekwencję funkcjonalnych możliwości, z których konkretna bajka może wybierać tylko część, lecz których relatywnego następstwa nie powinna dowolnie odwracać. Opowieść może nie zawierać zwiadów antagonisty, pościgu, trudnego zadania albo fałszywego bohatera, ale jeśli funkcje te pojawiają się razem, zajmują właściwe im miejsca w rozwoju akcji.

To właśnie dlatego morfologia nie przypomina worka z klockami, lecz gramatykę: język dopuszcza ogromną liczbę zdań, mimo że rządzą nimi ograniczenia syntaktyczne. Podobnie bajka magiczna generuje zadziwiające bogactwo historii z ograniczonego repertuaru relacji. Sytuacja początkowa, choć Propp nie zalicza jej jeszcze do właściwych trzydziestu jeden funkcji, jest warunkiem umożliwiającym dostrzeżenie późniejszego zaburzenia. Rodzina, dom, królestwo, rodzeństwo, rodzice, dzieci lub pewien stan dobrobytu tworzą narracyjne zero systemu. Jest to odpowiednik równowagi, której znaczenie ujawnia się dopiero po jej utracie. W teorii systemów powiedzielibyśmy, że aby rozpoznać zakłócenie, trzeba najpierw posiadać stan odniesienia. W psychologii percepcji figura staje się widoczna na tle; w ekonomii stratę rozpoznaje się wobec wcześniejszego zasobu; w prawie naruszenie jest możliwe dlatego, że istnieje chroniony stan rzeczy. Bajka zaczyna więc nie tyle od "nic się nie dzieje", ile od skonstruowania normy, względem której przyszłe wydarzenia uzyskają sens.

Pierwsze funkcje jako mechanizm rozszczelnienia bezpieczeństwa

Pierwszą funkcją jest oddalenie się jednego z członków rodziny. Ktoś opuszcza dom, wyjeżdża, umiera, idzie do pracy, na wojnę, do lasu lub pozostawia dzieci bez opieki. Morfologicznie istotne nie jest to, dokąd się udaje, lecz fakt, że zwarta przestrzeń bezpieczeństwa zostaje rozszczelniona. Dom przestaje być systemem kompletnym, co otwiera możliwość wtargnięcia czegoś, co wcześniej było oddzielone granicą. W perspektywie antropologicznej oddalenie jest pierwszym gestem separacji; przypomina fazę, którą Arnold van Gennep umieszczał na początku rytuału przejścia. Jednostka musi zostać odłączona od wcześniejszego porządku, zanim możliwa stanie się jej przemiana. Bajka nie zna rozwoju bez utraty pierwotnej ochrony. Parafrazując starą intuicję

filozoficzną o drodze: człowiek, który nigdy nie opuścił bramy, nie może jeszcze zostać podróżnikiem.

Drugą funkcją jest zakaz. Bohater słyszy: nie wychodź, nie zaglądaj, nie dotykaj, nie otwieraj, nie rozmawiaj, nie chodź do określonego miejsca. Zakaz ustanawia normę i tym samym tworzy możliwość jej przekroczenia. Antropologicznie przypomina tabu, prawnie – normę prohibicyjną, a psychologicznie granicę między tym, co dozwolone, a obszarem ryzyka. Zakaz jest paradoksalny, ponieważ narracja potrzebuje go tylko po to, aby został naruszony. Gdyby bohater był doskonale posłusznym administratorem zastanego porządku, fabuła skończyłaby się niemal natychmiast. Bajka wskazuje więc na uniwersalny paradoks kultury: normy stabilizują życie, lecz opowieści rodzą się tam, gdzie ta stabilizacja pęka.

Dlatego trzecią funkcją jest naruszenie zakazu. Drzwi zostają otwarte, dziecko wychodzi, zakazany przedmiot zostaje dotknięty, granica przekroczona. Interpretacja moralizatorska widziałaby tutaj prostą lekcję posłuszeństwa: bohater złamał nakaz i dlatego spotkało go nieszczęście. Morfologia podpowiada jednak coś subtelniejszego. Złamanie zakazu jest funkcjonalnie konieczne, aby akcja ruszyła. Bohater może zapłacić za transgresję, ale bez niej nie powstałaby historia przemiany. Bajka przechowuje tu ambiwalentne doświadczenie każdej socjalizacji: społeczeństwo potrzebuje ludzi zdolnych przestrzegać norm, lecz rozwój jednostki wymaga przekraczania granic ustanowionych przez wcześniejsze pokolenia. Posłuszeństwo zachowuje świat; transgresja uruchamia jego zmianę.

Czwarta funkcja – zwiady antagonisty – rozpoczyna etap aktywności przeciwnika. Zło nie uderza jeszcze bezpośrednio. Najpierw rozpoznaje strukturę sytuacji: pyta, obserwuje, poszukuje informacji o ofierze, przedmiocie, rodzinie lub miejscu ukrycia. Następująca po niej piąta funkcja, wydanie lub uzyskanie informacji, oznacza powodzenie tego rozpoznania. Antagonista dowiaduje się tego, czego potrzebuje. Z perspektywy teorii konfliktu jest to interesujące przesunięcie: przewaga zaczyna się od asymetrii informacyjnej. Siła nie polega wyłącznie na potędze fizycznej; ten, kto wie o przeciwniku więcej niż on o nim, zdobywa przewagę jeszcze przed bezpośrednim starciem. Współczesny język strategii, bezpieczeństwa czy ekonomii informacji brzmi obco wobec świata rosyjskiej bajki, ale relacja funkcjonalna pozostaje zadziwiająco znajoma: rozpoznanie poprzedza wykorzystanie podatności.

Szóstą funkcją jest podstęp. Antagonista nie musi rozbijać drzwi; może sprawić, że zostaną mu otwarte. Przybiera cudzą postać, składa fałszywą obietnicę, udaje życzliwość, zwodzi lub proponuje pozornie korzystną wymianę. Siódma funkcja, współudział ofiary, domyka tę mikrosekwencję. Ofiara daje się oszukać i nieświadomie pomaga przeciwnikowi. Z punktu widzenia morfologii nie chodzi o obwinienie ofiary, lecz o rekonstrukcję mechanizmu, dzięki któremu podstęp staje się skuteczny. Sama manipulacja nie wystarcza; musi zostać włączona w działanie osoby

manipulowanej. Bajka w prymitywnej na pozór formie opisuje fenomen, który nauki społeczne analizowały później jako wykorzystywanie zaufania, asymetrii wiedzy i błędnego rozpoznania intencji. Nie każda władza przychodzi z mieczem. Część wchodzi do domu przebrana za pomoc.

Szkoda, brak i próba jako silniki narracji

Pierwsze siedem funkcji tworzy rodzaj przygotowania katastrofy. Właściwe zawiązanie fabuły następuje w funkcji ósmej, która występuje w dwóch podstawowych odmianach: jako szkoda albo jako brak. Antagonista może kogoś porwać, skrzywdzić, odebrać przedmiot, rzucić klątwę lub zniszczyć dobro. Alternatywnie opowieść rozpoczyna się od niedostatku: bohaterowi lub jego rodzinie brakuje żony, cudownego przedmiotu, lekarstwa, żywej wody, ognistego ptaka czy innego dobra.

Rozróżnienie szkody i braku ma istotne znaczenie teoretyczne. Pierwsza sytuacja dotyczy odebrania czegoś, co istniało; druga – nieobecności czegoś pożądanego. W ekonomii odpowiadałyby im utrata zasobu i niezaspokojona potrzeba; w psychologii strata i pragnienie; w filozofii działania zaś dwa podstawowe źródła sprawczości: chęć restytucji oraz dążenie do osiągnięcia stanu, którego dotąd nie było. Właśnie szkoda lub brak są właściwym silnikiem bajki. To nie smok, nie Baba Jaga i nawet nie magia nadają jej dynamikę, lecz różnica między stanem rzeczywistym a pożądanym. Dopóki obie wartości są tożsame, nie ma powodu do wyprawy; gdy pojawia się luka, narracja zyskuje kierunek. Proppa można zatem odczytać jako teoretyka teleologii opowieści: historia rozwija się, ponieważ istnieje stan, który powinien zostać osiągnięty. Bohater zostaje wpisany w strukturę celu jeszcze zanim sam w pełni rozpozna własną rolę.

Dziewiąta funkcja, pośrednictwo, polega na ujawnieniu szkody lub braku i włączeniu bohatera w sytuację. Pojawia się wiadomość, prośba, rozkaz, wezwanie albo informacja o nieszczęściu. To, co wcześniej było obiektywnym stanem świata, zostaje przekształcone w zadanie komunikacyjne. W funkcji dziesiątej następuje początek przeciwdziałania: bohater-poszukiwacz zgadza się działać, podejmuje decyzję i akceptuje misję. Tutaj wydarzenie zamienia się w sprawczość. Można przecież znać zło i nic nie zrobić; można wiedzieć o braku i pozostać biernym.

Dopiero decyzja ustanawia bohatera w silnym sensie tego pojęcia. Bohaterstwo nie jest więc początkowo cechą osoby, lecz relacją między rozpoznanym problemem a gotowością do odpowiedzi. Funkcja jedenasta, wyruszenie, materializuje tę decyzję – bohater opuszcza dom. Istnieje tu wyraźna różnica między pierwszym oddaleniem a tym wyruszeniem. Pierwsze rozszczelniało porządek i umożliwiało katastrofę; drugie jest już świadomą odpowiedzią na nią. Ten sam fizyczny czyn, odejście z domu, pełni zatem całkowicie odmienną funkcję zależnie od miejsca w

fabule. To znakomity przykład zasady metodologicznej Proppa: nie wolno klasyfikować czynności wyłącznie według ich powierzchniowej postaci, gdyż znaczenie wynika z relacji.

Od dwunastej funkcji rozpoczyna się jeden z najbardziej antropologicznie nasyconych zespołów bajki. Jest nią pierwsza funkcja darczyńcy. Bohater spotyka postać, która go bada, zatrzymuje, przesłuchuje, prosi o przysługę, wyzywa na próbę, nakazuje wykonanie czynności albo wystawia na pokusę. Darczyńca nie jest jeszcze pomocnikiem w banalnym sensie; najpierw staje się instancją selekcji, sprawdzającą, komu wolno przekazać zasób o szczególnej mocy. W funkcji trzynastej następuje reakcja bohatera: pomaga on, dzieli się jedzeniem, okazuje szacunek, odpowiada właściwie, zachowuje odwagę albo pokorę; bohater fałszywy lub niegodny postępuje przeciwnie.

Dopiero funkcja czternasta przynosi otrzymanie środka magicznego albo pomocnika. Sekwencja próba-reakcja-dar ma ogromne znaczenie aksjologiczne. Wartość bohatera nie zostaje zadeklarowana przez narratora, lecz ujawniona operacyjnie. To czyn wobec istoty słabszej, dziwnej, starej, odpychającej albo początkowo niezrozumiałej staje się testem zdolności do dalszej drogi. Bajka przypomina tutaj filozofię cnót bardziej niż kodeks nakazów. Cnota nie jest poprawną odpowiedzią na pytanie egzaminacyjne, lecz dyspozycją ujawniającą się w sytuacji. Bohater nie otrzymuje pomocy dlatego, że opowiedział o swojej moralności, lecz dlatego, że wykonał właściwy czyn.

Jednocześnie właśnie tutaj widać, jak ryzykowne byłoby redukowanie Proppa do psychologicznego poradnika. Funkcja darczyńcy jest przede wszystkim kategorią morfologiczną; dopiero w drugim kroku można pytać o jej antropologiczne odpowiedniki. W historyczno-etnograficznych interpretacjach samego Proppa próby, las, chatka, okaleczenia, symboliczne pożarcie i otrzymanie nowych zdolności powiązano z rytuałami inicjacyjnymi. Taka rekonstrukcja jest intelektualnie płodna, lecz należy ją traktować jako hipotezę historyczno-genetyczną, a nie logiczną konsekwencję samej morfologii. Struktura pokazuje, że próba poprzedza dar, ale nie dowodzi sama przez się, z jakiego konkretnego rytuału historycznego dana scena pochodzi.

Funkcja piętnasta oznacza przeniesienie przestrzenne albo doprowadzenie bohatera do miejsca poszukiwanego dobra. Bohater leci na ptaku, jedzie na niezwykłym koniu, pokonuje wielkie odległości, przechodzi granicę albo dostaje się do „innego królestwa”. Geografia bajki staje się tutaj antropologią granicy. Nie chodzi o zwykłą zmianę adresu; bohater opuszcza przestrzeń uporządkowaną według reguł znanych z domu i trafia do obszaru, w którym obowiązują odmienne prawa. Victor Turner nazwałby podobny stan liminalnością: dawny status został zawieszony, nowy jeszcze nie powstał.

Bohater znajduje się pomiędzy porządkami. Szesnasta funkcja to walka – bezpośrednie starcie bohatera z antagonistą. Może chodzić o fizyczny pojedynek ze smokiem, ale strukturalna istota funkcji jest szersza: przeciwstawne siły stają wobec siebie w sposób rozstrzygający.

Siedemnasta funkcja, naznaczenie, pozostawia na bohaterze rozpoznawalny znak: ranę, bliznę, pierścień, chustę, pieczęć lub szczególny przedmiot. Narracyjnie jest to inwestycja w przyszłą identyfikację. To, co w chwili walki wygląda jak detal, stanie się później dowodem tożsamości. Bajka zachowuje pamięć zdarzenia w ciele albo przedmiocie.

Od zwycięstwa nad wrogiem do społecznej legitymacji

Osiemnasta funkcja oznacza zwycięstwo nad antagonistą, dziewiętnasta zaś likwidację pierwotnej szkody lub braku. Rozdzielenie tych dwóch etapów jest niezwykle istotne, gdyż pokonanie przeciwnika nie jest tożsame z rozwiązaniem problemu. Można zgładzić smoka, nie uwalniając jeszcze uprowadzonej osoby; można obezwładnić sprawcę, lecz nie odzyskać utraconego dobra. W języku współczesnej teorii instytucji neutralizacja przyczyny zagrożenia i restytucja naruszonego stanu stanowią dwa różne zadania. Bajka, choć nie posługuje się aparatem prawa naprawczego, wyraźnie rozróżnia pokonanie sprawcy od naprawienia szkody.

Funkcja dwudziesta rozpoczyna powrót. W mniej kunsztownej opowieści byłby to zapewne koniec: cel osiągnięto, bohater wraca i historia zostaje zamknięta. Bajka magiczna często jednak odmawia tak taniego finału. Zwycięstwo w świecie obcym musi zostać przeniesione do sfery społecznej. Dlatego funkcja dwudziesta pierwsza wprowadza pościg, a dwudziesta druga ocalenie przed prześladowcami. Bohater może rzucać za siebie magiczne przedmioty, zmieniać postać lub korzystać z pomocy zwierząt i pomocników.

