

**BUCHAREST, 1969: THE 5TH CONGRESS OF THE
“INTERNATIONAL SOCIETY FOR FOLK NARRATIVE
RESEARCH” (FACSIMILE PAPERS, PART IX)**



1: Sabina Cornelia Ispas: Bucharest, Oldřich Sirovátka:
Brno, Elisheva Schoenfeld: Haifa (FL 1920/6/44576)



2: Oldřich
Sirovátka (FL
1915/28/44531)



3: Ligia Bîrgu-Georgescu: Bucharest (FL 1915/37/44538)



4: Nada Milošević-Đorđević: Belgrade, Nicoleta Coatu:
Bucharest, Petr Dinekov: Sofia (FL 1920/14/44583)



5: Tony Brill: Bucharest, Maja Bošković-Stulli*: Zagreb (FL 1918/34/44476)

6: Maja Bošković-Stulli (FL 1919/23/44554)

7: Katharine Mary Briggs**, Mr. & Mrs. Mixail Čikovani: Tbilisi, Tony Brill (FL 1914/39/44433)



8: Gabriela Vöö***: Cluj (FL 1919/4/44541)

9: Tony Brill, ?***†, ? (FL 1914/29/44527)

* also seen in REF/JEF 1-2/2021: 225. ** paper & photos in REF/JEF 1-2/2020: 244-250, 243, 259, 300.

*** paper in REF/JEF 1-2/2019: 228-237. ***† also seen (reading) in REF/JEF 1-2/2023: 201.



10: Gheorghe Vrabie: Bucharest (FL 1917/5/44485)

11: Luc Lacourcière*: Québec (FL 1918/12/44455)

12: Ligia Birgu-Georgescu, Nicoleta Coatu, Karel Constant Peeters**: Leuven (FL 1915/38/44539)



13: Viktor Sidelnikov: Moscow; in the back: Elisheva Schoenfeld, Adeboye Babalola*** (FL 1917/30/44465)



14: Mixail/Mikhail Čikovani, Maja Bošković-Stulli (FL 1919/12/44549)

* paper published in REF/JEF 1-2/2017: 268-275. ** seen in vol. 1-2/2016: 195, 1-2/2018: 318, 1-2/2021: 223, 1-2/2023: 217, 270. *** paper in REF/JEF 1-2/2020: 282-300, photos in REF/JEF 1-2/2021: 224, 285, 1-2/2022: 277.



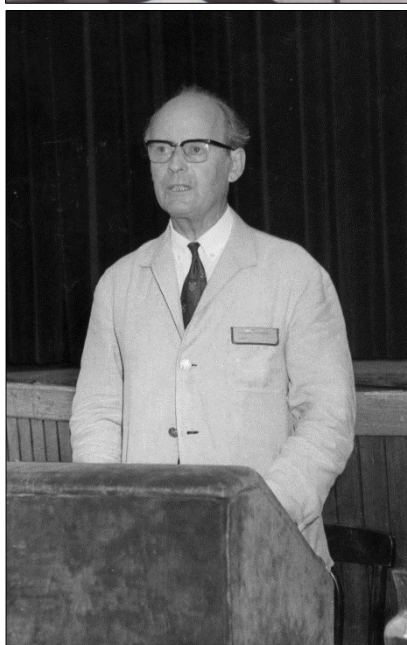
15: Mr.& Mrs. Čikovani (FL 1916/25/44439)

16: Ambrazejos Ioninas*: Vilnius (FL 1914/35/44429)



17: Carl-Herman Tillhanen**: Stockholm, A. Ioninas, K.M. Briggs***, M. Čikovani (FL 1914/36/44430)

18: C.-H.Tillhagen (FL 1913/31/44407)



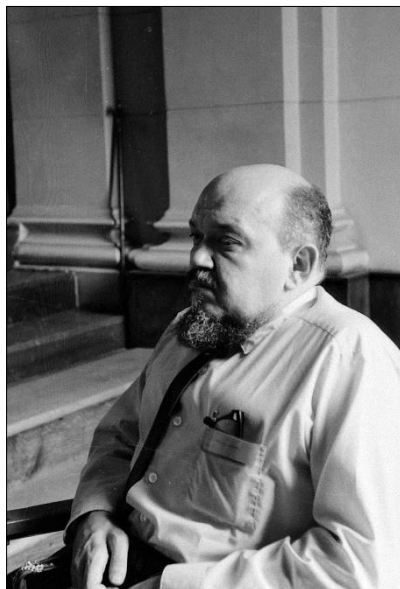
19: Cornelia Belcin, Petr Dinekov, Carl-Herman Tillhagen (FL 1916/21/44408)

* also noticeable in REF/JEF 1-2/2017: 267, 1-2/2021: 225. ** no paper found/left behind, photos in REF/JEF 1-2/2017: 238, 1-2/2019: 183, 1-2/2020: 300. *** text & photos in REF/JEF 1-2/2020: 244-250, 243, 259, 300, 1-2/2023: 230.



20: C.-H. Tillhagen, Richard M. Dorson*
(FL 1914/37/44431)

21: Daniel J. Crowley** (1915/.../445...)



22: Katharine Luomala***, Mrs. & Mr. D.J. Crowley
(FL 1915/4/44506)

23: K. Luomala (FL 1913/26/44401)



24: Wayland D. Hand***†
(FL 1914/41/44436)

* text & photos in REF/JEF 1-2/2018:

319-326, 318, 1-2/2020: 243, 300, 1-2/2022:

199-206, 189, 1-2/2021: 224. *** Text

& photos in REF/JEF 1-2/2019: 190-198, 189, 1-2/2022: 195. ***† text (co-authored with Linda Dégh) & photos in REF/JEF 1-2/2017: 209-229, 238, trice in 1-2/2019: 183, 1-2/2022: 195 (cf. note 2, p. 252).

A WORD IS ENOUGH TO THE WISE
(Balys #2445)

Schoenfeld 26

The difference between the very rich and very poor, the very clever and very stupid, very good and very evil is amply dealt with in numerous folktales all over the world. However, quite ordinary characteristics such as intelligence or just plain common sense have been rarely "defined" so to speak. The story to be discussed shows the difference between an intelligent or a learned and an unintelligent or an illiterate person in various classes of society.

Let us take for example the story about the manager and the employee published by Abraham Ben-Jacob in his collection of Jewish-Iraqian stories "Haotsar":

The owner of a factory employed a new manager. One of the employees came to him and complained: "I work in this place now almost twenty years, and the manager has started only recently. I work very hard for eight hours a day, but the new manager whose tasks are easy, works only four hours. How come that his salary is twice as high as mine. Is there any justice?" While he was talking a caravan of camels carrying sacks on their backs passed nearby. The factory owner said to the complaining employee: "Please go and ask what kind of load the camels are carrying and their destination." The employee went after the camels, asked for the information he was required to find out and reported to his master: "They carry goods which are destined for the market." "What kind of goods", the master wanted to know, and the man went back to get that information. "They carry lime," he reported. "Ask them now what price they demand for the lime", the master said, and the man went off to ask for the price. "They demand fifty pounds per sack" was the answer after he had returned. - However the master was not satisfied yet. "Inquire now about the quality of the lime, if it is good and worth this sum". Off went the man for the fourth time. When he came back he stated:

- 2 -

"They say it is of a good quality". - "I wanted your own opinion, and not theirs," the master said. "Go now, have a look with your own eyes and see whether they are right". Off the man went for the fifth time to inquire if the lime was worth the demanded ^{price} ~~sum of money~~. When he came back he said: "There are big and small lumps. How would I know the quality of the lime before I use it." - "Ask them now if they would agree on a reduced price if we buy wholesale." Well, our man went off for the sixth time to get that piece of information. Upon his return he told the owner of the factory that the lime would not be one dime cheaper. Then the master said: "My good friend, sit down, for you must be tired, and I shall show you something." He called for his new manager and asked him to inquire about the destination and the kind of goods carried by a caravan which had passed only recently. - The manager went after the caravan, made the necessary inquiries and returned after a short while.

"Master," he said, "the caravan carries lime. I examined it and found it to be of good quality. They asked fifty pounds per sack, I negotiated the price with them, and they agreed to reduce it. Finally I found out they brought the lime from such and such a place, and....." Here the manager was interrupted by the factory owner who addressed the oldtimer: "You see now, my good friend, you did not accomplish as much as the manager although you went to the caravan six times. The manager understood exactly what I wanted to know, although I did not expressly ask for the details. Is not the manager's work of one hour worth as much as yours of a full day? You probably see now why his salary is twice as ^{much} ~~high~~ as yours."

