Morfologia i życie ludowej narracji w ujęciu Władimira Proppa

AUTOR

Fundacja Dobre Państwo

STRESZCZENIE / ABSTRACT

Artykuł analizuje anegdotę jako skondensowaną formę narracyjną, opierając się na teorii Władimira Proppa. Autor wskazuje, że puenta nie jest jedynie zakończeniem, lecz operacją reorganizującą znaczenie całej opowieści wstecz, wymuszając na odbiorcy poznawczą korektę. Anegdota, zaklasyfikowana przez Proppa do bajki obyczajowej, służy jako laboratorium błędów poznawczych, obnażając rozdźwięk między oczekiwaniami a rzeczywistością. Tekst podkreśla, że komizm ludowy wyrasta z defektu samowiedzy i nieświadomości własnych ograniczeń, co zbliża go do filozoficznych rozważań nad naturą wiedzy. Narracje te często podważają merytokrację, pokazując, że sukces w świecie społecznym nie zawsze wynika z racjonalności czy kompetencji, lecz bywa efektem przypadku lub błędnej interpretacji zdarzeń przez innych.

The article analyzes the anecdote as a condensed narrative form, based on Vladimir Propp's theory. The author indicates that the punchline is not merely an ending, but an operation that reorganizes the meaning of the entire story retrospectively, forcing a cognitive correction upon the recipient. The anecdote, classified by Propp as a tale of manners (бытовой сказ), serves as a laboratory of cognitive errors, exposing the gap between expectations and reality. The text emphasizes that folk comedy arises from a defect in self-awareness and an unconsciousness of one's own limitations, which brings it closer to philosophical reflections on the nature of knowledge. These narratives often undermine meritocracy, showing that success in the social world does not always result from rationality or competence, but can be the effect of chance or the misinterpretation of events by others.

Artykuł stanowi pogłębioną analizę bajki ludowej nie jako zbioru naiwnych opowieści z morałem, lecz jako wyrafinowanego systemu poznawczego i narzędzia społecznej regulacji. Autor, opierając się na teorii Władimira Proppa, stawia tezę, że istotą folkloru

jest immanentna struktura funkcji oraz dynamika wykonania, a nie powierzchowna treść czy dopisane sentencje. Tekst prowadzi czytelnika od mechaniki anegdoty – rozumianej jako „laboratorium błędów poznawczych" i maszyna do reinterpretacji rzeczywistości – przez analizę bajek kumulatywnych, aż po spór między klasyfikacją typologiczną (szkoła fińska) a morfologią działania. Kluczowym wnioskiem jest rozróżnienie między moralnością deklaratywną a immanentną: bajka nie poucza poprzez gotowe tezy, lecz symuluje złożoność świata i uczy roztropności praktycznej poprzez obserwację następstw wyborów bohaterów. W ten sposób folklor jawi się jako dynamiczny system przetwarzania doświadczenia, w którym forma narracyjna staje się autonomiczną formą wiedzy, odporną na uproszczenia dydaktyczne.

SŁOWA KLUCZOWE

morfologia bajki | Władimir Propp | ludowa narracja | mechanizm puenty | funkcje Proppa | moralność immanentna | błędy poznawcze w folklorze | klasyfikacja ATU | strukturalizm narracyjny | asymetria informacyjna | metapoznanie | phronesis | gramatyka narracji | folklor miejski | taksonomia narracyjna

Anegdota jako mechanizm poznawczej reinterpretacji

ANEGDOTA, PUENTA, PRZYSŁOWIE I MORAŁ: DLACZEGO MĄDROŚĆ BAJKI NIE POTRZEBUJE KAZNODZIEI

W teorii Władimira Proppa anegdota zajmuje miejsce pozornie niewielkie, lecz metodologicznie szczególnie interesujące. Jest bowiem formą, w której mechanika narracji zostaje doprowadzona do wyjątkowego zagęszczenia. Podczas gdy bajka magiczna wymaga rozbudowanej sekwencji oddalenia, zakazu, szkody, wyprawy, próby, pomocy, walki, powrotu i rozpoznania, anegdota potrafi dokonać znaczeniowego przewrotu w zaledwie kilku zdaniach. Propp definiuje jej oś kompozycyjną poprzez nieoczekiwaną, dowcipną puentę. Krótkość nie oznacza tu jednak braku struktury; przeciwnie – im mniej elementów posiada opowieść, tym większej precyzji wymaga ich rozmieszczenie. Każdy szczegół musi przygotowywać grunt pod końcową zmianę perspektywy.

Puenta jest czymś więcej niż tylko ostatnim zdaniem – to operacja dokonywana na całej wcześniejszej narracji. Odbiorca przez chwilę organizuje informacje według jednego modelu, by w

finale zostać zmuszonym do ponownego odczytania tego, co już usłyszał. Żart nie dodaje więc nowego znaczenia do gotowej historii; reorganizuje jej znaczenie wstecz.

Człowiek uznawany za głupca okazuje się sprytniejszy od możnego, a dostojnik zachowujący pozory rozsądku zostaje ujawniony jako prostak. Zdanie wypowiedziane wcześniej w jednym sensie nagle zyskuje drugie dno. Anegdota jest zatem miniaturową maszyną reinterpretacji. Z punktu widzenia teorii poznania mechanizm ten jest niezwykle ciekawy, gdyż codzienna percepcja nie polega na biernym rejestrowaniu rzeczywistości. Człowiek nieustannie tworzy hipotezy: kto z kim rozmawia, jakie ma intencje, co jest przyczyną zdarzeń i jakiego finału należy oczekiwać. Anegdota wykorzystuje tę aktywność odbiorcy przeciwko niemu. Pozwala zbudować interpretację na tyle prawdopodobną, by słuchacz przyjął ją za naturalną, a następnie wykazuje, że ta naturalność była jedynie konstrukcją. Śmiech pojawia się w momencie poznawczej korekty.

Struktura anegdoty wykazuje dalekie powinowactwo z paradoksem, zagadką i eksperymentem filozoficznym. Wszystkie te formy organizują sytuację tak, aby odbiorca najpierw przyjął określone założenie, a następnie odkrył jego ograniczenie. Choć różnią się celem, rejestrem i tradycją, łączy je doświadczenie nagłego przesunięcia. Puenta mówi niejako: „świat, który przed chwilą uważałeś za oczywisty, można uporządkować inaczej”. Dlatego dobry dowcip bywa małą lekcją sceptycyzmu.

Propp nie wydziela ludowej anegdoty całkowicie poza sferę bajki. Wbrew stanowisku Aleksandra Nikiforowa, który traktował humorystyczny cel jako podstawę do ustanowienia osobnego gatunku, Propp włącza ją do szeroko rozumianego obszaru bajki obyczajowej. Decyzja ta wynika z jego specyficznego rozumienia gatunku: sam fakt wywołania śmiechu nie wystarcza do zerwania więzi z innymi formami ludowej narracji. Anegdota może bowiem operować w tych samych środowiskach społecznych, opisywać podobne konflikty i typy bohaterów oraz wykorzystywać poetykę odwrócenia znaną z rozbudowanych bajek nowelistycznych. W materiale wskazywanym przez Proppa pojawiają się anegdoty o głupcach i prostaczkach, sprytnych złodziejach, oszustach, żartownisiach, duchowieństwie oraz konfliktach małżeńskich.

Ludowy humor jako laboratorium błędów poznawczych

Wspólnym mianownikiem nie jest tu jednolita ideologia, lecz skłonność do obnażania rozdźwięku między oczekiwaniem a rezultatem. Głupiec nie rozumie sytuacji, choć jest przekonany o przeciwnym; duchowny, deklarujący moralną wyższość, ulega banalnej chciwości; możny próbuje wykorzystać słabszego i sam zostaje wykorzystany; małżonek usiłuje kontrolować sytuację, która wymyka mu się z rąk. Komizm wyrasta z defektu samowiedzy. Można stąd wydobyć istotny składnik ludowej antropologii.

Najbardziej komiczny człowiek niekoniecznie jest tym, który wie najmniej. Często okazuje się nim ten, kto nie wie, że nie wie. Nieświadomość własnego ograniczenia staje się strukturalnym paliwem humoru. W tej formule anegdota spotyka się z dawną tradycją filozoficzną, której klasycznym punktem odniesienia pozostaje sokratejska problematyka wiedzy o własnej niewiedzy. Nie oznacza to oczywiście, że rosyjski chłopski żart jest ukrytą wersją dialogu platońskiego. Podobieństwo dotyczy mechanizmu poznawczego: świadomość ograniczenia może okazać się wyższą formą rozumu niż pewność niewsparta rzeczywistym rozeznaniem.

Anegdota o głupcu potrafi wykonać również ruch odwrotny. Człowiek uznawany za głupiego może dzięki przypadkowi osiągnąć rezultat, którego nie zdobyli mądrzejsi. Wówczas opowieść podważa zbyt prostą zależność między racjonalnością działania a powodzeniem. Świat społeczny nie jest systemem, w którym sukces zawsze proporcjonalnie nagradza kompetencję. Przypadek, reputacja, pomyłka innych czy korzystna interpretacja zdarzeń mogą kreować zwycięzców. Ludowa narracja okazuje się pod tym względem zaskakująco antymerytokratyczna: przypomina, że wynik nie zawsze jest czystą miarą zasługi.

Anegdota może więc służyć jako forma wiedzy o ograniczeniach ludzkiego wnioskowania. Nie wykłada ona teorii błędów poznawczych, lecz je inscenizuje. Bohaterowie pochopnie generalizują, przypisują niewłaściwe intencje, źle odczytują słowa, ufają pozorom, mylą związek czasowy z przyczynowym lub stosują trafną zasadę w niewłaściwej sytuacji. Żart rodzi się z niezgodności między mapą poznawczą a rzeczywistością przedstawioną. Dlatego można powiedzieć, że ludowy humor pełni funkcję domowego laboratorium epistemologii: nie tworzy terminologii, lecz ćwiczy rozpoznawanie pomyłki.

Mechanizm ten ujawnia się jeszcze silniej w opowieściach o spryciarzach. Spryciarz wygrywa, ponieważ rozumie nie tylko sytuację, ale i sposób myślenia przeciwnika. Posiada zatem wiedzę drugiego rzędu: wie, czego tamten się spodziewa, czemu wierzy i na jaki bodziec zareaguje. Fortel wymaga modelowania cudzej świadomości.

Oszustwo jest możliwe, gdyż jedna osoba potrafi przewidzieć interpretację drugiej i świadomie dostarczyć jej informacji prowadzącej do błędnego wniosku. W bardziej współczesnym języku powiedzielibyśmy, że humor trickstera opiera się na asymetrii informacyjnej i metapoznaniu. Jest to jednak interpretacyjne rozszerzenie aparatu Proppa, a nie jego własna terminologia.

Sam materiał folklorystyczny dostarcza podstawowej obserwacji: słabszy często zwycięża nie poprzez zwiększenie własnej siły, lecz przez lepsze rozpoznanie sytuacji. W bajce magicznej brakująca przewaga mogła przyjść z zewnątrz w postaci magicznego konia; w anegdocie zostaje ona

skompresowana do właściwej odpowiedzi wypowiedzianej we właściwej chwili. Puenta może zatem pełnić funkcję odpowiednika magicznego przedmiotu.

Moralność immanentna kontra deklaratywny morał

Mechanizm ten nie zmienia fizycznych możliwości bohatera, lecz nagle zmienia układ znaczeń. Jedno zdanie potrafi odebrać przeciwnikowi symboliczną przewagę, ujawnić sprzeczność, odwrócić oskarżenie lub obnażyć absurd reguły. Władza opiera się m.in. na kontroli interpretacji; dowcip pozwala mówiącemu tę kontrolę częściowo odzyskać. Nie oznacza to jednak, że każda anegdota ma charakter emancypacyjny. Jak wskazywano wcześniej, śmiech może utrwalać stereotypy i hierarchie równie skutecznie, jak potrafi je podważać. Dowcip o biedaku może wyszydzać bogacza, ale żart z określonej grupy bywa narzędziem społecznej pogardy. Z perspektywy naukowej istotne jest zatem nie samo stwierdzenie, że anegdota "walczy z władzą", lecz precyzyjna analiza tego, kto w danej narracji otrzymuje prawo do śmiechu, kto staje się jego przedmiotem i jaki porządek wartości zostaje w ten sposób odtworzony.

Propp wprowadza rozróżnienie między anegdotą ludową a miejską lub krążącą w warstwach wyższych. Tę pierwszą traktuje jako element folkloru, drugą zaś lokuje poza folklorem sensu stricto, bliżej kultury literackiej. Rozróżnienie to należy czytać historycznie – wynika ono z ówczesnego zakresu pojęcia folkloru, silnie związanego z tradycyjnym środowiskiem wiejskim. W późniejszej folklorystyce pole badań znacząco się poszerzyło, obejmując folklor miejski, zawodowy, studencki, wojskowy, internetowy czy organizacyjny. Z punktu widzenia historii dyscypliny ważniejsze od mechanicznego trzymania się dawnej granicy jest dostrzeżenie zasady Proppa: gatunek trzeba badać w powiązaniu ze środowiskiem społecznym, które go wytwarza, przekazuje i rozumie.

Anegdota nie istnieje bowiem wyłącznie jako tekst, lecz przede wszystkim jako akt opowiadania. Ta sama sekwencja słów zadziała inaczej w zależności od tego, kto ją wypowiada, do kogo, w jakiej sytuacji, z jaką intonacją i wobec jakiego wspólnego doświadczenia. Żart o urzędniku opowiadany przez samych urzędników ma inny status niż ten sam żart wypowiedziany przez osobę podporządkowaną urzędowi. Opowieść o księdzu w środowisku głęboko religijnym może służyć samokrytyce wspólnoty, podczas gdy identyczna fabuła w innym kontekście stanie się częścią antyreligijnej polemiki. Tekst pozostaje podobny; zmienia się pragmatyka.

W tym miejscu proppowskie zainteresowanie społecznym obiegiem narracji staje się szczególnie wartościowe, gdyż znaczeń nie da się całkowicie zamrozić w transkrypcji. Opowiadanie jest wydarzeniem komunikacyjnym. Puenta działa tylko wtedy, gdy nadawca przewiduje stan wiedzy

odbiorcy – jeśli słuchacz nie zna reguły społecznej, którą żart odwraca, nie rozpozna komizmu. Śmiech zakłada więc wspólny świat presupozycji.

Właśnie ta cecha odróżnia puentę od morału. Puenta wymaga współpracy interpretacyjnej; nie oznajmia odbiorcy abstrakcyjnego wniosku, lecz stwarza warunki, w których musi on sam go dostrzec. Morał natomiast bywa wypowiedziany wprost: "z tego wynika, że...". Pierwsza forma uruchamia rekonstrukcję, druga dostarcza gotową tezę. Ta różnica jest centralna dla stanowiska Proppa wobec dydaktyzmu. Badacz zdecydowanie odrzuca przekonanie, że istotą ludowej bajki jest przekazanie abstrakcyjnej nauki moralnej dopisanej do fabuły. W jego ujęciu tradycyjna bajka o zwierzętach nie jest po prostu ludową wersją literackiej fabuły z morałem w rodzaju tradycji Ezopa czy Kryłowa.

Książka podkreśla również krytyczny stosunek Proppa do praktyki Charles'a Perraulta, który do opowieści dołączał wyrażone wprost moralizujące konkluzje. Nie chodzi tu o negowanie wartości literackiej takich przekształceń, lecz o rozróżnienie dwóch sposobów istnienia sensu moralnego. Pierwszy z nich to moralność deklaratywna: historia służy jako przykład ilustrujący ogólne twierdzenie, a lis, wilk czy lew pełnią funkcję figur podporządkowanych końcowemu wnioskowi. Opowieść mówi niejako: "oto wydarzenie; teraz wyjaśnię, czego ma cię ono nauczyć".

Drugi sposób, właściwy dla ludowej bajki, to moralność immanentna fabule. Znaczenie wynika tu z relacji między czynami a konsekwencjami. Narracja nie musi formułować osobnego zdania normatywnego, ponieważ sama organizacja zdarzeń tworzy aksjologię. Różnica ta jest filozoficznie doniosła: wiedzieć, że "należy być odważnym", i rozumieć, czym jest odwaga w konkretnej sytuacji, to dwie różne rzeczy. Abstrakcyjna maksyma może nazwać wartość, lecz dopiero opowieść ukazuje jej konflikt z innymi wartościami, cenę działania i trudność rozpoznania właściwego momentu.

Bohater pomagający słabszemu może ponosić natychmiastowy koszt, nie wiedząc, że jego czyn zostanie później nagrodzony. Widzimy zatem nie tylko nakaz pomagania, lecz strukturę decyzji podejmowanej w warunkach niepewności. Bajka jest pod tym względem bliższa etyce narracyjnej niż katechizmowi reguł; uczy nie poprzez definicję dobra, lecz przez obserwację następstw wyboru. Jej "filozofia" wyrasta z fabuły i losów bohaterów. Człowiek widzi chciwość, zanim otrzyma jej definicję; obserwuje pychę w działaniu; doświadcza poprzez narrację różnicy między pozornym a prawdziwym bohaterem. Sens moralny zostaje ucieleśniony.

Doklejony morał może być zatem poznawczo uboższy niż sama historia. Jeśli bogata sekwencja konfliktów zostanie na końcu skompresowana do sentencji "dobro zwycięża", tracimy większość informacji. Nie dowiadujemy się, jakie dobro, w jakich okolicznościach, jakim kosztem i przy udziale jakich relacji zwyciężyło. Morał wykonuje operację redukcji.

Bajka jako symulacja złożoności przeciwko uproszczeniu morału

Dydaktyzm bywa użyteczny, lecz nie wolno go mylić z pełnym znaczeniem narracji. Można tu posłużyć się analogią do teorii decyzji: reguła „nie podejmuj nadmiernego ryzyka" jest prostą maksymą, podczas gdy studium konkretnego przypadku pokazuje, że ryzyko zawsze zależy od dostępnych informacji, możliwych korzyści, skutków porażki, presji czasu, alternatyw i zdolności reagowania na zmianę.

Opowieść zachowuje wielowymiarowość sytuacji, którą sentencja musi uprościć. Folklor nie tworzy oczywiście teorii decyzji, lecz dzięki formie narracyjnej utrwala złożoność praktycznej oceny. To zbliża go do Arystotelesowskiego pojęcia phronesis, roztropności praktycznej. Jest to porównanie filozoficzne, wykraczające poza terminologię notatki, ale pozwala precyzyjnie uchwycić sens Proppowskiej różnicy. Roztropność nie polega na mechanicznym stosowaniu uniwersalnego zdania do każdej sytuacji, lecz na rozpoznaniu, co należy zrobić tutaj i teraz, z uwzględnieniem zmiennych okoliczności. Ludowy bohater często triumfuje właśnie dzięki takiej sytuacyjnej inteligencji, podczas gdy głupiec dysponuje regułą, nie posiadając umiejętności jej zastosowania. Przykład „kompletnego głupca", który wypowiada dobre życzenia w niewłaściwych okolicznościach, nabiera w tym kontekście znaczenia niemal eksperymentalnego. Problem nie tkwi w fałszywości poszczególnych zdań – każde z nich może być stosowne w innym czasie i miejscu. Błąd powstaje na styku reguły i kontekstu.

Bajka ukazuje zatem to, czego maksymalistyczny moralizm nie jest w stanie łatwo uchwycić: prawdziwe zdanie użyte w niewłaściwej sytuacji staje się głupstwem. Prowadzi to do językowego wymiaru ludowej mądrości. Propp nie odrzuca przysłów jako takich; przeciwnie, przywołuje zainteresowanie Iwana Sniegiriowa i Aleksandra Potebni przysłowiami oraz powiedzeniami jako formami poznania i myślenia. Krytykuje on nie samo istnienie maksym, lecz nieuprawnione podporządkowanie całej bajki zewnętrznemu morałowi. Przysłowie może być autonomiczną, niezwykle skondensowaną formą doświadczenia zbiorowego, ale nie oznacza to, że każda opowieść powstała jedynie po to, by zilustrować jedną sentencję.

Różnica jest subtelna. Maksyma może być destylatem doświadczenia, lecz doświadczenie nie jest prostym rozwinięciem maksymy. W jedną stronę zachodzi kondensacja, w drugą – nie da się bezstratnie przeprowadzić rekonstrukcji. Z powiedzenia „co nagle, to po diable" nie odtworzymy wszystkich sytuacji historycznych, które utrwaliły ostrożność wobec pośpiechu. Sentencja zachowuje wzorzec, ale usuwa szczegóły. Bajka robi odwrotnie: rekonstruuje świat działania, w którym prawidłowość ujawnia się bez konieczności nazywania jej wprost.

Przysłowie i bajka stanowią dwa komplementarne sposoby magazynowania wiedzy kulturowej. Przysłowie kompresuje. Bajka symuluje. Pierwsze można przywołać w jednej chwili; druga pozwala wejść w przebieg zdarzeń. Przysłowie daje heurystykę, opowieść daje scenariusz.