Morfologicznie etap ten weryfikuje trwałość zdobytej transformacji. Bohater nie może jedynie dotrzeć do centrum zagrożenia; musi jeszcze wyprowadzić z niego rezultat swojej wyprawy. Szczególnie interesująca jest funkcja dwudziesta trzecia: przybycie nierozpoznanym. Człowiek, który dokonał czynów niezwykłych, wraca jako ktoś społecznie nieidentyfikowalny – czasem pod postacią sługi, rzemieślnika, kucharza czy ubogiego wędrowca. Pojawia się tu rozbieżność między tożsamością faktyczną a tą przypisywaną przez otoczenie. Bohater wie, kim jest; system społeczny jeszcze tego nie wie. Można w tym dostrzec archaiczny wariant problemu uznania, który później stanie się jednym z wielkich tematów filozofii społecznej. Sprawczość sama w sobie nie wystarcza, jeśli wspólnota nie posiada mechanizmu przypisania czynu właściwej osobie. Stąd funkcja dwudziesta czwarta: bezpodstawne roszczenia fałszywego bohatera. Ktoś inny przypisuje sobie

zwycięstwo, przedstawia się jako wybawca i domaga się nagrody, ręki księżniczki lub statusu należnego prawdziwemu bohaterowi.

To moment, w którym konflikt zmienia charakter. W pierwszej części bajki problemem było pokonanie fizycznej lub magicznej przeszkody; teraz kwestią kluczową staje się prawda społeczna. Nie wystarczyło dokonać czynu – trzeba ustalić, kto go dokonał. Bajka przechodzi tym samym od dramaturgii siły do dramaturgii legitymizacji.

Funkcja dwudziesta piąta wprowadza trudne zadanie. Car, księżniczka lub inna instancja stawia próbę, której fałszywy bohater nie potrafi wykonać. Funkcja dwudziesta szósta jest jej rozwiązaniem przez prawdziwego bohatera. W materiale Proppa istnieją bajki, których zasadnicza kulminacja opiera się nie na walce, lecz właśnie na trudnym zadaniu; są też teksty łączące oba mechanizmy w dwa następujące po sobie posunięcia. To rozróżnienie odsłania dwie odmiany heroizmu: pierwsza opiera się na konfrontacji, druga na kompetencji. Jeden bohater zwycięża przeciwnika, drugi rozwiązuje problem nieosiągalny dla innych. Tradycja ludowa okazuje się mniej monotonna, niż sugeruje stereotyp wojownika ze smokiem; równie wysoko potrafi wynosić spryt, cierpliwość i zdolność wykonania pozornie niemożliwego zadania.

Funkcja dwudziesta siódma przynosi rozpoznanie bohatera. Znak pozostawiony wcześniej, posiadany przedmiot, rana, pierścień, szczególna wiedza lub wykonanie zadania umożliwiają połączenie osoby z czynem. Dopiero teraz naznaczenie z funkcji siedemnastej ujawnia pełne znaczenie. Między tymi odległymi punktami narracji powstaje relacja przyczynowa. Bajka "pamięta" szczegół, by później uczynić z niego dowód. Jest to jedna z przyczyn estetycznej satysfakcji płynącej z dobrze skonstruowanej opowieści: element wcześniej pozornie poboczny okazuje się konieczny dla rozwiązania. Dwudziesta ósma funkcja to zdemaskowanie fałszywego bohatera lub antagonisty.

Prawda przestaje być wiedzą prywatną i zostaje społecznie ustanowiona. W tym miejscu bajka rozwija prymitywną, lecz czytelną teorię sprawiedliwości proceduralnej: nagroda powinna przypaść temu, kto rzeczywiście wykonał czyn, a uzurpacja wymaga ujawnienia. Nie jest to jeszcze kodeks prawa ani teoria dowodów, ale logika rozpoznania opiera się na podobnym imperatywie. Status wymaga legitymacji, a ta potrzebuje związku pomiędzy osobą, działaniem i dowodem.

Funkcja dwudziesta dziewiąta, transfiguracja, nadaje bohaterowi nową postać. Ubogi, brudny czy lekceważony bohater zostaje przyodziany, odmieniony lub ujawniony w swoim właściwym majestacie. To silny element symboliczny – zewnętrzna przemiana nie jest zwykłą kosmetyką, lecz materializuje nowy status, który wcześniej istniał jedynie jako rezultat czynów. Antropologia stroju i ceremonii politycznej zna ten mechanizm doskonale: społeczeństwa oznaczają zmianę pozycji

zmianą widzialnych znaków. Korona, mundur czy szata rytualna czynią transformację społeczną publicznie czytelną. Bajkowa transfiguracja działa według podobnej logiki semiotycznej. Kanoniczna funkcja trzydziesta przynosi karę – antagonista albo fałszywy bohater ponosi konsekwencje.

Kara może być brutalna z perspektywy współczesnej wrażliwości, gdyż ludowa wyobraźnia sprawiedliwości nie jest tożsama z nowoczesnym prawem humanitarnym. Morfologicznie istotne jest jednak to, że samo rozpoznanie prawdy nie wystarcza do zamknięcia konfliktu. System musi odpowiedzieć na wcześniejsze naruszenie.

Bajka jako morfologia transformacji statusowej i relacyjnej sprawczości

Bajka dokonuje redystrybucji statusu: prawdziwy bohater zostaje wyniesiony, uzurpator zdegradowany, a antagonista usunięty. Dzięki temu narracyjny wszechświat odzyskuje normatywną czytelność. Sekwencję domyka funkcja trzydziesta pierwsza — ślub i niekiedy wstąpienie na tron. W nowoczesnym odczytaniu łatwo uznać ją za konwencjonalny „happy end", lecz historycznie ślub oznaczał znacznie więcej niż prywatną, romantyczną nagrodę; był przekształceniem struktury pokrewieństwa, sukcesji, majątku i władzy. Bohater, który na początku jawił się jako najmłodszy syn, głupiec, wygnaniec lub człowiek pozbawiony szczególnej pozycji, zostaje włączony do centrum porządku społecznego. Droga prowadzi zatem nie tylko od domu do smoka i z powrotem, lecz od jednej pozycji społecznej do drugiej.

Powraca osoba, która biologicznie może być tą samą jednostką, ale strukturalnie nie jest już tym samym człowiekiem. Całą sekwencję można czytać jako morfologię transformacji statusowej. Na początku istnieje porządek, w który wkrada się pęknięcie: zakaz, transgresja, szkoda lub brak. Bohater zostaje wywołany z codzienności, opuszcza znaną przestrzeń i trafia w obszar próby. Tam zdobywa nowe kompetencje oraz środki, pokonuje przeszkodę, usuwa niedostatek, powraca, przechodzi kryzys rozpoznania i ostatecznie zostaje społecznie ustanowiony w nowej pozycji. Proppowska bajka magiczna ma strukturę zbliżoną do wielu rytuałów przejścia: separacja, stan graniczny, próba i reintegracja. Nie należy tych modeli utożsamiać, lecz ich podobieństwo pomaga zrozumieć trwałość kulturową tej fabuły. Opowiada ona w fantastycznej formie o doświadczeniu realnym dla kolejnych pokoleń: aby zmienić miejsce w świecie, trzeba często opuścić dotychczasowe otoczenie, przeżyć niepewność i powrócić z czymś, czego wcześniej się nie posiadało.

Jeszcze głębsza jest logika sprawczości zakodowana w całym schemacie. Bohater nie jest wszechmocny — wielokrotnie potrzebuje darczyńcy, pomocnika, magicznego środka, zwierzęcia, informacji lub właściwego momentu. Heroizm nie oznacza więc autarkii. Bajka nie głosi liberalnego mitu całkowicie samowystarczalnej jednostki, która wszystko zawdzięcza wyłącznie sobie; zwycięzca potrafi przyjąć pomoc, zasłużyć na zaufanie, rozpoznać wartość pozornie nieistotnych istot i wejść w sieć wzajemności. W języku współczesnych nauk społecznych można by rzec, że sprawczość jest relacyjna: jednostka działa, lecz jej skuteczność wyrasta z systemu zasobów, więzi i zobowiązań. Proppowska morfologia daje również ciekawą odpowiedź na pytanie o przypadek i konieczność w opowieści. Na poziomie powierzchni wszystko może wyglądać przypadkowo: spotkanie z dziwną staruszką, trafienie na chatkę, odnalezienie zwierzęcia czy otrzymanie pierścienia. Jednak na poziomie funkcjonalnym te zdarzenia zostają włączone do struktury. Darczyńca musi pojawić się przed uzyskaniem magicznego środka, naznaczenie przed rozpoznaniem, a bezpodstawne roszczenie przed demaskacją. Bajka sprawia więc, że przypadek fabularny staje się składnikiem konieczności kompozycyjnej. Los bohatera może wydawać się nieprzewidywalny dla niego samego, lecz narrator organizuje go w znaczącą strukturę.

Nie należy jednak zbyt szybko uznawać trzydziestu jeden funkcji za uniwersalny algorytm ludzkiego życia. Propp badał określony korpus bajki magicznej i właśnie dzięki temu jego abstrakcja zachowała empiryczną dyscyplinę. Późniejsze zastosowania modelu w powieści, filmie, reklamie czy grach świadczą o jego niezwykłej produktywności, lecz nie dowodzą, że wszystkie narracje świata podporządkowują się jednej sekwencji. Metoda jest najciekawsza, gdy traktujemy ją jako narzędzie porównawcze, a nie mit o jednym tajnym kodzie kultury. W tym miejscu odsłania się zasadnicza różnica między morfologią a fabularnym poradnikiem. Poradnik pytałby: jak z tych funkcji skonstruować skuteczną historię? Propp pyta odwrotnie: jakie regularności można wydobyć z historii, które już istnieją? Jego metoda jest indukcyjna — rozpoczyna od materiału, by następnie abstrahować. W epoce generatywnych modeli językowych różnica ta nabiera nowej aktualności. Algorytm może potraktować funkcje Proppa jako przestrzeń do generowania opowieści, ale historyczny Propp wykonał ruch przeciwny: z ogromnego zbioru powierzchniowo różnych narracji próbował wydobyć ograniczony system reguł. Maszyna użyłaby gramatyki, aby stworzyć wariant; folklorysta użył wariantów, aby zrekonstruować gramatykę.

Sfery działania jako abstrakcyjne role strukturalne

Kluczowe pozostaje to, że trzydzieści jeden funkcji opisuje nie przedmioty, lecz działania i ich następstwo. Propp odsuwa na drugi plan pytanie „kim jest postać?”, stawiając w jego miejsce pytanie: „co robi w strukturze?”. To przesunięcie otwiera kolejny poziom analizy. Skoro różne

postaci mogą wykonywać te same funkcje, a jedna postać może skupiać w sobie kilka z nich, należy przestać utożsamiać bohatera fabularnego z jego rolą strukturalną. Smok może być antagonistą, ale antagonistą nie musi być smok.

Staruszka może pełnić rolę darczyńcy, lecz darczyńcą może zostać również zwierzę, zmarły, przypadkowy wędrowiec albo istota demoniczna. Osoba jest konkretna; rola zaś abstrakcyjna. Z tego rozróżnienia wyłania się konstrukcja sfer działania postaci. Bohater, antagonista, darczyńca, pomocnik, wysyłający, królewna wraz z jej ojcem oraz fałszywy bohater nie są odpowiednikami psychologicznych charakterów, lecz pozycjami w systemie możliwych działań. Bajka może zmieniać twarze niemal bez końca, zachowując relacje pomiędzy rolami. I właśnie dzięki temu smok może umrzeć tysiąc razy, Baba Jaga może zmieniać swój stosunek do podróżnego, a najmłodszy syn za każdym razem nazywać się inaczej, podczas gdy głęboka architektura opowieści pozostaje rozpoznawalna. Na tym polega osobliwa trwałość bajki: kultura zapomina imiona, zmienia dekoracje i przesuwa granice królestw, lecz znacznie dłużej pamięta formę działania.

Jeśli trzydzieści jeden funkcji Władimira Proppa można nazwać składnią bajki magicznej, to jego teoria sfer działania stanowi próbę opisania jej gramatyki aktorów. Przejście to ma konsekwencje głębsze, niż sugerowałoby proste sporządzenie listy bohaterów. Propp nie pyta bowiem o typy psychologiczne występujące w rosyjskiej bajce, nie buduje galerii charakterów i nie poszukuje archetypów osobowości. Interesuje go inny poziom organizacji tekstu: postać zostaje zdefiniowana poprzez miejsce, jakie zajmuje w systemie działań.

Król, wiedźma, smok, wilk czy księżniczka mogą przybierać dowolną postać powierzchniową, lecz ich znaczenie morfologiczne zależy od funkcji, które wykonują w ruchu fabuły. Różnica między „postacią” a „rolą” staje się tu jednym z najpłodniejszych osiągnięć projektu Proppa. Elementami zmiennymi są imiona, atrybuty i wygląd; elementami stałymi zaś funkcje rozumiane jako działania oceniane przez pryzmat ich znaczenia dla przebiegu fabuły. Propp zauważa, że funkcje nie są rozproszone przypadkowo, lecz skupiają się w pewne wiązki. Tak powstają „sfery działania” lub narratologiczne „kręgi akcji”.

Wyróżnia on siedem takich sfer: antagonisty, darczyńcy, pomocnika, postaci poszukiwanej wraz z jej ojcem, wyprawiającego bohatera, bohatera oraz fałszywego bohatera. Nie są to siedem obowiązkowych osób, lecz pozycje funkcjonalne, które mogą być rozmaicie obsadzane przez konkretne figury fabularne. Rozróżnienie to podważa intuicję, że bohater literacki musi być stabilną jednostką psychologiczną. W nowoczesnej powieści pytamy o motywację, biografię czy traumę; bajka ludowa działa inaczej. Jej postacie mogą być psychologicznie oszczędne, a mimo to narracyjnie precyzyjne. Smok nie musi mieć dzieciństwa, kompleksów ani rozbudowanej filozofii politycznej, by doskonale wykonywać swoją funkcję. Wystarczy, że wyrządza szkodę i walczy z

bohaterem. Z punktu widzenia powieści psychologicznej taki smok jest ubogi; z punktu widzenia morfologii – wystarczający, gdyż system potrzebuje jego działania, a nie introspekcji.

Pierwszy krąg należy do antagonisty. Skupiają się w nim wyrządzenie szkody, walka i pościg. Antagonistą może być smok, czarownik, zła macocha czy demon – każda postać uniemożliwiająca osiągnięcie celu. Ta zamienność jest teoretycznie ważniejsza niż katalogowanie potworów. Antagonizm nie jest substancją wpisaną w gatunek biologiczny czy społeczny postaci; jest relacją. Ktoś staje się antagonistą, ponieważ jego działania pozostają w strukturalnym konflikcie z programem bohatera. W tej definicji zawiera się zalążek późniejszego myślenia relacyjnego w semiotyce: „wróg" nie musi być osobą ontologicznie złą; jest pozycją w układzie sił. Ten sam człowiek może być przeciwnikiem wobec jednego celu, a sprzymierzeńcem wobec innego.