The employee lowered his eyes and said to the factory owner: "God bless you, master, I was wrong. Observing the new manager, I think his salary should be thrice as ^{much} ~~high~~ as mine, God bless him too."

- 3 -

In other versions the intelligent as well as the unintelligent man are servants who are to inquire about various kinds of agricultural products. In the story published by Olsvanger in "Royte Pomeranzen" the servants are to inquire about a waggon full of corn; a man born in the vicinity of Lodz told me the story of the ~~helpers~~ ^{helpmates} of a miller who are sent after waggons full of grain; in the tale published by Mrs. Teitelbaum the master wants to be informed about some trucks carrying lumber, and according to Gross' version the servants are sent to inquire about a load of wheat, its owner and its price. Similarly a Palestinian Arab told the story about two sons of a man born to him by each of his two wives. They compete for the favours of their father who sends them to buy wool.

The story from "The Gripping Tales of India" by Ayyar transfers the plot from the rural environment to the court of an Indian king.

A king happened to hear his servant talking to himself about the injustice in the world, meaning actually the great difference between his and the minister's wages although he, the servant, worked much harder than the minister. The king ordered him to inquire about the traveller in a carriage just passing the palace. The servant reported that a monk by the name of so-and-so was travelling in it.

"What monastery does he belong to?" the king wanted to know. The servant rushed away and came back with the answer: "He belongs to such-and-such a monastery. The king still wanted to know a lot more: where did the monk come from, where did he intend to go, whether he planned to stay there, for how long, what tent he would occupy, if he would be willing to receive the king and if so, at what time would he receive him. For each answer the servant ran after the monk's carriage and came back to report to the king. After the servant had painfully finished

- 4 -

his job the king called for his minister and asked him to inquire about the traveller in the carriage. The minister stayed away for a while, and when he came back he had all the answers at once:" The name of the monk travelling in the carriage is Shankar from the Sharigary Monastery. He has just come from Shancutta and is on his way to Culudy. He plans to stay there for one day and will only be too glad to receive the king at three o'clock in the afternoon. In the evening he will also hold ^a ~~the~~ service in the temple". Thereupon the king addressed the servant and said:" You went after the carriage nine times and spent five hours until you got all the required answers. The minister however, travelled only once, and within half an hour I got all the information I wanted. Now you probably understand why the minister gets ^{paid} ~~a wage of~~ 2000 rupies and you only 10.

In connection with Rabbi Boon of whom it was said that he had learned in 28 years ~~more~~ than others could not achieve in a hundred years the following story is told in the Midrash Kohelet Rabba, a commentary to the book of Kohelet.

A king employed several laborers to work in his vineyard. And there was one laborer who excelled in his work above all others. What did the king do? He took him by his hand and walked with him for a long time. In the evening the laborers came to receive their wages, and the outstanding laborer also came with them and was paid by the king the full wages. The other laborers became angry and said: We worked for the whole day while this one worked only for two hours, nevertheless the king paid him the same amount of money as we got!" The king said to them:"Why are you angry? This one excels in his work and does more within two hours than you do during the whole day!".

A similar version appears in the Jerusalem Talmud and has been noted by Schwarzbaum in his book "Studies in Jewish and World Folklore" as a complement to the ~~Gross~~ ^{version}. before mentioned version published by Gross.

- 5 -

Regarding the versions of the story demonstrated so far there are three features which define the intelligent servant, namely he is told his task by a few words only and he understands the rest, he carries out the work within the ^{shortest} ~~least~~ possible time with the least possible effort, and he proves to be imaginative and resourceful. Since he is a servant he is rewarded for his work in the form of wages. Moreover, in the described versions emphasis is put on the wages he receives in relation to the time he spends in carrying out his work, i.e. the less time he needs for carrying out a given task the more wages he receives as compared to others who are slower and need a greater effort to carry out the same work.

Two of the mentioned features, namely the understanding of a task by one or at most a few words and its execution ^{within the shortest} ~~at the least~~ possible time are carried ~~out~~ to absurdity in the following ^{stories:} ~~versions:~~

^{anecdote} ~~version~~ In a Jewish ~~version~~ published by Drujanow a servant is expected by his master to hear from him one word only and understand the rest, that is to carry out the task intended by the master. One day the master did not feel well and sent the servant to fetch a doctor. The servant went out, and when he came back he brought with him the doctor, a barber surgeon (to draw his blood), a nurse, four undertakers and a tailor with the material for the shroud. A Persian and an Indian version are much more elaborate. According to them the servant brought with him besides the doctor, a musician for the entertainment of the patient in case he would get well again, an undertaker and a man who would wash the body, a wailing woman who would wail the death of the master, an embalmer, a crier who would pray over the coffin, a guardian to dig the grave, a poet who would sing ~~about~~ about the happy death and last but not least a cake and sugar cane for the mourners.

- 6 -

Princes and merchants' sons do not get wages. For higher intelligence as compared to other brothers or half-brothers the reward of the princes is the kingdom and the reward of the merchants' sons is to inherit the business after their respective fathers' death.

Harun al Rashid was obliged to prove to his nagging wife Zubeidah that the son of his handmaiden would be more suitable to follow him to the throne than the son of the queen. In the Iraqi ~~text~~ version published by Noy in his collection of Iraqi tales, the princes, among other tests, are sent to fetch wool. The son of Zubeidah has to run several times from the shop to the palace and back until he brings the right brand, whereas the son of the handmaiden asks all the necessary questions at once and consequently has to go only once to the shop for the required wool. The son of the handmaiden had proved himself clever in another way as well. The sudden call of his father for the intelligence test of which he could not know anything beforehand, had made him believe that something was wrong. So when he appeared before Harun al Rashid he was armed from head to foot. When asked about his apparel he answered that the sudden call of his father was so extraordinary that it made him think there might be enemies right at the gate of the palace.

A Yemenite story published by Zalman Baharav in one of his delightful collections tells also about a king who proved to both his wives, each of whom had born him a son, that actually the son of his slavegirl was the cleverest of the three. He put a bag full of gold coins on the highest shelf and ordered his oldest son to take it down. However, the boy could not do it without any aiding device, and he went out to look for a ladder. In the mean time the second son was called

- 7 -

to do the same task but he was as helpless as the first one and went out to get a ladder. The king had not the slightest intention to wait for the lingering boys and called for the son of the slavegirl. This boy just looked around, discovered a wooden stick in a corner, picked it up and pushed the bag down with it from the shelf. - Since this lad did not waste time in looking for a ladder like his brothers, and he used his imagination, he got the bag of money at once and after his father's death - the kingdom.

The last story to be discussed here was published by Noy in his collection of Libyan tales.

An aging merchant allotted an orchard to each of his three sons and told them to use it to their best of ability, namely to sell fruit and charge for any service they might offer to the buyers. The boy who would bring home the greatest amount of money at the end of the day would consequently inherit his father's business. The eldest boy waited at the gate of his garden when many people were passing by. However a few only entered his garden and fewer still bought fruit for the prices he asked for were exorbitant. The second brother even did not stay near his garden for it was situated far from any frequented road. He just went to his friends asking them to lend him money which he would show to his father and pretend it had been earned by selling fruit. The orchard of the third boy was situated far out in the country. Many people passing went through its gate and bought fruit and were even offered the convenience of a bathroom. They had to pay an entrance fee and the fruit of course, for using the bathroom and, if they wished, for the drinks which were sold in the orchard as well. However the ~~many~~ sum they were asked ~~for~~ to pay for the fruit and each of the services was very low. Since the visitors were many and the services good, the boy succeeded in collecting a great amount of money.

- 8 -

The story elaborates much more on the bathroom than I can describe here for obvious reasons. Anyway, thanks to the great distance of the orchard from the town and the need of the travellers for such a convenience, the boy earned much more money in one day than his brothers.

As to the heroes of our story it is to be noted that only in the Midrashic and in the four Eastern European versions the competition, or rather the intelligence test takes place between two laborers or servants. In other words the competitors represent the working class, and, it may well be assumed had the same kind of schooling or no schooling at all. In two of the Oriental versions, the competition is carried out by two persons of different cultural level, i.e. in the Indian story the servant competes with the minister and in one of the Iraqi versions the employee competes with the manager. The four other versions which are all of Oriental origin describe an intelligence test carried out on persons of equal status who compete for the heritage of their fathers. It seems to be important that the most intelligent hero of the latter group is either the youngest of three brothers or the son of a slave girl or a second wife. Our tale belongs to the realistic types of stories and in all the versions discussed above, excepting perhaps the Midrashic one, the confrontation of the unintelligent with the intelligent hero is treated with humor and wit. However the Midrashic tale, which seems to be the oldest ~~one~~ of the discussed versions, stresses the moral of the story, namely: In the Almighty's world no two men are alike, one is gifted more than the other. This fact must be accepted and regarded as an advantage to humanity's thriving towards its ideals.