Fikcyjność bajki jako narzędzie poznawcze i regulacyjne

Żadna z tych form nie jest z natury wyższa; każda z nich pełni inne zadania poznawcze. Porównanie to można dziś rozszerzyć o język teorii informacji. Przysłowie jest komunikatem o bardzo wysokiej kompresji. W niewielkiej liczbie słów przechowuje wzorzec zachowania lub ocenę sytuacji, jednak ceną tej kondensacji jest utrata kontekstu. Narracja jest droższa komunikacyjnie, lecz zachowuje więcej relacji pomiędzy zmiennymi. Takie zestawienie stanowi współczesną analogię, a nie twierdzenie Proppa, ale dobrze obrazuje, dlaczego kultura potrzebuje jednocześnie sentencji i historii.

Szczególne miejsce w materiale Proppa zajmują przysłowia dotyczące samej bajki. Formuła odpowiadająca sensowi „bajka jest zmyśleniem, pieśń mówi o prawdzie" nie stanowi morału dopisanego do konkretnej fabuły, lecz jest metawypowiedzią wspólnoty o jej własnych gatunkach. Lud nie tylko tworzy opowieści, ale posiada również praktyczną teorię ich statusu. Rozróżnia wypowiedzi, które mają być przyjmowane jako prawdziwe lub wiarygodne, od tych, które jawnie należą do sfery fikcji. To rozpoznanie ma ogromne znaczenie dla antropologii opowiadania. Społeczność tradycyjna nie jest naiwnym odbiorcą wierzącym w każde fantastyczne wydarzenie tylko dlatego, że nie dysponuje nowoczesną nauką.

Potrafi ona klasyfikować własne narracje według reżimu wiarygodności. Wie, że w bajkę „się nie wierzy", podczas gdy mit, legenda religijna czy opowieść wierzeniowa mogą podlegać innym regułom recepcji. Fikcyjność jest świadomie rozpoznanym kontraktem komunikacyjnym. Paradoksalnie właśnie ta świadomość zwiększa zdolność bajki do przekazywania mądrości. Ponieważ opowieść nie musi udawać kroniki faktów, może modelować relacje w formie wyostrzonej. Smok nie musi istnieć zoologicznie, aby walka z nim organizowała refleksję o odwadze, zagrożeniu i przejściu. Głupie miasteczko nie wymaga geograficznego odpowiednika, by historia o wnoszeniu światła w workach pozwalała śmiać się z absurdalnego rozumowania. Fikcja uzyskuje tym samym swobodę eksperymentu.

Współczesna filozofia często posługuje się eksperymentami myślowymi z podobnego powodu. Nie pytamy, czy dokładnie wydarzył się opisany przypadek, lecz jakie konsekwencje wynikają z jego

struktury. Choć bajka jest zupełnie innym gatunkiem niż eksperyment filozoficzny, obie formy korzystają z prawa fikcji do tworzenia sytuacji granicznych. Nieprawdopodobieństwo może służyć poznaniu, jeśli pozwala wyraźniej dostrzec relację. Propp wyraźnie oddziela tę immanentną filozofię fabuły od gatunków, w których dydaktyka jest organiczna – mowa tu o opowieściach moralistycznych i legendowych, zwłaszcza historiach o wielkich grzesznikach, karze za chciwość, braku szacunku wobec matki czy wizjach ujawniających ukryty grzech. W tych narracjach wspólnota nie zachowuje dystansu fikcjonalnego charakterystycznego dla bajki; opowieść ma być traktowana jako nośnik religijno-moralnej prawdy.

To rozróżnienie jest metodologicznie cenniejsze niż ogólne stwierdzenie, że „folklor wychowuje", gdyż różne gatunki czynią to w różny sposób. Legenda moralna czyni naukę jednym ze swoich jawnych celów. Bajka dostarcza sytuacji i pozwala wartościom ujawniać się w działaniu. Anegdota wykorzystuje śmiech jako sankcję społeczną, natomiast przysłowie kondensuje normę do łatwego do przywołania zdania. Umieszczenie tych form pod jedną kategorią „dydaktyki" zacierałoby ich zasadnicze różnice strukturalne.

Istotna jest tutaj społeczna funkcja śmiechu jako sankcji. W społeczności, w której nie każde zachowanie podlega formalnemu prawu, reputacja i ośmieszenie pełnią rolę mechanizmu regulacyjnego. Człowiek chciwy, głupi, zarozumiały czy obłudny zostaje zamieniony w typ anegdotyczny, a jego postępowanie zaczyna krążyć jako historia. Sankcją nie jest grzywna, lecz utrata powagi. Wspólnota komunikuje tym samym: „tak zachowywać się nie należy, jeżeli nie chcesz zostać bohaterem cudzych żartów". Nie jest to moralizowanie w sensie dopisanej sentencji; Normatywność zostaje wytworzona przez dystrybucję śmiechu. Słuchacz wie, po której stronie znajduje się sympatia narracji, ponieważ rozpoznaje, z kogo wolno się śmiać i kto zwycięża w konflikcie.

Aksjologia zostaje zakodowana performatywnie. Można tu dostrzec analogię do współczesnych mechanizmów reputacyjnych. Społeczności internetowe, organizacyjne i zawodowe również posługują się opowieściami ostrzegawczymi, memami czy żartami o zachowaniach uznawanych za niedopuszczalne lub absurdalne. Środki transmisji są inne, a tempo obiegu nieporównanie większe, lecz podstawowa funkcja kulturowa pozostaje podobna: wspólnota koduje normę nie tylko w regulaminie, ale i w opowieści o tym, co spotkało człowieka, który tej normy nie zrozumiał. Anegdota posiada przy tym przewagę nad bezpośrednim oskarżeniem – możliwość aluzji. Można opowiedzieć historię „o kimś", nie wymieniając konkretnej osoby, a odbiorcy i tak rozpoznają podobieństwo. Fikcja staje się ochronnym ekranem krytyki, co jest szczególnie ważne w kulturach lub instytucjach, w których otwarte zakwestionowanie autorytetu jest ryzykowne. Żart może wypowiedzieć to, czego nie wolno sformułować jako deklaracji politycznej.

Formuły bajkowe jako instrukcje obsługi fikcji

Mechanizm ten nie jest obcy historii samej nauki. Notatka dotycząca Proppa stanowi tu interesujący kontrapunkt: w środowisku sowieckim cytaty z klasyków marksizmu-leninizmu mogły pełnić funkcję swoistego "kamuflażu ochronnego", zabezpieczającego badacza przed oskarżeniami o formalizm. W prywatnym dzienniku Propp miał odnosić się z dystansem do przymusu nieustannego ideologicznego cytowania. To oczywiście zupełnie inny poziom komunikacji niż ludowa anegdota, jednak oba przypadki pokazują, że znaczenie wypowiedzi zależy od tego, co można powiedzieć wprost, co trzeba zasłonić formułą i jakie sygnały rozumie właściwa wspólnota.

Formuła jest zresztą kolejnym punktem, w którym Propp komplikuje prostą opozycję między narracją a maksymą. Stałe zwroty bajkowe — takie jak otwierające „w pewnym królestwie…” czy końcowe formuły o miodzie i winie — nie są abstrakcyjnymi morałami, lecz pełnią konkretne funkcje kompozycyjne. Pierwsze odsuwają wydarzenia od historycznej geografii i czasu; drugie przywracają dystans wobec opowiedzianego świata. Są czymś w rodzaju instrukcji obsługi fikcji. Formuła wstępna sygnalizuje odbiorcy: od tej chwili stosujemy inne reguły referencji. Nie pytaj, w którym roku panował ten król i na której mapie znajdziesz jego państwo.

Formuła końcowa mówi natomiast: teraz wracamy. Narrator może żartobliwie twierdzić, że był na weselu, by chwilę później sam rozszczelnić własne świadectwo. Świat przedstawiony zostaje domknięty gestem, który jednocześnie potwierdza jego artystyczny charakter. W Proppowskiej rekonstrukcji formuły te posiadają ponadto historyczną głębię. Niektóre mogą być pozostałościami dawnych zaklęć, tabu i praktyk związanych z magicznym statusem opowiadania. Tutaj ponownie widać charakterystyczny ruch jego teorii: element estetyczny współczesnej bajki może być skamieliną dawnej funkcji praktyczno-religijnej. To, co dziś śmieszy, mogło kiedyś chronić; to, co dziś rozpoczyna zabawę, mogło niegdyś wyznaczać moment wejścia w rytuał.

W tym świetle morał i formuła okazują się niemal przeciwstawnymi sposobami domykania opowieści. Morał zamyka znaczenie, narzucając odbiorcy konkretną konkluzję. Formuła końcowa zamyka wydarzenie, lecz może pozostawić sens otwarty. Jedna redukuje wieloznaczność; druga kończy akt opowiadania. Rozróżnienie to jest kluczowe dla estetyki folkloru. Najlepsza ludowa narracja nie potrzebuje ostatniego zdania wyjaśniającego całość. Jeśli konstrukcja działa prawidłowo, słuchacz już wie, kto zachował się mądrze, kto został ośmieszony i dlaczego bohater zasłużył na pomoc, a uzurpator poniósł klęskę.

Normatywna architektura zamiast moralistycznego redukcjonizmu

Dodatkowa instrukcja mogłaby wręcz osłabić efekt artystyczny. Istnieje bowiem zasadnicza różnica między pokazaniem człowiekowi mechanizmu a powiedzeniem mu, jak ma go ocenić. Proppowska nieufność wobec dopisywanego morału można zatem odczytać jako obronę poznawczej autonomii odbiorcy. Narracja dostarcza struktury doświadczenia, lecz nie musi całkowicie monopolizować interpretacji; odbiorca jest w stanie dostrzec w niej więcej niż jedną zasadę. Historia o sprytnym chłopie może mówić jednocześnie o inteligencji, niesprawiedliwej przewadze, ryzyku pychy, roli przypadku czy ograniczeniu formalnego autorytetu. Zredukowanie jej do sloganu „spryt popłaca" byłoby interpretacyjnym zubożeniem.

Jednocześnie nie należy przesadzić w drugą stronę. Fakt, że bajka nie zawiera explicite morału, nie oznacza, iż każda interpretacja jest równie zasadna. Struktura tekstu narzuca pewne ograniczenia. Jeżeli narracja konsekwentnie nagradza hojność i ośmiesza chciwość, trudno przekonująco twierdzić, że jej podstawową wartością jest pochwała skąpstwa. Otwartość interpretacyjna nie oznacza semantycznej dowolności. Znaczenie wyłania się z tekstu, kontekstu wykonania oraz kulturowego repertuaru odbiorcy.

Tę równowagę można uznać za jedną z najważniejszych lekcji Proppa dla współczesnej humanistyki. Z jednej strony należy unikać moralistycznego redukcjonizmu, który traktuje opowieść jak kopertę zawierającą jedną ukrytą sentencję; z drugiej zaś nie trzeba rezygnować z badania jej aksjologii. Wartości mogą być bowiem wpisane w samą organizację działań.

To właśnie relacja między strukturą a oceną pozwala połączyć morfologię z filozofią. Propp nie tworzył systemu etycznego, lecz jego metoda pomaga wskazać, gdzie w narracji kryje się etyka. Odnajdujemy ją w kolejności prób, w różnicy reakcji prawdziwego i fałszywego bohatera, w sposobie rozdzielania pomocy, karaniu pychy, sympatiach komizmu czy w tym, komu historia przyznaje ostateczne rozpoznanie. Narracja może posiadać normatywną architekturę bez normatywnego komentarza. Można zatem odwrócić popularne pytanie: zamiast pytać „jaki morał zawiera ta bajka?", zapytajmy „jaką konfigurację działań bajka przedstawia jako skuteczną, godną, śmieszną, niebezpieczną lub haniebną?". Takie podejście jest metodologicznie bogatsze, gdyż nie zakłada z góry istnienia jednej sentencji, lecz pozwala badać normatywność poprzez strukturę.

W przypadku anegdoty pytanie brzmi jeszcze precyzyjniej: „jaka interpretacja zostaje przez puentę skompromitowana?". Śmiech często wskazuje właśnie na upadek określonego modelu rozumienia; człowiek śmieje się, ponieważ pierwotna rama okazała się niewystarczająca. Puenta staje się więc

krytyką pewnego sposobu widzenia. W przypadku przysłowia pytamy natomiast: „jakie doświadczenie zostało skompresowane do reguły?”. Przy legendzie moralistycznej: „jaką prawdę normatywną wspólnota przedstawia jako rzeczywiście obowiązującą?”, a przy formule bajkowej: „jaką operację komunikacyjną wykonuje stały zwrot?”.

Bajka jako odrębna forma poznania i system przetwarzania doświadczenia

Dopiero takie rozdzielenie pozwala zrozumieć różne technologie społecznej pamięci, które zbyt łatwo wrzuca się do jednego worka pod nazwą "mądrość ludowa". Nie jest ona bowiem jednolitym skarbcem sentencji. Może być proceduralna, gdy wskazuje sposób radzenia sobie w konkretnej sytuacji; heurystyczna, gdy przybiera postać przysłowia; satyryczna, gdy karze śmiechem; religijno-normatywna, gdy działa poprzez legendę; estetyczna, gdy zapisuje się w formule; narracyjna zaś, gdy pozwala wartościom wynikać z samej fabuły. Tę wielopostaciowość warto zachować, jeśli chcemy traktować folklor naukowo, a nie jedynie kolekcjonować "złote myśli". Proppowski sprzeciw wobec moralizatorskiej redukcji ma zatem znaczenie większe niż spór klasyfikacyjny dotyczący Ezopa, Kryłowa czy Perraulta. Dotyczy on natury wiedzy humanistycznej: czy wszystko, co istotne, daje się ostatecznie przełożyć na abstrakcyjne twierdzenie? Bajka odpowiada negatywnie.

Część wiedzy istnieje w konfiguracji zdarzeń, podobnie jak wiedza praktyczna tkwi w umiejętności wykonania czynności, a nie wyłącznie w instrukcji ją opisującej. Człowiek może znać definicję odwagi i zachować się tchórzliwie. Może z kolei nie potrafić jej zdefiniować, a jednak w krytycznej chwili działać odważnie. Może znać setki przysłów o rozsądku, by stosować je mechanicznie – jak bohater ludowej anegdoty, który zawsze wybiera właściwe słowo na niewłaściwą okazję. Wiedza deklaratywna i praktyczna nie są tożsame, a bajka przechowuje tę różnicę w formie artystycznej. Najgłębsza Proppowska intuicja dotycząca morału może być zatem sformułowana następująco: opowieść nie jest rozwlekłą maksymą. Jest odrębną formą poznania.

Z tego punktu widzenia nawet najprostszy żart może posiadać poważną treść antropologiczną. Uczy, że człowiek żyje w świecie interpretacji; że autorytet bywa kompromitowany; że reguła bez kontekstu prowadzi do absurdu; że status nie gwarantuje mądrości; że słabszy może zwyciężyć dzięki znajomości sposobu myślenia silniejszego; że reputacja bywa mylona z kompetencją; że wspólnota sankcjonuje zachowania również poprzez śmiech; a fikcja może przekazywać prawdę bez udawania faktu.

Anegdota osiąga to wszystko bez wykładu – jej filozofia jest zwięzła, ponieważ została ukryta w konstrukcji. Przysłowie stosuje podobną ekonomię inną drogą: usuwa historię i zostawia sam wzorzec. Legenda moralistyczna robi odwrotnie: wykorzystuje historię, aby umocnić przekonanie o obowiązującej prawdzie. Bajka magiczna i obyczajowa pozwalają zaś wartościom wynikać z losów bohaterów, unikając konieczności formułowania końcowej doktryny. Ta różnorodność form dowodzi, że folkloru nie wolno traktować jako prymitywnego stadium literatury "dojrzałej". Jest on raczej rozbudowanym systemem społecznego przetwarzania doświadczenia, w którym różne gatunki wykonują odmienne operacje poznawcze i komunikacyjne. Jedne kompresują, inne symulują, jeszcze inne sankcjonują, rozśmieszają, rytualizują albo organizują pamięć.

Kolejnym krokiem nie może być zatem pozostawanie wyłącznie przy fabule. Istnieje bowiem rodzaj bajki, w którym fabuła zostaje niemal całkowicie podporządkowana zasadzie narastania formy. Jedna postać woła drugą, drugi element przyciąga trzeci, zdanie obrasta kolejnymi członami, a przyjemność słuchania rodzi się mniej z pytania "co się wydarzy?", a bardziej z ciekawości: "jak daleko można jeszcze przedłużyć ten łańcuch?". W ten sposób dochodzimy do bajki kumulatywnej – niezwykłego miejsca, w którym Proppowska analiza narracji spotyka się z rytmem, pamięcią, aglutynacją języka, dziecięcą zabawą i archaicznym sposobem budowania świata przez dokładanie jednego ogniwa do drugiego.

BAJKA KUMULATYWNA: POWTÓRZENIE, RYTM, PAMIĘĆ I LOGIKA ŁAŃCUCHA. Gatunek ten zajmuje w systematyce Władimira Proppa miejsce szczególne, ponieważ podważa powszechne przekonanie, że narracja musi przede wszystkim rozwijać fabułę. O ile w bajce magicznej sens rodził się z następstwa funkcji, w nowelistycznej z konfliktu społecznego i fortelu, a w anegdocie z nagłego przewrotu puenty, o tyle bajka kumulatywna potrafi niemal całkowicie zrezygnować z rozbudowanej intrygi. Jej zasadniczym wydarzeniem staje się sama forma narastania. Kolejna postać dołącza do poprzedniej, kolejna prośba wymusza następną, nowy element powoduje powtórzenie wszystkich wcześniejszych, aż powstały łańcuch osiąga granicę i gwałtownie pęka, odwraca kierunek albo kończy się komiczną katastrofą. Opowieść nie tyle zmierza od zdarzenia do zdarzenia, ile rośnie.

Łaciński rdzeń cumulare, oznaczający gromadzenie i spiętrzanie, trafnie oddaje artystyczną zasadę tej grupy tekstów. W terminologii europejskiej występują nazwy wskazujące na łańcuch, nagromadzenie, liczenie lub wędrówkę kolejnych elementów. Już samo zróżnicowanie tych nazw ujawnia podstawową właściwość gatunku: sens nie tkwi przede wszystkim w indywidualnych cechach bohaterów, lecz w samej operacji dołączania.

Bajka kumulatywna jako model zależności i systemów

Propp podkreślał, że rosyjski repertuar obejmuje około dwudziestu zasadniczych typów takiej konstrukcji. Liczba ta jest niewielka w porównaniu z ogromem możliwych wariantów wykonawczych, co ponownie prowadzi do fundamentalnego problemu jego folklorystyki: ograniczona liczba schematów potrafi generować niezwykle bogatą zmienność konkretnych tekstów. Początek bajki kumulatywnej jest znamiennie nieheroiczny. Nie musi nastąpić porwanie księżniczki ani napaść smoka; wystarczy upieczony bochenek, stłuczone jajko, problem z wyrwaniem rzepy, znalezienie przez zwierzę niewielkiego schronienia lub zadławiony kogut.

Zdarzenie jest drobne, czasem wręcz banalne. Dopiero kontrast między błahością początku a nieproporcjonalną skalą późniejszych konsekwencji wytwarza komizm. Mała przyczyna uruchamia wielki łańcuch. Konstrukcja ta jest interesująca również z perspektywy filozofii przyczynowości. Bajka kumulatywna modeluje świat, w którym zdarzenie A prowadzi do B, B wymusza C, a C angażuje D, aż cały system zostaje wprawiony w ruch. Nie jest to oczywiście naukowy model kauzalny – relacje mogą być absurdalne, arbitralne i rytualnie powtarzalne – jednak sam sposób myślenia opiera się na wyraźnym wyobrażeniu zależności sekwencyjnej. Jeśli jedno ogniwo zawiedzie, trzeba uruchomić następne.

Opowieść ukazuje rzeczywistość jako sieć lokalnych zależności poznawanych krok po kroku. W „Rzepce” mechanizm ten przyjmuje postać niemal modelową: dziadek nie może wyrwać warzywa, więc przywołuje babkę; ta wnuczkę, a wnuczka kolejną istotę, aż najdrobniejszy uczestnik staje się elementem niezbędnym do powodzenia całej operacji.

Przyjemność narracyjna nie wynika tu z niepewności co do rozwoju charakteru bohatera. Odbiorca szybko rozpoznaje regułę i czeka na jej kolejną realizację oraz moment, w którym rosnący układ osiągnie próg skuteczności. Ta prosta konstrukcja pozwala wydobyć interesującą intuicję społeczną, choć należy podkreślić, że jest to interpretacyjne rozszerzenie, a nie explicite sformułowana teoria Proppa.

Sukces w „Rzepce” ma charakter agregacyjny. Żadna pojedyncza osoba nie posiada wystarczającej siły, lecz połączenie wielu niewystarczających jednostek daje efekt przekraczający możliwości każdej z nich z osobna. Najmniejszy uczestnik nie jest zbędny tylko dlatego, że wnosi najmniej siły; w układzie znajdującym się tuż poniżej progu jego marginalny wkład może mieć znaczenie decydujące. Bajka dla dzieci staje się w ten sposób intuicyjną ilustracją zjawiska, które teoria systemów opisywałaby językiem emergencji i efektu progowego: własność całości nie jest prostą sumą właściwości pojedynczych elementów.