Funkcja postaci dominuje nad jej etykietą moralną

Bajka często upraszcza relacje moralne, jednak metoda Proppa pozwala abstrahować od tych schematów. Dzięki niej dostrzegamy, że antagonista nie istnieje sam w sobie, lecz jest definiowany przez kierunek działania innego uczestnika zdarzeń. W języku późniejszej teorii można by rzec, że znaczenie pozycji rodzi się z relacji i różnicy, a nie z izolowanej esencji. Druga sfera działania należy do darczyńcy; jej kluczowymi elementami są przygotowanie bohatera do zdobycia środka magicznego oraz samo jego przekazanie. Postać ta jest szczególnie interesująca, gdyż łatwo pomylić ją z dobrotliwym pomocnikiem. Tymczasem darczyńca wcale nie musi być życzliwy. Może badać bohatera, zadawać pytania, wystawiać go na próbę, żądać przysługi, prowokować, a nawet atakować. Jego funkcją nie jest bezwarunkowa pomoc, lecz stworzenie sytuacji, w której bohater może pozyskać środek niezbędny do dalszej drogi. Dlatego przykład Baby Jagi jest tu kluczowy – w materiale bajkowym nie da się zamknąć jej w prostym pudełku podpisanym "dobra" albo "zła".

Mogą ona występować jako agresorka, porywaczka czy strażniczka granicy, ale także jako dostarczycielka informacji, darczyńca lub pośredniczka prowadząca bohatera w kolejną fazę wyprawy. Propp podkreśla tę wieloznaczność: jedna figura folklorystyczna może zajmować odmienne pozycje strukturalne w różnych tekstach. To właśnie przypadek Baby Jagi najdobitniej pokazuje, dlaczego dla Proppa funkcja jest metodologicznie ważniejsza niż tradycyjna etykieta postaci. Darczyńca odsłania ponadto specyficzną logikę moralną bajki: bohater nie otrzymuje najcenniejszego zasobu przypadkowo. Zazwyczaj poprzedza to próba – konieczność nakarmienia zwierzęcia, okazania szacunku staruszce, właściwej odpowiedzi, wytrwania w obliczu zagrożenia, podzielenia się zapasami lub powstrzymania agresji.

Wartość człowieka ujawnia się więc nie w deklaracji, lecz w interakcji. Ludowa opowieść powtarza intuicję, którą filozofia cnót uczyniła przedmiotem abstrakcyjnej refleksji: charakter poznaje się po działaniu w sytuacji próby. Należy jednak zachować Proppowską ostrożność metodologiczną – moralne znaczenie tej sceny jest interpretacją wynikającą ze sposobu realizacji funkcji; sama funkcja oznacza przede wszystkim test, który otwiera możliwość otrzymania środka magicznego. Trzeci krąg akcji należy do pomocnika. Jego sfera obejmuje między innymi transport bohatera w przestrzeni, likwidację szkody lub braku, ratunek przed pościgiem, rozwiązanie trudnego zadania oraz transfigurację. Pomocnikiem może zostać czarodziejski koń, wilk, orzeł, duch, niezwykły przedmiot bądź inna istota.

Rozproszona sprawczość i funkcjonalność ról społecznych

W tym miejscu szczególnie wyraźnie zaciera się nowoczesna granica między osobą a narzędziem. Narracyjna funkcja pomocy może zostać zrealizowana przez istotę żywą, artefakt, magiczną zdolność lub kombinację tych zasobów. Z antropologicznego punktu widzenia pomocnik dowodzi, że sprawczość bohatera ma charakter rozproszony. Najmłodszy syn nie zwycięża dzięki pełnej samowystarczalności swoich zdolności; triumfuje także dlatego, że potrafił wejść w relację pozwalającą zdobyć zasób niedostępny innym.

Heroizm nie polega zatem wyłącznie na sile jednostki, lecz na zdolności uruchamiania sieci pomocy. Przenosząc tę intuicję poza folklor, otrzymujemy aktualny model działania społecznego: sprawczość człowieka jest niemal zawsze splotem kompetencji indywidualnych, infrastruktury, wiedzy innych ludzi, narzędzi, instytucji oraz wcześniejszych zobowiązań. Samotny bohater jest często samotny tylko na powierzchni opowieści. Różnica między darczyńcą a pomocnikiem pozostaje subtelna, lecz istotna. Darczyńca umożliwia zdobycie środka; pomocnik uczestniczy w wykonywaniu kolejnych zadań. Jedna postać może jednak łączyć obie sfery. Jeśli magiczny koń zostaje zdobyty po próbie, a następnie transportuje bohatera i ratuje go z opresji, funkcjonalna historia tego zasobu przekracza jeden krąg działania. Propp nie tworzy więc sztywnych "zawodów" postaci, lecz mapę funkcji, po której konkretni wykonawcy mogą się przemieszczać lub zajmować więcej niż jedno miejsce. Czwarty krąg tworzą księżniczka, czyli osoba poszukiwana, oraz jej ojciec.

Propp zauważa, że ich funkcji nie zawsze da się precyzyjnie rozdzielić. W tej sferze mieszczą się: wyznaczenie trudnego zadania, naznaczenie bohatera, rozpoznanie, zdemaskowanie uzurpatora, kara dla drugiego antagonisty lub fałszywego bohatera oraz małżeństwo. Z perspektywy historycznej jest to obszar szczególnie nasycony strukturą pokrewieństwa i władzy. Księżniczka nie

jest wyłącznie romantycznym "przedmiotem miłości", a jej ojciec nie tylko rodzicem; reprezentują oni dostęp do nowego statusu, małżeństwa, sukcesji, majątku i często władzy politycznej. Właśnie tutaj ujawniają się ograniczenia historycznego materiału, których współczesna analiza nie powinna ukrywać.

Struktura wielu tradycyjnych bajek przypisuje bohaterowi męskiemu pozycję aktywnego poszukiwacza, kobiecie zaś często rolę osoby poszukiwanej lub nagrody. Nie należy z tego wyprowadzać uniwersalnego prawa narracji ani tym bardziej natury płci. Jest to cecha badanego korpusu oraz porządku społecznego, w którym te narracje wyrastały. Współczesna narratologia i krytyka feministyczna słusznie zauważają, że formalny model, uznany za bezczasowy, może nieświadomie naturalizować historyczne asymetrie. Siłą metody Proppa jest jednak to, że pozwala tę asymetrię dostrzec: skoro role są funkcjonalne, nie istnieje formalna konieczność, aby konkretna płeć zawsze zajmowała tę samą pozycję. Prowadzi to do istotnego wniosku: Struktura nie musi być konserwatywna dlatego, że jej tradycyjne realizacje były konserwatywne.

Jeżeli oddzielimy rolę od wykonawcy, księżniczka może stać się bohaterką-poszukiwaczką, król osobą poszukiwaną, zwierzę darczyńcą, dziecko wysyłającym, a przedmiot pomocnikiem. Współczesna kultura popularna nieustannie dokonuje takich przesunięć, zachowując rozpoznawalność głębokich relacji fabularnych. Morfologia paradoksalnie dostarcza więc narzędzi zarówno do badania tradycji, jak i jej transformacji.

Sfery działania jako sieć relacji i mechanizm rozpoznawania sprawstwa

Piąty krąg działania należy do wyprawiającego, czyli dispatchera. To osoba lub instancja, która ujawnia brak, przekazuje wiadomość, wzywa do działania albo wysyła bohatera na wyprawę. Funkcja ta może wydawać się skromna w porównaniu z walką ze smokiem, lecz z perspektywy teorii działania jest niezbędna. Dispatcher dokonuje translacji problemu świata na konkretne zadanie bohatera. Między nieszczęściem a reakcją musi bowiem zaistnieć informacja; porwana księżniczka sama w sobie nie uruchamia poszukiwacza, jeśli nikt nie wie o jej zniknięciu. W tym sensie wyprawiający jest ogniwem komunikacyjnym systemu fabularnego.

Nietrudno dostrzec tutaj analogię do instytucji społecznych. Problem publiczny nie staje się automatycznie przedmiotem działania tylko dlatego, że istnieje – musi zostać rozpoznany, nazwany, zakomunikowany i przypisany komuś jako zadanie. Władca wydający misję, posłaniec przynoszący wiadomość czy rodzina prosząca o ratunek wykonują w bajce operację przypominającą

współczesne ustanawianie agendy: z ogromnego zbioru stanów świata określony problem zostaje przekształcony w wezwanie do działania. Morfologia narracyjna spotyka się tutaj z socjologią problemów publicznych w sposób, którego sam język folkloru nie formułował, ale który jego struktura pozwala wydobyć.

Szóstą sferą jest sfera bohatera. Proppowskie pojęcie bohatera nie opisuje charakteru, lecz pozycję. W materiale wyróżnia się przede wszystkim dwa warianty: bohatera-poszukiwacza i bohatera-ofiarę. Pierwszy świadomie wyrusza, by usunąć szkodę lub zdobyć brakujące dobro; drugi sam jest osobą dotkniętą nieszczęściem – wygnaną, porwaną albo prześladowaną. Różnica ta jest istotna, gdyż pokazuje, że sprawczość może pojawić się na różnych etapach fabuły. Nie każdy bohater rozpoczyna jako podmiot działania; czasami staje się nim dopiero dzięki przetrwaniu, reakcji na próbę lub możliwości wydostania się z sytuacji zależności.

Sfera bohatera obejmuje przede wszystkim wyruszenie na poszukiwanie, reakcję na wymagania darczyńcy oraz – w finalnej organizacji opowieści – wejście w małżeństwo i zdobycie nowego statusu. To zaskakująco wąski zestaw, jeśli zestawić go z potocznym wyobrażeniem, według którego bohater „robi wszystko". Właśnie ta oszczędność dowodzi analitycznej wartości podejścia Proppa.

Wiele działań prowadzących do sukcesu wykonują inni: pomocnik transportuje, darczyńca przekazuje środek, wysyłający inicjuje misję, a księżniczka lub jej ojciec uczestniczą w rozpoznaniu i ustanowieniu nagrody. Bohater jest centrum trajektorii, ale nie monopolistą sprawczości. Można odczytać tę strukturę jako korektę kulturowego mitu samowystarczalności. Nawet najbardziej bohaterska opowieść jest systemem współdziałających funkcji. Bez przeciwnika nie ma konfliktu, bez braku – celu, bez informacji – misji; bez darczyńcy może zabraknąć kompetencji, bez pomocnika nie powiedzie się część prób, a bez rozpoznania zwycięstwo może zostać przypisane uzurpatorowi. Bohater istnieje zatem w sieci relacji. Jego podmiotowość nie zanika, lecz zostaje odarta z fantazji absolutnej autonomii.

Siódmy krąg należy do fałszywego bohatera. Jest to jedna z najciekawszych intelektualnie figur systemu, ponieważ nie przeciwstawia się bohaterowi wyłącznie poprzez fizyczną przemoc – on imituje jego trajektorię. Może wyruszyć, stanąć wobec próby darczyńcy, a następnie zgłosić bezpodstawne roszczenie do nagrody. Różnica ujawnia się w jakości reakcji i prawdziwości przypisywanego sobie czynu. Fałszywy bohater jest więc nie tyle przeciwieństwem, co imitacją; jego siła polega na podobieństwie.

Ma to głęboką konsekwencję dla struktury opowieści. Zło jawne można pokonać walką, uzurpację zaś trzeba rozpoznać. Smok zazwyczaj nie twierdzi, że to on uratował księżniczkę; fałszywy bohater może właśnie tak uczynić. Dlatego druga część wielu bajek przechodzi od konfliktu fizycznego do

konfliktu epistemicznego: pytanie nie brzmi już „kto jest silniejszy?”, lecz „kto jest naprawdę sprawcą czynu?”. Niezbędne stają się znak, rana, pierścień, świadectwo albo trudne zadanie pozwalające odróżnić oryginał od imitacji.

W epoce masowej komunikacji ta struktura brzmi zaskakująco współcześnie. Społeczeństwa nadal muszą rozróżniać dokonanie od deklaracji dokonania, kompetencję od autoprezentacji, legitymację od uzurpacji oraz autorstwo od przywłaszczenia. Bajkowy fałszywy bohater jest zatem prymitywnym, lecz trwałym modelem problemu reputacji. Społeczność nie może nagradzać wyłącznie tego, kto najgłośniej ogłasza zwycięstwo – potrzebuje procedury rozpoznania.

Najważniejsze odkrycie Proppa dotyczące siedmiu sfer nie polega jednak na samej ich liczbie. Badacz pokazuje, że relacja między sferą a konkretną postacią może przyjmować różne formy. Najprostszy przypadek występuje wtedy, gdy jedna sfera odpowiada jednej postaci: smok jest antagonistą, koń pomocnikiem, starzec darczyńcą, a królewna osobą poszukiwaną. Struktura wygląda wówczas niemal jak obsada teatralna, w której każdy aktor otrzymał jedną rolę.

Znacznie ciekawszy jest przypadek, gdy jedna postać skupia kilka sfer działania. Baba Jaga może być jednocześnie darczyńcą i pomocnikiem, a w innym wariancie – darczyńcą oraz antagonistką. Władca może pełnić rolę wysyłającego, a zarazem ojca osoby poszukiwanej. Zwierzę może najpierw zostać przedmiotem próby moralnej bohatera, a później jego pomocnikiem. Postać przestaje być więc prostym nośnikiem pojedynczej etykiety; jej strukturalna tożsamość zmienia się w zależności od fazy fabuły. Możliwa jest także sytuacja odwrotna: jedna sfera działania zostaje rozdzielona pomiędzy kilka postaci. Bohater może otrzymywać pomoc kolejno od konia, ptaka i magicznego przedmiotu, a funkcja antagonisty może zostać rozłożona pomiędzy głównego przeciwnika i jego pomocników.

Struktura opowieści jako system relacji i proces

Dowodzi to, że poziom postaci i poziom struktury nie są izomorficzne. Jeden aktor nie musi oznaczać jednej roli, a jedna rola nie musi oznaczać jednego aktora. Właśnie tutaj morfologia Proppa wykonuje ruch, który stanie się kluczowy dla późniejszego strukturalizmu: świat opowieści przestaje być zbiorem autonomicznych osób, a staje się systemem pozycji i relacji. Konkretność zostaje odsunięta o jeden poziom, aby odsłonić strukturę zdolną do powtarzania się pod różnymi powierzchniami. Założenie to przypomina intuicję językoznawstwa strukturalnego: jednostka zyskuje znaczenie poprzez miejsce zajmowane w systemie różnic.

Claude Lévi-Strauss rozpoznał w Morfologii bajki zapowiedź programu strukturalistycznego, uważał jednak, że Propp zatrzymał proces redukcji zbyt wcześnie. Zamiast trzydziestu jeden kolejnych funkcji, chciał poszukiwać głębszych opozycji i transformacji. Różnica między nimi była zasadnicza.