TVRTKO ČUBELIĆ, Zagreb, Yougoslavie

LA CATEGORIE DE L'ORAL COMME LA LOI CONSTITUTIVE FONDAMENTALE
DANS LA FORMATION ET LA NARRATION DES CONTES POPULAIRES

On a suffisamment souligné, dans les recherches effectuées jusqu'à ce jour sur les contes populaires, la tradition orale comme force fondamentale constitutive pour leur durée et leur existence; la nature spécifique des motifs narratifs a été également suffisamment soulignée, notamment la formation des cercles de variantes dans la propagation des contes populaires. Ensuite on a mis souvent en relief les éléments composants des cultures plus ou moins développées, ainsi que leur enchevêtrement, leur influence et leur enchaînement réciproques.

Ce sur quoi on n'a pas assez insisté, c'est le fait indubitable que les contes populaires sont des créations linguistiques, qu'ils naissent, se développent et durent dans la matière linguistique, et selon ses principes. L'auteur n'a pas l'intention de contester ici les facteurs de la tradition, ni les facteurs des influences culturelles et des couches intermédiaires, mais il insiste sur le fait que les lois qui régissent les expressions et les formes linguistiques sont ici primordiales et primaires.

Il ne s'agit pas ici d'annulation, mais tout d'abord de donner la prédominance aux aspects ethnologiques et comparatifs dans l'étude des contes populaires, et de les intégrer dans les nouvelles recherches linguistiques et culturelles du phénomène de l'interprétation orale.

Devant chaque conteur - quelles que soit ses qualités - une tâche primordiale s'impose : comment présenter le conte oralement pour qu'il soit écouté jusqu'à la fin et accueilli d'une manière déterminée ? Comment détacher les auditeurs présents de leurs intérêts pratiques et concentrer leurs pensées sur le cours du récit ? Comment présenter le conte pour qu'il soit agréé dans les limites possibles de la persuasion et de l'authenticité ?

C'est ici qu'apparaissent les lois spécifiques de la formation et de l'expression de la catégorie de l'oral. A l'intérieur de cette catégorie un processus créateur particulier s'est développé, caractérisé par l'envergure de ses motifs et de ses thèmes, et par le choix de ses formes littéraires, notamment parce que la catégorie de l'oral organise d'une manière autonome les éléments composants du système linguistique déterminé.

- 2 -

Je crois que c'est ici qu'il faut chercher les lois qui régissent les narrations populaires.

Ce qui caractérise directement et essentiellement la catégorie de l'oral et de l'écouté, et ce qui donne à la littérature orale populaire son cachet de création autonome, ce sont deux traits fondamentaux :

1. le choix autonome de ses motifs et de ses thèmes;
2. la manière autonome de son élaboration, ce qui apparaît en premier lieu dans l'organisation particulière des éléments linguistiques fondamentaux.

Les motifs, les thèmes et les personnages de la création orale populaire - considérés dans des proportions mondiales et nationales - représentent un monde indépendant et autonome, qui ne s'est pas manifesté dans le domaine de la littérature écrite, et qui d'ailleurs ne pouvait y apparaître.

Toutefois, on peut trouver des attestations similaires, conformes ou identiques dans la manière d'élaborer la matière, dans le choix des motifs et dans l'exploitation des éléments linguistiques. Mais dans le fonds même des principes d'organisation de l'expression linguistique, ainsi que dans l'application et l'élaboration des processus créateurs, il existe réellement deux formes et deux systèmes d'expression littéraire et artistique.

II

Le conte populaire - en tant qu'expression orale en prose - a conquis un grand nombre d'intéressés, et a pénétré dans toutes les habitations humaines : dans les cabanes primitives des montagnes, dans les riches maisons bourgeoises des carrefours à grande circulation, dans les châteaux isolés des nobles. Mais aussi en tout autre lieu où les hommes se rassemblaient et demeuraient ensemble. Aujourd'hui aussi, le conte populaire pénètre dans les écoles et dans les bibliothèques, et il est à croire qu'il conservera son charme de narration dans les temps futurs.

Comme forme littéraire et moyen d'expression, le conte populaire est dans un sens déterminé, plus ouvert et plus libre - ou bien un genre littéraire plus extensible. Il peut englober un nombre de

- 3 -

de sujets différents beaucoup plus vaste que les poèmes lyriques ou épiques, et il réclame - relativement - moins d'exigences pour sa forme et son expression. Cela signifie en vérité que ses cadres sont plus vastes, ses exigences plus librement posées, et que les conteurs se sentent - relativement - plus libres.

Fondamentalement et essentiellement, les conteurs populaires se trouvent placés devant les exigences générales du processus créateur tout comme les poètes des chansons lyriques ou épiques. Or, quoique se trouvant devant les mêmes problèmes quant à la formation, les conteurs populaires ont encore une difficulté en plus. Les expressions lyriques ou épiques ont leur aspect visible et formel sous forme de vers, donc elles ont leurs cadres et leurs limites dont elles ne peuvent sortir en aucun cas. Pour l'expression narrative ces obstacles visibles et formels n'existent pas, et tout se limite aux exigences internes.

Dans l'expression du conteur se manifestent le plus - ou du moins le plus évidemment - sa psychologie et sa culture, ainsi que les lois de la communication et de la tradition. Un fait essentiel et décisif précède toutes les interprétations de forme, ainsi que tous les besoins de la narration dans la communication des expériences : le problème de l'économie du temps, la possibilité d'audition, et la longueur ou la brièveté du conte.

Qu'est-ce qui est possible et qu'est-ce qui ne l'est pas, qu'est-ce que l'on peut et qu'est-ce que l'on ne peut pas, qu'est-ce qui est utile et qu'est-ce qui est efficace, qu'est-ce qui est nuisible et qu'est-ce qui produira un effet émouvant et excitant ? Comment tenir le tout dans le cadre d'une hypothèse réelle, vitale, déterminée à l'avance ? Ce sont les questions que se pose tout conteur populaire. S'il ne les a pas en tête, l'accueil fait à sa narration par le public lui ouvrira vite les yeux et lui imposera encore plus énergiquement les questions mentionnées. Aucun conteur ne peut les esquiver !

Comment chaque conteur résoud - il ces questions ? jusqu'à quel degré les porte - t-il ?, quelle est la qualité atteinte ?, ce sont des questions qui se renouvellent toujours devant le processus créateur.

- 4 -

Chaque conteur résoud ces questions individuellement, s'il porte en soi les hypothèses subjectives pour ce genre de travail; les schémas de par eux-mêmes n'aident pas beaucoup.

Les conteurs eux-mêmes ne nous ont jamais rien dit de tout cela. Tout est dans leur oeuvre, dans le conte réalisé. C'est en lui que se cachent toutes les conclusions que nous devons chercher par la réflexion et l'analyse.

III

C'est pour cette raison, tout à fait justifiée, que nous parlons du style du conte populaire, qui se manifeste dans la manière de composer et la narration de la matière donnée. Avant tout envisageons la manière elle-même de présenter les contes. Le conteur communique oralement le conte, les auditeurs ne font que l'écouter. Ces conditions sont également décisives et fondamentales pour la composition, la description des personnages, le choix des thèmes, le style et la manière de présenter le conte. Le conteur ne peut se comporter comme l'écrivain qui s'arrête où il veut, mais au contraire il doit tenir compte de l'intérêt direct du public exigeant, et il doit savoir envisager combien de temps il peut l'écouter, ce qui attirera son attention, ce qui le repoussera de lui dans sa narration et ce qui brisera la concentration de son attention. La présence du public est un élément de grande importance dans l'effort créateur du conteur; qui plus est, son travail (création et narration du conte) ne peut s'imaginer sans public.

Pour rendre la narration plus vivante et moins fatigante, pour pouvoir l'englober et la suivre plus facilement, le conteur populaire ne fait pas la description extérieure de ses personnages, ni de la nature, ni des animaux; il ne décrit pas non plus les événements en détails. Le conteur ne donne le plus souvent que l'essentiel des actions ou des événements, comme il se manifeste par son résultat dans la réalité, tandis qu'il présente les personnages importants dans leurs activités ou dans les travaux qu'ils exécutent. Les auditeurs ou les lecteurs doivent eux-mêmes dans leur imagination animer les personnages et les scènes où se déroulent les actions, d'après les

- 5 -

résultats et les impressions que les personnages eux-mêmes éprouvent dans le conte. C'est en se fondant sur ces données les plus sommaires et présentées d'une manière particulière que le lecteur ou l'auditeur doit concevoir et construire les plans, les personnages et l'action du conte dans sa libre imagination.