Nie każda kumulacja posiada jednak tak silną wewnętrzną konieczność. Propp wyraźnie rozróżnia łańcuchy, w których każdy kolejny człon wynika z niepowodzenia poprzedniego, od konstrukcji bardziej mechanicznych, gdzie nowe postacie są po prostu dokładane zgodnie z ustanowioną regułą. W „Teremku" czy opowieściach o małym domku, rękawiczce lub schronieniu kolejne zwierzęta wprowadzają się do tej samej przestrzeni, choć fabularna konieczność ich pojawienia się jest niewielka. Sens polega właśnie na narastaniu liczby mieszkańców i rosnącej dysproporcji między pojemnością schronienia a gromadzoną w nim wspólnotą. Kiedy pojawia się niedźwiedź, system przekracza granicę obciążenia.

Współczesna teoria systemów pozwala dostrzec w tym schemacie metaforę przeciążenia, choć byłoby anachronizmem przypisywać ją samemu Proppowi. System może tolerować kolejne przyrosty bez widocznej zmiany, aż przekroczenie pewnego progu prowadzi do nagłego załamania. Bajka kumulatywna intuicyjnie operuje więc nieliniowością: dziesięć wcześniejszych przyrostów nie musi wywołać katastrofy, lecz jedenasty może ją spowodować. Dla słuchacza szczególnie atrakcyjna jest właśnie chwila, w której stopniowe "jeszcze trochę" zmienia się w gwałtowne "za dużo".

Propp wyróżnia kilka zasad organizowania takich łańcuchów. Jedna z nich opiera się na prośbach i wysyłaniu po kolejne dobra. Bohater potrzebuje wody, lecz aby ją uzyskać, musi zdobyć coś dla rzeki; by to zrobić, musi udać się do następnej postaci, która z kolei żąda kolejnego elementu. Cel pozornie prosty zostaje rozłożony na serię warunków. To niezwykle interesujący model zależności pośrednich: przedmiot pożądany nie jest dostępny bezpośrednio, ponieważ każdy uczestnik systemu stawia warunek wejścia w wymianę. W języku ekonomii można by mówić o łańcuchu komplementarności – realizacja celu zależy od zasobu, którego zdobycie zależy od następnego. Nie oznacza to oczywiście, że ludowa bajka antycypuje teorię łańcuchów dostaw, jednak podobieństwo strukturalne jest pouczające. Najprostsza potrzeba może zależeć od długiego ciągu niewidocznych wcześniej powiązań; kogut potrzebujący wody uruchamia całą społeczną i przyrodniczą sieć świadczeń.

Bajka uczy w formie komicznej, że bezpośredni cel może mieć rozległe zaplecze zależności. Inny typ tworzą łańcuchy pożerania: bohater lub potworna postać pochłania kolejno napotykane istoty i przedmioty, rosnąc z każdym etapem. W takich opowieściach kumulacja ma charakter inkorporacyjny – poprzednie elementy nie pozostają zewnętrznym szeregiem, lecz dosłownie znajdują się wewnątrz kolejnego stanu systemu. Każde następne ogniwo zawiera pamięć wszystkich wcześniejszych, choćby wyrażoną narracyjnie przez recytację całego ciągu. W „Kolobku" mechanika jest częściowo inna.

Kumulacja jako mechanizm iteracji i narastania

Bohater powtarza swoją historię kolejnym napotykanym zwierzętom: uciekłem temu, uciekłem tamtemu, więc ucieknę również tobie. Każde spotkanie rozbudowuje tę autobiograficzną formułę. Bohater buduje reputację na wcześniejszych sukcesach, a ich powtarzalność rodzi przekonanie, że następny z nich jest pewny. Właśnie wtedy lis przerywa serię.

Z perspektywy psychologii decyzji konstrukcję tę można odczytać jako model nadmiernej ekstrapolacji z przeszłości. Powtarzające się sukcesy utwierdzają w przekonaniu o trwałości reguły: „skoro udało się tyle razy, uda się ponownie". Opowieść przełamuje tę indukcję, pokazując, że sekwencja może zakończyć się właśnie dlatego, iż bohater uwierzył w jej nieskończoność. Jest to współczesne odczytanie struktury – nie Proppowska terminologia, lecz ujęcie, które doskonale współgra z estetyką nagłego pęknięcia łańcucha.

Inną odmianę tworzą kumulatywne wymiany. Przedmiot zostaje zastępowany kolejnym – czasem cenniejszym, a czasem przeciwnie: bohater krok po kroku traci posiadane zasoby. Fabuła staje się wówczas szeregiem transformacji wartości. Każdy etap jest formalnie podobny, lecz zmienia stan posiadania; powtórzenie nie oznacza więc identyczności skutku. Ta sama operacja wymiany, w zależności od kierunku, może prowadzić do wzrostu albo deprecjacji. W takim schemacie szczególnie wyraźnie widać, że bajka kumulatywna nie jest jedynie „opowiadaniem tego samego wiele razy". Powtarza operator, ale zmienia argumenty. Istnieje reguła działania, do której kolejno podstawiane są nowe elementy. Pozwala to opisać ją językiem bliskim logice iteracji: wykonaj operację, zapisz wynik i użyj go jako stanu początkowego następnego kroku. Oczywiście taki formalny opis jest współczesną abstrakcją, jednak sam Propp dostrzegał, że właśnie mechanizm dołączania stanowi artystyczne centrum gatunku.

Łańcuchy nieproszonych gości wprowadzają natomiast problem narastającego przeciążenia. Kolejni uczestnicy siadają na saniach, wchodzą do domku lub zajmują ograniczoną przestrzeń, aż materialna infrastruktura przestaje wytrzymywać. Drobny element przestrzeni zostaje skonfrontowany z nieograniczoną zasadą przyjmowania nowych członów. Komizm rodzi się ze zderzenia abstrakcyjnego "jeszcze jeden" z fizycznym "już się nie mieści". W łańcuchach ciał kumulacja zostaje dosłownie ucieleśniona: postacie chwytają się jedna drugiej, wspinają na siebie lub tworzą fizyczny szereg. Nie ma bardziej bezpośredniego sposobu ukazania struktury zależności – jednostka znajduje się pomiędzy poprzednikiem a następcą, a wypadnięcie jednego ogniwa może doprowadzić do rozpadu całej konstrukcji.

Bajka kumulatywna jako technologia pamięci i performansu

Łańcuch narracyjny i fizyczny stają się tutaj jednym obrazem. Jeszcze bardziej radykalny charakter ma absurdalne spiętrzenie lamentu. Błahy incydent uruchamia reakcję emocjonalną, ta wywołuje kolejną, aż cała społeczność uczestniczy w katastrofie całkowicie niewspółmiernej do punktu wyjścia. Stłuczenie jajka może poprzez serię przesadzonych reakcji zakończyć się zniszczeniem całej wsi.

Kumulacja nie dotyczy tu ludzi przyłączających się do wspólnego zadania, lecz społecznego rozchodzenia się reakcji. Współczesny język teorii sieci pozwala potraktować taki schemat jako intuicyjny obraz kaskady. Bodziec przechodzi z węzła do węzła, a lokalne reakcje wzmacniają jego skutki. Nie jest istotne, że każdy etap z osobna wydaje się komicznie absurdalny. Artystyczna prawda leży w mechanizmie: system może wygenerować skutek ogromny w stosunku do niewielkiego impulsu początkowego, jeżeli poszczególne reakcje są ze sobą sprzężone. Bajka kumulatywna jest więc szczególną sztuką relacji między małym początkiem a wielkim skutkiem. Można powiedzieć, że jej logika polega na walce dwóch intuicji.

Pierwsza mówi, że małe zdarzenie powinno mieć małe następstwa. Druga, ujawniana przez fabułę, pokazuje, że pośrednictwo wielu kolejnych ogniw może całkowicie zerwać proporcję. Komizm rodzi się właśnie ze skali tej utraty. Kluczowym aspektem gatunku pozostaje jednak wykonanie. Propp rozróżnia tryb bardziej epicki, spokojny i narracyjny od trybu formularnego, w którym kumulacja wydarzeń staje się równocześnie kumulacją słów. Wraz z każdym nowym elementem opowiadacz powtarza poprzedni ciąg. Tekst przyrasta nie tylko semantycznie, lecz fonicznie. Historia wydłuża się, ponieważ każde nowe ogniwo wymusza przypomnienie całej wcześniejszej konstrukcji.

Ta cecha ma ogromne znaczenie dla rozumienia oralności. W kulturze pisma odbiorca może cofnąć wzrok o kilka akapitów; w kulturze wykonania słuchacz nie dysponuje stroną. Struktura musi istnieć w czasie, a pamięć o wcześniejszych elementach wymaga nieustannego odnawiania. Powtórzenie nie jest więc oznaką ubóstwa środków, lecz technologią transmisji. Formuła działa jak uchwyt pamięciowy. Stałe przydomki, rymowane określenia, aliteracje i powtarzalne frazy zmniejszają niepewność. Słuchacz po kilku rundach potrafi przewidywać przebieg akcji, a nawet współuczestniczyć w recytacji. Opowieść zbliża się do pieśni, zabawy i performansu zbiorowego. Granica pomiędzy nadawcą a odbiorcą staje się przepuszczalna: publiczność może dopowiadać kolejne człony, poprawiać opowiadacza, śmiać się przed przewidywanym momentem albo recytować razem z nim.

Z perspektywy współczesnej psychologii poznawczej można opisać tę właściwość przez pojęcia porcjowania informacji i przewidywalności sekwencji. Pamięć robocza ma ograniczoną pojemność, dlatego łatwiej operujemy na materiale zorganizowanym w powtarzalne, rozpoznawalne jednostki niż na przypadkowym szeregu niepowiązanych elementów. Rytm, rym i regularna składnia zwiększają liczbę wskazówek umożliwiających odtworzenie kolejnego członu. Bajka kumulatywna nie przedstawia zatem pamięci chaosu; tworzy środowisko, w którym zapamiętywanie jest wsparte przez strukturę. Co więcej, kolejne powtórzenia nie są poznawczo identyczne. Przy pierwszym usłyszeniu formuły słuchacz dopiero ją rozpoznaje; później zaczyna przewidywać; następnie oczekuje jedynie momentu, w którym pojawi się nowość. Pozwala to skupić uwagę na różnicy – powtarzalność tła uwydatnia zmianę figury. Każde nowe zwierzę, przedmiot lub żądanie staje się wyraźniejsze właśnie dlatego, że cała reszta pozostaje znajoma.

Bajka kumulatywna jest sztuką kontrolowanej redundancji. W technicznej teorii komunikacji redundancja bywa przeciwstawiana oszczędności, ale w rzeczywistych interakcjach międzyludzkich posiada ogromną wartość: zwiększa odporność przekazu na zakłócenia. Jeśli słuchacz nie dosłyszy pojedynczego słowa, zna strukturę pozwalającą je odtworzyć. Jeśli opowiadacz zmieni drobny element, rytm nadal podtrzymuje sekwencję. Powtórzenie stabilizuje przekaz.

Nie należy jednak utożsamiać tej stabilizacji z mechaniczną niezmiennością. Oralność działa właśnie poprzez równowagę powtórzenia i wariantu. Schemat pozostaje rozpoznawalny, ale wykonawca może zmieniać przydomki, melodie, tempo, lokalne słowa czy humorystyczne dodatki. Kumulacja daje niezwykle mocny stelaż, na którym można zawieszać indywidualną ornamentację. Im stabilniejsza gramatyka formuły, tym bezpieczniej można improwizować na jej powierzchni. Propp zwraca uwagę na rymowane, humorystyczne przydomki postaci, które dla słuchacza są niemal fonetycznymi etykietami. Znaczenie semantyczne bywa tu mniej ważne niż dźwięk; słowo zaczyna działać jako materiał estetyczny. Opowieść przestaje być wyłącznie nośnikiem informacji o wydarzeniach i staje się doświadczeniem mowy jako rytmu.

Tutaj bajka kumulatywna zbliża się do jednej z najbardziej pierwotnych radości języka: przyjemności przewidywania i powtarzania dźwięku. Dziecko nie musi rozumieć wszystkich historycznych znaczeń formuły, aby cieszyć się aliteracją, rymem i możliwością wypowiedzenia długiego szeregu bez pomyłki. Język jest wtedy jednocześnie komunikatem i zabawką.

Kumulacja jako trening poznawczy i mechanizm porządkowania świata

Pozwala to lepiej zrozumieć silne związki tego gatunku z folklorem dziecięcym, na które wskazuje materiał Proppa. Nie oznacza to jednak, że wszystkie tego typu teksty powstały pierwotnie z myślą o dzieciach; historia folkloru wielokrotnie dowodzi migracji form między różnymi grupami wiekowymi. To, co niegdyś pełniło funkcję rytualną lub obrzędową, mogło z czasem przeniknąć do repertuaru dziecięcego właśnie dlatego, że utraciło dawną powagę, zachowując przy tym atrakcyjną konstrukcję rytmiczną. Dziecięca recepcja ujawnia jednak jeszcze jedną właściwość kumulacji: pozwala ona ćwiczyć kompetencję sekwencyjną. Uczestnik musi bowiem nie tylko zapamiętać poszczególne elementy, ale przede wszystkim zachować ich ścisłą kolejność. Pominięcie jednego członu staje się natychmiast zauważalne, gdyż narusza ustalony wzorzec.

Zabawa narracyjna funkcjonuje zatem jednocześnie jako trening pamięci porządkowej, uwagi i antycypacji. Współczesna psychologia rozwojowa pozwala spojrzeć na ten proces szerzej: dziecko uczy się języka i świata m.in. poprzez wykrywanie regularności. Powtarzalny schemat z jednym zmieniającym się elementem wyjątkowo wyraźnie eksponuje relację między stałością a różnicą. Jest to struktura sprzyjająca kategoryzacji, oparta na zasadzie: „to samo dzieje się ponownie, lecz z innym uczestnikiem”. Nie trzeba przypisywać dawnemu folklorowi świadomego celu pedagogicznego, by zauważyć, że jego forma naturalnie wspiera takie procesy poznawcze.

Najbardziej kontrowersyjny aspekt interpretacji Proppa dotyczy historyczno-psychologicznego pochodzenia kumulacji. Badacz wiązał konstrukcję łańcuchową z archaicznym sposobem myślenia, który w jego przekonaniu opierał się na konkretnym przechodzeniu od elementu do elementu, a nie na abstrakcyjnym ujmowaniu przestrzeni i relacji. Posługiwał się obrazem człowieka poruszającego się krok po kroku, od jednego uchwytnego punktu do następnego.

W takim modelu świat nie jest postrzegany od razu jako całość; wyłania się on poprzez sekwencyjne zestawianie fragmentów. Tezę tę należy dziś traktować raczej jako element historii antropologii i psychologii kulturowej niż jako fakt dotyczacy jednolitej „mentalności pierwotnej”. Współczesna antropologia znacznie ostrożniej podchodzi do hierarchicznego przeciwstawiania myślenia archaicznego nowoczesnemu oraz do założenia, że całe społeczeństwa można ustawić na jednej osi rozwoju zdolności abstrakcyjnych. Kultury tradycyjne dysponują bowiem wysoce rozwiniętymi systemami klasyfikacji, orientacji przestrzennej czy wiedzy ekologicznej, choć niekoniecznie organizują je według kategorii europejskiej nauki.

Wartość intuicji Proppa można jednak zachować, jeśli odrzucimy ewolucjonistycznego uproszczenia. Sekwencyjne przedstawianie rzeczywiście stanowi jeden z podstawowych sposobów poznawczego porządkowania złożoności. Człowiek współczesny czyni dokładnie to samo, gdy rozpisuje skomplikowane zadanie na etapy, tworzy algorytm, instrukcję, procedurę lub listę zależności.

Kumulacja jako algorytmiczna struktura i sztuka antycypacji

Nie musi to świadczyć o „niższym" stadium myślenia. Przeciwnie, dekompozycja problemu na uporządkowany łańcuch jest jedną z najbardziej użytecznych technik rozumowania. W tym świetle zaskakująco aktualna staje się analogia Proppa do aglutynacji językowej. Porównywał on konstrukcję kumulatywną do języków, w których kolejne morfemy są dołączane do rdzenia w stosunkowo czytelnych segmentach. Nie należy jednak z tej metafory wyprowadzać typologii kulturowej ani sugerować, że języki aglutynacyjne są bardziej „archaiczne" – współczesne językoznawstwo nie wartościuje typów morfologicznych w taki sposób.

Sama analogia formalna pozostaje trafna: do istniejącego łańcucha dołącza się nowy człon, podczas gdy wcześniejsza struktura pozostaje rozpoznawalna. Bajkę kumulatywną można zatem traktować jako narracyjną aglutynację. Każda jednostka niesie własną treść, lecz jej znaczenie wynika również z miejsca w coraz dłuższym szeregu. W przeciwieństwie do narracji silnie transformacyjnych, wcześniejsze człony nie muszą zmieniać formy po dołączeniu nowego elementu; zostają zachowane i ponownie przywołane. Mechanizm ten przypomina strukturę rekursywną, choć termin ten należy stosować ostrożnie. W ścisłym sensie informatycznym rekursja zachodzi wtedy, gdy procedura odwołuje się do samej siebie. W bajce kumulatywnej częściej mamy do czynienia z iteracyjnym ponawianiem wzorca i włączaniem wcześniejszego ciągu. Z punktu widzenia odbiorcy efekt jest jednak podobny: nowy poziom zawiera w sobie reprezentację poziomu poprzedniego. Można zapisać tę zasadę w prostej abstrakcji: stan pierwszy to A; drugi to A+B; trzeci A+B+C; czwarty A+B+C+D.

Taka notacja odsłania niezwykłą ekonomię gatunku. Narracja nie potrzebuje nowej reguły dla każdego etapu – jedna zasada generuje wszystkie następne. To cecha, która łączy kumulację z algorytmicznym sposobem opisu procesów. Warto jednak pamiętać, że folklorystyczna potęga tego mechanizmu nie polega na matematycznej czystości. Gdyby bajka była jedynie ciągiem A+B+C+D, szybko stałaby się nużąca.

Sztuka wykonawcy polega na różnicowaniu rytmu, intonacji, przydomków i napięcia w kolejnych powtórzeniach. Forma jest regularna, lecz wykonanie żywe; struktura zapewnia przewidywalność, a wykonawca produkuje przyjemność. Proppowska teoria styka się tu z jednym z kluczowych problemów estetyki: dlaczego powtórzenie nie zawsze nudzi? Odpowiedź tkwi w relacji między przewidywalnością a wariacją. Całkowity chaos utrudnia wytworzenie oczekiwania, całkowita zaś identyczność szybko wygasza uwagę. Przyjemność rośnie wtedy, gdy odbiorca zna regułę, ale nie zna jeszcze wszystkich jej realizacji.

Muzyka wykorzystuje ten mechanizm nieustannie. Rytm musi się powtarzać, by zostać rozpoznanym, lecz potrzebuje wariacji, aby podtrzymać uwagę – refren wraca, ale zwrotka się zmienia. Bajka kumulatywna działa podobnie. Słuchacz pragnie powtórzenia właśnie dlatego, że wie, iż do znajomej konstrukcji zostanie dodany nowy element. Z tego punktu widzenia kumulacja jest również sztuką anticipacji. Po dwóch lub trzech etapach dziecko czy dorosły zaczyna przewidywać nie konkretną postać, lecz samą operację: „teraz wszystko zostanie powiedziane jeszcze raz, tylko dłużej". Odbiorca uczestniczy w strukturze jeszcze przed jej wykonaniem. Narracja produkuje satysfakcję wynikającą z trafnego przewidywania oraz drobnych niespodzianek pojawiających się wewnątrz schematu. To połączenie stabilności i otwartości tłumaczy również podatność bajek kumulatywnych na wariantowość geograficzną. Łańcuch można wydłużać, skracać, zmieniać obsadę czy zastępować lokalne zwierzęta innymi.

Tożsamość tekstu nie zależy od zachowania każdego słowa, lecz od zachowania operatora kumulacji. Podobnie jak w morfologii bajki magicznej, Propp dociera tu do rozróżnienia powierzchni i struktury. Konkretne postacie mogą się zmieniać; mechanizm pozostaje stały. W bajce magicznej niezmienna była kolejność funkcji, w kumulatywnej – reguła rozszerzania łańcucha. Oba przypadki dowodzą tej samej intuicji metodologicznej: badanie folkloru wymaga znalezienia poziomu, na którym warianty przestają wyglądać jak odrębne teksty. Propp szukał korzeni konstrukcji kumulatywnych w dawnych obrzędach i tekstach sakralnych. Przywołuje m.in. paschalną pieśń Chad Gadja z żydowskiej Hagady, której struktura opiera się na kolejnym pojawianiu się sił niszczących poprzednika: jeden element zostaje zaatakowany przez następny, ten przez kolejny, aż łańcuch zostanie domknięty przez najwyższą instancję.

Kumulacja nie pełni tu funkcji wyłącznie zabawowej – porządkuje hierarchię następstw i relacji. Jest to ważne zastrzeżenie wobec łatwego utożsamienia kumulatywności z folklorem dziecięcym. Ta sama forma występuje w kontekście sakralnym, rytualnym czy humorystycznym; o jej znaczeniu decyduje nie tylko struktura, lecz pragmatyka wykonania. Mechanizm łańcuchowy jest formalnie mobilny: może służyć rytuałowi, pamięci, nauczaniu lub komizmowi. W rekonstrukcji Proppa pojawia się również motyw przenoszenia winy w kolejnych ogniwach konstrukcji rytualnych.