Propp zachowywał znaczenie następstwa narracyjnego – funkcje tworzą łańcuch rozwijający się w czasie. Lévi-Strauss interesował się natomiast ukrytymi relacjami logicznymi i opozycjami, które organizują materiał niezależnie od chronologicznego przebiegu zdarzeń. Różnicę tę można streścić jako napięcie pomiędzy osią syntagmatyczną a paradygmatyczną: Propp pyta przede wszystkim, co następuje po czym; strukturalista pyta dodatkowo, jakie głębokie opozycje sprawiają, że elementy wzajemnie się definiują. Spór ten jest cenny, gdyż wyznacza granice każdej redukcji. Zbyt mała abstrakcja prowadzi do utonięcia w szczegółach poszczególnych wariantów; zbyt silna zaś może usunąć to, co dla opowieści konstytutywne: czas, kolejność, rozwój, napięcie i nieodwracalność zdarzeń. Zabójstwo smoka przed jego pojawieniem się jest logicznie możliwe jako abstrakcyjny zestaw pojęć, lecz narracyjnie absurdalne. Propp przypomina więc, że struktura opowieści jest strukturą procesu.

Jeszcze dalej w stronę abstrakcji poszedł Algirdas Julien Greimas. Czerpiąc z inspiracji Proppa, Étienne'a Souriau i językoznawstwa Luciena Tesnière'a, zaproponował model aktantowy, który redukuje zróżnicowanie postaci do sześciu podstawowych pozycji: podmiotu, przedmiotu, nadawcy, odbiorcy, pomocnika i przeciwnika. Nie były to już klasy bohaterów bajkowych, lecz ogólne funkcje relacyjne. Podmiot zmierza ku przedmiotowi wartości; pomocnik wspiera jego działanie, przeciwnik je utrudnia; nadawca ustanawia wartość lub misję, a odbiorca jest beneficjentem rezultatu. Należy jednak wyraźnie oddzielić język Greimasa od myśli Proppa. Ten ostatni nie stworzył sześciopolowego modelu aktantowego, lecz analizę funkcji oraz siedem sfer działania właściwych dla badanego korpusu bajki magicznej. Greimas dokonał jedynie późniejszej generalizacji.

Od formalnej struktury aktanta do kulturowego sensu treści

Bez Proppowskiego rozdzielenia konkretnego wykonawcy od funkcji narracyjnej taki krok byłby znacznie trudniejszy. Można rzec, że Propp odwiązał rolę od twarzy postaci, a Greimas przekształcił ją następnie w bardziej uniwersalną pozycję logiczną. Szczególnie użyteczny staje się tutaj termin „aktant”. Aktant nie musi być człowiekiem; może nim być zbiorowość, instytucja, przedmiot, abstrakcyjna wartość lub siła. Jeśli bohater walczy o wolność, to właśnie ona pełni funkcję

przedmiotu wartości, choć nie jest fizycznym rekwizytem. Gdy przeszkodą staje się prawo, choroba, odległość czy lęk, „przeciwnik" również nie musi posiadać twarzy. Narratologia przechodzi dzięki temu od analizy bohaterów folklorystycznych ku ogólnej teorii struktur działania. Droga od Proppa do Greimasa jest zatem przejściem od etnografii konkretnego gatunku do semiotyki ludzkiego działania – co otwiera ogromne możliwości, ale niesie też ryzyko.

Im bardziej model staje się uniwersalny, tym łatwiej zastosować go niemal do wszystkiego i tym trudniej wykazać, że rzeczywiście coś wyjaśnia. Jeśli każdą sytuację da się sprowadzić do podmiotu dążącego do przedmiotu przy wsparciu pomocników i oporze przeciwników, model może stać się elegancki kosztem falsyfikowalności. Proppowska, skromniejsza empiria ma tu pewną przewagę: jego struktura wynikała z konkretnego korpusu tekstów, a nie była ogłaszana jako metafizyka wszelkiego działania. Jednocześnie ta formalizowalność sprawiła, że spuścizna Proppa stała się niezwykle atrakcyjna dla informatyki i badań nad automatycznym generowaniem narracji. Maszynie łatwiej operować na rolach i funkcjach niż na pełnej fenomenologii człowieka. Definiując antagonistę jako podmiot wykonujący określony zbiór operacji, a pomocnika jako element zwiększający szansę na realizację celu, można tworzyć reprezentacje fabuł przypominające grafy, automaty stanów czy systemy reguł. Współczesne modele narracyjne korzystają z technik nieporównywalnie bardziej złożonych niż morfologia z 1928 roku, lecz problem pozostaje ten sam: jak przejść od nieograniczonej powierzchni języka do skończonego modelu zależności. Tu właśnie ujawnia się granica czysto formalnego podejścia. Dwa teksty mogą realizować podobny układ funkcji, a mimo to znaczyć coś zupełnie innego.

Księżniczka jako nagroda w dziewiętnastowiecznej bajce chłopskiej, przedsiębiorstwo jako cel przejęcia w filmie ekonomicznym i planeta jako meta celu wyprawy science fiction mogą zajmować analogiczne miejsce strukturalne, lecz ich sens kulturowy, polityczny i etyczny nie jest wymienny. Funkcja pozwala dostrzec podobieństwo konstrukcji, ale nie zwalnia z interpretacji treści. Dojrzała recepcja Proppa musi zatem uniknąć dwóch skrajności. Pierwsza to traktowanie postaci wyłącznie jako jednostek psychologicznych, przez co ginie strukturalna regularność fabuły. Druga sprowadza ludzi, symbole i konflikty do pustych pozycji formalnych, przez co znika historyczna treść. Najciekawsza analiza zaczyna się tam, gdzie pytamy jednocześnie: jaka jest funkcja danego działania i dlaczego właśnie ta postać, w tej kulturze i w tym czasie została wybrana do jej wykonania? Sam folklor dostarcza tu doskonałego argumentu za takim podwójnym spojrzeniem. Funkcja darczyńcy może pozostać stabilna, lecz wybór Baby Jagi jako jej nosicielki niesie ogromny ciężar symboliczny.

Funkcja antagonisty jest abstrakcyjna, jednak smok, macocha, feudalny pan czy diabeł uruchamiają odmienne pola kulturowych znaczeń. Funkcję pomocnika może zrealizować koń lub magiczny

przedmiot, ale każda z tych realizacji mówi coś innego o stosunku wspólnoty do zwierząt, technologii, natury i nadprzyrodzoności.

Morfologia jako warunek badania genezy bajki

Morfologia wykrywa szkielet; antropologia, historia idei i semiotyka muszą jeszcze zbadać ciało. Dopiero w tej perspektywie staje się jasne, dlaczego Propp nie powinien być pamiętany wyłącznie jako autor "31 punktów". Jego doniosłość polega na odkryciu możliwości oddzielenia wykonawcy od wykonywanej funkcji, a następnie ponownego połączenia ich na poziomie konkretnej opowieści. Zabieg ten pozwolił dostrzec, że za królem, smokiem, czarownicą czy biednym najmłodszym synem kryją się pozycje w systemie, lecz jednocześnie nie unieważnił pytania, dlaczego kultura nadała tym pozycjom właśnie takie twarze. Stąd kolejny krok musi prowadzić ponownie ku samej bajce magicznej. Dotychczas rozłożyliśmy jej mechanizm na funkcje i sfery działania; teraz trzeba odtworzyć świat, w którym mechanizm ten nabiera pełnego znaczenia.

Las, chata Baby Jagi, smok, "trzy-dziesiąte królestwo", magiczny koń, żywa i martwa woda, śmierć, powrót i małżeństwo nie są jedynie dowolnymi dekoracjami nakładanymi na abstrakcyjną gramatykę. W Proppowskiej rekonstrukcji prowadzą one ku dawnym rytuałom inicjacji, wyobrażeniom o granicy świata żywych i umarłych, tabu oraz historycznej desakralizacji narracji. Dopiero połączenie morfologii z tym historyczno-antropologicznym wymiarem pozwala zobaczyć bajkę nie jako dziecięcy magazyn cudowności, lecz jako skamielinę dawnego porządku symbolicznego, która paradoksalnie pozostała żywa właśnie dlatego, że przestała być traktowana dosłownie.

BAJKA MAGICZNA JAKO PAMIĘĆ RYTUAŁU: LAS, BABA JAGA, ZAŚWIATY I HISTORYCZNA ARCHEOLOGIA CUDOWNOŚCI

Po rekonstrukcji trzydziestu jeden funkcji oraz siedmiu sfer działania postaci można dostrzec konstrukcję bajki magicznej, lecz nadal nie wiadomo, dlaczego jej architekturę wypełniają właśnie takie obrazy. W tym miejscu rozpoczyna się druga wielka operacja badawcza Władimira Proppa. Morfologia bajki odpowiadała przede wszystkim na pytanie o budowę; historyczne korzenie bajki magicznej miały odpowiedzieć na pytanie znacznie bardziej ryzykowne: skąd ta budowa i jej obrazy się wzięły. Formalna anatomia narracji zostaje w ten sposób przekształcona w archeologię kultury.

W metodzie Proppa następstwo tych dwóch przedsięwzięć nie jest przypadkowe. Nie można odpowiedzialnie pytać o genezę zjawiska, którego struktury wcześniej nie opisano. Badacz odwraca tym samym częsty błąd humanistyki porównawczej, w której podobieństwo dwóch efektownych

motywów bywało wystarczające do wysunięcia rozległej hipotezy historycznej. Najpierw trzeba ustalić, jakie elementy rzeczywiście tworzą system, a dopiero potem poszukiwać ich historycznych odpowiedników. Morfologia była więc dla Proppa nie alternatywą wobec historii, lecz jej warunkiem metodologicznym. W opublikowanym w 2025 roku pełnym angielskim przekładzie Historical Roots of the Wondertale szczególnie wyraźnie widać, że jego przedsięwzięcie miało od początku charakter dwustopniowy: synchroniczny opis struktury prowadził ku diachronicznej rekonstrukcji genezy.

Centralna hipoteza Proppa głosi, że zasadnicze elementy bajki magicznej nie są dowolnymi produktami niczym nieskrępowanej fantazji. Są historycznie przekształconymi pozostałościami dawnych instytucji społecznych, rytuałów, wierzeń i sposobów organizowania doświadczenia. Kultura zachowuje formy dłużej niż funkcje, które je pierwotnie powołały do istnienia. Obrzęd może zniknąć, podczas gdy jego dramaturgia przetrwa w micie; mit może utracić status świętej prawdy, podczas gdy jego obrazy przejdą do bajki; dawny zakaz może zostać zapomniany, lecz pozostać jako motyw fabularny. Z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że Propp interesował się procesem semantycznej i funkcjonalnej rekonwersji tradycji: ta sama struktura zostaje przeniesiona z jednego reżimu kulturowego do drugiego. Najważniejszym źródłem tej rekonstrukcji stały się dla niego obrzędy inicjacyjne.

Bajka jako zapis rytuału przejścia i inicjacji

W wielu społeczeństwach przejście z dzieciństwa w status dorosłego nie odbywało się wyłącznie biologicznie – musiało zostać społecznie usankcjonowane przez rytuał. Jednostkę oddzielano od dotychczasowej wspólnoty, poddawano próbom, symbolicznym cierpieniom i zagrożeniom, by po otrzymaniu nowej wiedzy, uprawnień lub znaków statusu, powróciła do grupy jako osoba społecznie odmieniona. Schemat ten jest uderzająco bliski temu, co w części morfologicznej zdefiniowaliśmy jako oddalenie, opuszczenie domu, przejście próby, zdobycie środka magicznego, dotarcie do innego świata i powrót, wieńczący proces możliwością zawarcia małżeństwa oraz uzyskaniem nowej pozycji. Nie należy jednak odwracać kierunku argumentacji.

Propp nie twierdził po prostu, że każda bajka jest symbolicznym opisem dojrzewania psychicznego, jak sugerowałyby późniejsze, psychologizujące interpretacje folkloru. Jego hipoteza miała charakter historyczno-etnograficzny, a nie wyłącznie psychologiczny; poszukiwał on rzeczywistych instytucji społecznych, których organizacja mogła pozostawić ślady w strukturze opowieści. To rozróżnienie jest zasadnicze.

Współczesny czytelnik może interpretować las jako figurę nieświadomości, smoka jako lęk, a powrót jako integrację osobowości, lecz nie są to automatycznie twierdzenia Proppa. Jego pytanie brzmiało bardziej materialnie: jakie praktyki społeczne mogły poprzedzać narrację o podobnej organizacji? Las zajmuje w tej rekonstrukcji miejsce szczególne. W świecie bajki nie jest jedynie malowniczym tłem, lecz granicą między przestrzenią społeczną a sferą wyłączoną z codziennego porządku. Dom oznacza rodzinę, normę i bezpieczeństwo; las wprowadza niepewność, obcość oraz kontakt z istotami podlegającymi innym regułom. Bohater wchodzący do lasu opuszcza tym samym przestrzeń oswojoną. Antropologia rytuału upowszechni później pojęcie liminalności dla opisu stanów „pomiędzy", lecz u Proppa podstawowym argumentem pozostawała analogia z obrzędowym oddaleniem inicjowanego od wspólnoty.

W tym kontekście chata Baby Jagi nabiera innego znaczenia niż dziwaczna siedziba baśniowej czarownicy. Usytuowana na granicy przestrzeni, odwrócona, trudna do przekroczenia i należąca do istoty ambiwalentnej, staje się miejscem przejścia. Bohater nie może minąć jej jak zwykłego zajazdu przy drodze – musi wejść w relację z gospodarzem progu. Jest badany, pytany, karmiony, zagrożony lub obdarowywany. Przestrzeń chaty nie jest więc neutralnym wnętrzem; to aparat transformacji. Sama Baba Jaga wymyka się naiwnemu podziałowi na dobrą wróżkę i złą wiedźmę. Może porywać dzieci i zagrażać bohaterowi, ale potrafi również dostarczyć informacji, przeprowadzić próbę czy przekazać magiczny środek.

Jej ambiwalencja przestaje dziwić, gdy odczytamy ją jako figurę strażniczki granicy. Strażnik przejścia nie musi być życzliwy; jego funkcją jest sprawdzenie, czy osoba przekraczająca granicę może iść dalej. W wielu systemach rytualnych to właśnie postać budząca strach kontroluje dostęp do kolejnego stanu. Zagrożenie i pomoc nie są wówczas przeciwieństwami, lecz elementami jednej procedury. Propp wiązał niektóre elementy tej sceny z rytuałami inicjacyjnymi obejmującymi symboliczne pożarcie, przejście przez konstrukcję wyobrażającą ciało potwora, izolację oraz pozorowaną śmierć. Inicjowany miał umrzeć jako osoba należąca do wcześniejszej kategorii społecznej i narodzić się ponownie w nowej roli.