C'est une caractéristique exclusive et spécifique des contes populaires, qui leur donne leur charme spécial et leur attirance.

La narration du conte a lieu en contact direct entre le conteur et l'auditeur. Dans la narration, notamment dans les contes de fées, pour atteindre la plus grande persuasion possible, le conteur doit mettre à profit son attitude personnelle et sa manière de présentation, afin que tout soit bien convainquant. Souvent le conteur s'en rapporte à d'autres conteurs connus et estimés. Le conteur lui-même ne doit jamais introduire le moindre doute par quoi que ce soit sur l'authenticité de sa narration, mais au contraire il doit donner la juste mesure qui est nécessaire dans de telles occasions. S'il n'agit pas de la sorte il ne sera ni écouté, ni estimé du public.

Chez nous, comme chez les autres peuples, on trouve des caractéristiques de style communes à la composition et à l'architecture des contes populaires (par ex. : les débuts et les fins, les introductions et les conclusions, les procédés " in medias res", les formules de passage, le choix des personnages contrastants, le fonds de motifs communs et autres). Ici complètement et plus expressivement, ailleurs pauvrement et moins expressivement. Ces caractéristiques proviennent des conditions particulières de la formation, du développement et de la vie des contes, aussi bien chez nous que chez les autres peuples; elles attestent la longue et profonde culture qui s'est bâtie au cours de leur vie et de leur développement comme genre littéraire. On peut dire avec juste raison, que cette culture s'est développée et s'est formée à travers les siècles, d'une manière analogue à ce qui s'est produit pour les autres genres littéraires dans les divers domaines artistiques.

D'après ce qui vient d'être mentionné, on peut conclure indubi-

- 6 -

tablement que les contes populaires ne peuvent être simplement transférés, qu'ils ne sont pas des créations mortes et mécaniques qui passent d'un homme à l'autre, d'une génération à l'autre.

Ce sont des organismes vivants qui vivent selon des lois littéraires déterminées. Et s'ils se réalisent mieux et plus complètement l'oeuvre, son résultat, en est d'autant mieux et plus complètement réalisé.

Les lois littéraires régissant la vie du conte populaire - comme nous l'avons déjà mentionné - comprennent :

- a. Pas n'importe quel thème, mais un thème déterminé, approprié;
- b. une manière d'élaboration édifiée, classée et dûment choisie;
- c. une forme appliquée d'une manière exemplaire et minutieusement choisie : l'expression du conte populaire;
- d. un personnage correspondant, capable et doué, qui englobera tout de son esprit créateur et réalisera une oeuvre achevée.

Ce sont des faits incontestables et indubitables.

Nous soulignons particulièrement les caractéristiques du conte populaire, car nous l'étudions comme une tendance et une réalisation artistique littéraire bien déterminée.

IV

La matière et les événements qui servent de fondation au conte populaire ne sont pas collectés, ni reliés par hasard, comme ils se présentent; et il est impossible à autrui de les emprunter littéralement tels qu'il les entend. Ce qui est décisif ici, c'est la force créatrice et l'interprétation du conteur, qui harmonise et ordonne tout le conte.

D'autre part, le conte et le conteur, durant la narration, se trouvent sous les exigences déterminées de ceux qui les écoutent. Le public n'accepte et ne retient que certains contes, alors qu'il ne prend même pas garde aux autres. Cela veut dire que le public attend dans le conte une intrigue et un dénouement déterminés et qu'on ne peut lui conter n'importe quoi, n'importe comment. Cette circonstance psychologique est décisive pour la composition du conte populaire et en même temps pour son existence. En égard à la grande concurrence

- 7 -

qui règne entre eux, certains contes se maintiennent, sont notés et parviennent jusqu'à nous, tandis que les autres s'oublient et disparaissent.

Les conteurs ne sont pas dans le peuple des êtres inconnus, anonymes; bien au contraire, ils sont appréciés et vénérés dans leur milieu; chacun d'eux jouit plus ou moins d'une renommée selon son véritable mérite et selon ce qu'il peut offrir au public par sa narration. Il existe une déférence particulière envers les conteurs, car ils peuvent par la parole et la pensée toucher à vif même une personne présente. Devant une telle arme, les hommes ont toujours ressenti un profond respect et une peur justifiée.

Les conteurs eux-mêmes font grand cas de leur art. Une tension secrète existe entre eux à cause de la concurrence possible et des capacités supérieures. Pour cette raison, ils savent marquer leur sympathie ou antipathie personnelles quand ils parlent des autres.

Les conteurs ne veulent pas prendre la parole toujours et en chaque occasion; mais seulement dans les occasions particulières et favorables, par ex. après le travail, le soir, en société, lors de diverses fêtes et autres. Donc, toujours là, où ils peuvent trouver un public reconnaissant et une grande incitation à la concentration totale.

Afin de pouvoir retenir longtemps des contes déterminés, et afin de savoir les raconter selon diverses exigences et circonstances, le conteur populaire classe dans sa mémoire les contes populaires d'une manière qui lui est propre. Parfois la classification se fait d'après le titre général, parfois d'après le thème principal ou l'action, parfois d'après les personnages ou d'après certaines particularités. En tout cas, chaque conteur populaire a sa propre classification des contes et son répertoire personnel; particulièrement s'il en sait beaucoup et s'il s'adonne à ce travail assez souvent.

La langue, la phrase, le style du conteur portent les marques de sa personnalité et de son milieu. Toutefois, son langage n'est pas le langage de tous les jours, mais un langage plus recherché, plus imagé, que seul, lui, peut employer. C'est un langage soutenu et

- 8 -

vivant, que le milieu et le pays du conteur ^{VEN} peut comprendre, mais qui est pourtant capable d'exprimer artistiquement ce qui vit dans les hommes et la société. Ce langage est plus pur et plus beau que celui de tous les jours. Pour les milieux villageois et paysans, il est une sorte de langue littéraire. Naturellement, cela ne se manifeste pas d'une manière égale dans tous les contes populaires; mais plus dans les meilleurs, moins dans les médiocres.

V

Sous la lumière de ces observations qui découvrent l'homme vivant et sa parole prononcée, nous soulignons particulièrement la présence de conditions historiques et ambiantes préliminaires dans la présentation du conteur et la langue des contes. Les hypothèses historiques et leurs éléments composants se reflètent nécessairement dans les contes, car ni le conte, ni le conteur ne vivent en dehors de l'histoire et de la société.

Et quand Max Lüthi (dans : Das europäische Volksmärchen, Bern, 1947) mentionne que : "les personnages n'ont pas de caractéristiques individuelles dans les contes" et qu'ils sont "les visages de silhouettes incorporelles, sans propre psychologie, en dehors du temps et de l'espace", qu'ils sont "des personnages sans liaisons internes profondes avec leur entourage", que "l'action se meut selon sa ligne abstraite de composition bien déterminée" et que dans le conte populaire, il s'agit "d'un style à dimension unique et abstrait" - on est alors en présence d'un profond malentendu avec certains faits fondamentaux des contes populaires.

Nous posons tout simplement la question suivante : un homme concret peut-il avec sa parole vivante, prononcée et qui a été dite, être hors du moment historique, sans dévoiler pour cela son appartenance selon le degré de ses sentiments humains ?

Avec ces arguments, nous émettons l'opinion que la thèse qui identifie la langue avec le folklore, et la parole avec la littérature écrite (R. Jacobson - P. Bogatyrev : Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, Selected Writings, IV, The Hague - Paris, 1966) est également en profond désaccord avec les lois internes structurelles

- 9 -

des contes et de la narration du conteur. Les différences sont essentielles et insurmontables :

- a. d'une part, entre la langue et son système dans lequel la société et l'histoire ne peuvent changer, que peu et graduellement, l'ordre établi;
- b. d'autre part, entre le conte et le conteur qui reflètent d'une façon plus vivante et plus directe les événements historiques.

La part de l'histoire et de ses forces actives est essentiellement présente dans le système linguistique et le folklore, mais elle agit tout autrement, et laisse des empreintes bien différentes dans le système linguistique et dans ce que nous appelons le folklore.

.....