Schemat „A odpowiada przed B, B przed C, C przed D” tworzy narracyjne dochodzenie do coraz dalszej przyczyny. Z dzisiejszej perspektywy interesujący jest tu problem regresu przyczynowego: jeśli każdy element odsyła odpowiedzialność dalej, gdzie łańcuch się kończy? Bajka kumulatywna potrzebuje granicy. Łańcuch nie może rosnąć w nieskończoność, choć reguła formalna teoretycznie by na to pozwalała. Zakończenie przychodzi z zewnątrz jako element powodujący pęknięcie lub rozwiązanie: lis zjada Koloboka, niedźwiedź niszczy domek, rzepka zostaje wyrwana, a przeciążona konstrukcja w końcu pęka.

Bajka kumulatywna jako model granic systemu i rytmu

Finał jest momentem, w którym nieskończona możliwość formalnego dodawania zderza się z materialną lub fabularną granicą. Gatunek ten okazuje się zatem opowieścią o skończoności. Każde „jeszcze jedno” wydaje się możliwe aż do chwili, gdy przestaje nim być. Kumulacja pozwala odczuć tę granicę właśnie dlatego, że wcześniej przez długi czas ją przesuwa.

Można tu dostrzec daleką analogię ekonomiczną: wzrost ilościowy nie może być w nieskończoność utożsamiany ze wzrostem możliwości systemu. Każda infrastruktura posiada pojemność, każde ciało granicę, każda pamięć obciążenie, a każda społeczność koszty koordynacji. Nie jest to oczywiście „przesłanie” tradycyjnej bajki, lecz współczesny sposób wykorzystania jej struktury jako modelu myślowego.

Jeszcze ciekawszy jest przypadek Rzepki, gdzie kolejny człon nie przeciąża systemu, lecz zwiększa jego możliwości. Ten sam formalny mechanizm kumulacji może zatem prowadzić do dwóch przeciwstawnych efektów: w jednym przypadku dołączenie wzmacnia zdolność wspólnego działania, w drugim zaś przekracza wydolność infrastruktury. Sama liczba nie jest dobra ani zła; znaczenie przyrostu zależy od architektury systemu. To rozróżnienie pozwala zinterpretować bajkę kumulatywną jako prostą gramatykę organizacji zbiorowej. Jeżeli elementy dokładają komplementarny zasób, kumulacja zwiększa sprawczość. Jeśli jednak każdy nowy element zużywa ograniczoną pojemność, przybliża ona załamanie. Ta sama zasada „więcej” może więc oznaczać odporność albo przeciążenie.

Nie bez znaczenia jest fakt, że odbiorca doświadcza tych zależności nie poprzez abstrakcyjną tabelę, lecz poprzez rytm. Wiedza zostaje ucieleśniona w recytacji. Długość łańcucha odczuwa się dosłownie w oddechu, tempie, wysiłku pamięci i czasie potrzebnym na powtórzenie. Im więcej elementów, tym dłużej trwa wypowiedzenie całej formuły; kumulacja jest zatem mierzalna nie tylko semantycznie, ale somatycznie. To jedna z kluczowych różnic pomiędzy oralną a czysto graficzną reprezentacją struktury.

Na kartce zapis A+B+C+D zajmuje niewiele więcej miejsca niż A+B. W wykonaniu jednak każda dodatkowa jednostka wydłuża realny czas mówienia, a ciało opowiadacza staje się nośnikiem rosnącej złożoności. Można powiedzieć, że bajka kumulatywna jest rodzajem analogowego komputera kultury oralnej. Nie w sensie technologicznym, lecz strukturalnym: wykonuje prostą operację wielokrotnie, zachowując wcześniejsze wyniki i dołączając następne. Pamięć człowieka jest tu jednocześnie nośnikiem danych i mechanizmem wykonawczym, a błąd w odtworzeniu ujawnia się jako przerwanie wzorca.

Ta analogia prowadzi do współczesnych modeli generatywnych narracji, choć należy zachować proporcje. Algorytm komputerowy bez trudu wygeneruje nieskończoną serię zgodnie z prostą regułą, lecz człowiek słuchający potrzebuje punktu kulminacyjnego. Opowieść poprawna formalnie nie musi bowiem działać estetycznie; sztuka wymaga rozpoznania właściwego momentu zerwania procedury.

Granica między regułą a jej przerwaniem jest źródłem humoru. Im silniejsze oczekiwanie następnego powtórzenia, tym większy efekt, gdy schemat zostaje nagle zakłócony. Estetyka kumulacji jest więc paradoksalnie estetyką przerwania. Buduje regułę po to, aby finał mógł ją złamać. Widać tu pokrewieństwo z omawianą wcześniej anegdotą: ta buduje oczekiwanie semantyczne, a puenta je przestawia; bajka kumulatywna buduje oczekiwanie formalnego przedłużenia, a finał je zatrzymuje. Oba gatunki wykorzystują zdolność odbiorcy do przewidywania, choć różnią się skalą – anegdota często dokonuje przewrotu znaczenia, kumulacja zaś przewrotu sekwencji.

Proppowskie zainteresowanie tym pozornie skromnym gatunkiem pokazuje szerokość jego poetyki. Wartość artystyczna nie musi wynikać z głębi psychologicznej czy skomplikowanej fabuły; może tkwić w rytmie, repetycji, proporcji, sposobie dołączania i momencie przerwania szeregu. Forma nie jest tu opakowaniem treści – w bajce kumulatywnej forma niemal staje się treścią. Stąd bierze się również jej szczególna nowoczesność.

W kulturze współczesnej nieustannie korzystamy ze struktur kumulatywnych: wyliczeń, memów opartych na progresji, piosenek dokładających kolejne wersy czy formatów internetowych, w których każdy uczestnik dodaje element do szablonu. Technologie się zmieniają, lecz atrakcyjność tej operacji pozostaje trwała. Człowiek lubi regułę, którą może rozpoznać, przewidzieć, współtworzyć i wreszcie zobaczyć doprowadzoną do granicy.

Bajka kumulatywna jest czymś znacznie większym niż „prosta bajeczka dla dzieci”. W ujęciu Proppa przechowuje archaiczne hipotezy o organizacji poznania i rytuału; z perspektywy współczesnej pozwala badać pamięć sekwencyjną, rytm, przeciążenie czy społeczną koordynację. Należy

oczywiście oddzielać te warstwy: historyczne twierdzenia Proppa wymagają krytycznej oceny, zaś język teorii systemów jest późniejszym narzędziem interpretacyjnym. Wspólnym mianownikiem pozostaje jednak struktura.

Bajka magiczna mówiła: „zmień status, przechodząc próbę", nowelistyczna: „użyj rozumu tam, gdzie nie masz przewagi", a anegdota: „nie ufaj pierwszej interpretacji". Bajka kumulatywna zdaje się mówić coś bardziej elementarnego: „zobacz, co stanie się, jeśli to samo zrobimy jeszcze raz". A potem jeszcze raz. I jeszcze raz. Aż struktura sama pokaże swoją granicę.

Właśnie stąd naturalnie prowadzi droga ku kolejnemu gatunkowi Proppowskiej systematyki. W bajce kumulatywnej postacie są często niemal wymiennymi ogniwami formalnego szeregu, lecz bardzo często są to zwierzęta. Trzeba więc zapytać, co się stanie, gdy zwierzę przestanie być tylko kolejnym członem łańcucha i stanie się właściwym centrum świata przedstawionego.

Zwierzęta w bajkach jako konwencje poetyckie

Dlaczego lis jest sprytny, wilk łatwowierny, a niedźwiedź silny, lecz niezgrabny? Czy to wynik obserwacji zoologicznych, alegorie ludzkich klas, pozostałości totemizmu, czy raczej utrwalone konwencje poetyckie? Odpowiedź Proppa prowadzi ku jednej z najciekawszych polemik w jego folklorystyce: bajka o zwierzętach nie jest dla niego ani podręcznikiem przyrody, ani prostą fabułą z morałem. W tym kontekście kluczowa staje się POETYKA PODSTĘPU. Bajka o zwierzętach sprawia na pierwszy rzut oka wrażenie gatunku najłatwiejszego do rozpoznania – skoro głównymi uczestnikami akcji są lis, wilk, niedźwiedź, zając, kot, kogut czy żuraw, klasyfikacja wydaje się oczywista.

Kryterium funkcji nad kryterium obsady

W tym miejscu Władimir Propp wprowadza jednak komplikację metodologiczną. Bajka magiczna została wyodrębniona poprzez strukturę funkcji, kumulatywna przez zasadę spiętrzania, a nowelistyczna dzięki specyficznej organizacji świata obyczajowego. Tymczasem nazwa „bajka o zwierzętach" opiera się przede wszystkim na kryterium zewnętrznym: wskazuje ona, kto występuje w utworze, a nie jak jest on zbudowany.

Z punktu widzenia czystej logiki systematycznej jest to kryterium słabsze. Propp nie ukrywa tego problemu; przeciwnie, czyni z niego argument przeciw mechanicznemu katalogowaniu. Sama obecność zwierzęcia nie wystarcza bowiem do określenia struktury gatunkowej. Tekst o wilku może

mieć budowę bajki magicznej, opowieść o zwierzętach może być w istocie łańcuchem kumulatywnym, a historia z udziałem zwierzęcych bohaterów może mieć genezę literacką lub polityczno-satyryczną. Klasyfikacja według obsady jest użyteczna empirycznie, lecz nie wyjaśnia w pełni poetyki. Rozstrzygnięcie to wynika konsekwentnie z całego projektu Proppa: w „Morfologii bajki" bohater nie był definiowany przez nazwę czy wygląd, lecz przede wszystkim przez funkcję.

Ta sama zasada powraca tutaj w innym kontekście. Jeżeli określoną czynność może wykonać niedźwiedź, diabeł lub człowiek, biologiczna tożsamość wykonawcy nie musi należeć do głębokiej struktury fabuły. Wątek podziału zbiorów, w którym jedna strona otrzymuje korzenie, a druga wierzchołki, może występować zarówno z niedźwiedziem, jak i z diabłem – zmienny aktor realizuje ten sam mechanizm oszustwa.

Bajki o zwierzętach stanowią zatem sprawdzian dojrzałości analizy strukturalnej. Czytelnik widzi lisa i odruchowo chce stwierdzić: „to bajka o lisie". Propp odpowiada: najpierw sprawdź, co lis robi, jak zbudowana jest sekwencja zdarzeń, jaki rodzaj komizmu działa w tekście i czy obecność zwierzęcia jest cechą konstytutywną, czy jedynie jednym z możliwych wariantów obsady. Drugim błędem, z którym Propp polemizuje, jest traktowanie tych historii jako naiwnych obserwacji zoologicznych. Przyjęcie, że lis jest sprytny, wilk głupi, a niedźwiedź silny, sugerowałoby, iż lud po prostu obserwował przyrodę i przekładał biologiczne właściwości zwierząt na opowieść. Propp odrzuca tę interpretację jako zbyt uproszczoną.

Zwierzęta w bajce zachowują się bowiem w sposób jawnie fantastyczny: budują domy, zawierają małżeństwa, prowadzą rozmowy i oszukują się według ludzkich reguł; podejmują zobowiązania, wspólnie podróżują i występują w sytuacjach niemających odpowiedników w etologii. Spryt lisa nie jest zatem wynikiem zoologicznego pomiaru inteligencji gatunku, lecz konwencją folklorystyczną. Wilk nie musi być biologicznie bardziej naiwny od innych drapieżników, aby w systemie bajkowym pełnić rolę postaci łatwej do oszukania. Niedźwiedź nie jest literackim raportem o zachowaniu Ursus arctos. Zwierzę zostaje włączone do świata poetyckiego, w którym jego cechy stają się ustabilizowanymi znakami. Różnica pomiędzy zwierzęciem biologicznym a zwierzęciem folklorystycznym jest zasadnicza: człowiek może znać realnego lisa jako ostrożnego drapieżnika i jednocześnie używać „lisa" jako kulturowego modelu sprytu. Oba te porządki nie muszą się wykluczać.

Zwierzę jako znak kulturowy i mechanizm narracyjny

Kultura wykorzystuje organizmy istniejące w przyrodzie jako materiał symboliczny, jednak symbol nie jest kopią biologii. Współczesny język semiotyki pozwala stwierdzić, że zwierzę folklorystyczne

staje się znakiem kulturowym. Jest to rozwinięcie późniejsze względem terminologii Proppa, lecz trafnie oddaje jego intuicję. „Lis" w opowieści oznacza więcej niż gatunek zoologiczny; uruchamia on cały repertuar oczekiwań dotyczących określonego sposobu działania. Odbiorca nie musi za każdym razem poznawać bohatera od nowa, ponieważ kultura dostarcza mu skrótu interpretacyjnego.

Konwencja zwierzęca jest niezwykle ekonomiczna narracyjnie. Jeśli narrator wprowadza lisa, słuchacz dysponuje już wstępnym modelem jego możliwych zachowań. Pojawienie się wilka pozwala z kolei oczekiwać innego typu relacji. Narracja oszczędza czas poświęcony na charakterystykę; to, co powieść psychologiczna musiałaby budować przez wiele stron, folklor uruchamia jednym imieniem gatunkowym.

Nie oznacza to jednak całkowitej sztywności. Konwencja działa jako oczekiwanie, a nie biologiczne prawo. Jej artystyczna wartość może polegać właśnie na zmianie, odwróceniu lub zderzeniu ustalonych cech. Tym bardziej nie należy zamieniać systemu folklorystycznego w pseudonaukową tabelę charakterów zwierzęcych. Propp bada poetykę, a nie zoologię ludową w prostym sensie. Trzecim uproszczeniem byłoby utożsamienie bajki zwierzęcej z dydaktyczną fabułą zakończoną morałem. Problem ten został już zarysowany przy analizie maksym, lecz tutaj staje się on centralny.

Europejska tradycja literacka silnie skojarzyła mówiące zwierzęta z Ezopem, późniejszą fabulistyką i sentencjonalnym podsumowaniem. Zwierzę zaczyna wówczas pełnić rolę ilustracji abstrakcyjnej prawdy moralnej: lis reprezentuje określoną wadę, lew władzę, mrówka pracowitość, a konik polny lekkomyślność. Propp przeciwstawia temu mechanizmowi ludową bajkę zwierzęcą. Nie twierdzi, że opowieści te są pozbawione wartości, ocen czy ludowej filozofii; sugeruje coś subtelniejszego: ich podstawowym celem nie jest wygłoszenie lekcji moralnej. Morał może zostać dołączony przez autora literackiego, ale to nie dla niego bajka powstała i nie tym wyczerpuje się jej sens. To rozróżnienie chroni folklor przed redukcją do podręcznika dobrego zachowania.

Lis oszukujący wilka nie jest po prostu ilustracją sentencji „nie ufaj chytrym". Jest uczestnikiem gry społecznej, w której inteligencja, siła, naiwność, głód, reputacja i odwet tworzą dynamiczną konfigurację. W zależności od opowieści można dostrzec różne wartości, lecz żadna pojedyncza maksyma nie wyczerpuje bogactwa sytuacji. Najbardziej charakterystyczną figurą rosyjskiego eposu zwierzęcego jest właśnie lisica. W materiale Proppa to ona często organizuje ruch fabularny, ponieważ posiada najważniejszą kompetencję tego świata: zdolność manipulowania oczekiwaniami innych.

Jej przewaga nad wilkiem nie wynika z siły, lecz jest przewagą informacyjną i sytuacyjną. Lisica wie coś, czego wilk nie wie, albo potrafi sprawić, by uwierzył on w błędną interpretację. Klasyczny

motyw wilka łowiącego ryby ogonem w przerębli doskonale obrazuje tę strukturę. Lis nie zwycięża w walce; podsuwa perfidną radę, której skuteczność zależy od naiwności odbiorcy. Wilk sam wykonuje czynność prowadzącą do własnej klęski. Podstęp działa dzięki temu, że ofiara staje się współwykonawcą planu przeciwnika.

Bajka zwierzęca spotyka się tu ponownie z Proppowskimi funkcjami podstępu i współudziału ofiary, znanymi z bajki magicznej. Gatunki są różne, lecz antropologiczna intuicja pozostaje podobna: człowieka czy zwierzę można pokonać nie tylko siłą, ale doprowadzając do sytuacji, w której sam działa zgodnie z planem przeciwnika. Wilk często pełni rolę idealnej ofiary takiej strategii.

Spryt jako kompetencja egzystencjalna i modularność narracji

Siła fizyczna nie chroni go przed deficytem rozeznania. Powstaje zatem trwały ludowy paradoks: słabszy może okazać się silniejszy, o ile potrafi przewidzieć zachowanie mocniejszego. Zwierzęcy epos staje się tu laboratorium konfliktu asymetrycznego. Ma to szczególne znaczenie w świetle hipotezy Proppa o pochodzeniu tej poetyki z doświadczeń społeczności łowieckich; badacz wiąże pozytywną ocenę sprytu z sytuacją, w której przetrwanie zależy nie od fizycznej mocy, lecz od zdolności przechytrzenia silniejszego przeciwnika.

Podstęp nie musi być w takim świecie moralną skazą – może stać się kompetencją egzystencjalną. Niezbędne jest tu rozróżnienie między rekonstrukcją Proppa a współczesnym sądem etycznym. Badacz opisuje system wartości, w którym fortel słabszego wobec silniejszego zyskuje charakter heroiczny.

Nie oznacza to jednak uniwersalnego usprawiedliwienia oszustwa; znaczenie działania zależy od struktury relacji. Podobną zasadę dostrzegaliśmy w bajce nowelistycznej, gdzie biedny parobek czy sprytny złodziej byli oceniani pozytywnie nie dlatego, że folklor głosił abstrakcyjną pochwałę kłamstwa, lecz ponieważ fortel pozwalał odwrócić asymetrię sił. W tym ujęciu lis staje się modelowym tricksterem, choć termin ten wymaga szerszego kontekstu porównawczego niż ten zawarty w notatce. Trickster wygrywa dzięki płynności, nieprzewidywalności oraz zdolności przekraczania prostych norm i rozpoznawania cudzych słabości. Nie ustanawia porządku jak król ani nie zwycięża brutalną siłą jak wojownik. Jest mistrzem interfejsu pomiędzy regułami.

Nie należy jednak sprowadzać rosyjskiej bajki zwierzęcej wyłącznie do cynizmu i nieustannego oszustwa. Propp wskazuje na istotną różnicę względem części zachodnioeuropejskiej tradycji eposu

zwierzęcego. Średniowieczny Roman de Renard i późniejsze warianty, takie jak Reineke Fuchs, uległy w jego interpretacji silnej personifikacji i nasyceniu strukturą świata feudalnego: pojawiają się w nich zamki, dwory, sądy, król-lew oraz bezwzględna wzajemna wrogość. Rosyjski repertuar zachowuje według Proppa większą bezpośredniość i świeżość; obok podstępu mieści w sobie współczucie, lojalność i bezinteresowną pomoc. Kot wielokrotnie ratujący koguta przed lisicą nie jest figurą cynicznego indywidualizmu, lecz trwałej więzi. Świadczy to o tym, że zwierzęcy świat nie jest jedynie areną konkurencji, ale potrafi modelować także współpracę.

Różnica ta stanowi interesujący problem historii kulturowej. Im silniej zwierzęta zostaną wyposażone w instytucje ludzkiego społeczeństwa, tym łatwiej stają się alegorią konkretnych stosunków politycznych – król-lew czy dwór niemal wymuszają interpretację społeczno-stanową. Rosyjska bajka, zachowując elementarne sytuacje spotkania, podstępu, ucieczki czy ratunku, operuje na innym poziomie abstrakcji. Nie oznacza to braku treści społecznej; wręcz przeciwnie – najbardziej podstawowe relacje władzy mogą być przedstawione bez potrzeby zamków i koron.

Kto kontroluje informację? Kto kogo żywi? Kto komu ufa? Kto posiada siłę, a kto potrzebuje pomocy? Kto potrafi wykorzystać cudzą chciwość? Świat zwierząt odtwarza społeczne napięcia bez konieczności bezpośredniej personifikacji klas. Bajki te charakteryzuje również szczególna kompozycja. Propp zauważa, że wiele z nich nie posiada tak zwartej architektury jak bajka magiczna; często są to krótkie epizody o ogromnej zdolności łączenia. Motyw ucieczki, oszustwa, niesienia pobitego przez niebitego czy chwilowego sojuszu może naturalnie przejść w kolejny fragment. Powstaje w ten sposób swoista modularność narracyjna. Jednostką nie musi być pełna historia z wyraźną kulminacją i finałem, lecz epizod zdolny do włączenia w większy cykl. Opowiadacz zestawia segmenty swobodniej niż w klasycznym schemacie trzydziestu jeden funkcji. Propp określa tę właściwość jako wysoką łączliwość, co ma kluczowe znaczenie dla tradycji oralnej.