W ten sposób makabryczne obrazy bajkowe, które dla późniejszego odbiorcy wyglądają jak fantastyczny horror, zyskują w jego teorii sens rytualny. Rozczłonkowanie, połknięcie czy zagrożenie pożarciem nie musiały pierwotnie wynikać z fantazji o okrucieństwie; mogły być zdeformowaną pamięcią symbolicznego unicestwienia dawnego statusu. Tu kluczowa staje się różnica między śmiercią biologiczną a społeczną. Obrzęd przejścia traktuje uczestnika tak, jakby przestał on należeć do świata, z którego wyszedł – pozbawia go imienia, ubrania i przywilejów, by następnie nadać mu nową tożsamość. Bajka przechowuje tę logikę w plastycznej formie: najgłupszy z braci znika z pola widzenia wspólnoty, przechodzi przez przestrzeń niedostępną dla innych,

zdobywa cenny przedmiot i wraca jako osoba o zupełnie innym statusie. To, co przed wyprawą było pogardzanym „Iwanem-głupkiem”, po próbie zostaje rozpoznane jako materiał na króla. Z tej samej logiki wyrasta Proppowska interpretacja „trzy-dziesiątego królestwa”. Nie jest ono jedynie odległą krainą geograficzną, lecz poetycką transformacją innego świata – przede wszystkim świata zmarłych.

Do tego miejsca nie prowadzi zwyczajna droga. Wymaga ono wyczerpania żelaznych butów lub skorzystania z niezwykłego konia czy wielkiego ptaka – środków zdolnych przekroczyć granicę niedostępną człowiekowi. Odległość wyrażona jest tu nie liczbą kilometrów, lecz niemożliwością normalnego dotarcia. Żelazne buty, żelazny kostur czy kamienny chleb Propp wiąże z wyobrażeniami funeralnymi o ekwipunku zmarłego. Ich materiał sygnalizuje podróż przekraczającą skalę ludzkiego życia: zwykłe obuwie uległoby zniszczeniu, a zwykły pokarm zostałby dawno spożyty.

Magiczne przedmioty jako ślady dawnych ontologii

Bajka posługuje się hiperbolą materialną, aby zasygnalizować istnienie przestrzeni niemierzalnej codzienną miarą. W historycznej interpretacji Proppa ta poetycka hiperbola wyrasta z dawnych wyobrażeń o drodze duszy. Podobne znaczenie otrzymują zwierzęcy przewodnicy. Koń, orzeł czy wilk nie są jedynie fantastycznymi pojazdami; w materiałach porównawczych Propp szuka relacji między magicznymi pomocnikami a dawnymi koncepcjami zwierzęcia jako pośrednika pomiędzy sferami istnienia. W myśleniu totemicznym lub animistycznym ostre przeciwstawienie człowieka i zwierzęcia, charakterystyczne dla późniejszych systemów filozoficznych, nie musi mieć miejsca. Zwierzę może być przodkiem, krewnym, patronem, przewodnikiem, małżonkiem lub istotą posiadającą dostęp do porządku niedostępnego człowiekowi. Dlatego cudowni małżonkowie pod postacią żaby czy sokoła nie są w tej perspektywie jedynie groteskową fantazją, lecz pozostałością świata, w którym granica między ludzkim a zwierzęcym była konstruowana inaczej. Oczywiście stwierdzenie o "pozostałościach totemizmu" należy dziś traktować ostrożniej niż w antropologii pierwszej połowy XX wieku. Sam termin „totemizm” przeszedł głęboką krytykę, a przekonanie o jednolitych stadiach rozwoju wszystkich kultur nie jest współcześnie przyjmowane w prostym, ewolucjonistycznym sensie.

Dla historii idei kluczowe pozostaje jednak to, że Propp próbował tłumaczyć niezwykłość bajki poprzez historycznie odmienne sposoby organizowania relacji człowieka z przyrodą, zamiast redukować ją do irracjonalności. Jeszcze bardziej fascynującym przykładem jego metody jest żywa i martwa woda. W powierzchownej lekturze otrzymujemy dwa magiczne płyny o cudownych

właściwościach, lecz Propp pyta, dlaczego potrzebne są aż dwa. Jeżeli celem jest wskrzeszenie człowieka, dlaczego nie wystarcza sama „woda życia”? Analizując materiał bajkowy wraz z dawnymi wyobrażeniami o zaświatach, wysuwa hipotezę, że martwa i żywa woda nie są niezależnymi przeciwieństwami, lecz kolejnymi etapami procesu. Martwa woda scala rozczłonkowane ciało i dopełnia stan śmierci; dopiero żywa woda przywraca życie. W bajkowej formule najpierw przywracana jest integralność zmarłego, a potem zdolność życia. Propp odnosi ten schemat do szerszego kompleksu wyobrażeń funeralnych i katabatycznych.

Co szczególnie cenne metodologicznie, badacz zaznacza hipotetyczny charakter części swoich wniosków, nie przedstawiając każdego skojarzenia jako bezspornego dowodu. Poszukuje analogii między dwoma rodzajami wody w folklorze słowiańskim a wyobrażeniami starożytnymi – w tym greckimi i bliskowschodnimi – przyznając jednocześnie, że pierwotne znaczenie mogło zostać zatarte. To ważna lekcja lektury Proppa: najbardziej efektowne rekonstrukcje należy czytać jako modele wyjaśniające o różnym stopniu prawdopodobieństwa, a nie jako fotograficzne odtworzenie prehistorii. Magiczność przedmiotu zostaje przez niego zdefiniowana przestrzennie i genealogicznie. Rzecz jest cudowna nie dlatego, że przypadkowo posiada nadprzyrodzone właściwości, lecz dlatego, że przychodzi „stamtąd”: od zmarłego ojca, Baby Jagi, wdzięcznego zmarłego, zwierzęcego władcy lub z odległego królestwa. Źródłem mocy jest pochodzenie spoza zwykłego świata. W takim ujęciu czarodziejski przedmiot jest materialnym fragmentem innej ontologii wniesionym do codziennej rzeczywistości. Woda przywracająca życie, jabłka odmładzające czy obrus zapewniający niewyczerpane pożywienie są dowodem, że bohater powrócił z przestrzeni niedostępnej zwykłym ludziom.

Pozwala to inaczej rozumieć funkcję powrotu. Bohater nie wraca wyłącznie z wiadomością, że był daleko – przynosi zmianę. Wyprawa staje się społecznie sensowna, ponieważ kontakt z innym światem może zostać zamieniony na zasób użyteczny w świecie własnym. Schemat ten powtarza mechanizm, w którym specjalna wiedza, przedmiot, lekarstwo, prawo, technika albo symbol statusu zostają zdobyte poza codziennością i następnie wprowadzone do wspólnoty. Bohater staje się tym samym pośrednikiem między porządkami.

Desakralizacja mitu jako technologia przetrwania bajki

W tej perspektywie smok okazuje się postacią bardziej złożoną niż wielkogłowy przeciwnik przeznaczony do spektakularnego unicestwienia. Propp poszukiwał związków motywu smokobójstwa z rytuałem, wodą, ofiarą i dawnymi systemami wierzeń. Szczególnie radykalna jest jego rekonstrukcja, według której część opowieści o uwalnianiu dziewczyny od smoka mogła

wyrażać historyczne odwrócenie znaczenia dawnego rytuału ofiarnego. To, co wcześniej w systemie wierzeń było czynem koniecznym dla zachowania kosmicznego lub społecznego porządku, w późniejszej świadomości mogło stać się barbarzyństwem wymagającym powstrzymania.

Dawna ofiara zmienia się w niewinną dziewczynę, dawny odbiorca ofiary w potwora, a człowiek niszczący obrzęd w bohatera. Jeśli taka transformacja rzeczywiście zachodziła w części tradycji, bajka byłaby nie tylko magazynem reliktów, ale również mechanizmem kulturowej krytyki. Nie przechowuje przeszłości biernie, lecz potrafi odwrócić jej aksjologię. To, co kiedyś święte, może później zostać przedstawione jako potworne; naruszyciel dawnej normy staje się wyzwolicielem. Desakralizacja jest zatem czymś więcej niż utratą wiary – jest zmianą moralnej perspektywy.

Mechanizm ten prowadzi do głównej Proppowskiej tezy o relacji mitu i bajki. Mit należy do porządku narracji traktowanych jako prawdziwe i sakralnie znaczące; bajka zaś jest świadomie fikcyjna. Przejście od mitu do bajki następuje wtedy, gdy narracja traci dawną funkcję religijną i społeczną, lecz jej struktura oraz obrazy pozostają w pamięci zbiorowej. Nie musi już wyjaśniać kosmosu ani sankcjonować obrzędu; może służyć sztuce opowiadania. Sacrum zostaje przekształcone w poetykę.

Taka koncepcja pozwala zrozumieć osobliwą trwałość archaicznych motywów. Kultura może przestać wierzyć w świat zmarłych dostępny przez konkretną drogę, ale nadal z zachwytem opowiadać o bohaterze docierającym do „trzy-dziesiątego królestwa". Może odrzucić dawny rytuał inicjacyjny, lecz zachować opowieść o dziecku porzuconym w lesie. Może przestać traktować zwierzę jako przodka rodowego, a jednak pozostawić mu zdolność mówienia i pomagania człowiekowi.

Historyczne znaczenie zanika, ale forma okazuje się na tyle artystycznie produktywna, że uzyskuje drugie życie. Właśnie dlatego nie należy mówić o bajce jako o prymitywnym relikcie w sensie wartościującym. Relikt może być artystycznie niezwykle nowoczesny w każdym kolejnym wykonaniu. Opowiadacz nie rekonstruuje świadomie prehistorycznego rytuału, lecz posługuje się odziedziczonym tworzywem, które żyje według nowych reguł. Dawna funkcja magiczna zostaje zastąpiona przez funkcję estetyczną, rozrywkową, satyryczną i emocjonalną.

W materiałach Proppa szczególnie mocno widać tę emancypację bajki od obrzędu. To, co kiedyś mogło być objęte tabu, staje się przedmiotem żartu; narrator może zakończyć historię formułą ostentacyjnie podkreślającą własny dystans do przedstawionych zdarzeń. Na tym polega paradoks desakralizacji: utrata dawnej świętości może uratować opowieść przed zniknięciem. Rytuał związany z określoną strukturą społeczną umiera wraz z nią; opowieść uwolniona od obowiązku

dosłownej wiary może przetrwać w zupełnie nowych warunkach. Fikcja nie jest więc słabszą formą mitu, lecz bywa technologią jego kulturowego przeżycia.

Współczesna folklorystyka musi jednak zachować wobec genetycznego projektu Proppa krytyczny dystans. Najpoważniejsza trudność dotyczy skali jego generalizacji. Propp korzystał z bardzo szerokiego materiału etnograficznego pochodzącego z kultur oddalonych geograficznie i historycznie, kierując się charakterystycznym dla części antropologii jego epoki założeniem o porównywalnych stadiach rozwoju społecznego. Dzisiejsza antropologia jest znacznie bardziej sceptyczna wobec jednoliniowych modeli ewolucji kultury. Analogiczna forma rytuału występująca w dwóch społeczeństwach nie musi automatycznie oznaczać wspólnego pochodzenia, a podobieństwo strukturalne między obrzędem i bajką samo w sobie nie dowodzi bezpośredniej genealogii. Krytyka ta pojawiła się zresztą bardzo wcześnie.

Bajka jako osad historii i przejście ku nowelistyce

Wiktor Żyrmunski, wysoko oceniając znaczenie pracy Proppa, uważał jednak za przesadę wyprowadzanie całej bajki magicznej z rytuału inicjacji. Jego zdaniem związek genetyczny można przekonująco rozważać przede wszystkim w odniesieniu do wybranych części opowieści – zwłaszcza fabuł poszukiwawczych i historii o próbach bohatera w leśnej chacie. Głos ten jest szczególnie istotny, gdyż pozwala zachować odkrywczość hipotezy Proppa, nie przekształcając jej w totalne wyjaśnienie. Nie wszystko musi mieć jedno źródło, by to źródło mogło tłumaczyć bardzo wiele.

Warto tu zastosować zasadę sceptycyzmu produktywnego. Nie trzeba wybierać między uznaniem, że Propp "odkrył prawdziwe pochodzenie wszystkich bajek", a twierdzeniem, że jego rekonstrukcja jest nieważna, bo nie sposób dowieść jej dla każdego motywu. Rozsądniej jest potraktować jego teorię jako program badawczy, wskazujący, że elementów fantastycznych należy szukać w historii instytucji, praktyk i systemów wierzeń, przy czym każda konkretna genealogia wymaga osobnej oceny materiału. Tak rozumiany Propp wykracza poza prostą alternatywę między formalizmem a historycyzmem. Sama struktura nie wystarcza, lecz genezy nie wolno badać bez wcześniejszego ustalenia tej struktury. Symbol nie powinien być analizowany w oderwaniu od miejsca zajmowanego w narracji, choć samo to miejsce nie wyjaśnia jeszcze historycznej treści symbolu. Bajka magiczna jest zarazem systemem relacji i osadem historii. Jej "magia" nie polega wyłącznie na zawieszeniu praw natury; jest poetyckim sposobem przechowywania doświadczeń świata, w którym natura, społeczeństwo, religia i obrzęd nie zostały jeszcze rozdzielone według kategorii współczesnej wiedzy.

Stąd płynie szersza konsekwencja filozoficzna. Człowiek nie buduje kultury od abstrakcyjnych traktatów. Najpierw działa: odprawia rytuały, ustanawia tabu, oznacza przestrzeń, grzebie zmarłych, inicjuje młodych i dzieli świat na dostępny i zakazany, własny i obcy, żywy i martwy. Dopiero później część tych praktyk otrzymuje rozwinięte teorie. Bajka jest jednym z miejsc, w których działanie dawno utracone może przetrwać jako forma opowieści. Kultura pamięta czasem to, czego już nie rozumie dosłownie. Można tu przywołać maksymę o pamięci: człowiek zapomina wydarzenia szybciej niż formy, za pomocą których nauczył się je porządkować. W świecie Proppa smok może być starszy od opowiadającego o nim języka literackiego, chata Baby Jagi starsza od dziecięcego wyobrażenia wiedźmy, a droga do "trzy-dziesiątego królestwa" może przechowywać echo podróży, której nikt od stuleci nie traktuje już jako geograficznej rzeczywistości. Bajka nie jest jednak muzeum – przedmiot muzealny przestaje pełnić funkcję i trwa nieruchomo za szkłem. Bajka po utracie dawnej funkcji zaczyna pełnić kolejne.

Historyczna interpretacja bajki magicznej prowadzi zatem ku jej przeciwieństwu gatunkowemu. Gdy znika cudowny pomocnik, inne królestwo zostaje zamknięte, a smok ustępuje miejsca dziedzicowi, sędziemu, bogaczowi lub popowi – gdy zaś zwycięstwo osiąga się nie za pomocą magicznego konia, lecz sprytu, przypadku i umiejętności manipulowania regułami społecznymi – wchodzimy w obszar bajki nowelistycznej. Zmienia się dekoracja, lecz nie zanika ludowa potrzeba opowiedzenia o człowieku mierzącym się z przewagą silniejszych. W bajce magicznej słabszy pokonuje smoka; w nowelistycznej biedny parobek przechytrza pana. Magia ustępuje społeczeństwu, lecz konflikt pozostaje. I właśnie ta transformacja pozwala zobaczyć, jak fantastyczna gramatyka działania zostaje przeniesiona z kosmosu cudowności w samo centrum stosunków między ludźmi.