Ces observations ont tout d'abord un caractère méthodologique : Je désire attirer l'attention sur les recherches méthodologiques concernant la matière des contes et sur la logique méthodologique spécifique dans l'explication théorique des formes et des structures du conte populaire.

C'est pour cette raison que je me suis limité au dialogue avec deux représentants marquants et théoriciens sur les lois et les structures du conte populaire Roman Jakobson et Max Lüthi. J'en ai profité également pour présenter ma critique.

*Intesa Dubelj,
Zagreb, Yougoslavie*

Iala III

29.VIII. 16-17

L. Bîrgu-Georgescu

Ligie Bîrgu-Georgescu

Éléments d'absurde dans la prose populaire

L'analyse compositionnelle et linguistique de la prose populaire (narrations fantastiques ou des narrations-nouvelles) signale plusieurs déviations sémantiques se manifestant de préférence au niveau de certains motiphèmes¹.

Nous donnons au terme absurde une valeur relative et citons à ce propos Albert Camus: "...l'absurdité naît d'une comparaison. Je suis donc fondé à dire que le sentiment de l'absurdité ne naît pas du simple examen d'un fait ou d'une impression mais qu'il jaillit de la comparaison entre un état de fait et une certaine réalité, entre une action et le monde qui la dépasse. L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un, ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontations"².

La déviation absurde se produit également par rapport à un élément postulé réel ou à un élément postulé fantastique dans la structure narrative. Face au fantastique, l'absurde conserve une valeur de surprise susceptible de l'en différencier, la perception d'une incompatibilité fondamentale...(l'absurde, L.G.)" viole les règles de la logique. Une idée absurde est une idée dont les éléments sont incompatibles...Au sens courant absurde désigne tout ce qui est contraire au sens commun ou même à nos habitudes d'esprit"³.

L'absurde englobe 16,9% des fonctions occurrentes dans le matériel examiné; il est totalement absent des légendes et des récits⁴.

Nous présentons, à titre illustratif, quelques exemples:
ex.1) Le renard vole des poissons à un pêcheur. Il rencontre un ours qui lui demande par quel moyen il a obtenu les poissons. Le

- 2 -

renard explique qu'il les a pêché à l'aide de sa queue et lui indique une bonne place. Crédule, l'ours suit le conseil mais durant la nuit l'eau gèle et sa queue se rompt. L'ours resta désormais sans queue⁵.

ex.2) Le héros cherche du feu. Il en trouve chez un Dragon qui lui demande en échange une histoire que personne n'a vue ni entendue. Le héros raconte qu'aux mariages de ses parents il fut envoyé par ceux-ci moudre du blé pour le festin. Mais le moulin s'en était allé au paturage. Le héros appelle à son aide le meunier. Celui-ci prend une hache, il en frappe à gauche, il en frappe à droite. Mimant la scène, le héros coupe la tête du Dragon⁶.

ex.3) Vendu par erreur au diable, le cadet de 101 frères est soumis par ce dernier aux suivantes épreuves telles que:

- a) labourer une forêt, ensemercer du blé et apporter un pain frais de la nouvelle récolte au cours d'une seule nuit.
- b) aller au champ avec chaque abeille séparément et avec toutes à la fois sans en perdre une seule.

Le héros se fait aider par la fille du diable, qu'il épouse par la suite⁷.

ex.4) Păcală, représentant de notre astuce populaire, s'engage comme domestique chez un prêtre pour venger ses frères trompés par ce dernier. Le prêtre a pour habitude d'établir le contrat suivant avec les serviteurs: celui qui, du maître ou du serviteur se fatiguera le premier aura le dos tailladé au couteau; le serviteur, de plus, ne recevra pas de salaire pour son travail. Le prêtre exige que Păcală mange un pain qui cependant devra rester entier. Păcală en mange la mie et en rend la croûte. Partant à l'église, le prêtre ordonne à Păcală de travailler de la même façon que son voisin. Le voisin est en train de démolir le vieux toit de sa maison pour le remplacer par un nouveau toit. Păcală détruit donc le beau toit neuf

- 3 -

qui recouvre la maison du prêtre. Bref, Păcală poussera le prêtre à se reconnaître fauché et le punira⁸.

Des fois, les éléments absurdes apparaissent dans la formule initiale des contes:

ex.5) "Il y avait une fois comme jamais, il n'y a pas longtemps, hier ou avant-hier un temps où les puces se promenaient chaussées de coquilles de noix et allaient prier le dimanche et les jours de fête". Les éléments ultérieurs s'assortissent au cadre: deux jeunes gens prétendent avoir retiré la lune d'une fontaine. Ravie de la sagesse de ses fils, leur mère offre du vin à tout le monde. Un passant qui essaie de rétablir la vérité est battu⁹.

ex.6) Un homme demande à sa femme de lui préparer du chou au lard. La femme répand tout le lard existant dans la maison sur les choux du jardin. Désespéré, le mari s'en va promettant de revenir seulement, s'il rencontrera des hommes plus stupides que sa femme. Il arrive dans un village où les habitants s'efforcent à jeter des noix au grenier avec fleur fourches. Ailleurs on construit une maison sans fenêtres et on s'efforce à transporter la lumière dans ~~par tant de bêtise~~ la maison à l'aide d'un sac, d'un pot, d'un ^{par tant de bêtise} chapeau etc. Vaincu, le mari rentre à la maison¹⁰.

ex.7) Un boyard promet la moitié de ses richesses à celui qui résoudra la devinette suivante: "Quatre entretiennent huit, huit ne peuvent entretenir quatre". Aidé par sa fille, un paysan répond: il s'agit des quatre mois d'été qui fournissent la nourriture nécessaire pour la période restante de huit mois. Intéressé par l'astuce de la fille, le boyard la soumet à d'autres épreuves:

-a) confectionner un costume à partir d'une fusée. La fille exige en échange qu'on lui confectionne un métier à tisser du bois du fuseau. Le boyard fait sculpter le métier à tisser dans le fuseau, la fille, à son tour lui confectionne un habit en filet de pêcheur.

- 4 -

-b) venir lui rendre visite ni à cheval, ni à pied, ni sur le chemin, ni par le fossé, ni avec un cadeau, ni sans cadeau. La fille arrive à cheval sur un chien, trainant les jambes sur le sol, près du fossé. Elle apporte un moineau qu'elle laisse voler lorsqu'elle arrive devant le boyard. Le boyard, charmé de l'intelligence de la fille l'épouse¹¹.

ex.8) Un empereur accompagné de trois conseillers rencontre un vieillard qui laboure aidé par un enfant. Après l'avoir salué, l'empereur lui demande:

- Est-il loin le lointain? et au vieillard de répondre:
- O monseigneur, jusque entre les cornes des boeufs.
- Tu t'es levé tard! remarque l'empereur.
- O, c'est la septième fois que je me couche et je me lève.
- J'ai trois bœufs mon vieux! Pourrais-tu les traire?
- Si le berger est bon - vous savez bien, celui qui fait passer les brebis pour les traire - sûrement.

Se séparant du vieillard, l'empereur ordonne tour à tour aux trois conseillers de déchiffrer les questions et les réponses. Ceux-ci ne réussissent qu'à l'aide du vieillard "Est-il loin le lointain" se réfère à la distance jusqu'à laquelle voit le vieillard. Dans "tu t'es levé tard", l'empereur constate que l'enfant est trop jeune par rapport à l'âge du vieillard. Le vieillard répond que c'est seulement sa septième femme qui lui a donné un fils. Dans la troisième question, les bœufs à traire sont les trois conseillers. L'empereur demande en fait au vieillard s'il peut les tromper et leur extorquer de l'argent. La réponse indique le rôle d'auxiliaire que peut jouer (et que joue en fait, par ses ordres) l'empereur, dont les conseillers paieront les fortes sommes au vieillard pour comprendre la discussion.¹²

L'analyse du matériel suggère trois catégories possibles de situations absurdes:

- 5 -

I. L'absurde se manifeste au niveau des fonctions 25, 26 (inventaire de Propp) ou au niveau de la fonction "épreuve" - Greimas-ienne¹³.

Un pôle réel (nos connaissances concernant les actions de labourer, ensemer, moudre, etc. dans l'exemple N°3) s'oppose à un pôle absurde incompatible: réalisation au cours d'une seule nuit. Le conflit se résout par un médiateur: la fille du diable, qui aide le héros. Dans l'exemple 4, un pôle réel (manger un pain) s'oppose à un pôle absurde incompatible (le pain doit rester intact). Ce type d'absurde se révèle prédominant dans les contes fantastiques.