Jeśli epizody są relatywnie autonomiczne, narrator może dopasowywać długość opowieści do sytuacji wykonania – zakończyć ją po jednym wydarzeniu lub dołączyć kolejne. Repertuar staje się elastyczny. Współczesnym językiem można by nazwać taki system modularnym: moduł zachowuje częściową autonomię, lecz łączy się z innymi według reguł gatunku. To późniejsza analogia, a nie terminologia Proppa, jednak pomaga zrozumieć, dlaczego przekaz ustny zachowuje rozpoznawalność przy jednoczesnej różnorodności. Modularność sprzyja również powstawaniu cykli; odbiorca zna już lisa i wilka, więc nie potrzebuje nowej ekspozycji przy każdym epizodzie.

Postacie stają się trwałymi nośnikami określonych relacji. Każda kolejna historia może zaczynać się niemal w połowie świata znanego wspólnocie. Pod tym względem ludowy epos zwierzęcy przypomina późniejsze kultury serialowe: rozpoznawalni bohaterowie wracają, ich cechy pozostają stabilne, a nowe wydarzenia wykorzystują znajomość konwencji. Nie należy utożsamiać folkloru z

nowoczesnym serialem, lecz logika powracającej obsady i modułowych przygód jest strukturalnie podobna. Propp wyróżnia kilka prostych mechanizmów psychologicznych, wokół których budowane są te epizody: perfidną radę, nagły przestrach oraz podstęp. „Prostota" nie oznacza tu banalności; to właśnie ona pozwala na wyraźną konstrukcję. Perfidna rada operuje zaufaniem, nagły przestrach błędną oceną zagrożenia, a podstęp różnicą wiedzy. Wszystkie trzy mechanizmy dotyczą zatem poznania. Bohater przegrywa niekoniecznie przez brak siły fizycznej, lecz dlatego, że źle interpretuje sytuację.

Zwierzęta jako modele relacji i błędu

To kolejny argument przeciwko zoologicznemu odczytaniu bajek zwierzęcych. Ich właściwym przedmiotem nie jest bowiem zachowanie konkretnych gatunków, lecz modele relacji i błędu. Wykorzystanie zwierząt pozwala ukazać te mechanizmy w szczególnie czystej postaci, gdyż eliminuje konieczność budowania rozbudowanej psychologii społecznej postaci.

Strukturalna logika relacji i etyka wzajemności

Kluczowym elementem jest motyw "nagłego przestrachu". Strach nie jest tu jedynie emocją, lecz narzędziem narracyjnego przekształcenia siły. Silniejszy może uciec przed słabszym, jeśli błędnie oszacuje sytuację; w ten sposób przewaga fizyczna zostaje unieważniona przez przewagę interpretacyjną. Zdolność odstraszania zależy bowiem nie tylko od faktycznej mocy, lecz przede wszystkim od przekonania przeciwnika o jej istnieniu. Choć takie współczesne porównanie nie należy do Proppa, odsłania ono powtarzalną strukturę: w świecie zwierzęcej bajki reputacja bywa równie skuteczna co realna przewaga. Groźba działa, gdy jest wiarygodna, a pozór – jeśli zostanie uznany za rzeczywistość.

Złożoną relację tego typu obrazuje historia Lisicy i Żurawia. Zamiast prostej dominacji pojawia się tu mechanizm wzajemności: jedno zwierzę częstuje drugie w naczyniu niedostosowanym do jego budowy, po czym role się odwracają. Opowieść nie potrzebuje abstrakcyjnej sentencji, by odbiorca rozpoznał logikę odwetu; to przykład tego, jak ludowa bajka może posiadać wyraźną aksjologię bez bycia literacką fabułą z moralizatorskim dodatkiem.

Sens tkwi w symetrii działań – bohater otrzymuje odpowiedź strukturalnie podobną do własnego czynu, a sprawiedliwość zostaje przedstawiona jako odwzajemnienie. Logikę tę można odczytać przez antropologię wzajemności: relacje społeczne nie opierają się wyłącznie na altruizmie, lecz funkcjonują dzięki oczekiwaniu odpowiedzi. Gościnność rodzi gościnność, zniewaga zniewagę, a

pomoc pomoc. Bajka ukazuje skrajny, komiczny wariant zasady, według której czyn tworzy precedens dla reakcji. Innego rodzaju więź odnajdziemy w historii kota, koguta i lisicy, gdzie powtarzający się ratunek buduje model solidarności.

W tym świecie spryt nie jest domeną wyłącznie oszustów; kompetencja może służyć również ochronie słabszego. Zapobiega to uproszczonemu obrazowi zwierzęcego eposu jako świata jedynie egoistycznej konkurencji. Z kolei historia psa i wilka dotyka problemu społecznej użyteczności i starzenia się. Stary pies, który utracił wartość w oczach gospodarza, odzyskuje pozycję dzięki zaaranżowanemu wydarzeniu. Ponownie pojawia się fortel, lecz tym razem jego celem jest przywrócenie statusu jednostce uznanej za zbędną. W tle wybrzmiewa trudne doświadczenie zależności: wartość istoty bywa oceniana przez pryzmat jej użyteczności. Można tu dostrzec etykę społeczną zakodowaną w relacjach, choć należy zachować ostrożność – bajka nie buduje systematycznej doktryny praw zwierząt czy sprawiedliwości dystrybutywnej, lecz pozwala dostrzec doświadczenia wspólnoty przetworzone w prostą konfigurację fabularną.

Istotnym spostrzeżeniem Proppa jest dominacja zwierząt leśnych nad domowymi. Lis, wilk, niedźwiedź, zając i ptaki odgrywają role ważniejsze niż zwierzęta gospodarskie. Badacz wiąże to z dawnym stadium kultury łowieckiej, w której dzikie zwierzęta zajmowały centralne miejsce w praktycznym i symbolicznym doświadczeniu człowieka. Hipoteza ta, należąca do historyczno-genetycznej warstwy jego teorii, wymaga dziś ostrożnego traktowania. Sam fakt przewagi zwierząt leśnych w repertuarze nie pozwala automatycznie odtworzyć jednolitej epoki genezy wszystkich tekstów, gdyż motywy migrują i są reinterpretowane przez stulecia. Ważne pozostaje jednak pytanie: dlaczego kultura wybiera właśnie te zwierzęta i dlaczego ich repertuar ról jest taki, a nie inny?

Propp odpowiada, wskazując na związek z magią łowiecką. Według rekonstruowanego przez niego modelu opowiadanie o sprytnym zwierzęciu mogło pierwotnie pełnić funkcję praktyczno-magiczną: narracja przed polowaniem miała uczestniczyć w symbolicznym przejmowaniu sprytu i szczęścia zwierzyny przez myśliwego.

Bajka jako relikt praktyk magicznych i ontologii podmiotowej

Opowieść nie służyłaby zatem początkowo wyłącznie rozrywce, lecz byłaby działaniem ukierunkowanym na powodzenie przyszłego polowania. To jedna z tych koncepcji Proppa, które choć fascynujące, wymagają precyzyjnego określenia statusu epistemicznego. Mamy tu do

czynienia z rekonstrukcją historyczną badacza, a nie z pewnikiem wynikającym z samej struktury tekstów. Książka pozwala na taką interpretację, jednak współczesna analiza konkretnych tradycji wymagałaby niezależnych dowodów etnograficznych. Jeżeli jednak przyjmiemy tę hipotezę jako model historycznej transformacji funkcji, doskonale wpisuje się ona w nakreślony wcześniej obraz życia bajki. Narracja mogła najpierw należeć do praktyki magicznej, by po utracie sakralnej skuteczności przetrwać jako sztuka, humor i opowieść dla dzieci. To, co niegdyś miało „działać" na świat, później działa przede wszystkim na wyobraźnię.

Z podobną ostrożnością należy podejść do kwestii totemizmu. Propp wiąże część zwierzęcych motywów z archaicznym sposobem myślenia, w którym granica między człowiekiem a zwierzęciem nie była tak sztywna, jak w nowoczesnych systemach kulturowych. Zwierzę mogło być krewnym, przodkiem, patronem lub partnerem związku. Nie powinno się jednak przekształcać tego w prostą tezę o jednym, uniwersalnym „stadium totemicznym" ludzkości; historia antropologii pokazuje, jak różnorodne zjawiska błędnie wrzucano niegdyś do jednego worka pod etykietą totemizmu. Wartość pytania Proppa pozostaje jednak aktualna: relacja człowiek-zwierzę w folklorze może zachowywać ślady ontologii innych niż nowoczesny podział na ludzki podmiot i zwierzęcy przedmiot przyrodniczy. W tym sensie bajka zwierzęca okazuje się szczególnie cenna dla historii idei. Mówiące zwierzę nie musi być jedynie antropomorfizacją – może stanowić pozostałość wyobraźni, w której świat pozaludzki posiadał znacznie większą podmiotowość. Trudność polega na odróżnieniu historycznego reliktu od późniejszej konwencji artystycznej; Propp często podejmuje próbę właśnie takiej rekonstrukcji.

Kolejny istotny spór dotyczy relacji ludowej bajki zwierzęcej do starożytnej tradycji Ezopa. Propp odrzuca wyjaśnienie, według którego ustne opowieści miałyby być wtórnymi i zubożonymi potomkami literackiej fabulistyki. W jego ujęciu pierwszeństwo ma bogata tradycja ustna i obrzędowa, z której czerpali również autorzy utrwalający podobne motywy w piśmie. Stanowisko to wpisuje się w szerszą Proppowską obronę autonomii folkloru: lud nie jest dla niego biernym odbiorcą zdegradowanej literatury wysokiej.

Wielowarstwowość bajki jako mechanizm przetrwania formy

Tradycja ustna może być starsza od konkretnego zapisu i rządzić się własnymi prawami rozwoju. Choć literatura i folklor pozostają w obiegu wzajemnych zapożyczeń, tekst zapisany nie powinien automatycznie zyskiwać statusu źródła tylko dlatego, że zachował się wcześniej w dokumentacji. Z metodologicznego punktu widzenia jest to uwaga niezwykle istotna.

Najstarszy zachowany zapis nie jest tożsamy z najstarszą istniejącą opowieścią; oralność pozostawia bowiem znacznie słabszy ślad archiwalny niż pismo. Historyk dysponujący tekstem Ezopa posiada materialny dokument, lecz nie dysponuje porównywalnym świadectwem dla niezapisanych rozmów opowiadaczy z poprzednich pokoleń. Brak źródła pisanego nie dowodzi zatem braku tradycji ustnej. Nie oznacza to jednak, że każdy podobny motyw należy automatycznie uznać za pradawny; wskazuje jedynie, że kierunek transmisji musi być badany, a nie zakładany. Jest to jedna z najtrwalszych lekcji folklorystyki porównawczej.

Materiał Proppowski wskazuje również na historyczne przesunięcie bajek zwierzęcych ku repertuarowi dziecięcemu. Podobnie jak w przypadku bajek kumulatywnych, należy tu unikać błędu utożsamienia dzisiejszego odbiorcy z tym pierwotnym. Tekst funkcjonujący współcześnie głównie wśród dzieci mógł mieć znacznie starsze związki z kulturą dorosłych, praktykami gospodarczymi lub rytuałem. To przesunięcie stanowi element „życia bajki” – gatunek zmienia użytkownika, nie tracąc przy tym wszystkich swoich dawnych struktur.

Dziecko śmiejące się z głupiego wilka nie musi wiedzieć nic o magii łowieckiej, sporach folklorystów z dyfuzjonizmem ani historycznych relacjach człowieka z lasem. Opowieść nadal działa, ponieważ jej mechanizm komiczny jest autonomiczny wobec genezy. Bajka posiada zdolność przeżywania własnego wyjaśnienia; może utracić pamięć źródła, zachowując przy tym skuteczność estetyczną. To jedna z najbardziej fascynujących cech folkloru: forma może być rozumiana inaczej w każdej epoce, nie przestając być rozpoznawalną formą.

Bajka zwierzęca pokazuje także, że Proppowski formalizm nigdy nie był całkowicie oderwany od socjologii kultury. Z jednej strony analizuje on zamienność wykonawców, prostotę akcji i zdolność łączenia epizodów; z drugiej pyta o gospodarkę łowiecką, dziecięcy repertuar, relacje z literaturą, symbolikę zwierząt i historyczne przemiany funkcji. Forma i historia nie są wyjaśnieniami konkurencyjnymi – forma mówi, jak tekst działa, podczas gdy historia pyta, dlaczego powstały takie formy i obrazy.

W bajce o zwierzętach ścierają się zatem trzy porządki. Pierwszy jest zoologiczny: obejmuje realne zwierzęta, z którymi człowiek żyje, konkuruje, poluje lub je hoduje. Drugi jest symboliczny: kultura przypisuje im trwałe role, cechy i wartości. Trzeci zaś narracyjny: te role zostają wykorzystane do budowania konkretnych konfliktów, epizodów i cykli. Badacz popełnia błąd, uznając którykolwiek z tych poziomów za wyczerpujący. Sama obserwacja natury nie wyjaśnia mówiącego lisa, sama symbolika lisa nie tłumaczy kompozycji epizodu, a sama kompozycja nie wyjaśnia historycznej dominacji określonych zwierząt w repertuarze. Niezbędna jest analiza wielowarstwowa.

Właśnie w tej wielowarstwowości tkwi interdyscyplinarna siła Proppa. Jego teoria nie zawsze dostarcza odpowiedzi, które współczesna nauka przyjmie bez korekty, lecz często stawia pytania wciąż produktywne: jak kultura przekształca środowisko naturalne w repertuar znaków? Jak opowieść zmienia ocenę podstępu w zależności od asymetrii sił? Dlaczego pewne postacie łatwiej łączyć w cykle? Jak tradycja ustna przenosi schematy przez epoki i jak tekst przechodzi od funkcji rytualnej do rozrywkowej?

W szerszej perspektywie bajka zwierzęca może być traktowana jako ćwiczenie z decentracji człowieka. Choć zwierzęta zostają obdarzone cechami ludzkimi, samo przesunięcie akcji poza wyłącznie ludzki świat pozwala opowiedzieć o konflikcie w formie mniej bezpośredniej. Człowiek może rozpoznać siebie w lisie, wilku czy niedźwiedziu bez konieczności nazywania konkretnego sąsiada, pana, krewniaka czy przeciwnika. Zwierzę staje się więc kulturową maską. Maska ta jednocześnie ukrywa i ujawnia: skrywa personalny adres opowieści, lecz obnaża strukturę zachowania. Pozwala mówić o chciwości bez wskazywania chciwca, o głupocie bez wymieniania głupca, o przemocy bez bezpośredniego oskarżania człowieka posiadającego władzę.

Ta funkcja maski łączy bajkę zwierzęcą z satyrą polityczną, choć Propp ostrzega przed redukowaniem całego gatunku do alegorii społecznej. Nie każdy lis reprezentuje urzędnika, nie każdy wilk klasę społeczną i nie każdy lew władzę monarszą. Odczytanie alegoryczne może być uzasadnione w konkretnym tekście, lecz nie powinno być narzucane całej tradycji.

Dlatego Propp polemizuje zarówno z zoologicznym realizmem, jak i z dydaktycznym czy socjologicznym redukcjonizmem. Bajka zwierzęca jest przede wszystkim sztuką o własnej poetyce. Może czerpać z obserwacji przyrody, przechowywać archaiczne wyobrażenia, odbijać konflikty społeczne i sugerować oceny moralne, ale nie daje się sprowadzić do żadnej z tych funkcji osobno.

Bajka jako żywe wykonanie i system sytuacyjnej mądrości

Głównym napędem tych opowieści pozostaje dynamika między siłą a sprytem. Wilk może dysponować przewagą fizyczną, lis zaś poznawczą. Niedźwiedź bywa potężny, lecz daje się oszukać przy podziale plonów; kogut może być słaby, ale posiada lojalnego sprzymierzeńca, a żuraw odpowiada na nietakt symetrycznym fortelem. Relacje te tworzą elementarną politykę zwierzęcego świata. Nie jest to polityka konstytucji i urzędów, lecz zdolność do narzucenia interpretacji sytuacji. Kto przekona przeciwnika? Kto zna jego słabość? Kto zbuduje sojusz, a kto da się zastraszyć lub rozpozna fortel?

Pytania te są starsze niż państwo, co nadaje ich narracyjnym modelom niezwykłą trwałość. Można tu sformułować jedną z najbardziej prowokujących parafraz Proppowskiej mądrości zwierzęcej: w świecie nierównej siły rozum często staje się protezą słabszego. Lis nie musi stać się wilkiem, by go pokonać – musi sprawić, by przeciwnik wykorzystał własną siłę w sposób prowadzący do porażki.

Ta intuicja łączy bajkę zwierzęcą z nowelistyczną. Chłop przechytrzający pana i lis oszukujący wilka działają według tej samej logiki asymetrii; różni ich dekoracja świata, a nie podstawowa relacja sprawczości. Słabszy nie otrzymuje magicznej mocy, lecz przewagę interpretacyjną. Jednocześnie bajka przypomina, że spryt bez więzi nie wyczerpuje życia społecznego. Kot wracający po koguta, wzajemność, pomoc słabszemu i trwałość sojuszu ukazują drugi biegun ludowej antropologii. Człowiek – ukryty pod maską zwierzęcia – przeżywa nie tylko dlatego, że oszukuje, ale również dlatego, że współpracuje.

W tym napięciu między tricksterem a sprzymierzeńcem tkwi szczególna żywotność gatunku. Bajka nie oferuje jednej formuły człowieczeństwa; pokazuje raczej świat, w którym trzeba wiedzieć, kiedy ufać, a kiedy być podejrzliwym, kiedy pomóc, kiedy uciec, kiedy wykorzystać spryt, a kiedy odwdzięczyć się za pomoc. Z tego powodu bajka o zwierzętach nie potrzebuje końcowej instrukcji etycznej – jej mądrość jest sytuacyjna i zapisana w samym przebiegu relacji.

A jednak wszystkie omawiane dotychczas gatunki – magiczny, nowelistyczny, kumulatywny i zwierzęcy – pozostaną źle zrozumiane, jeśli potraktujemy je wyłącznie jako teksty. Bajka ludowa nie rodzi się na zadrukowanej stronie; istnieje wtedy, gdy ktoś ją opowiada w konkretnym miejscu, języku i rytmie – podczas pracy, odpoczynku, dziecięcej zabawy czy wieczornego spotkania. Zapis folklorysty jest jedynie śladem wydarzenia. Dlatego kolejny etap analizy musi dotyczyć życia bajki ludowej. Należy zejść z poziomu struktury do społecznej sytuacji wykonania: do skaziciela, pamięci, improwizacji, wariantu, środowiska zawodowego czy historii samej folklorystyki. Dopiero wtedy okaże się, że najbardziej trwałą cechą tradycji nie jest niezmienność tekstu, lecz zdolność zachowania rozpoznawalnej formy dzięki jej nieustannemu przekształcaniu w każdym kolejnym wykonaniu. ŻYCIE BAJKI LUDOWEJ: OPOWIADACZ, SŁUCHACZ, PRACA I SPOŁECZNA EKONOMIA PAMIĘCI.

Najbardziej radykalnym momentem Proppowskiej refleksji nie musi być odkrycie trzydziestu jeden funkcji. Równie zasadnicze jest prostsze spostrzeżenie: bajka ludowa nie istnieje pierwotnie jako tekst do czytania, lecz jako akt opowiadania. Kartka zachowuje słowa, ale gubi samo wydarzenie – ton głosu, zawieszenie frazy, śmiech słuchaczy, reakcję dziecka czy zmęczenie robotników siedzących przy ogniu i społeczną reputację kogoś, kogo wszyscy proszą: „opowiedz jeszcze jedną”. Propp porównuje badanie samego zapisu do analizowania słów pieśni bez znajomości melodii. Tekst jest dokumentem koniecznym, lecz niepełnym.

Ta uwaga zmienia ontologię przedmiotu badań. Gdyby dziełem był wyłącznie zapis, wariant można by uznać za niedoskonałą kopię oryginału. Jeśli jednak przedmiotem jest żywe wykonanie, wariant przestaje być błędem i staje się naturalnym sposobem istnienia folkloru. Nie ma jednej absolutnie poprawnej realizacji; istnieje tradycja, która zachowuje rozpoznawalność właśnie dzięki temu, że każde wykonanie aktualizuje ją na nowo. Tu pojawia się fundamentalna dialektyka folkloru: stałość i zmiana. Gdyby wszystko zmieniało się przy każdym opowiadaniu, nie rozpoznano by typu bajkowego; gdyby zaś wszystko trwało niezmiennie, mielibyśmy do czynienia z tekstem zapamiętanym słowo w słowo, a nie z żywą tradycją ustną.

Folklor egzystuje pomiędzy tymi skrajnościami. Zachowuje schemat, dopuszczając modyfikację wykonania; chroni kolejność zdarzeń, ale pozwala na zmianę szczegółu; utrwala formułę, lecz zmienia ton; przekazuje postać Baby Jagi czy lisa, pozwalając opowiadaczowi nadać im własną barwę. To dlatego morfologia i teoria wykonania nie są u Proppa sprzeczne – trzydzieści jeden funkcji nie oznacza bowiem, że wszystkie bajki są identyczne.