BAJKA NOWELISTYCZNA: SPRYT PRZECIW WŁADZY, ŚMIECH PRZECIW HIERARCHII I REALIZM, KTÓRY NIE CHCE BYĆ DOSŁOWNY

Przejście od bajki magicznej do nowelistycznej jest jednym z najciekawszych momentów Proppowskiej systematyki, ponieważ nie polega na prostym usunięciu smoka czy czarodziejskiego konia. Zmienia się cały sposób organizowania sprawczości. W świecie magicznym człowiek przekracza swoje naturalne możliwości dzięki pomocy pochodzącej z innej rzeczywistości; w świecie nowelistycznym musi radzić sobie zasobami dostępnymi człowiekowi: inteligencją, doświadczeniem, językiem, podstępem, zdolnością wykorzystania błędu przeciwnika oraz niekiedy sprzyjającym przypadkiem.

Przejście od magii do sprytu w bajce nowelistycznej

Cudowny pomocnik nie zostaje zatem usunięty, lecz funkcjonalnie zastąpiony. To, czego wcześniej dokonywał magiczny koń, pierścień czy wdzięczne zwierzę, teraz wykonuje rozum praktyczny. Propp określa takie opowieści mianem nowelistycznych, obyczajowych lub realistycznych, jednak termin „realistyczne" wymaga natychmiastowego zastrzeżenia. Nie mamy tu do czynienia z realizmem w duchu dziewiętnastowiecznej powieści społecznej ani z dokumentalnym odtwarzaniem faktów. Ziemski jest przede wszystkim świat przedstawiony. Bohater nie podróżuje do zaświatów i nie potrzebuje magicznego miecza; zamiast tego spotyka pana, popa, sędziego, kupca, żołnierza, bogatego chłopa, karczmarza, parobka lub małżonka.

Nieprawdopodobieństwo nie znika, lecz ulega przesunięciu. Wydarzenia mogą być absurdalne, zbiegi okoliczności groteskowo szczęśliwe, fortele niewiarygodnie skuteczne, a konsekwencje rażąco niewspółmierne. Cudowność ontologiczna zostaje zastąpiona nieprawdopodobieństwem społecznym. To przesunięcie jest kluczowe dla rozumienia ludowej satyry. Bajka obyczajowa rzadko twierdzi, że „tak właśnie wygląda rzeczywistość"; częściej proponuje: „zobaczmy, co się stanie, jeśli doprowadzimy jej reguły do skrajności". Groteska staje się wówczas rodzajem eksperymentu myślowego. Pan ustanawiający absurdalny warunek umowy zostaje schwytany we własną literalność; sędzia wydający niesprawiedliwe rozstrzygnięcia wpada w spiralę konsekwencji własnej logiki, a chciwy duchowny w pułapkę zastawioną z jego własnych pragnień.

Choć fantastyka znika, struktura odwrócenia pozostaje. Bajka nowelistyczna staje się szczególną epistemologią ludzi pozbawionych realnej władzy instytucjonalnej. Chłop nie zmieni struktury własności jednym dekretem, parobek nie kontroluje prawa, biedak nie wydaje wyroków, a żołnierz nie tworzy zasad systemu, w którym funkcjonuje.

Narracja przyznaje im jednak tymczasową przewagę poznawczą. Mogą oni okazać się sprytniejsi od tych, którzy dysponują kapitałem ekonomicznym, symbolicznym czy administracyjnym. Świat nie zostaje rzeczywiście wywrócony, lecz na czas opowieści hierarchia traci swoją oczywistość. Pan może stać się głupcem, biedak sędzią sytuacji, a człowiek niewykształcony jedyną osobą rozumiejącą rzeczywisty sens problemu. Nie oznacza to jednak, że każda bajka obyczajowa jest programem rewolucji społecznej; jej polityczność jest znacznie bardziej ambiwalentna. Śmiech może rozładowywać napięcie, utrwalając system poprzez symboliczne ośmieszenie władzy, ale może również skutecznie podważać jej prestiż.

Z tej perspektywy Bachtinowska teoria karnawału stanowi użyteczne, choć zewnętrzne wobec Proppa narzędzie interpretacji. W karnawale hierarchie zostają czasowo zawieszone: to, co wysokie,

ulega degradacji, a to, co niskie, zyskuje prawo do głosu i śmiechu. Bajka nowelistyczna wykonuje podobną operację na poziomie fabularnym.

Pozwala ona słuchaczowi dostrzec cara, pana, sędziego czy duchownego w świetle, w którym oficjalny majestat nie chroni już przed kompromitacją. Śmiech jest w tej kulturze poznawczo niebezpieczny właśnie dlatego, że odbiera władzy monopol na definiowanie powagi. Instytucja może żądać posłuszeństwa, lecz znacznie trudniej wymusić szacunek wobec postaci, którą wspólnota nauczyła się postrzegać jako groteskową. Satyra nie musi obalać tronu, aby obniżyć jego symboliczne podium. Ludowy humor działa tu jak praktyka "odkoronowania": nie usuwa automatycznie hierarchii materialnej, lecz pozbawia ją na chwilę sakralnej nietykalności.

Propp wiąże rozwój bajki nowelistycznej z wykształceniem się społeczeństwa klasowego i państwowości. Hipoteza ta, wpisana w historyczną aparaturę jego epoki, nie powinna być bezrefleksyjnie absolutyzowana, choć sama zależność pozostaje analitycznie interesująca. Bajka magiczna potrzebowała przede wszystkim granic między światami; bajka obyczajowa potrzebuje granic między pozycjami społecznymi. Jej dramaturgię budują nierówności władzy, majątku, statusu, wiedzy i prawa. Smok posiadał przewagę siły nad bohaterem. Pan posiada przewagę własności nad parobkiem. Car przewagę pozycji nad chłopem. Sędzia przewagę instytucjonalnego autorytetu nad podsądnym. Pop przewagę symbolicznego kapitału religijnego nad wiernym.

Inteligencja i spryt jako broń słabszych

W obu gatunkach bohater startuje z pozycji słabszej, jednak zmienia się rodzaj przewagi, którą musi przełamać. Najczystszym przykładem demontażu magiczności są bajki o mądrych dziewczętach i mądrych bohaterach. Często zachowują one strukturalne echo trudnego zadania znanego z bajki cudownej, lecz odpowiedzią nie jest już zaklęcie ani pomocnik, a ludzka inteligencja. Siedmioletnia chłopska dziewczynka potrafi odpowiadać na zagadki cara trafniej niż całe jego otoczenie.

Jej przewaga nie wynika z pochodzenia, przywileju edukacyjnego czy cudownego daru, lecz ze zdolności uchwycenia sensu pytania. Władza dysponuje stanowiskiem; dziecko zaś trafnością. Motyw ten ma istotne znaczenie filozoficzne, gdyż bajka dokonuje tu rozdzielenia mądrości i statusu. Choć społeczna hierarchia sugeruje, że osoba wyżej postawiona powinna wiedzieć więcej, fabuła konstruuje sytuację odwrotną.

Mądrość zostaje przedstawiona jako dobro, które może pojawić się poza instytucjonalnym centrum. Jest to bliskie wielu tradycjom filozoficznym wykorzystującym figurę mędrca z marginesu, błazna

mówiącego prawdę królowi czy dziecka obnażającego konwencjonalność tego, co dorośli uznali za oczywiste. Bajka nie tworzy z tego traktatu epistemologicznego, ale jej struktura powtarza zasadę: autorytet urzędu i autorytet rozumu to nie to samo.

Jeszcze ciekawiej działa motyw mądrej żony. W kulturach o wyraźnie patriarchalnej organizacji opowieść może formalnie zachowywać podporządkowaną pozycję kobiety, a jednocześnie uczynić ją intelektualnym centrum fabuły. Kobieta w przebraniu wykonuje niemożliwe polecenia i rozwiązuje problemy męża, wychodząc poza przypisany jej repertuar ról. Nie należy jednak idealizować tych przekazów jako nowoczesnych manifestów emancypacyjnych; ich aksjologia pozostaje historycznie uwikłana. Są one raczej dowodem na to, że ludowa narracja potrafiła tworzyć scenariusze, w których strukturalnie słabsza postać przewyższa inteligencją formalnego zwierzchnika.

Obok mądrości występuje przypadek. Bajki o sprytnych i szczęśliwych zgadywaczach stanowią znakomite laboratorium relacji między kompetencją a szczęściem. Bohater może udawać wróżbitę i przypadkowo odkryć prawdę, a jego przeciwnicy zinterpretują wieloznaczne słowa jako dowód nadprzyrodzonej wiedzy, podczas gdy słuchacz wie, że sukces wynika ze zbiegu okoliczności. Powstaje komiczna asymetria epistemiczna: jedna grupa przypisuje bohaterowi kompetencję, której ten nie posiada, a właśnie ta błędna reputacja umożliwia mu zwycięstwo.

Współczesny język nauk społecznych pozwala dostrzec w tym problem sygnału i reputacji. Ludzie nie obserwują cudzej wiedzy bezpośrednio; wnioskują o niej z zachowań, rezultatów i znaków. Jeśli przypadkowy sukces zostanie uznany za dowód kompetencji, może uruchomić cały łańcuch kolejnych oczekiwań. Bajka obyczajowa odkrywa tę zasadę bez formalnej teorii statystyki czy ekonomii informacji. Pokazuje, że społeczeństwo często nie nagradza kompetencji samej w sobie, lecz kompetencję rozpoznaną – a czasem jedynie jej przekonującą imitację.

Z tego punktu widzenia granica między bohaterem a oszustem staje się w bajce nowelistycznej szczególnie płynna. W bajce magicznej fałszywy bohater był moralnie negatywnym uzurpatorem cudzych zasług; w świecie obyczajowym oszustwo może stać się narzędziem bohatera. Spryciarz kłamie, przebiera się i wykorzystuje cudzą naiwność. Czy folklor pochwala więc oszustwo?

Proppowska odpowiedź nie mieści się łatwo w abstrakcyjnej etyce zasad; znaczenie czynu zależy tu od struktury konfliktu. Podstęp skierowany przez słabszego przeciw silniejszemu bywa przedstawiany jako godna podziwu broń, podczas gdy ta sama technika zastosowana przez silnego wobec bezbronnego zostałaby oceniona negatywnie. Ludowa aksjologia jest zatem sytuacyjna i relacyjna. Nie głosi ona maksymy „kłamstwo jest dobre”, lecz pokazuje, że nierównowaga sił zmienia moralną ocenę środków oporu.

Człowiek pozbawiony legalnych lub materialnych możliwości przeciwstawienia się możnemu korzysta z inteligencji i fortelu jako broni zastępczej. Jest to logika trickstera: słabszy nie wygrywa dlatego, że staje się silniejszy fizycznie, lecz dlatego, że odmawia przyjęcia zasad przeciwnika na jego warunkach.

Spryt jako narzędzie wyrównywania asymetrii władzy i prawa

Bajki o sprytnych złodziejach przesuwają tę logikę ku granicy moralnego paradoksu. Kradzież, będąca w porządku prawnym czynem zabronionym, bywa tu przedstawiona jako kunszt i wykonanie niezwykle trudnego zadania – zwłaszcza gdy poszkodowanym jest bogacz lub osoba z klas uprzywilejowanych. Nie oznacza to, że tradycja ludowa ustanawia ogólną normę przyzwalającą na kradzież; kontekst fabularny dokonuje raczej redystrybucji sympatii. Odbiorca ma podziwiać techniczną doskonałość fortelu i cieszyć się z kompromitacji człowieka posiadającego przewagę. Z perspektywy filozofii prawa mamy tu do czynienia z interesującym napięciem między legalnością a odczuwaną sprawiedliwością. Norma formalna mówi: cudzej rzeczy zabrać nie wolno, lecz narracja stawia pytanie o fundamenty: jak skonstruowano porządek własności i komu on służy? Bajka nie udziela abstrakcyjnej odpowiedzi, lecz personifikuje konflikt. Jeśli bogactwo wiąże się z pychą, wyzyskiem lub nadużyciem władzy, naruszenie własności zyskuje wymiar symbolicznego wyrównania. W ten sposób folklor ujawnia napięcie między obowiązywaniem normy a jej legitymizacją społeczną.

Warto odróżnić sprytnego złodzieja od rozbójnika – rozgraniczenie to w materiale Proppa jest bardzo wyraźne. Złodziej może być estetycznie heroizowany jako mistrz fortelu, podczas gdy rozbójnik pozostaje okrutnym zagrożeniem. Jest to istotny argument przeciw zbyt prostej interpretacji klasowej: folklor nie gloryfikuje każdej przemocy skierowanej przeciw porządkowi. Ocena zależy od rodzaju działania, relacji stron i dystrybucji siły. Spryt budzi podziw, brutalność – niekoniecznie. Szczególną koncentrację społecznej krytyki przynoszą bajki o panu i parobku. Ich świat przypomina laboratorium stosunku pracy w warunkach skrajnej asymetrii negocjacyjnej. Pracodawca dysponuje majątkiem i pozycją, pracownik zaś własną pracą, ciałem i sprytem.

Umowy bywają groteskowe: przewidują kary za gniew, absurdalne obowiązki czy niewspółmierne świadczenia – warunki są konstruowane tak, by jedna strona została całkowicie podporządkowana drugiej. Bohater nie zwycięża jednak dzięki wezwaniu neutralnego arbitra, lecz poprzez literalne wykorzystanie samego kontraktu przeciw temu, kto go narzucił.

Bajka ludowa potrafi osiągnąć zadziwiającą finezję quasi-prawniczą. Strona silniejsza ustanawia regułę w przekonaniu, że zinterpretuje ją na swoją korzyść; parobek przyjmuje zaś literalne brzmienie i doprowadza je do absurdu. Formalna norma pozostaje niezmieniona, lecz zmiana wykonawcy ujawnia jej ukrytą niesprawiedliwość. To mechanizm znany satyrze od starożytności: nie zawsze trzeba naruszyć złą regułę; czasem wystarczy zastosować ją konsekwentnie, aby stała się śmieszna.

Można tu dostrzec intuicję, którą współczesna ekonomia instytucjonalna określiłaby problemem niepełnego kontraktu. Żadna umowa nie przewiduje wszystkich sytuacji; każda relacja wymaga interpretacji i zaufania. Bajkowy pan usiłuje skonstruować kontrakt absolutny, który w pełni zabezpieczy jego interesy, lecz parobek odnajduje lukę, której twórca reguły nie przewidział. Inteligencja słabszego operuje właśnie w szczelinie między literalnym zapisem a społeczną funkcją umowy. To oczywiście współczesna analogia, a nie terminologia Proppa, ale dobrze ukazuje intelektualną gęstość tych opowieści. Przypadek Bałdy, spopularyzowany przez Puszkina, obrazuje kolejną cechę tego modelu.