II. Dans la deuxième catégorie nous regroupons les situations absurdes issues de la négation d'une conjonction d'antonymes (voir ex.7): ni à cheval ni à pied, ni avec cadeau, ni sans cadeau etc. (alors que avec un cadeau élimine par présupposition l'hypothèse sans un cadeau etc.). La fille promet de mener à bien l'épreuve absurde mais exige en échange l'exécution d'une condition toute aussi absurde (ou même plus absurde) ou un instrument dont l'absurdité s'accorde avec l'absurdité de la tâche. D'une fonction absurde initiale dérive donc une nouvelle fonction absurde de nature à provoquer souvent la perception de l'"absurdité" première (et le renoncement, en faveur du héros, à l'épreuve).

Ce type, comme celui présenté ~~dans~~^{dans} la première catégorie, est encadré dans la schéma syntagmatique "épreuve". Il s'en distingue cependant par le fait que l'absurdité provoque dans ce cas la concaténation de plusieurs fonctions absurdes, change la composition du message narratif.

Nous insérons dans cette catégorie l'exemple (moins évident) 6: le héros abandonne sa femme à cause d'une action absurde faite par celle-ci. Par enchaînement, l'action absurde initiale le contraint à devenir spectateur d'une multitude d'autres actions absurdes. Enfin, il nous semble que l'exemple 1,2,5 provoque un enchaînement absurde similaire.

- 6 -

III. L'absurde basé sur l'ambiguïté de l'énoncé:

- Est-il loin le lointain?

- Jusque entre les cornes des boeufs.

On peut décoder de deux façons l'énoncé: premièrement "nonsens" deuxièmement: "réel" - "je vois seulement jusque' entre les cornes des boeufs". Le héros est éprouvé du point de vue linguistique. Mentionnons à ce propos aussi la forme inverse: un énoncé "normal" avec décodage absurde: le prêtre recommande à Păcală de travailler de la même manière que son voisin (Păcală commettra par la suite une action ~~compréhensible~~ absurde imprévue.

A la différence de la première catégorie (où le médiateur est un personnage auxiliaire - la fille du diable etc.), dans la deuxième et la troisième catégorie c'est le héros lui-même qui provoque une "normalisation" de l'absurde, qui fonctionne en tant que médiateur.

L'absurde caractérise. Il sert spécialement à mettre en relief l'intelligence du héros. Sa fréquence croît dans les narrations-nouvelles et les facéties par rapport aux contes fantastiques (25, 9% par rapport à 13,6% respectivement).

L'absurde ne tient pas uniquement au niveau de l'énoncé. Il définit aussi bien le niveau compositionnel du récit.

Il serait peut-être intéressant de comparer l'absurde occurrent dans la littérature à l'absurde occurrent dans les textes folkloriques. Ce n'était pas le but du présent ouvrage.

NOTES

- 1) Le terme de motiphème est emprunté à Alan Dundes, The Morphology of North American Indian Folktales, F.F.C., 195, 1964, 59.
- 2) Cf. Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, Paris, Gallimard, 1942, 48.
- 3) Cf. André Lalande, Vocabulaire Technique et critique de la philosophie, Paris, 1968, I, 11-12.
- 4) Nous nous sommes servis exclusivement de trois volumes de l'Anthologie de prose épique populaire (Antologia de proză populară epică) par O. Bîrlea.
- 5) Ovidiu Bîrlea, Antologie de proză epică populară, F.P.L., București I, 115; Type 2, A.Th.
- 6) Idem, I, 344; Type 2920 H, A.Th.
- 7) Idem, I, 361-2; Type 303 A, A.Th.
- 8) Idem, III, 43-4; Type 3000, La bibliographie des Facéties populaires roumaine, par Sabina Stroescu.
- 9) Idem, III, 166; Type 1335 A, A.Th.
- 10) Idem, III, 169; Type 1386, A.Th.
- 11) Idem, II, 527-9; Type 875, A.Th.
- 12) Idem, II, 554-6; Type 921, A.Th.
- 13) A.J. Greimas, Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, 196-8.

Nada Milošević

CORRESPONDENCE DES GENRES EN PROSE ET EN VERS
DANS LA LITTÉRATURE ORALE SERBOCROATE

Des rapports entre les genres en prose et en vers ont été souvent étudiés, mais principalement du point de vue de l'origine des différents genres, du point de vue de leur genèse, dans les temps les plus reculés de la société humaine. C'est ainsi qu'on a étudié les rapports entre le mythe, le conte merveilleux, la légende et l'épopée, ayant particulièrement en vue l'explication des origines de la poésie épique. On a examiné, entre autre, la définition théorique de la notion du motif et du sujet, des ressemblances génétique et typologique, des données créatrices historiques et sociales.

On a prêté moins d'attention aux problèmes de la similitude des thèmes et des sujets entre la poésie et la prose dans la littérature orale, dans un répertoire existant et ayant déjà ses formes affirmées. Gène A. Morokoff^{1/} et après lui Archer Tylor^{2/} ont trouvé dans le catalogue de Aarne-Thompson des parallèles en prose des ballades de Child. Selon Tylor un nombre relativement restreint de parallèles entre les ballades et les contes merveilleux peuvent être expliqués par des différences de structure. En outre il a constaté l'existence d'un nombre beaucoup plus important de parallèles, entre les autres espèces en prose. Maja Bošković - Stulli^{3/} a étudié la transformation du conte merveilleux en poésie épique dans la littérature serbocroate, pour arriver à la conclusion que les sujets, quel qu'il soit le genre auquel ils appartiennent, ne sont qu'un schéma abstrait, avant de prendre une forme concrète. Heinrich Siuts^{4/} s'est occupé des influences réciproques, très fréquentes entre les ballades et les contes allemands, et il a constaté que la transformation des différents genres poétiques et des formes narratives est possible dans la plupart des cas dans les deux sens. En étudiant le même problème, dans les littératures slaves Oldřich Sirovátka^{5/} a souligné l'affinité qui existe entre la matière et le genre, en insistant sur les lois qui règnent dans les échanges des motifs.

- 2 -

Dans le domaine de la littérature populaire serbocroate, les thèmes qui apparaissent parallèlement en prose et en vers sont assez nombreux. La poésie populaire lyrique est riche en légendes /Sagen/. A toute une série de contes merveilleux et de mythes, de légendes et de contes religieux on peut trouver des pendants plus ou moins complets en forme de ballades ou de chansons épiques narratives. De vrais chants épiques qui appartiennent aux cycles des chants racontant des événements historiques bien connus et complètent les biographies des personnages épiques et historiques, s'apparentent à des légendes en prose, soit qu'ils les précèdent, soit qu'ils leur succèdent en se fondant sur elles. S'adaptant à un milieu héroïque, des réseaux complexes d'aventures relevant du genre de la nouvelle prennent souvent la forme de chants épiques. Dans toute cette variété de rapports qu'entretiennent entre eux, dans la littérature populaire serbocroate, les genres en prose et les genres en vers, nous nous sommes attachés à l'étude des thèmes "nonhistoriques" dont les sujets se présentent sous forme de conte merveilleux, de légende, et de conte religieux d'un côté, et sous forme de poésie narrative, lyrique et épique, de l'autre. Dans ce domaine, l'étude de tout un complexe de thèmes se rapportant au mariage d'un être humain avec un être surnaturel peut être d'un grand profit. Le conte merveilleux sur la mère ou la soeur infidèle qui devient la maîtresse d'un géant /Aath 590 / se transforme, dans la littérature populaire serbocroate, en chant épique. Le sujet bien connu de la fée qui, après être devenue l'épouse du héros, réussit à s'échapper, apparaît sous forme de légende /Christiansen 4080/ et de conte merveilleux /Aath 400/, mais aussi bien sous forme de chants narratifs, épiques et lyriques. Le sujet international sur l'Amour et Psyché, le plus souvent développé en conte merveilleux /Aath 425/, s'adapte très facilement à la forme épique. Des contes merveilleux,

- 3 -

des légendes, ainsi que des chants épiques, s'élaborent à partir d'un complexe de motifs assez ferme se rapportant au dragon séducteur d'une femme de race humaine. Une chanson de mœurs née sous l'influence de la légende de Lénore stimule la création du chant épique sur le frère mort.