Opowiadacz jako twórca w ramach tradycji

Jest wręcz przeciwnie: względna stabilność głębszej konstrukcji pozwala zrozumieć rozległość powierzchniowej zmienności. Muzyk improwizujący potrzebuje skali i rytmu, by jego gra pozostała muzycznie rozpoznawalna. Opowiadacz z kolei potrzebuje tradycyjnego repertuaru, aby jego indywidualność mogła ujawnić się jako wariant, a nie jako zupełnie obcy tekst. Stąd skazitiel – ludowy opowiadacz – nie może być rozumiany ani jako bierny magnetofon wspólnoty, ani jako autor w nowoczesnym sensie absolutnej, indywidualnej własności tekstu. Zajmuje on pozycję pośrednią. Otrzymuje tworzywo odziedziczone, lecz wykonując je, dokonuje selekcji. Rozwija jedne epizody, skraca inne, zmienia dialogi, dodaje rym, przysłowie, lokalną nazwę, szczegół obyczajowy lub dowcip. Jego osobowość nie unicestwia tradycji; staje się jednym z mechanizmów jej życia.

To rozróżnienie ma konsekwencje wykraczające daleko poza folklorystykę. Nowoczesna kultura pisma przyzwyczaiła nas do wyraźnego przeciwstawienia autora i odbiorcy, oryginału i kopii, tekstu oraz wykonania. W tradycji oralnej granice te są bardziej płynne. Człowiek, który dziś słucha, jutro może opowiadać; odbiorca jest potencjalnym przyszłym wykonawcą. Transmisja nie polega tu na dostarczeniu identycznego pliku, lecz na przekazaniu kompetencji odtworzenia opowieści. Pamięć oralna nie działa zatem jak archiwum cyfrowe – nie musi przechowywać każdego słowa, aby zachować utwór. Przechowuje fabułę, role, formuły, sekwencje oraz szczególnie efektowne powiedzenia, obrazy i sytuacje.

Reszta może zostać ponownie wytworzona w chwili wykonania. Tradycja jest zatem pamięcią generatywną: przechowuje reguły umożliwiające rekonstrukcję, a nie tylko niezmienny ciąg znaków. Późniejsza folklorystyka performatywna rozwinie podobną intuicję, traktując sztukę słowa jako wydarzenie komunikacyjne, a nie jedynie autonomiczny tekst. U Richarda Baumana performance stanie się szczególnym, społecznie rozpoznawanym sposobem komunikacji wystawionej na ocenę publiczności. U Proppa znajdujemy wcześniejszy, mniej systematycznie sformułowany, lecz niezwykle ważny impuls w tym kierunku: znaczenie bajki ujawnia się w relacji między repertuarem, wykonawcą i konkretną sytuacją opowiadania.

Nie wolno przy tym romantyzować opowiadacza jako człowieka tworzącego w społecznej próżni. Jedną z najcenniejszych cech Proppowskiego ujęcia jest zainteresowanie materialnymi warunkami narracji. Bajka potrzebuje czasu. Potrzebuje ludzi przebywających razem. Potrzebuje sytuacji, w której mówienie i słuchanie mogą współistnieć z pracą albo odpoczynkiem.

Socjologia wykonania: praca i mobilność jako warunki transmisji bajki

Geografia ta nie jest więc wyłącznie mapą motywów, lecz także geografią form zatrudnienia, mobilności, rytmu sezonowego i organizacji wspólnego życia. Propp zauważa, że najkorzystniejsze warunki dla opowiadania tworzyły zajęcia wymagające długiego przebywania w grupie, częstego przemieszczania się lub okresów wymuszonego oczekiwania. Wiejscy krawcy, szewcy, cieśle i zduni mogli pracować bezpośrednio w domach klientów, a opowieść towarzyszyła im podczas wykonywania czynności.

Nie trzeba było wybierać między produkcją a kulturą. Narracja współistniała z pracą jako rytmiczny regulator czasu, źródło rozrywki i więzi społecznej. Zjawisko to było jeszcze wyraźniejsze w sezonowych, często męskich środowiskach drwali, rybaków, myśliwych, flisaków czy pracowników spławu drewna.

Długie okresy oddalenia od domu, wspólne wieczory i ograniczony repertuar innych rozrywek tworzyły naturalną przestrzeń transmisji. Dobry opowiadacz bywał dla grupy tak cenny, że zwalniano go z części ciężkich prac w zamian za wieczorne występy. Ten szczegół jest socjologicznie fascynujący, gdyż ukazuje powstanie nieformalnej ekonomii kultury. Opowieść, choć nie jest produktem materialnym, zyskuje wymierną wartość społeczną. Wspólnota dokonuje swoistej wymiany: redukcja wysiłku fizycznego w zamian za dobro kulturowe. Skazitiel staje się usługodawcą pamięci, humoru i imaginacji, nawet jeśli nie istnieje formalny rynek jego pracy.

Można to interpretować jako wczesny przykład ekonomii uwagi. Grupa, dysponując ograniczonym czasem odpoczynku, wybiera osobę, której opowieści uznaje za najcenniejsze. Jego „wynagrodzeniem" jest zmniejszenie liczby obowiązków, a kapitałem – reputacja wykonawcy. Jest to analityczne rozszerzenie współczesne, nieobecne w języku Proppa, lecz znakomicie obrazuje, że kultura oralna posiadała własne mechanizmy alokacji czasu, prestiżu i korzyści. Talent narracyjny staje się tu rodzajem kapitału społecznego. Człowiek nie musi być bogaty ani formalnie wykształcony, by zajmować ważne miejsce w zbiorowości; wystarczy, że dysponuje pamięcią, głosem, poczuciem rytmu, dowcipem i zdolnością utrzymania uwagi. Jego zasobem jest fakt, że inni chcą go słuchać.

Nie wszędzie jednak warunki sprzyjały opowieści. Propp przeciwstawia wspomnianym środowiskom ciężką pracę rolną i wymagające zajęcia domowe, gdzie konieczność koncentracji i wysiłek fizyczny ograniczały możliwość rozwiniętego narrowania. W rytmie życia wiejskiego bajka przesuwała się zatem ku świętom, zimie i chwilom odpoczynku – momentom, w których wspólnota odzyskiwała czas nieprzeznaczony na bezpośrednią produkcję.

Wobec zawartego w materiale podziału na „męskie" środowiska narracyjne i kobiecą pracę domową należy zachować historyczną ostrożność. Nie można z niego wyprowadzać tezy, jakoby kobiety odgrywały drugorzędną rolę w przekazie folkloru. Sam Propp przywołuje wybitne opowiadaczki, a warunki wykonania zależały od lokalnej organizacji pracy, gatunku, wieku odbiorców i sytuacji społecznej. Fakt, że pewne typy zatrudnienia sprzyjały długim opowieściom, nie ustanawia ogólnej hierarchii kompetencji narracyjnych według płci.

Przykład Anny Barysznikowej, znanej jako Kuprianicha, jest tutaj kluczowy. Przedstawiona zostaje ona jako opowiadaczka o ogromnym uroku i wyczuciu piękna, tworząca m.in. rymowane historie dla dzieci. Jej postać komplikuje uproszczony obraz skazitiela jako starego mężczyzny przy ognisku.

Tradycja ma wiele głosów, a repertuar dziecięcy posiada własnych mistrzów. Osobne środowisko tworzyli żołnierze. Koszary, mobilność, wieloletnia służba i spotkania ludzi z różnych regionów sprzyjały wykształceniu stylu o specyfice własnej. Wojsko działało jako węzeł transmisyjny: żołnierz przywoził historię z rodzinnej wsi, dzielił się nią z innymi, chłonął nowe wersje i po powrocie do domu rozpowszechniał wariant przetworzony przez doświadczenie wieloregionalnej wspólnoty. Podobną rolę pełnili woźnice, pielgrzymi i inni ludzie w ruchu. Z perspektywy geografii folkloru mobilność ma dwojakie znaczenie: osłabia lokalną izolację, ale jednocześnie przyspiesza migrację motywów. Człowiek przemieszczający się między miejscowościami jest nośnikiem opowieści w sposób niemal dosłowny. W świecie bez masowych mediów jego pamięć jest środkiem transportu informacji.

Wykonanie jako interaktywny proces współtworzenia

Bajka dziecięca posiada własny reżim wykonawczy. Rytm, piosenka, powtórzenia, gry językowe i odgrywanie ról sprawiają, że granica między słuchaniem a uczestnictwem łatwo zanika. Dziecko może dopowiadać formułę, przewidywać kolejne ogniwo kumulacji, wcielać się w postać czy naśladować intonację; wykonanie staje się zatem współtworzeniem. Pozwala to zrozumieć transmisję nie jako pedagogiczną lekcję typu „starszy mówi – młodszy zapamiętuje", lecz jako proces nabywania kompetencji poprzez partycypację. Dziecko uczy się bowiem nie tylko treści historii, ale i tego, kiedy wypada ją opowiadać, jak zacząć bajkę, jakim tonem wypowiedzieć określoną formułę, gdzie publiczność oczekuje śmiechu i jakie zmiany mieszczą się jeszcze w granicach rozpoznawalnego wariantu.

Folklor posiada własny system edukacji nieformalnej. Nie istnieje podręcznik certyfikujący skazitiela; kompetencję zdobywa się poprzez wielokrotne słuchanie, próby wykonania, reakcje publiczności, naśladowanie mistrzów i własną praktykę. Społeczność pełni tu jednocześnie rolę szkoły, audytorium i instancji oceny. Reakcja odbiorców ma bowiem ogromne znaczenie.

Opowiadacz nie wykonuje tekstu w próżni. Widzi nudę, śmiech, napięcie lub niedowierzanie, co pozwala mu przyspieszyć tempo, skrócić narrację, wyostrzyć dowcip albo rozwinąć fragment, który działa szczególnie dobrze. Wykonanie posiada zatem sprzężenie zwrotne – słuchacz współkształtuje opowieść nawet wtedy, gdy nie wypowiada ani jednego słowa.

To kolejna różnica między folklorem ustnym a tekstem drukowanym. Autor książki otrzymuje informację o reakcjach odbiorców dopiero po publikacji; żywy opowiadacz obserwuje je w czasie rzeczywistym. Jego dzieło powstaje wobec publiczności. Współczesna teoria komunikacji nazwałaby to systemem interaktywnym: narrator wysyła komunikat, obserwuje reakcję i dostosowuje kolejne zachowanie. Folklorystyczna publiczność nie jest zatem biernym „odbiornikiem", lecz częścią dynamiki wykonania. Jest to późniejsze pojęciowo rozszerzenie, lecz zgodne z Proppowskim przesunięciem zainteresowania z zapisanego tekstu ku życiu narracji.

Różnice między wielkimi opowiadaczami najlepiej pokazują, że indywidualność nie jest zakłóceniem tradycji. Aleksandr Łomtow reprezentował postawę radykalnie tradycjonalistyczną, traktując zmianę fabularnego kanonu niemal jako naruszenie obowiązku. Abram Nowopolcew przeciwnie – rozwijał styl żartobliwy i rymowany, wprowadzając humorystyczne formuły i przekształcając nawet repertuar magiczny. Obaj należą do tradycji, choć rozumieją wierność wobec niej inaczej.

Filipp Gospodariew, kowal i robotnik pochodzenia chłopskiego, stanowi kolejny przykład. W jego wykonaniu tradycyjny schemat bajki spotykał się z realistycznym opisem rzeczywistości i współczesnymi przekonaniami społecznymi; forma odziedziczona zostawała nasycona nową ideologią. Bajka staje się tu miejscem negocjacji między kanonem a historyczną teraźniejszością opowiadacza. Z kolei Matwiej Korgujew, związany z regionem Morza Białego, reprezentuje monumentalny typ narratora, którego repertuar obejmował dziesiątki rozległych, wielowątkowych historii. W jego przypadku indywidualna pamięć i zdolność kompozycyjna osiągają skalę, przy której trudno mówić o wykonawcy jako prostym „przekaźniku" – staje się on artystą rozwijającym odziedziczone formy.

Te kontrasty podważają mechaniczne typologie opowiadaczy. Propp krytycznie odnosił się do klasyfikacji, które próbowały raz na zawsze podzielić skazitieli na epików, moralistów, realistów, satyryków, improwizatorów czy tradycjonalistów. Wielki wykonawca może przekraczać kilka takich kategorii. Podobnie jak postać bajkowa nie daje się całkowicie sprowadzić do jednego powierzchniowego atrybutu, realny opowiadacz nie zawsze mieści się w pojedynczej rubryce badacza.

Historia folklorystyki pokazuje, że dostrzeżenie samego opowiadacza nie było oczywiste. Wczesne wielkie zbiory, w tym materiał związany z Aleksandrem Afanasjewem, koncentrowały się przede wszystkim na tekstach. Dla klasyfikatora najważniejsze było posiadanie konkretnego wariantu fabuły; osoba wykonawcy, okoliczności nagrania czy kontekst społeczny mogły zostać potraktowane jako informacje drugorzędne. Z czasem stało się jasne, że takie archiwum jest naukowo uboższe, niż się wydaje. Posiadamy tekst, ale nie wiemy, kto go wypowiedział – nie znamy wieku, zawodu, pozycji społecznej, repertuaru ani historii uczenia się narracji. Nie wiadomo, czy wykonanie było typowe, czy eksperymentalne oraz czy opowiadacz kierował historię do dzieci, badacza, sąsiadów czy kolegów z grupy zawodowej. Usunięcie kontekstu zwiększa pozorną czystość danych, ale drastycznie zmniejsza możliwość ich interpretacji.

Nikołaj Onczukow dokonał na tym polu ważnego przesunięcia, porządkując „Północne bajki" z 1908 roku według opowiadaczy i opatrując materiał informacjami biograficznymi oraz opisami środowiska geograficzno-gospodarczego. Sam sposób budowy zbioru stał się tezą metodologiczną: opowieści jednego człowieka należy czytać obok siebie, ponieważ tworzą one repertuar konkretnego wykonawcy. To zasadnicza różnica. Jeśli teksty porządkujemy wyłącznie według typów fabularnych, interesuje nas przede wszystkim podobieństwo historii; jeśli układamy je według wykonawców, możemy badać osobisty styl, preferencje gatunkowe, sposoby budowania dialogu, powtarzające się wartości i stopień innowacyjności. Jednostką analizy staje się nie tylko bajka, ale również człowiek ją opowiadający.

Kolejną zmianę przyniosła metoda stacjonarna Aleksandra Nikiforowa. Zamiast przyjechać do regionu, odnaleźć kilku słynnych mistrzów i zapisać ich najlepsze utwory, badacz miał dłużej przebywać w jednej społeczności i rejestrować możliwie szeroko repertuar różnych ludzi – także dzieci i przeciętnych wykonawców. Według materiału Propp szczególnie wysoko oceniał właśnie możliwość zaobserwowania w ten sposób „masowego życia" bajki.

Archiwum jako transformacja i ewolucja funkcji narracji

Różnica pomiędzy metodą selektywną a stacjonarną przypomina problem próby badawczej w naukach społecznych. Jeśli rozmawiamy wyłącznie z najbardziej spektakularnymi jednostkami, możemy świetnie poznać mistrzostwo, ale źle oszacować przeciętność. Wybitny skazitiel nie jest statystycznym reprezentantem całej społeczności; jego niezwykłość jest właśnie powodem, dla którego warto go badać osobno. Metoda selektywna odpowiada więc na pytanie: „jak wysoko może rozwinąć się sztuka opowiadania?", podczas gdy metoda stacjonarna lepiej wyjaśnia to, jak naprawdę funkcjonuje bajka w całej społeczności. Nie są to pytania wzajemnie wykluczające. Problem powstaje dopiero wtedy, gdy wyniki jednej metody bierze się za odpowiedź na pytanie właściwe drugiej.

Nikiforow zebrał w latach dwudziestych XX wieku ponad sześćset kompletnych tekstów na północy Rosji. Znaczenie tej liczby nie polega wyłącznie na wielkości korpusu, lecz na rozszerzenie widzialności badawczej. Do archiwum trafiają nie tylko wirtuozi, ale także dzieci, amatorzy i ludzie o niewielkim repertuarze. Nauka zaczyna obserwować nie samo arcydzieło folkloru, lecz jego ekologiczny system. Jest to przejście od historii sztuki do socjologii praktyki: pierwsza pyta o najwybitniejsze realizacje, druga zaś o częstość, dystrybucję, dostęp, warunki transmisji i kompetencje ludzi, którzy nigdy nie zostaną nazwani mistrzami. Współczesna metodologia rozpoznałaby w tym problem biasu selekcyjnego.

Jeśli folklorysta przyjeżdża do wsi i prosi o wskazanie „najlepszego opowiadacza", otrzyma bardzo szczególną próbę: ludzi już wcześniej uznanych za wyjątkowych. Może następnie błędnie uznać ich repertuar, długość narracji, styl pamięciowy czy poziom wykonania za typowy dla całej populacji. Proppowska refleksja okazuje się więc zadziwiająco bliska podstawowej zasadzie współczesnej nauki empirycznej: metoda zbierania danych współtworzy obraz badanego zjawiska. Archiwum nie jest neutralnym oknem; to rezultat procedury selekcji. Jeszcze wyraźniej widać to w relacji między badaczem a wykonawcą – człowiek opowiadający folkloryście może mówić inaczej niż ten sam człowiek opowiadający własnej rodzinie.

Obecność zewnętrznego obserwatora zmienia sytuację. Pojawia się świadomość zapisu, oczekiwanie „prawdziwej bajki", autocenzura albo chęć pokazania najbardziej efektownego repertuaru. Późniejsza antropologia nazwie to problemem reaktywności obserwacji. Materiał Proppa przygotowuje grunt pod takie myślenie, choć nie formułuje go w dzisiejszym języku metodologicznym. Nagranie, zapis czy publikacja nie są zatem prostym przeniesieniem żywego wydarzenia do archiwum, lecz transformacją medium. Głos staje się transkrypcją, gest znika, rytm zostaje częściowo zastąpiony interpunkcją, a lokalna wymowa może zostać ustandaryzowana przez edytora. To, co w wykonaniu było relacją z publicznością, na stronie staje się autonomicznym akapitem. Pojawia się podstawowy paradoks folklorystyki: aby zachować tradycję, badacz musi ją unieruchomić, lecz przez unieruchomienie częściowo zmienia jej naturę. Archiwum ratuje tekst przed zapomnieniem, ale nie potrafi przechować całego życia wykonania. Rozwój nagrań dźwiękowych, filmu i archiwów cyfrowych zmniejsza tę stratę, lecz jej nie usuwa.

Kamera również kadruje, mikrofon nie rejestruje wszystkich społecznych znaczeń, a cyfrowy plik nie odtwarza relacji wspólnotowych, które sprawiały, że dana historia została w konkretnym momencie opowiedziana. Technologia zwiększa ilość zachowanych danych, ale nie likwiduje potrzeby interpretacji kontekstu. Proppowska metafora słów pieśni pozbawionych melodii pozostaje aktualna nawet w epoce cyfrowej: możemy nagrać melodię, lecz nadal trzeba wiedzieć, czym była dla wykonawców.

W historii samej bajki kluczowym procesem jest według Proppa przejście od funkcji praktyczno-magicznej ku autonomicznej funkcji estetycznej. W jego historycznej rekonstrukcji niektóre opowieści mogły być dawniej związane z polowaniem, rytuałem, zakazem sezonowym czy specjalnym statusem osoby uprawnionej do ich wypowiadania. Opowieść nie była wówczas „tylko historią" – miała działać. Gdy związek z rytuałem słabnie, narracja nie musi zniknąć; zmienia funkcję. To, co było objęte tabu, może stać się przedmiotem żartu, to, co służyło skuteczności magicznej, zaczyna służyć estetycznej przyjemności, a wtajemniczony wykonawca ustępuje miejsca uznanemu przez wspólnotę mistrzowi narracji. Desakralizacja nie niszczy formy, lecz często otwiera jej nowe życie.

Propp widzi ślady tego procesu nawet w żartobliwych formułach końcowych. Narrator, który deklaruje, że „też tam był", a następnie natychmiast podważa materialną prawdopodobność własnego udziału, ustanawia dystans wobec świata opowiedzianego. Dawny reżim wiary i zakazu został zastąpiony przez świadomą fikcję. To przejście jest ważne również filozoficznie: kultura nie zachowuje przeszłości jedynie poprzez konserwację znaczeń, lecz czasem właśnie przez ich zmianę. Forma rytualna może przetrwać jako sztuka, formuła magiczna jako żart, opowieść dorosłych jako repertuar dziecięcy, a literatura pisana może wrócić do oralności jako nowy wariant

folklorystyczny. Tradycja jest zatem nie tyle niezmiennością, ile zdolnością transformacji bez utraty rozpoznawalności. Pozwala to inaczej spojrzeć na problem autentyczności: najbardziej „autentyczna" bajka nie musi być tą, która najwierniej powtarza hipotetyczny tekst sprzed stuleci, gdyż takiego tekstu często w ogóle nie da się wskazać.

Bajka jako dynamiczny system reprodukcji kulturowej

Autentyczność tradycji może polegać na kompetentnym uczestnictwie w regułach przekazu: opowiadacz zmienia historię, lecz czyni to w sposób akceptowany przez wspólnotę. Model ten ma szerokie znaczenie dla rozumienia kultury. Język nie pozostaje żywy dzięki temu, że każde pokolenie używa dokładnie tych samych zdań; prawo rozwija się poprzez interpretację, a muzyka istnieje dzięki kolejnym wykonaniom.