Pop zatrudnia pracownika na warunkach, które uważa za korzystne, lecz chciwość uniemożliwia mu realistyczną ocenę konsekwencji. Parobek wykonuje zadania ponad oczekiwania i doprowadza umowę do finału, przed którym pracodawca chciałby się wycofać. Konflikt nie rozgrywa się więc wyłącznie między pracą a kapitałem w nowoczesnym sensie; powstaje on między obietnicą a gotowością jej dotrzymania, między kalkulacją krótkoterminowej korzyści a konsekwencją zobowiązania. Bajka wykorzystuje śmiech, by przypomnieć, że człowiek silniejszy nie przestaje podlegać warunkom, które sam ustanowił.

Satyra jako demaskacja instytucjonalnej hipokryzji

Jeszcze ostrzejsze są satyry na duchowieństwo. Należy tu jednak odróżnić analizę folklorystyczną od oceny religii jako takiej. Przedmiotem ludowego komizmu nie jest bowiem wiara, lecz sprzeczność między deklarowanym statusem moralnym a zachowaniem konkretnego przedstawiciela instytucji. Pop bywa przedstawiany jako chciwy, łasy na jedzenie, pieniądze lub erotyczne przygody, nieuczony bądź gotowy podporządkować rytuał korzyści materialnej.

Komizm opiera się zatem na demaskacji hipokryzji: im wyższe roszczenie moralne postaci, tym większa energia komiczna uwalnia się w momencie, gdy zachowuje się ona małostkowo. W opowieściach o pogrzebie psa lub kozła mechanizm ten staje się niemal eksperymentem z korupcji instytucjonalnej. To, co według oficjalnej normy jest niedopuszczalne, zostaje zrealizowane po pojawieniu się odpowiedniej zapłaty. Śmiech nie dotyczy tu abstrakcyjnego problemu

teologicznego, lecz podatności normy na pieniądz. Podczas gdy instytucja deklaruje, że jej granice wyznaczają zasady, opowieść ukazuje urzędnika sacrum, który przesuwa te granice proporcjonalnie do wysokości łapówki. Jest to klasyczna satyryczna konstrukcja konfliktu między normą deklarowaną a faktycznie stosowaną.

Parodie liturgii przesuwają transgresję jeszcze dalej. Język sakralny zostaje wyjęty z hierarchicznej przestrzeni, trawestowany, deformowany i wystawiony na śmiech. W tym miejscu kategoria karnawalizacji Bachtina okazuje się szczególnie użyteczna: ludowy śmiech sprowadza to, co wysokie, do poziomu materialnej codzienności, znosi dystans i profanuje oficjalny język. Nie musi to jednak oznaczać ateistycznego odrzucenia systemu wierzeń; historyczny folklor często łączył głęboką religijność z brutalnymi dowcipami o duchownych. Krytyka instytucjonalna i wiara nie są bowiem logicznie tożsame.

Podobną funkcję demaskującą pełnią satyry sądowe. Sąd Szemiaki oraz Opowieść o Jerszu Jerszowiczu pokazują, że przedmiotem folkloryzacji stały się nawet procedury, protokoły i język prawny. Sąd zostaje sparodiowany nie dlatego, że wspólnota nie potrzebuje rozstrzygania sporów, lecz ponieważ formalna procedura potrafi oddalić się od intuicji sprawiedliwości. Ryby odgrywające proces czy absurdalne serie rozstrzygnięć ujawniają arbitralność języka instytucjonalnego poprzez jego imitację. Parodia staje się tu formą poznania instytucji. Aby skutecznie sparodiować procedurę, trzeba najpierw rozpoznać jej powtarzalne elementy: role, formuły, kolejność działań i sposoby uzasadniania. Ludowa satyra wykonuje wobec sądu operację podobną do tej, którą Propp przeprowadził wobec bajki – wychwytuje strukturę, a następnie reprodukuje ją w zdeformowanej postaci, by ujawnić jej słabość.

Śmiech wymaga zatem kompetencji społecznej; człowiek śmieje się z procedury, ponieważ rozpoznaje jej reguły. Zupełnie inną epistemologię reprezentują opowieści o głupcach. Głupiec nie zawsze jest osobą pozbawioną informacji – często zna regułę, lecz nie potrafi dopasować jej do kontekstu. Płacze na weselu, ponieważ nauczono go płakać w określonej sytuacji; wypowiada właściwe życzenia w niewłaściwym miejscu.

Komizm jako narzędzie zmiany statusu i perspektywy

Błąd bohatera polega na mechanicznej generalizacji, co stanowi niezwykle nowoczesny problem poznawczy. Kompetencja nie jest bowiem magazynem instrukcji, lecz zdolnością rozpoznania momentu, w którym dana instrukcja znajduje zastosowanie. Z punktu widzenia filozofii praktycznej można rzec, że głupiec posiada regułę, lecz brakuje mu roztropności. Arystotelesowska phronesis oznaczała właśnie zdolność właściwego osądu konkretnej sytuacji – kompetencję, której nie zastąpi

sama znajomość ogólnych norm. Bajka ludowa przedstawia jej negatyw fotograficzny: ukazuje bohatera, który konsekwentnie robi „to, czego się nauczył", i właśnie dlatego osiąga absurdalne rezultaty. Można bowiem znać zdanie, nie rozumiejąc świata.

Jeszcze bardziej zbiorową formę przyjmuje głupota miasteczka. Poszechoncy wnoszą światło w workach, wciągają krowę na dach lub wykonują inne czynności wynikające z dosłownego i absurdalnego rozumowania. Komizm wspólnotowy pozwala społeczności odbiorców ustanowić symboliczną granicę: „my" rozumiemy oczywistość, której „oni" nie potrafią pojąć. Tego typu humor jest antropologicznie dwuznaczny. Wzmacnia solidarność grupy śmiejącej się, lecz jednocześnie może utrwalać stereotyp innej wspólnoty jako głupiej. Śmiech integruje jednych, wykluczając innych.

Dlatego nie należy idealizować ludowego humoru jako z natury emancypacyjnego. Ta sama technika komizmu, która podważa władzę pana, potrafi równie dobrze utrwalać pogardę wobec grup marginalizowanych: sąsiadów, kobiet czy osób postrzeganych jako obcy. Późniejsza krytyka koncepcji karnawału słusznie przypomina, że odwrócenie hierarchii nie musi automatycznie prowadzić do wolności. Śmiech jest narzędziem, a nie gwarancją moralności; może uderzać w górę, ale potrafi też uderzyć w dół. Żartowniś lub szut lokuje się na jeszcze innej granicy – jego celem nie jest wyłącznie korzyść materialna, lecz samo doprowadzenie przeciwnika do śmieszności, co staje się autonomiczną wartością fabularną.

Władza zostaje pozbawiona majestatu w momencie umieszczenia jej w sytuacji, nad którą przestaje panować. Humor zajmuje tym samym miejsce dawnej magicznej przemiany. O ile w bajce cudownej przeciwnika zmienia się zaklęciem, o tyle w nowelistycznej można zmienić jego społeczne znaczenie za pomocą śmiechu. Fizycznie pozostaje on tą samą osobą, lecz po kompromitacji przestaje być postrzegany w ten sam sposób.

Anegdota stanowi najbardziej skondensowany wariant tej technologii. Propp uznaje ludową anegdotę za element szerokiego pola bajki obyczajowej, a jej centrum kompozycyjne widzi w nieoczekiwanej, dowcipnej puencie. Krótkość nie oznacza tu jednak prostoty. Anegdota musi zbudować oczekiwanie, by następnie naruszyć je w minimalnej liczbie słów. Jej ekonomia przypomina precyzyjny eksperyment: odbiorca zostaje skierowany ku jednej interpretacji, po czym puenta wymusza gwałtowną reorganizację znaczenia całej sytuacji. Śmiech rodzi się zatem z nagłej zmiany modelu świata. To, co sekundę wcześniej wydawało się logiczne, okazuje się niedorzeczne; człowiek pozornie głupi okazuje się sprytny, autorytet traci kontrolę, złodziej staje się mistrzem, a prostak rozumie zagadkę lepiej niż dwór. Komizm jest poznawczą zmianą perspektywy. W tym znaczeniu puenta nie jest jedynie ozdobą anegdoty – jest jej małą rewolucją semantyczną.

Folklor jako system cyrkulacji i walki z cenzurą

Propp odróżnia ludową anegdotę wiejską od tych krążących w środowiskach miejskich i arystokratycznych. Rozróżnienie to wynika z jego ścisłego rozumienia folkloru jako twórczości zakorzenionej w konkretnym typie wspólnotowego przekazu. Z dzisiejszej perspektywy granica ta mogłaby być przedmiotem dyskusji, gdyż współczesna folklorystyka bada także sferę miejską, zawodową czy cyfrową. Historycznie istotne jest jednak to, że Propp chciał oddzielić spontaniczny obieg ludowy od literacko stylizowanej anegdoty salonowej.

Bajka nowelistyczna ujawnia przy tym intensywny ruch między literaturą pisaną a przekazem ustnym. Niektóre utwory pisane, oparte wcześniej na materiale folklorystycznym, wracały do obiegu mówionego, ulegając folkloryzacji. Granica między „ludem" a „literaturą" okazuje się zatem błoną przepuszczalną. Motyw może przejść z ustnego opowiadania do tekstu pisanego, zostać przekształcony przez autora, by następnie ponownie wejść w obieg ludowy i przybrać nowe warianty. Kultura nie działa jak archiwum z jednoznacznie podpisanymi szufladami; jest raczej systemem cyrkulacji. Szczególnie wymowna jest tu obecność motywów znanych ze starożytności, średniowiecznych fabliaux, niemieckiego Schwanku, włoskiej nowelistyki czy historii utrwalonych przez Herodota.

Nie świadczy to o prostym modelu kopiowania z jednego centrum. Pokazuje raczej, że opowieść o słabszym przechytrzającym silniejszego należy do najbardziej mobilnych form narracyjnych. Zmienia ona imiona, zawody, religie czy lokalny koloryt, zachowując przy tym funkcjonalną atrakcyjność sytuacji. Nieprzypadkowe jest również to, że według wyliczeń Nikołaja Andriejewa, przytaczanych przez Proppa, bajki nowelistyczne stanowiły około sześćdziesięciu procent rosyjskiego repertuaru bajkowego. Jeśli przyjmiemy tę statystykę w granicach materiału, do którego się odnosi, wynika z niej istotna korekta popularnego obrazu folkloru: typowa bajka rosyjska nie musiała być przede wszystkim historią o Babie Jadze i smoku.

Ogromna część repertuaru dotyczyła ludzi zmagających się z ludźmi. Folklor był równie mocno zainteresowany strukturą społeczną, co zaświatami. Jeszcze więcej mówi historia cenzury. Ostra satyra na panów, duchowieństwo i inne autorytety sprawiała, że część tego materiału miała utrudniony dostęp do druku w warunkach carskich. Propp podkreśla znaczenie politycznych zmian po 1905 roku dla pełniejszego ujawnienia tego repertuaru w publikowanych zbiorach. Powstaje zatem paradoks archiwalny: badacz korzystający wyłącznie z wcześniejszych publikacji może dojść do błędnego wniosku, że lud opowiadał mniej treści społecznie drażliwych, niż czynił to w rzeczywistości. Cenzura nie tylko usuwa wypowiedzi, ale zniekształca późniejszą wiedzę o tym, co społeczeństwo mówiło. Archiwum nigdy nie jest całkowicie niewinne; to, co zachowano, zależy od

instytucji zbierającej, wydawcy, cenzora, etnografa oraz kryteriów przyzwoitości i przekonań danej epoki. Milczenie źródła nie zawsze oznacza milczenie kultury. Czasem oznacza milczenie narzucone źródłu.

Bajka nowelistyczna jako przestrzeń symbolicznego oporu i weryfikacji kompetencji

Proppowskie zainteresowanie repertuarem satyrycznym stanowi lekcję krytyki archiwalnej: badacz folkloru powinien pytać nie tylko o to, co znalazł w zbiorze, lecz także, dlaczego właśnie te treści mogły się w nim znaleźć. W tym świetle ludowy śmiech nabiera znaczenia społecznej pamięci alternatywnej. Oficjalne dokumenty państwa mówią językiem urzędu; kronika zapisuje wojny i sukcesje; kazanie przekazuje normę, a akt prawny ustanawia obowiązek. Anegdota natomiast może przechować to, co poddany myślał o urzędniku, pracownik o panu, wierny o chciwym duchownym czy biedak o bogaczu. Oczywiście nie wolno traktować bajki jako stenogramu opinii publicznej – jest ona przecież fikcją, przesadą, konwencją i zabawą.

Właśnie dlatego może jednak artykułować doświadczenie, które w oficjalnym języku nie znalazłoby miejsca. Bajka nowelistyczna jest polityczna w szczególnym sensie: nie dlatego, że zawiera program ustrojowy, lecz ponieważ rozdziela inteligencję, godność i prawo do zwycięstwa inaczej niż istniejąca hierarchia. Biedny może być mądry, dziecko rozumieć więcej od dostojnika, a kobieta rozwiązać problem mężczyzny. Parobek może wykorzystać przeciw panu jego własny kontrakt, sędzia zostać ośmieszony, a pop przegrać z chłopskim sprytem.

W każdym z tych przypadków opowieść eksperymentalnie odłącza status od wartości osoby. Gatunek ten rozwija tym samym swoistą filozofię nieufności wobec pozoru: strój, tytuł, majątek, urząd, wykształcenie czy deklarowana pobożność nie gwarantują mądrości. Człowieka poznaje się po tym, jak reaguje na konkretną sytuację. Widać tu dalekie powinowactwo z sokratejskim przekonaniem, że świadomość niewiedzy może być poznawczo wyższa od pewności człowieka pełnego pustych deklaracji. Bajka nie czyni chłopa filozofem akademickim; czyni jednak praktyczną inteligencję kryterium, wobec którego oficjalny autorytet może ponieść klęskę.

Równocześnie ludowa mądrość Proppa nie powinna być romantyzowana. W tym samym repertuarze spotykamy brutalność, seksizm, stereotypy grupowe, okrucieństwo kar oraz pochwałę działań, które według współczesnych norm etycznych i prawnych byłyby nieakceptowalne. "Głos ludu" nie jest automatycznie głosem moralnej prawdy; jest świadectwem historycznego doświadczenia, konfliktów, lęków, fantazji kompensacyjnych i systemów wartości.

Naukowa lektura musi zatem zachować jednocześnie zdolność słuchania i krytyczny dystans. Rozróżnienie to ma szczególne znaczenie w przypadku satyry społecznej. Można ją analizować jako symboliczny opór słabszych, nie uznając każdej zastosowanej przez nich metody za moralnie usprawiedliwioną. Można badać antyklerykalizm opowieści, nie wyprowadzając z niego tezy o religijności całej wspólnoty, czy dostrzegać konflikt klasowy, nie sprowadzając każdego dowcipu do jednej determinacji ekonomicznej. Propp jest najbardziej wartościowy właśnie wtedy, gdy jego systematyka nie zostaje zamieniona w monokauzalną ideologię. Z punktu widzenia antropologii politycznej bajka nowelistyczna przypomina zatem "bezpieczną przestrzeń kontrfaktyczną".