Les thèmes exploités par la littérature écrite religieuse, mais traités également dans la poésie populaire serbocroate ne sont pas moins intéressants pour des investigations des rapports existant entre les différents genres. Bien qu'ils soient nés de la littérature écrite et qu'ils se soient développés sous son influence, ces chants épiques contiennent nombre d'éléments des légendes et représentent à maints égards, de même que la littérature qui leur a servi de prototype, un prolongement christianisé des systèmes religieux beaucoup plus anciens, un mélange vivant de magie et de cultes, du merveilleux et du prodigieux, de la sorcellerie et de la prière, une rencontre du panthéon païen et du panthéon chrétien. Ainsi la légende de saint Georges largement exploitée dans des textes apocryphes et dans la littérature écrite apparaît d'ordinaire sous une forme épique orale, mais en même temps ne se distingue pas beaucoup des éléments plus archaïques contenus dans des légendes et des chansons de mœurs. La légende dualiste de la création de la terre prend forme de poésie épique sur la fin du monde et la pénitence des hommes dans l'au-delà se développent sous l'influence de la Bible, des Psaumes et des apocalypses apocryphes, qui leur empreignent moins leur esprit que leur structure. Beaucoup de péchés proscrits par la religion ainsi que par les mœurs : le parjure et la médiancie, l'inceste et le parrainage infidèle, l'inhumanité et le manque d'hospitalité sont incorporés dans la trame épique.

Sans nous attacher à l'étude de l'origine et de la forme première de ces sujets, en constatant seulement leur présence dans la gamme riche des formes existantes, en nous appuyant sur des caractéristiques à peu près définies et acquises par la théorie

-4-

des genres oraux, nous avons émis l'hypothèse de l'appartenance initiale du sujet donné à l'une de ces formes existantes. Traitant la littérature religieuse comme une grande fournisseuse de thèmes poétiques, nous avons examiné la manière dont un sujet légendaire provenant de la littérature écrite s'adapte à la vie orale et prend forme d'un chant narratif, lyrique ou épique. Au cours de cette action modificatrice, durant cette adaptation aux différents genres, se produisent des changements dans la structure du sujet, dans le choix et dans la distribution des motifs, ainsi que dans le rôle des personnages. D'autre part, certains éléments restent invariables. C'est à eux surtout, que nous avons prêté attention. Nous ne nous proposons pas d'examiner tous ces éléments, nous ne les considérons pas non plus comme des conditions exclusives pour la transposition d'un sujet d'une forme à l'autre, - cette fois nous nous bornerons seulement à souligner la présence de ceux qui ont dans tel ou tel cas pu contribuer à la transformation de la forme en prose d'un sujet donné en sa forme en vers.

En étudiant le conte merveilleux de la mère infidèle/Aath 590/, Maja Bošković-Stulli a déjà remarqué que le motif de l'infidélité étant souvent traité dans la poésie populaire épique des Slaves méridionaux avait pu attirer le conte merveilleux avec un sujet pareil "dans le champ magnétique de la chanson héroïque", c'est-à-dire qu'il représentait un des facteurs qui ont rendu possible cette transformation. Il faudrait, cependant, mentionner également plusieurs autres facteurs qui ont joué le même rôle, - en tout premier lieu le personnage principal du conte⁷⁾, le prince héros, qui, par sa force, son courage et sa noblesse d'âme, correspondait aussi bien au conte merveilleux qu'au chant épique⁸⁾. On peut y ajouter la lutte avec des adversaires autrement plus forts, l'accomplissement des tâches difficiles, l'apparition d'un auxiliaire qui se met à la disposition du héros. C'est-à-dire que la transformation du conte merveilleux en chant épique s'est réalisé en premier lieu grâce à la présence agissante de ces éléments dans les deux formes traditionnelles existantes en conte de

-5-

même comme en chant épique, et d'autant plus facilement que leur provenance commune du conte héroïque est incontestable. L'impulsion initiale pour la transformation du conte en chant épique, et très probablement due à une sorte de ballade au contenu semblable, bien répandue dans la littérature populaire serbocroate comme l'a déjà remarqué Maja Bošković-Stulli. Cette ballade décrit une ~~veuve~~ ^{10/} qui, feignant d'être malade, envoie son fils lui chercher le remède, mais en réalité, le jette dans le piège que lui tend son ~~ami~~ ^{11/} ~~amant~~.^{9/}

Dans l'adaptation du conte merveilleux du jeune marié-^{10/} serpent à l'usage épique, ^{11/} le motif même du mariage a joué un rôle important. Cette fois-ci, c'est encore une ballade connue, celle d'une femme miraculeusement fécondée par un poisson ^{12/} qui a donné l'impulsion initiale à l'élaboration du chant épique. ^{13/} Utilisant uniquement les éléments qui lui convenaient, - conception miraculeuse, demande en mariage, tâches insurmontables, - le chant épique n'a pas été intéressé à décrire les pérégrinations de l'héroïne en quête de son mari-serpent, ni ses aventures survenues durant ce pénible voyage. Choisisant la fin tragique, étrange au conte merveilleux, le chant épique s'est opposé à la transformation complète du sujet du conte.

Le chant épique de la fée devenue ~~l'épouse~~ ^{14/} d'un héros ^{15/} a rejeté lui aussi des épisodes du voyage aventureux qu'entreprend le héros ^{16/} dans le conte merveilleux pour retrouver sa femme échappée. Il s'est fondé sur la légende de structure ferme, la "fabulata" de la fée-épouse, avec le même sujet, ^{17/} en utilisant aussi la ballade bien connue sur la fée gardienne des eaux, ^{18/} ainsi que les poésies lyriques narratives dont l'intérêt réside dans la capture de la fée et le combat du héros avec elle, c'est-à-dire dans les éléments qui sont bien familiers à un chant épique. C'est le héros qui devient le personnage principal du chant épique, tandis que dans des légendes primitives, basées sur différentes croyances, le personnage principal était la fée. Ces chants s'efforcent de lier leurs sujets à un nom historique, et cet effort révèle une

-6-

tendance plus profonde de la poésie épique à démontrer l'origine surnaturelle de ses héros. Ce moment généalogique est surtout souligné dans les chants sur le dragon séducteur¹⁸ où les éléments de légende l'emportent sur les éléments du conte merveilleux. Cette prédominance se révèle surtout dans la manière de concevoir le monde; les rapports entre le naturel et le surnaturel sont temporaires, rarement amicaux mais toujours émotifs, et ont souvent des conséquences graves. On peut dire, en général, que le chant épique narratif emprunte sa construction au conte, mais c'est des légendes que notre épique narrative puise sa vivacité et la vitalité de ses héros. Ainsi la fée-épouse du chant épique n'est pas un personnage pâle, inconsistant et abstrait du conte merveilleux, mais, ~~un venant de la légende~~, un personnage vivant et bien réel qui lutte contre l'homme et souffre à cause de lui. Le dragon séducteur est un être mythologique, mais aussi un être vulnérable à qui on peut faire du mal et qu'on peut même tuer. Dans la chanson épique l'acte de brûler la peau enlevée du jeune-marié-serpent ne constitue pas une délivrance de l'enchantement, comme dans le conte merveilleux, mais la condamnation définitive et le plus souvent la fin de la vie du héros, qui n'a pas l'avantage d'être immortel. Dans le conte merveilleux, comme dans le conte religieux le monde des vivants et le monde des morts peuvent être unis. La mort dans le conte merveilleux n'est qu'un moment indolore, suivi immédiatement d'une vie nouvelle. La vie terrestre dans le conte religieux ne représente que le changement extérieur de l'ambiance, un moment d'abandon de l'éternité, à laquelle l'homme retourne de nouveau. La légende ne compte qu'avec la vie réelle et ne permet pas de passages d'un monde à l'autre. Cette impossibilité d'unir les deux mondes, cette façon de compter seulement sur la vie terrestre et la peur de la mort qui en résulte, l'épique narrative serbocroate les tient de la légende.

- 7 -

Si la construction des épisodes et la connexion des motifs du conte qui mène son héros à un but et aux victoires correspondaient à la construction du chant épique, la stylisation des personnages devait être différente. Non seulement parcequ'ils aient reçu des noms et que l'action tout entière se déroulât dans une ambiance réelle et dans un domaine géographique, mais en premier lieu parce que la construction des personnages dans la poésie demandait une analyse bien plus fouillée de leurs conflits psychologiques, et parce qu'elle les a dotés de la vie intérieure.

La poésie épique narrative serbocroate emprunte cette partie émotive de son sujet au chant lyrique narratif qui lui sert très souvent de base poétique. L'existence des chants lyriques narratifs qui ont un sujet pareil représentent souvent le facteur qui a contribué le plus, par l'intermédiaire des genres en prose, à la naissance de la chanson épique narrative. Ainsi la variante lyrique de la chanson de la mère infidèle a aidé la transformation du conte merveilleux en chant épique. La chanson lyrique narrative de la fée gardienne des eaux a stimulé la transformation de la légende de la fée épousée par le héros en chant épique. S'appuyant sur la légende de Lénore,^{19/} une chanson de mœurs bien connue dans la poésie serbocroate^{20/} a acquis des caractères épiques.^{21/} Maintes chansons lyriques narratives aux sujets légendaires, ont joué elles aussi un rôle important dans la création des chansons épiques aux sujets provenant de la littérature religieuse.