Obrzęd zachowuje rozpoznawalność mimo zmian historycznych – w każdym z tych przypadków trwanie nie oznacza pełnej identyczności. Proppowska bajka jest swoistym modelem dziedziczenia kulturowego: zachować to nie zawsze znaczy skopiować. Późniejsze teorie performansu werbalnego będą szczególnie mocno podkreślały „emergentny" charakter wykonania – sens rodzący się w konkretnym wydarzeniu, pomiędzy wykonawcą, publicznością, gatunkiem i kontekstem. Nie należy tej terminologii retroaktywnie przypisywać Proppowi, można jednak dostrzec wyraźne pokrewieństwo problemu. Jego skazitiel nie jest jedynie urządzeniem odtwarzającym tekst; on wykonuje społecznie rozpoznawalną sztukę.

Wraz z tym przesunięciem zmienia się również pojęcie dzieła. Bajka przestaje być pojedynczym egzemplarzem tekstu, a staje się zbiorem potencjalnych realizacji organizowanych przez tradycję. Można by rzec, że przypomina partyturę, lecz nawet ta metafora jest zbyt statyczna, gdyż partytura zazwyczaj istnieje w postaci autorskiego zapisu. Bajka przypomina raczej gramatykę wraz z repertuarem formuł: reguły pozwalają konstruować kolejne poprawne wypowiedzi, których nikt wcześniej nie musiał sformułować dokładnie w tej samej postaci.

Teoria wykonania domyka wcześniejszą morfologię. Funkcja okazuje się nie sztywnym fragmentem tekstu, lecz jednostką zdolną do różnych realizacji. Sfera działania nie wymaga niezmiennej postaci, a kumulacja może zawierać różne ogniwa. Lis może otrzymać nowy dowcip, formuła może zostać zrymowana inaczej – struktura istnieje właśnie dzięki wariantom. Pozwala to lepiej zrozumieć, dlaczego Proppowskie badanie folkloru jest czymś więcej niż historią dawnej literatury. Jego właściwym przedmiotem jest kultura reprodukująca się poprzez ludzi. Bajka jest jednocześnie strukturą, praktyką, pamięcią, sytuacją społeczną i wykonaniem.

Pytanie „kto jest autorem tej bajki?” może być zatem źle postawione. Odpowiedź nie brzmi po prostu: „nikt”. Bardziej precyzyjnie należałoby powiedzieć, że historia została wytworzona przez długi ciąg anonimowych i znanych wykonawców, z których każdy przejął coś od poprzedników i pozostawił coś następnym. Autorstwo jest rozproszone w czasie. Nie oznacza to jednak unicestwienia jednostki.

Przeciwnie, Proppowskie zainteresowanie Nowopolcewem, Barysznikową, Gospodariewem, Łomtowem czy Korgujewem pokazuje, że konkretnego artystę należy badać poważnie. Chodzi jedynie o to, że jego twórczość wyrasta z zasobu, którego sam nie stworzył od początku. Mamy więc do czynienia z podwójnym autorstwem: tradycja dostarcza języka narracyjnego, jednostka zaś wykonuje wypowiedź. Skazitiel przypomina mówcę używającego języka naturalnego. Nikt nie jest autorem polszczyzny ani rosyjskiego, ale człowiek może być autorem wyjątkowego zdania. Podobnie nikt pojedynczo nie stworzył repertuaru bajkowego, lecz wykonawca może nadać konkretnej realizacji indywidualną formę.

Problem klasyfikacji i napięcie między wariantem a typem

Ta analogia przygotowuje grunt pod kolejny etap artykułu. Skoro tradycja posiada rozpoznawalne struktury przekraczające pojedynczego wykonawcę, nauka dąży do ich skatalogowania. Powstają zbiory, indeksy typów i motywów, szkoły porównawcze oraz koncepcje migracji opowieści. Pojawiają się spory o to, czy podobieństwo bajek wynika ze wspólnego pochodzenia, wędrówki tekstów, uniwersalnych struktur czy historycznie zbieżnych instytucji. W tym miejscu żywy opowiadacz spotka się z biblioteką. Folklorystyka musi wówczas odpowiedzieć na pytanie, czy klasyfikując tysiące bajek, nie zabija właśnie tego, co chciała ocalić.

OD KOLEKCJI DO SYSTEMU: AFANASJEW, AARNE, SZKOŁA FIŃSKA I PROBLEM KLASYFIKOWANIA OPOWIEŚCI

Każda dojrzała nauka prędzej czy później staje przed problemem, który na pierwszy rzut oka wydaje się techniczny: jak uporządkować własny materiał. W folklorystyce zadanie to okazało się wyjątkowo trudne, gdyż przedmiot badań nie jest stabilnym zbiorem niezmiennych tekstów. Jedna opowieść może posiadać setki wariantów. Bohater będący w jednej wersji człowiekiem, w innej staje się zwierzęciem; przedmiot magiczny zmienia nazwę; kilka epizodów łączy się w jeden tekst, a elementy jednego przechodzą do następnego.

Geografia transmisji przecina granice języków, państw i religii. Zbieracz ma więc przed sobą jednocześnie nadmiar podobieństwa i nadmiar różnicy. Jeśli uzna każdy wariant za samodzielne dzieło, straci możliwość porównania. Jeśli zaś zbyt szybko zaklasyfikuje wiele wersji jako „tę samą bajkę", może usunąć różnice o kluczowym znaczeniu historycznym. Historię folklorystyki przed Proppem można zatem czytać jako historię kolejnych odpowiedzi na pytanie o jednostkę badania. Co właściwie należy porównywać: bohatera, motyw, temat, cały typ fabularny, historyczne pochodzenie czy strukturę działania? Czy dwa teksty są odmianami jednej bajki dlatego, że występuje w nich smok, bohater zdobywa żonę, zawierają podobne epizody, czy może dlatego, że ich działania tworzą tę samą relację kompozycyjną?

Spory te nie dotyczą wyłącznie nazw w katalogu. Każda klasyfikacja skrywa teorię tego, co w badanym zjawisku uznaje się za istotne. Wielkim osiągnięciem dziewiętnastowiecznej folklorystyki było samo zgromadzenie korpusów, bez których późniejsze pytania strukturalne nie mogłyby zostać postawione. Aleksandr Afanasjew pozostaje postacią nieusuwalną z genealogii Proppa. Jego ogromny zbiór rosyjskich bajek dostarczył materiału, na którym mogła oprzeć się późniejsza analiza morfologiczna. Choć Propp krytykował wiele wcześniejszych metod interpretacyjnych, wysoko oceniał praktyczną przydatność Afanasjewowskiego rozróżnienia zasadniczych klas bajek: zwierzęcych, magicznych, nowelistycznych i kumulatywnych. Paradoks ten jest znamienny dla rozwoju nauki: błędna lub niepełna teoria może pozostawić po sobie znakomity materiał empiryczny, a klasyfikacja niewystarczająca z punktu widzenia późniejszej metodologii może mimo to okazać się poznawczo płodna.

Szkoła mitologiczna jako fundament i punkt odniesienia dla morfologii

Afanasjew był przedstawicielem szkoły mitologicznej — jednego z najważniejszych nurtów dziewiętnastowiecznego myślenia o folklorze. Jej europejskie korzenie wyrastały z romantycznego odkrycia ludowości, filologii porównawczej oraz prac Jacoba Grimma i innych uczonych, którzy w języku i podaniach poszukiwali pozostałości dawnego, indoeuropejskiego świata mitologicznego. W nauce rosyjskiej kluczową rolę odegrał Fiodor Busłajew; Afanasjew rozwijał ten kierunek na niezwykłą skalę materiałową.

Podstawowa intuicja tej szkoły była równie fascynująca, co niebezpieczna. Bajka mogła być traktowana jako zdegradowany mit, a nadprzyrodzone wydarzenia jako relikty dawnych wyobrażeń o naturze. Słońce, burza, noc, chmura, ogień i błyskawica stawały się kluczami do rozszyfrowywania postaci oraz konfliktów fabularnych. Język miał przechowywać ślady najstarszych metafor, które z

czasem ulegały personifikacji i przekształcały się w mitologiczne opowieści. W tej perspektywie badacz nie pytał przede wszystkim o konstrukcję bajki, lecz o to, jaki dawny mit został w niej zakamuflowany. Tekst stawał się palimpsestem: pod powierzchnią historii o dziewczynie, smoku czy cudownym przedmiocie miała kryć się starsza opowieść o zjawiskach kosmicznych.

Metoda ta otwierała ogromne pole porównań, lecz łatwo prowadziła do nadinterpretacji. Jeśli niemal każdy konflikt można odczytać jako walkę światła z ciemnością lub zimy z wiosną, teoria traci zdolność rozróżniania. Zbyt wiele odmiennych fabuł zaczyna prowadzić ku tej samej odpowiedzi. Taka interpretacja jest atrakcyjna, bo potrafi wyjaśnić wszystko, ale właśnie dlatego jej moc testowania konkurencyjnych hipotez maleje. To sytuacja w historii nauki powtarzalna: teoria odnosząca każdy przypadek do jednego uniwersalnego mechanizmu może imponować spójnością, lecz jednocześnie zaciera lokalność, chronologię i różnice funkcjonalne.

Propp odziedziczy po szkole mitologicznej przekonanie, że bajka może zawierać warstwy znacznie starsze od aktualnej sytuacji wykonania, ale odrzuci dowolność symbolicznych identyfikacji. Zamiast pytać: „co ten obraz naprawdę symbolizuje?”, zażąda najpierw ustalenia: „jaką funkcję pełni w konstrukcji?”. Jego metoda stanowi krytykę hermeneutyki pozbawionej morfologii.

Zanim smok zostanie uznany za chmurę burzową, trzeba zrozumieć, gdzie w sekwencji działań się pojawia i co robi. Zanim las zostanie odczytany jako kosmiczna noc, należy ustalić jego funkcję w przejściu bohatera. Interpretacja symboliczna nie zostaje zakazana; traci jednak prawo do poprzedzania strukturalnego opisu.

Od teorii migracyjnej do empiryzmu szkoły fińskiej

Drugą wielką próbą rozwiązania zagadki podobieństwa bajek stała się szkoła migracyjna, zwana również indyjską, z Theodorem Benfeyem na czele. Problem wyjściowy był konkretny: dlaczego niemal identyczne historie występują w społeczeństwach oddalonych od siebie o tysiące kilometrów? Odpowiedź nie musiała przecież brzmieć, że każda wspólnota niezależnie wymyśliła tę samą konstrukcję.

Opowieści mogą podróżować. Benfey nadał tej intuicji radykalną postać, przypisując Indiom centralną rolę w dyfuzji znacznej części światowego repertuaru bajkowego. Przekłady, handel, wojny, migracje oraz kontakty religijne i literackie miały przenosić historie z regionu do regionu, czyniąc podobieństwo świadectwem transmisji. To podejście różni się od logiki szkoły mitologicznej: podczas gdy mitolog pyta o wspólną, archaiczną strukturę wyobrażeń, migracjonista szuka drogi historycznego przekazu. Dwie podobne historie nie muszą być niezależnymi

realizacjami jednego mitu; jedna mogła stać się przekształconą potomkinią drugiej. Wartość teorii migracyjnej polegała na przywróceniu do analizy geografii, historii kontaktów i realnych kanałów transmisji. Jej słabością było jednak tendencyjne przekształcanie konkretnego kierunku wędrówki w zbyt ogólną zasadę. Indie niewątpliwie stanowiły jedno z wielkich centrów produkcji i przekazu literatury narracyjnej, lecz nie mogły zostać uznane za jedyne źródło wszystkich podobieństw. Sam fakt podobieństwa nie wystarcza bowiem do wykazania drogi transmisji. Problem ten pozostaje metodologicznie aktualny: Korelacja form nie dowodzi genealogii.

Dwie kultury mogą wytworzyć podobne rozwiązania niezależnie, jeśli mierzą się z analogicznymi problemami społecznymi, poznawczymi lub narracyjnymi. Z drugiej strony, obsesyjna wiara w niezależną genezę może prowadzić do ignorowania realnego przepływu motywów. Folklorystyka potrzebowała zatem metody zdolnej rozstrzygać między konwergencją a dyfuzją. Ambicję tę przejęła szkoła historyczno-geograficzna, określana często jako fińska. Jej program rozwijali Julius i Kaarle Krohn, a Antti Aarne nadał mu szczególnie wpływową formę katalogową. Metoda fińska zakładała zgromadzenie jak największej liczby wariantów danej opowieści, ich rozmieszczenie w czasie i przestrzeni oraz analizę charakterystycznych cech, by następnie podjąć próbę rekonstrukcji wcześniejszej postaci fabuły i prawdopodobnych dróg jej rozpowszechniania.

Był to ogromny krok w stronę empirycznej dyscypliny porównawczej. Zamiast swobodnie zestawiać kilka efektownych podobieństw, badacz miał zgromadzić korpus, mapować warianty i szukać regularności rozkładu. Argumentem stawała się geografia, chronologia oraz liczebność wariantów; fantazję interpretatora miała ograniczyć rzetelna dokumentacja. Ambicja rekonstrukcji hipotetycznej formy pierwotnej – Urform – przypominała metody językoznawstwa historycznego, które na podstawie porównań istniejących języków odtwarzało ich wcześniejsze formy.

W folklorystyce zadanie było jednak trudniejsze. Język posiada rozległy system regularności fonetycznych i gramatycznych; opowieści natomiast mogą się łączyć, rozpadać, zapożyczać epizody i podlegać świadomej modyfikacji. "Drzewo genealogiczne" bajki bywa znacznie bardziej splątane niż idealny schemat dziedziczenia. Mimo tych ograniczeń szkoła fińska stworzyła narzędzia, bez których międzynarodowe badania porównawcze byłyby nieporównanie trudniejsze.

Klasyfikacja jako infrastruktura a morfologia jako wyjaśnienie

Największy wpływ zyskał katalog Anttiego Aarne z 1910 roku. Opierał się on na wyróżnianiu typów bajkowych i przypisywaniu im numerów, dzięki czemu badacz z Finlandii, Rosji czy Niemiec mógł

odwołać się do konkretnej konstrukcji fabularnej bez konieczności jej każdorazowego opisywania. Numer typu działał zatem jak naukowy adres. Nie wyjaśniał historii, lecz pozwalał ją odnaleźć.

Tę funkcję katalogu krytycy klasyfikacji często pomijają. Katalog nie musi być doskonałą teorią, aby być znakomitą infrastrukturą nauki. Chemik potrzebuje nomenklatury, biolog taksonomii, bibliotekarz systemu sygnatur, a prawnik indeksów aktów i orzeczeń. Folklorysta z kolei potrzebował sposobu na wskazanie, że dwa teksty z odległych archiwów należą do jednego zespołu. Stith Thompson rozbudował system Aarne w kolejnych edycjach, tworząc jednocześnie obszerny Motif-Index of Folk-Literature. W ten sposób wyraźnie zarysowało się rozróżnienie między typem bajkowym a motywem. Typ to szersza konfiguracja narracyjna — rozpoznawalny układ całej historii lub jej zasadniczego szkieletu. Motyw natomiast jest elementem mniejszym, który może występować w wielu różnych opowieściach: niezwykłe narodziny, magiczny przedmiot, zakaz otwierania drzwi, wdzięczne zwierzę, kanibalistyczny olbrzym czy rozpoznanie po znaku. Różnicę tę można porównać do relacji między konstrukcją budynku a elementem architektonicznym. Schody występują w tysiącach budynków, ale ich obecność nie sprawia, że dwa obiekty należą do tego samego typu. Analogicznie motyw smoka nie wystarcza do określenia struktury bajki; ten sam smok może pojawić się w różnych organizacjach fabularnych.

W tym punkcie krytyka Proppa staje się najbardziej zasadnicza. Jego zarzut wobec katalogu Aarne nie dotyczy błędów w numeracji, lecz ma charakter logiczny: kryteria klasyfikacji nie są stosowane na jednolitym poziomie. Raz o przynależności decyduje bohater, innym razem element magiczny, temat lub cały układ fabularny.

Tak skonstruowana taksonomia bywa niezwykle praktyczna, lecz pozostaje teoretycznie heterogeniczna. Trudność tę ilustrował już przykład bajek zwierzęcych. Jeśli tekst klasyfikujemy ze względu na obecność zwierząt, kryterium dotyczy obsady. Jeżeli bajkę magiczną rozpoznajemy po czarach, kryterium dotyczy rekwizytu lub motywu. Jeśli zaś kategorię tworzymy na podstawie przebiegu fabuły, przechodzimy na poziom kompozycji. Jedna klasyfikacja korzysta zatem z kilku różnych zasad jednocześnie. Dla Proppa było to metodologicznie ryzykowne, gdyż porównywane jednostki przestawały być homogeniczne. To tak, jakby w systematyce pojazdów obok kategorii „samochody ciężarowe” i „osobowe” umieścić kategorię „pojazdy czerwone”. Każda z tych nazw opisuje realną cechę, ale nie tę samą cechę logiczną. Czerwony samochód może być jednocześnie osobowy i ciężarowy — klasy się krzyżują.

Propp poszukiwał kryterium bardziej konsekwentnego, które w przypadku bajki magicznej odnalazł w kompozycji funkcji. To, czy antagonistą jest smok, macocha czy czarownica, staje się wtórne wobec miejsca jego działania w strukturze. Magiczny przedmiot nie definiuje gatunku, ponieważ magia może pojawić się także w tekstach o innej organizacji. Powierzchniowa podobność motywów

zostaje tu podporządkowana relacjom funkcjonalnym. Jest to klasyczny przykład przejścia od klasyfikacji fenotypowej do relacyjnej: nie pytamy już tylko, jakie obiekty występują w bajce, lecz jak są ze sobą powiązane.

Dwa organizmy mogą wyglądać podobnie, a należeć do odmiennych linii ewolucyjnych; dwie instytucje mogą używać podobnych nazw, a pełnić inne funkcje. Analogicznie dwie historie z czarodziejskim przedmiotem nie muszą posiadać tego samego mechanizmu narracyjnego. Jednocześnie Propp nie odrzuca praktycznej wartości katalogów. Sam korzysta z numeracji Aarne-Thompsona i wybiera do analizy materiał Afanasjewa odpowiadający konkretnym typom bajki magicznej. Ten szczegół jest kluczowy, gdyż chroni przed fałszywą dychotomią: „katalog Aarne albo morfologia Proppa". Propp krytykuje logiczne fundamenty klasyfikacji, ale traktuje katalog jako instrument orientacji w korpusie. Nauka często tak funkcjonuje — narzędzie może być teoretycznie niedoskonałe, a jednocześnie praktycznie niezbędne. Mapa nie jest teorią geologii, ale geolog jej potrzebuje. Biblioteczna klasyfikacja książek nie wyjaśnia kultury, lecz bez niej badacz nie odnajdzie materiału. Numer AT nie tłumaczy, dlaczego bajka ma daną strukturę, ale pozwala odnaleźć jej warianty.

Najbardziej produktywne jest zatem pytanie nie o to, który system „wygrał", lecz jakie pytania potrafi obsłużyć każdy z nich. Katalog typu odpowiada na pytanie: gdzie znajdują się historie pokrewne? Analiza motywów: jakie elementy powracają w różnych historiach? Metoda historyczno-geograficzna: gdzie i kiedy pojawiały się warianty oraz jak mogły migrować? Morfologia: z jakich stałych relacji działania zbudowany jest gatunek? Rekonstrukcja historyczno-genetyczna Proppa: jakie dawne instytucje, obrzędy i wyobrażenia pozostawiły w tej strukturze ślady?

Problemy zaczynają się dopiero wtedy, gdy odpowiedź jednego narzędzia traktujemy jako rozwiązanie wszystkich pytań. Typ nie jest genezą. Motyw nie jest funkcją. Podobieństwo nie jest dowodem transmisji, a klasyfikacja nie jest wyjaśnieniem. Jednak bez klasyfikacji wyjaśnienie może nie wiedzieć, co właściwie porównuje. To napięcie sprawia, że spór Proppa z Aarnem pozostaje aktualny. Współczesna nauka zna podobne konflikty między taksonomią a mechanizmem — w medycynie ta sama grupa objawów może mieć różne przyczyny, dlatego klasyfikacja fenomenologiczna nie jest jeszcze etiologią.

Pozorność formy wobec rzeczywistej funkcji

W prawie dwie umowy mogą nosić różne nazwy, a mimo to funkcjonalnie ustanawiać podobny stosunek zobowiązaniowy; z drugiej strony, kontrakty nazywane identycznie mogą różnić się

rzeczywistym rozkładem praw i obowiązków. W biologii wygląd nie zawsze odpowiada pokrewieństwu. W informatyce wspólny interfejs może ukrywać odmienne implementacje.

Synergia klasyfikacji i morfologii w badaniu narracji

Propp wykonuje wobec folkloru operację analogiczną: żąda testu funkcjonalnego zamiast samej etykiety. Z perspektywy współczesnej nauki o danych można ująć to inaczej – klasyfikator potrzebuje cech, a od ich wyboru zależą otrzymane grupowania. Jeśli zakodujemy obecność zwierzęcia, smoka, czarów czy wesela, system pogrupuje opowieści według elementów powierzchniowych. Jeśli jednak zakodujemy kolejność działań, mogą ujawnić się podobieństwa strukturalne, niewidoczne na poziomie słownictwa. Spór Aarne-Propp przypomina zatem konflikt o reprezentację danych: co właściwie uznajemy za informację definiującą dany przypadek? Porównanie to nie ma zacierać historycznej różnicy epok, lecz ukazać trwałość samego problemu.