Bajka nowelistyczna jako laboratorium odwracania asymetrii

W codziennym świecie chłop nie może ośmieszyć pana bez konsekwencji. W opowieści pan może zostać ograny do końca. Tam, gdzie w rzeczywistym sądzie podsądny podlega procedurze, w bajce to procedura sama może znaleźć się na ławie oskarżonych. Gdzie w życiu duchowny przemawia z ambony, w anegdocie jego własny język może zostać odwrócony przeciw niemu.

Narracja pozwala wspólnocie wykonać operację niemożliwą lub zbyt ryzykowną w rzeczywistości. Nie oznacza to jednak, że taki śmiech zawsze prowadzi do zmiany społecznej; tutaj niezbędny jest sceptycyzm wobec romantycznej interpretacji karnawału. Rytualne odwrócenie hierarchii może działać jak zawór bezpieczeństwa: przez chwilę wolno wyśmiać pana, by następnego dnia wrócić do pracy na jego polu. Może jednak również erodować symboliczny autorytet i kształtować język, w którym nierówność przestaje wyglądać naturalnie. Historyczna skuteczność śmiechu zależy od kontekstu instytucjonalnego. Sam dowcip nie jest rewolucją, lecz rewolucja rzadko obywa się bez zmiany języka, którym mówi się o tych, którzy dotąd byli nietykalni.

Dlatego najtrafniej byłoby określić bajkę nowelistyczną jako laboratorium odwracania asymetrii. Nie usuwa ona różnicy między bogatym a biednym, panem a sługą, sędzią a podsądnym czy duchownym a wiernym. Bierze tę różnicę za materiał, po czym zmienia jeden parametr: słabszy otrzymuje przewagę informacyjną, retoryczną albo strategiczną. Eksperyment ten dowodzi, że hierarchia statusu nie musi pokrywać się z hierarchią kompetencji. Świat społeczny okazuje się mniej stabilny, gdy spojrzy się na niego z perspektywy człowieka, którego oficjalny porządek umieścił na dole.

Pod tym względem bajka obyczajowa kontynuuje głęboką strukturę bajki magicznej. Bohater wciąż napotyka przeciwnika posiadającego przewagę, wciąż potrzebuje sposobu pokonania bariery i wciąż

przechodzi próbę, by osiągnąć stan wcześniej niedostępny. Zmienia się jedynie technologia zwycięstwa. Cudowny rekwizyt zostaje uwewnętrzniony jako rozum, a podróż do innego królestwa zastępuje wędrówka przez instytucje społeczne. Smok otrzymuje ludzką twarz.

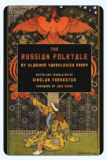
Magia staje się fortelem. Można zatem powiedzieć, że desakralizacja bajki osiąga tutaj kolejny etap. W bajce magicznej archaiczne obrazy utraciły już część rytualnego znaczenia, lecz nadprzyrodzoność nadal organizowała świat przedstawiony. Bajka nowelistyczna wykonuje jeszcze jeden ruch ku ziemi: diabeł, jeśli się pojawia, może zostać oszukany przez chłopa. Nadprzyrodzone przestaje budzić metafizyczną grozę i zostaje włączone do ludowej ekonomii śmiechu. Człowiek staje się ważniejszy od demona, ponieważ potrafi go przechytrzyć.

To jeden z najbardziej humanistycznych momentów systemu Proppa. Nie chodzi o humanizm jako doktrynę filozoficzną, lecz o przesunięcie środka ciężkości ku ludzkim możliwościom. Świat nie musi już zostać zmieniony przez czary, aby słabszy mógł zwyciężyć; wystarczy inteligencja, język, odwaga, zdolność rozpoznawania luk i czasem bezczelność. Bajka przestaje czekać na cud i odkrywa podstęp.

Wraz z tym odkryciem pojawia się nowe pytanie. Skoro śmiech, spryt i puenta potrafią wykonywać tak ważną pracę społeczną, anegdota nie może pozostać marginalnym dodatkiem do systematyki folkloru. Trzeba zbadać ją osobno jako miniaturową maszynę semantycznego przewrotu. Należy również wyjaśnić, dlaczego Propp nie zgadzał się na utożsamianie ludowej mądrości z dopisanym na końcu morałem. Właśnie do tej relacji między anegdotą, maksymą, przysłowiem, puentą i filozofią wynikającą z samego działania prowadzi następny etap analizy.

> W ostatecznym rozrachunku bajka nie jest muzeum martwych form, lecz żywym mechanizmem, który uczy nas rozpoznawać luki w każdym systemie. Gdy smok otrzymuje ludzką twarz, a magiczny miecz zostaje zastąpiony przez błyskotliwy fortel, odkrywamy fundamentalną prawdę o ludzkiej kondycji: że najskuteczniejszą bronią słabszych nie jest cud, lecz zdolność do przechytrzenia rzeczywistości. Czy zatem każda nasza dzisiejsza opowieść o sukcesie przeciwko przeciwnościom nie jest w istocie tylko nowym wariantem tej samej, archaicznej gramatyki przetrwania?

Inspiracje

[1] 

"The Russian Folktale by Vladimir Yakovlevich Propp" Vladimir Propp

ISBN: 9780814334669

Władimir Jakowlewicz Propp (1895–1970) był wybitnym radzieckim folklorystą i uczonym, który zrewolucjonizował badania nad narracją. Urodzony w Petersburgu, spędził większość swojej kariery akademickiej na Uniwersytecie Państwowym w Leningradzie. Propp jest najbardziej znany ze swojej przełomowej pracy „Morfologia baśni ludowej" (1928), w której analizował strukturalne elementy rosyjskich baśni, identyfikując 31 powtarzających się funkcji narracyjnych. To strukturalistyczne podejście znacząco wpłynęło na rozwój narratologii, semiotyki i teorii literatury. Oprócz prac nad morfologią, Propp prowadził szeroko zakrojone badania nad historycznymi korzeniami baśni ludowych, analizując ich związki z dawnymi rytuałami i zwyczajami społecznymi. Jego rygorystyczna metodologia i skupienie się na podstawowych wzorcach narracji uczyniły z niego fundamentalną postać w badaniach nad folklorem i literaturą porównawczą XX wieku, pozostawiając trwałe dziedzictwo, które nadal kształtuje sposób, w jaki naukowcy analizują mity i narracje na całym świecie.

Vladimir Yakovlevich Propp (1895–1970) was a prominent Soviet folklorist and scholar who revolutionized the study of narrative. Born in Saint Petersburg, he spent much of his academic career at Leningrad State University. Propp is best known for his groundbreaking work, 'Morphology of the Folktale' (1928), in which he analyzed the structural components of Russian fairy tales, identifying 31 recurring narrative functions. This structuralist approach significantly influenced the development of narratology, semiotics, and literary theory. Beyond his work on morphology, Propp conducted extensive research into the historical roots of folktales, examining their connections to ancient rituals and social customs. His rigorous methodology and focus on the underlying patterns of storytelling established him as a foundational figure in 20th-century folklore studies and comparative literature, leaving an enduring legacy that continues to shape how scholars analyze myths and narratives worldwide.

Leningrad State University

Literatura uzupełniająca

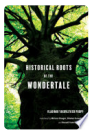
Książki

Książki autora i dzieła przywołane w tekście:

[1] "Morphology of the Folk Tale"

Vladimir Propp

1996



[2] "Historical Roots of the Wondertale"

Vladimir Yakovlevich Propp

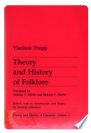
2025 | Indiana University Press | ISBN: 9780253074058



[3] "Morphology of the Folktale"

Vladimir IAkovlevich Propp, V. Propp

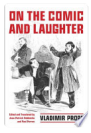
1975



[4] "Theory and History of Folklore"

Vladimir IAkovlevich Propp

1984 | Manchester University Press | ISBN: 9780719014611



[5] "On the Comic and Laughter"

Vladimir I?Akovlevich Propp, Vladimir J. Propp, Vladimir I?A?kovlevich Propp

2009 | University of Toronto Press | ISBN: 9780802099266

[6] "Morfologia do conto"

Vladimir Propp

1978

[7] "Morphologia tou paramythiou"

Vladimir IAkovlevich Propp

1987

Książki autorów przywoływanych i literatura pokrewna:

[8] "The Midnight Dance"

Aleksander Afanasjew



[9] "Russian Fairy Tales"

Aleksander Afanasjew

The Planet | ISBN: 9781908478559

[10] **"Kolobok"**

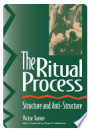
Aleksander Afanasjew



[11] **"Traité comparatif des nationalités"**

Arnold Van Gennep

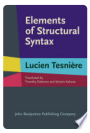
Comité des travaux historiques et scientifiques - CTHS



[12] **"The Ritual Process: Structure and Anti-Structure"**

Victor Turner

Routledge | ISBN: 9781351474900



[13] **"Elements of Structural Syntax"**

Lucien Tesnière

John Benjamins Publishing Company | ISBN: 9789027269997



[14] **"polyphony"**

Michaił Bachtin

Routledge | ISBN: 9781000391084



[15] **"The Dialogic Imagination"**

Michaił Bachtin

University of Texas Press | ISBN: 9780292782860



[16] **"The Fairy Tale"**

Steven Swann Jones

2013 | Routledge | ISBN: 9781136753411



[17] **"Love, Power, and Gender in Seventeenth-Century French Fairy Tales"**

Bronwyn Reddan

2020 | U of Nebraska Press | ISBN: 9781496223937

[18] **"Vladimir Propp and the Structural Analysis of Folktales"**

Ann Henderson-Nichol

1981

[19] **"From Fairy Tale to Fantasy"**

Maria Nikolajeva

1985

[20] **"Historical Roots of the Fairy Tale"**

Vladimir IAkovlevich Propp

1997



[21] **"Introduction to Folklore"**

Robert J. Adams

1974 | Best Book Publishers Incorporated



[22] **"Analyzing Narrative"**

Anna De Fina, Alexandra Georgakopoulou

2011 | Cambridge University Press | ISBN: 9781139502580



[23] **"Folklore and the Hebrew Bible"**

Susan Niditch

1993 | Augsburg Fortress Publishing

Artykuły naukowe

Prace autorów przywoływanych w tekście:

[1] **"The Rites Of Passage"**

Arnold van Gennep, Monika B. Vizedom, Gabrielle L. Caffee

1961 | DOI: 10.4324/9781315017594

Źródło

[2] **"Les rites de passage"**

Arnold van Gennep

1969 | Medical Entomology and Zoology

Źródło

[3] **"Rites of Passage"**

Arnold van Gennep

1960

Źródło

[4] **"Übergangsriten = Les rites de passage"**

Arnold van Gennep

1986 | Medical Entomology and Zoology

Źródło

[5] **"The Ritual Process: Structure and Anti-Structure"**

Michaël Gilsenan, Victor W. Turner

1976 | RAIN | DOI: 10.2307/3031914

Źródło

[6] **"From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play"**

A. Theodore Kachel, Victor W. Turner, Bruce W. Wilshire

1983 | Journal for the Scientific Study of Religion | DOI: 10.2307/1385776

Źródło

[7] **"Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society"**

James W. Fernández, Victor W. Turner

1975 | Journal for the Scientific Study of Religion | DOI: 10.2307/1384743

Źródło

[8] **"The Elementary Structures of Kinship."**

Sally Falk Moore, Claude Lévi-Strauss, James Harle Bell, John Richard von Strumer, Rodney Needham

1970 | American Sociological Review | DOI: 10.2307/2093974

Źródło

[9] **"The Structural Study of Myth"**

Claude Lévi-Strauss

1955 | Journal of American Folklore | DOI: 10.2307/536768

Źródło

[10] **"Les structures élémentaires de la parenté"**

Claude Lévi-Strauss

1967 | DOI: 10.1515/9783112317204

Źródło

[11] **"On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory"**

Algirdas Julien Greimas

1987 | Medical Entomology and Zoology

Źródło

[12] "The Social Sciences: A Semiotic View."

M. J. Shapiro, Algirdas Julien Greimas, Paul J. Perron, Frank H. Collins

1991 | Contemporary Sociology A Journal of Reviews | DOI: 10.2307/2072290

Źródło

[13] "Sémiotique et sciences sociales"

Roland A. Champagne, Algirdas Julien Greimas

1977 | World Literature Today | DOI: 10.2307/40133328

Źródło

[14] "Semiotic Foundations: Steps toward an Epistemology of Written Texts"

Roland A. Champagne, Floyd Merrell, A. J. Greimas, J. Courtes, Larry Crist

1984 | The Modern Language Journal | DOI: 10.2307/328043

Źródło

[15] "Elements of Structural Syntax"

Lucien Tesnière

2014 | John Benjamins Publishing Company eBooks | DOI: 10.1075/z.185

Źródło

Artykuły naukowe autora:

[16] "Märchen der Brüder Grimm im russischen Norden"

Vladimir Propp

1963 | Jacob Grimm zur 100. Wiederkehr seines Todestages | DOI: 10.1515/9783112744710-004

Źródło

[17] "Excerpts from “The Functions of Dramatis Personae” (1968)"

VLADIMIR PROPP

2019 | The Supervillain Reader | DOI: 10.2307/j.ctvx5w9cj.9

Źródło

[18] "Excerpts from “The Functions of Dramatis Personae”1"

Vladimir Propp

2019 | The Supervillain Reader | DOI: 10.14325/mississippi/9781496826466.003.0004

Źródło

[19] "Structure and History in the Study of Folktales (A Reply to Lévi-Strauss)"

Vladimir Ja. Propp

1982 | Russian Literature | DOI: 10.1016/0304-3479(82)90017-5

Źródło

[20] "Morphology of the folktale"

Vladimir Propp, Svatava Pirkova-Jakobson, Laurence Scott

1958 | Medical Entomology and Zoology

Źródło

[21] "Theory and History of Folklore."

Amy Horning Marschall, Vladimir Propp

1985 | MLN | DOI: 10.2307/2905452

Źródło

[22] "Morfología del cuento"

Vladimir Propp

1985 | Saber7 UCAB

Źródło

[23] "Les Racines historiques du conte merveilleux"

Vladimir Propp, Daniel Fabre

1982 | Le Débat | DOI: 10.3917/deba.019.0146

Źródło

[24] "The Historical Roots of the Fairy Tale"

Vladimir Propp, Daniel Fabre

1982 | Le Débat

Źródło

[25] "On the Comic and Laughter"

Vladimir Propp

2009 | University of Toronto Press eBooks | DOI: 10.3138/9781442697812

Źródło

Treść tworzy Fundacja Dobre Państwo.
Redaguje i publikuje APA ONE, autorski system redakcyjny Fundacji oparty na AI.

APA ONE Publishing System
Fundacja Dobre Państwo © 2026
Article ID: daad3edb-8051-405a-b339-fb35c530de27