Algorytm nie odkryje samodzielnie trafnej ontologii, jeśli badacz dostarczy mu błędnie skonstruowane kategorie. Dane nigdy nie są „surowe” w absolutnym sensie; już decyzja o tym, co uznamy za motyw, typ, funkcję czy wariant, jest aktem teoretycznym. Katalog jest polityką widzialności naukowej. To, co otrzymuje numer, staje się łatwiejsze do odnalezienia, porównania i cytowania; to, czego katalog nie rozpoznaje, pozostaje w cieniu. Współczesne bazy danych działają podobnie – schemat metadanych decyduje o tym, jakie pytania można zadać zasobowi. Z tego powodu historia indeksu Aarne-Thompsona nie zakończyła się wraz z krytyką Proppa. System był sukcesywnie poprawiany i rozszerzany, aż w 2004 roku Hans-Jörg Uther opublikował gruntowną rewizję, znaną dziś jako klasyfikacja Aarne-Thompson-Uther (ATU). Sam fakt trwania tej infrastruktury dowodzi, że potrzeba międzynarodowego indeksu nie została unieważniona przez morfologię.

Wręcz przeciwnie: współczesny badacz może korzystać z ATU i Proppa równocześnie. Numer ATU pomaga ustalić korpus wariantów, natomiast morfologia pozwala pytać o ich konstrukcję. Narzędzia te można zestawiać, gdyż operują na różnych poziomach opisu. Rewizje katalogu obnażają przy tym istotną cechę systemów klasyfikacyjnych: nie są one neutralnym odbiciem świata, lecz historycznie ewoluującymi modelami. Pierwotne indeksy były silnie ukształtowane przez dostępny materiał europejski i zachodnioeurazjatycki. Rozszerzanie korpusu ujawniało typy wcześniej słabo reprezentowane, co wymuszało zmiany w opisach, połączeniach i bibliografii. Uniwersalny katalog zawsze okazuje się częściowo dzieckiem archiwum, z którego został zbudowany.

Problem ten jest szczególnie istotny dla humanistyki globalnej. Jeśli taksonomię stworzoną na podstawie konkretnego regionu uznamy bez korekty za uniwersalną ontologię narracji, różnice innych tradycji mogą zostać uznane za „odchylenia". Nie dlatego, że rzeczywiście nimi są, lecz dlatego, że centrum klasyfikacji ustanowiono gdzie indziej. Pod tym względem również Propp nie jest wolny od ograniczeń korpusu – jego słynne trzydzieści jeden funkcji wyprowadzono z określonej grupy rosyjskich bajek magicznych ze zbioru Afanasjewa. Wielkość tego odkrycia nie polega na udowodnieniu, że wszystkie historie ludzkości składają się z dokładnie tych samych funkcji; takie rozszerzenie byłoby metodologicznie nieuprawnione. Znaczenie Proppa polega na wykazaniu, że pod ogromną powierzchniową różnorodnością konkretnego korpusu można odkryć zaskakująco stabilny system. To ograniczenie jest zarazem zaletą, gdyż dobra teoria powinna precyzyjnie określać swój zakres obowiązywania.

Szkoła fińska i Propp reprezentują zatem dwie odmienne strategie redukcji chaosu. Pierwsza pyta: które warianty należą do jednej, genealogicznie lub fabularnie rozpoznawalnej rodziny? Druga zaś: jakie elementarne działania zachowują stałość pomimo zmiany aktorów i motywów?

Bajka ludowa jako laboratorium współczesnej teorii narracji

Jedna buduje mapę pokrewieństw tekstów, druga gramatykę ich konstrukcji. Metoda historyczno-stadialna, ku której skłania się Propp w warstwie genezy, wprowadza jeszcze inne pytanie. Podobieństwo opowieści może wynikać nie tylko z wędrówki konkretnej fabuły, ale także z faktu, że historycznie porównywalne systemy społeczne wytwarzają podobne praktyki, instytucje i konflikty. Rytuały inicjacji, stosunki łowieckie, struktury pokrewieństwa czy powstawanie społeczeństw klasowych mogą tworzyć warunki, z których wyłaniają się porównywalne formy narracyjne.

Tu ponownie potrzebna jest ostrożność. Proppowska historyczno-stadialność powstawała w świecie intelektualnym silnie zainteresowanym uniwersalnymi sekwencjami rozwoju społeczeństw, dlatego część jej generalizacji wymaga dziś krytycznej rewizji. Nie można zakładać jednej, obowiązkowej drogi ewolucji wszystkich kultur. Wartościowa pozostaje jednak intuicja funkcjonalno-historyczna: aby zrozumieć opowieść, trzeba badać nie tylko jej poprzednie wersje, ale także społeczeństwa, które ją podtrzymywały. Można to przedstawić jako różnicę pomiędzy genealogią tekstu i genealogią warunków możliwości tekstu. Pierwsza pyta: „od jakiej wcześniejszej opowieści pochodzi ten wariant?". Druga: „jaki świat społeczny czynił taką opowieść znaczącą?". Propp nie zadowalał się więc mapą wędrówki historii; chciał wiedzieć, dlaczego określona struktura mogła powstać, być zrozumiała i przetrwać.

W tym miejscu jego projekt ponownie przekracza prosty formalizm. Morfologia miała ustalić strukturę, historia wyjaśnić jej genezę, etnografia dostarczyć porównawczego materiału, a socjologia wykonania pokazać warunki transmisji. Wszystkie te poziomy są różne, lecz mają tworzyć jedną naukę o folklorze. To niezwykle ambitny model interdyscyplinarności. Nie polega on na przypadkowym zestawieniu pojęć z wielu dyscyplin, lecz na przypisaniu każdej z nich osobnego pytania. Formalizm odpowiada na pytanie „jak zbudowane?", historia: „skąd?", antropologia: „z jakich praktyk i wierzeń?", socjologia: „w jakim środowisku krąży?", poetyka: „jak działa jako sztuka?", a teoria wykonania: „jak zostaje urzeczywistnione?".

Brak rozdzielenia tych poziomów prowadził wcześniej do pomyłek. Element obecny w wielu kulturach uznawano za dowód wspólnego mitu, choć mógł być jedynie zapożyczeniem. Podobieństwo motywu traktowano jako tożsamość całych fabuł, a samo występowanie czarów wystarczało, by nazwać tekst bajką magiczną, nawet jeśli jego kompozycja była nowelistyczna. Klasyfikacja udawała teorię genezy. Proppowska rewolucja polega więc również na dyscyplinie pytań. Nie każda odpowiedź jest odpowiedzią na każde pytanie.

Ta zasada ma znaczenie wykraczające daleko poza folklorystykę. W naukach społecznych częstym błędem jest traktowanie korelacji jako przyczynowości; w prawie – utożsamienie formalnej nazwy instytucji z jej rzeczywistym działaniem; w ekonomii – pomylenie kategorii statystycznej z mechanizmem zachowania. W historii idei zdarza się uznać podobieństwo terminów za dowód genealogii, a w informatyce przyjąć, że wspólna etykieta oznacza wspólną strukturę danych. Propp uczy tymczasem, że dobra taksonomia powinna wiedzieć, czego nie wyjaśnia. Jego własna morfologia również musi podlegać tej zasadzie. Trzydzieści jeden funkcji mówi niezwykle dużo o organizacji rosyjskiej bajki magicznej, ale samo w sobie nie wyjaśnia historycznej genezy Baby Jagi, społecznej funkcji opowiadacza ani przyczyn przenikania fabuły z jednego regionu do drugiego. Kiedy morfologia zostaje użyta jako odpowiedź absolutna, cierpi na ten sam rodzaj inflacji teoretycznej, który Propp zarzucał poprzednikom.

Najciekawszy obraz historii folklorystyki nie jest zatem historią kolejnych szkół obalających poprzednie i wyrzucających ich dorobek. Szkoła mitologiczna pozostawiła ogrom pytań o relację mitu, języka i opowieści. Migracjonizm przywrócił wagę transmisji. Szkoła fińska stworzyła rygor porównawczy i infrastrukturę katalogową. Afanasjew ocalił korpus, bez którego Propp nie mógłby przeprowadzić swojej analizy. Aarne dostarczył systemu orientacji, który Propp krytykował, lecz z którego korzystał. Propp natomiast przesunął podstawowe pytanie ku morfologii działania.

Nauka rozwija się nie tylko przez odrzucanie błędów, lecz także przez przejmowanie narzędzi od teorii, których założenia przestały być akceptowane. Można powiedzieć, że każde pokolenie folklorystów przejmowało od poprzedniego bibliotekę, ale zmieniało katalog. Najpierw pytano: jaki

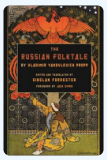
mit ukrywa się za bajką? Potem: skąd bajka przywędrowała? Następnie: do jakiego typu należy? Propp zapytał: jak jest zbudowana?

A późniejsi badacze będą pytać jeszcze: jakie relacje semiotyczne, logiczne i kulturowe można wydobyć z odkrytej struktury?

Historia metodologii prowadzi nas ku narodzinom narratologii i strukturalizmu. Proppowski opis funkcji, pierwotnie wyprowadzony z korpusu rosyjskich bajek magicznych, zostanie przeczytany poza Rosją jako propozycja ogólnej gramatyki narracji. Claude Lévi-Strauss będzie polemizował z Proppem, Alan Dundes spróbuje rozwinąć analizę strukturalną w folklorystyce, Greimas zredukuje role fabularne do bardziej abstrakcyjnych aktantów, a semiotyka zacznie traktować opowieść jako system transformacji znaczenia. Spór o katalog przekształci się więc w spór o naturę struktury. Bajka ludowa – materiał długo traktowany jako skromny przedmiot etnografii – okaże się jednym z laboratoriów, w których rodziła się dwudziestowieczna teoria narracji.

> Czy zatem bajka jest jedynie echem dawnych rytuałów i archaicznych lęków, czy może raczej uniwersalnym kodem obsługi rzeczywistości? Być może największa mądrość folkloru tkwi właśnie w tym, że odmawia nam gotowych odpowiedzi, zmuszając do samodzielnego odczytania sensu z konfiguracji zdarzeń. W świecie zdominowanym przez szybkie slogany i jednoznaczne morały, ludowa narracja pozostaje jedynym miejscem, gdzie prawda nie jest podana wprost, lecz musi zostać wywalczona poprzez uważność i interpretację.

Inspiracje

[1] 

"The Russian Folktale by Vladimir Yakovlevich Propp" Vladimir Propp

ISBN: 9780814334669

Władimir Jakowlewicz Propp (1895–1970) był wybitnym radzieckim folklorystą i uczonym, którego prace zrewolucjonizowały badania nad strukturami narracyjnymi. 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 zidentyfikował trzydzieści jeden fundamentalnych funkcji narracyjnych konstytuujących strukturę baśni. To podejście strukturalistyczne położyło podwaliny pod nowoczesną narratologię i wpłynęło na wiele dziedzin, od teorii literatury, przez filmoznawstwo, po semiotykę. Poza analizą strukturalną, Propp prowadził szeroko zakrojone badania nad historycznymi korzeniami baśni ludowych, badając ich związki z dawnymi rytuałami i zwyczajami społecznymi. Jego rygorystyczna metodologia i koncentracja na podstawowych mechanizmach opowiadania historii pozostają niezwykle wpływowe w naukach humanistycznych, czyniąc go jedną z fundamentalnych postaci w badaniach nad folklorem XX wieku.

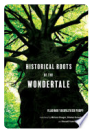
Vladimir Yakovlevich Propp (1895–1970) was a prominent Soviet folklorist and scholar whose work revolutionized the study of narrative structures. Born in Saint Petersburg, he spent much of his academic career at Leningrad State University. Propp is best known for his seminal work, 'Morphology of the Folktale' (1928), in which he identified thirty-one fundamental narrative functions that constitute the structure of fairy tales. This structuralist approach laid the groundwork for modern narratology and influenced fields ranging from literary theory to film studies and semiotics. Beyond his structural analysis, 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 mechanics of storytelling remain highly influential in the humanities, establishing him as a foundational figure in 20th-century folklore studies.

Leningrad State University

Literatura uzupełniająca

Książki

Książki autora i dzieła przywołane w tekście:



[1] "Historical Roots of the Wondertale"

Vladimir Yakovlevich Propp

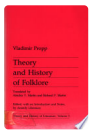
2025 | Indiana University Press | ISBN: 9780253074058



[2] "Morphology of the Folktale"

Vladimir IAkovlevich Propp, V. Propp

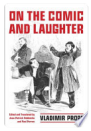
1975



[3] "Theory and History of Folklore"

Vladimir IAkovlevich Propp

1984 | Manchester University Press | ISBN: 9780719014611



[4] "On the Comic and Laughter"

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

2009 | University of Toronto Press | ISBN: 9780802099266

[5] "Morfologia do conto"

Vladimir Propp

1978

[6] "Morphology of the Folk Tale"

Vladimir Propp

1996

[7] "Morphologia tou paramythiou"

Vladimir IAkovlevich Propp

1987

Książki autorów przywoływanych i literatura pokrewna:

[8] "Cinderella"

Charles Perrault

ISBN: 9781521965115

[9] "The Sleeping Beauty"

Charles Perrault



[10] "Die proletarische Revolution und der Renegat Kautsky"

Vladimir Lenin



[11] "What Is to Be Done?"

Vladimir Lenin

Oxford : Clarendon Press | ISBN: 9781548277574



[12] "A World of Others' Words"

Richard Bauman

2008 | John Wiley & Sons | ISBN: 9781405143615



[13] "The Types of the Folk-Tale"

Antti Aarne



[14] "The Types of the Folktale"

Antti Aarne



[15] "The Juniper Tree"

Jacob Grimm

Lindhardt og Ringhof | ISBN: 9788726591620

[16] "Tom Thumb"

Jacob Grimm

ISBN: 9781477451748

[17] "Motif-Index of Folk-Literature: Volume 3: F–H"

Stith Thompson

[18] "The Types of International Folktales"

Hans-Jörg Uther

ISBN: 9789529534104



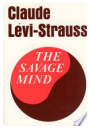
[19] "The Naked Man"

Claude Lévi-Strauss

University of Chicago Press | ISBN: 9780226474960

[20] **"La pensée sauvage"**

Claude Lévi-Strauss



[21] **"The Savage Mind"**

Claude Lévi-Strauss

University of Chicago Press | ISBN: 9780226474847

[22] **"Motif-Index of Folk-Literature: Volume 1: A–C"**

Stith Thompson



[23] **"The Language of Comic Narratives"**

Isabel Ermida

2008 | Walter de Gruyter | ISBN: 9783110208337

Artykuły naukowe

Prace autorów przywoływanych w tekście:

[1] **"The Nature Of Performance"**

Richard Bauman

2024 | Anthropology of the Arts | DOI: 10.4324/9781003578123-33

Źródło

[2] **"The Fairy Tales of Charles Perrault"**

Charles Perrault

1961 | Medical Entomology and Zoology

Źródło

[3] **"QUAKER FOLK-LINGUISTICS AND FOLKLORE"**

Richard Bauman

1975 | Folklore | DOI: 10.1515/9783110880229.255

Źródło

[4] **"Histories, or, Tales of past times"**

Charles Perrault

1977 | University of Florida Digital Collections (University of Florida)

Źródło

[5] "Perrault's Fairy Tales"

Charles Perrault

1888

Źródło

[6] "Beauties, Beasts and Enchantment: Classic French Fairy Tales"

Jack David Zipes, Charles Perrault, Catherine Bernard, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, Anne Claude Philippe Caylus

2016 | Medical Entomology and Zoology

Źródło

[7] "The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography"

William A. Lessa, Antti Aarne, Stith Thompson

1963 | Journal of American Folklore | DOI: 10.2307/538541

Źródło

[8] "The types of the folktale : a classification and bibliography : Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF communications no. 3)"

Antti Aarne, Stith Thompson

1973 | Suomalainen Tiedeakatemia eBooks

Źródło

[9] "Die magische Flucht : eine Märchenstudie . A comparative survey of the folktales of ten peoples"

Antti Aarne, Ralph Steele Boggs

1930 | Suomalainen Tiedeakatemia eBooks

Źródło

[10] "Riddling and the Structure of Context"

Archer Taylor, Antti Aarne

2016

Źródło

[11] "Selected Bibliography of German-language Books in Media, Communication, and Cultural Studies (2000-2005)"

Martin Grimm

2005 | CLCWeb: Comparative Literature and Culture | DOI: 10.7771/1481-4374.1288

Źródło

[12] **"Determinism and Indeterminism in Modern Physics: Historical and Systematic Studies of the Problem of Causality"**

Ernst Cassirer, Otto Theodor Benfey, Henry Margenau

1956 | Medical Entomology and Zoology

Źródło

[13] **"From vital force to structural formulas"**

Otto Theodor Benfey

1975 | Medical Entomology and Zoology

Źródło

[14] **"Science, Technology and Society in Postwar Japan"**

James R. Bartholomew, Shigeru Nakayama, Masao Watanabe, Otto Theodor Benfey

1995 | Journal of Japanese Studies | DOI: 10.2307/133101

Źródło

[15] **"Intellectuals in Exile: Refugee Scholars and the New School for Social Research."**

William B. Scott, Claus-Dieter Krohn

1995 | The American Historical Review | DOI: 10.2307/2169191

Źródło

[16] **"Motif-Index of Folk-Literature"**

R. D. Jameson, Stith Thompson

1956 | Western Folklore | DOI: 10.2307/1497826

Źródło

[17] **"Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends"**

Archer Taylor, Stith Thompson

1935 | American Literature | DOI: 10.2307/2919989

Źródło

[18] **"Motif-Index of Folk-Literature, Volume 5"**

Stith Thompson

1955 | Indiana University Press eBooks | DOI: 10.2979/2395.0

Źródło

[19] **"The types of international folktales : a classification andbibliography."**

Hans-Jörg Uther, Sabine Dinslage

2004

Źródło

[20] **"The Fox in World Literature: Reflections on a "Fictional Animal""**

Hans-Jörg Uther

2006 | Asian Folklore Studies

Źródło

[21] **"Studying folktale diffusion needs unbiased dataset"**

Julien d'Huy, Jean-Loïc Le Quellec, Yuri Berezkin, Patrice Lajoye, Hans-Jörg Uther

2017 | Proceedings of the National Academy of Sciences | DOI: 10.1073/pnas.1714884114

Źródło

[22] **"Type- and Motif-Indices 1980-1995: An Inventory"**

Hans-Jörg Uther

1996 | Asian Folklore Studies | DOI: 10.2307/1178824

Źródło

[23] **"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

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

Claude Lévi-Strauss

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

Źródło

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

Claude Lévi-Strauss

1967 | DOI: 10.1515/9783112317204

Źródło

[26] "Oral Tradition: A Study in Historical Methodology"

Ray B. Browne, Jan Vansina, Kenneth W. Clarke, Mary Cowden Clarke, Alan Dundes

1967 | Western Folklore | DOI: 10.2307/1498494

Źródło

[27] "The Morphology of North American Indian Folktales"

Butler Waugh, Alan Dundes

1966 | Journal of American Folklore | DOI: 10.2307/537515

Źródło

[28] "Interpretation of Fairy Tales: Danish Folklore in a European Perspective"

Alan Dundes, Bengt Holbek

1991 | Journal of American Folklore | DOI: 10.2307/541230

Źródło

[29] "The Wisdom of Many: Essays on the Proverb"

W. K. McNeil, Wolfgang Mieder, Alan Dundes, Alan Dundes

1983 | Journal of American Folklore | DOI: 10.2307/540961

Źródło

[30] "Narrative semiotics and cognitive discourses"

A. Greimas, P. Fabbri, P. Perron, F. Collins

1990

Źródło

[31] "Comparative structural analysis: "Cinderella" and “Ever After: A Cinderella Story”"

A. B. Gómez, J. Galián, Trabajo Fin de Grado, A. Tennant, A. Greimas

2016

Źródło

Artykuły naukowe autora:

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

Vladimir Propp

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

Źródło

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

VLADIMIR PROPP

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

Źródło

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

Vladimir Propp

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

Źródło

[35] **"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

[36] **"Les Racines historiques du conte merveilleux"**

Vladimir Propp, Daniel Fabre

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

Źródło

[37] **"Theory and History of Folklore."**

Amy Horning Marschall, Vladimir Propp

1985 | MLN | DOI: 10.2307/2905452

Źródło

[38] **"Morphology of the folktale"**

Vladimir Propp, Svatava Pirkova-Jakobson, Laurence Scott

1958 | Medical Entomology and Zoology

Źródło

[39] **"Morfología del cuento"**

Vladimir Propp

1985 | Saber7 UCAB

Źródło

[40] **"The Historical Roots of the Fairy Tale"**

Vladimir Propp, Daniel Fabre

1982 | Le Débat

Źródło

[41] **"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: 1567a935-4707-480a-86a6-6ba8fe866839