Pour cette fois nous nous sommes contentés de suivre la formation de quelques chants épiques seulement, bien répandus dans la littérature populaire serbocroate, qui ont puisé leurs sujets dans la littérature religieuse. Nous nous sommes intéressés à la chanson épique de saint Georges^{22/} qui raconte une partie de la Vie de saint Georges, à la chanson de Siméon-enfant trouvé, en tant qu'un mélange de hagiographie en vers sur Paul de Césarée et sur le pape Grégoire le grand, aux chansons narratives sur la créa-

- 8 -

tion de la terre^{23/}, ou sur le Jugement dernier.^{24/} ~~par exemple, de voir~~
~~encore par les deux groupes.~~ La même question s'est posée de nou-
veau: quelles sont les forces d'attraction qui ont été à l'ori-
gine de la transformation d'un grand nombre de sujets religieux
en chansons populaires épiques^q. Certains traits communs qui ont pu
favoriser cette transformation sont assez visibles. C'est d'abord
la conception du personnage principal, c'est-à-dire du héros, qui
représente la vertu même, et qui se distingue dans son milieu par
ses qualités exceptionnelles. Dans la littérature religieuse le
héros représente une hyperbole vivante de la force d'âme. D'après
Jolles c'est une vertu active^{25/} /Tatige Tugend/ et elle doit s'affir-
mer par le miracle qui représente son résultat naturel. Le per-
sonnage qui incarne la vertu est donné comme le modèle à suivre.
Il agit en facteur éducatif, c'est-à-dire, il se comporte de la
même façon que le héros épique. Ses qualités ont le même effet que
celle du héros dans la poésie populaire épique. La vertu d'un héros
doit se manifester par un exploit, de même que la vertu d'un saint
doit être confirmée par un miracle, et c'est ainsi que le miracle
prend avec l'exploit la même place dans la construction du conte, se
situe sur le même niveau. La vertu suprême produit avec l'aide de
Dieu un miracle; grâce à son courage suprême et à sa force phy-
sique le héros accomplit un exploit. Cet exploit devient à la fin
l'idéal éthique du degré suprême de l'évolution de la société hé-
roïque. Il a été très facile de traiter l'exploit miraculeux de
saint Georges tuant le dragon comme une épreuve héroïque et de
transformer ce prince de Capadoce, ce chevalier du Christ en héros
national épique à l'époque où il était déjà devenu le type même
du héros, synthétisant dans son personnage tous les héros tueurs
de dragons qui pendant des siècles surgissaient du folklore et
de la religion. Il a été aussi facile de créer le personnage du
grand pécheur en tant que héros négatif condamné à expier ses
péchés.

- 9 -

Ecrité avec une intention bien déterminée, destinée à un public nombreux, le plus souvent anonyme, cette littérature de "Vies" et de "Légendes" contient des éléments folkloriques également. Ne pouvant pas les supprimer, elle les absorbait en le christianisant. Mentionnons seulement de nombreuses légendes du dragon qui vivait dans les étangs aux environs des villes et dévorait les gens.^{26/} Fondées sur les rites et la magie, ces légendes contribuent à la propagation du culte de saint Georges et reçoivent même une place dans le calendrier chrétien. Rappelons nous encore le Dieu païen slave "Dabog" que le christianisme, après l'avoir détrôné traite de diable, mais le prend tout à fait au sérieux.^{27/}

Les chansons épiques serbocroates ont largement utilisé la légende religieuse pour l'élaboration de leur structure. Ainsi les chansons traitant le sujet de la distribution du pouvoir entre les saints^{28/} ont été élaborées à partir des ~~et~~ l'Apocalypse de Jean. De même les chansons de la Vierge Marie dans l'enfer^{29/} ainsi que celles de la mère de saint Pierre,^{30/} s'appuient sur des apocryphes.^{31/} La poésie épique de Siméon-enfant trouvé^{32/} a utilisé la légende médiévale sur le pape Grégoire et l'hagiographie sur Paul de Césarée. La chanson du mauvais riche^{33/} emprunte sa construction au conte biblique sur Loth. La chanson épique nonhistorique prend sa construction achevée à la littérature religieuse apocryphe, mais elle n'y puise pas directement ses motifs, puisqu'elle même les avait puisé souvent dans le folklore. La distribution des pouvoirs aux anges ne représente que l'énumération déjà connue des saints et des dieux païens. La chanson lyrique sur la distribution des cadeaux^{34/}, fondée sur des croyances anciennes, des légendes et des rites du mariage a servi d'appui aux chansons épique largement basées sur la littérature légendaire, et les a imprégnés, de même que les légendes populaires, d'une réalité optimiste et vivante, en constituant une assemblée de saints qui représentent tous de vraies individualités, en commençant par le gaillard et despotique saint Elie et en finis-

- 10 -

sant par le somnolent gardien des mers saint Nicolas. Les légendes populaires introduisent la sève de la vie dans la construction sèche et sublime des chansons narratives. Une fois transformé en chanson épique, le sujet obéissait à des exigences nouvelles du genre et évoluait en différents sens. Ainsi la légende du Jugement dernier s'est liée au Cycle de Kossovo, ou plutôt, c'est le Cycle de Kossovo qui s'est rattaché à cette légende, de même que, généralement parlant, la poésie épique pure se rattache à des légendes afin d'élargir son domaine et de donner des explications aux événements historiques.

Il faut noter que tandis qu'on peut sans aucune difficulté rapprocher la poésie épique et la littérature religieuse, on n'arrive pas facilement à mettre en rapport le conte légendaire traitant un sujet proche et la chanson épique. Suivant une voie différente et indépendante, le conte exploite un conglomérat de motifs plus anciens et plus primitifs, que la littérature religieuse et la poésie épique, précisément à cause de leurs tendances vers la pureté de la forme et du sujet, ont dû raffiner et sublimer. Cette constatation peut être éclairée par la comparaison entre les chansons épiques sur l'inceste entre la mère et le fils^{35/} / dans lesquelles le ton héroïque n'efface pas encore l'attitude religieuse envers le péché ^{original} ~~hérétique~~ des hagiographies avec le même sujet/ d'un côté, et les contes contenant la prédiction d'un inceste imminent,^{36/} qui abondent en éléments purement mythologiques, de l'autre.

Dans la littérature populaire serbocroate les affinités entre la matière traitée et les genres sont très variées et prennent des formes bien différentes. Un sujet développé pourrait être comparé au plus grand dénominateur commun où chaque genre trouve des matériaux qui lui conviennent. En outre, entre certains genres ^{il} ~~existent~~ ^{en outre} des affinités et des répulsions qui encouragent cette transformation, ou bien la rendent impossible. Ainsi on peut remarquer le rôle joué par des genres qui servent

- 12 -

a fait que non seulement ces contes mythologiques, nonhistoriques sont devenus des poésies et sont rehaussés "de doux noms de héros populaires", mais aussi que " toute cette foule de poésies dites de divertissement qui sont connues dans toute l'Europe sous forme de simples contes populaires, sur le terrain serbocroate s'expriment sous forme épique!"^{37/}

En mettant de côté le problème de la datation de la naissance de notre poésie épique et de l'identification de l'époque de son épanouissement, ne cherchant pas à délimiter l'aire de sa domination, nous sommes venu à la conclusion que la formation des chansons populaires narratives serbocroates, dans les variations des textes existant, s'est produite au moment de l'expansion des poèmes épiques historiques. Que les chansons épiques narratives aient précédé les poèmes épiques historiques, ou bien qu'elles se soient formées en même temps qu'eux ou qu'ils leur aient succédé, cela n'a guère d'importance pour nous pour le moment, mais ce qui importe c'est qu'elles se soient formées suivant le même schéma épique et utilisant en premier lieu et le plus souvent la matière des oeuvres en prose.

Nada Lučević

- 1) Gene E. Morokoff, Whole Tale Parallels in the Child Ballads, Journal of American Folklore, 1961, 64, 203-266.
- 2) Archer Tylor, The parallels between Ballads and Tales, Jahrbuch für Volksliedforschung, 1964, IX, 104-116.
- 3) Maja Bošković-Stulli, Sižei narodnih bajki u hrvatsko-srpskim epskim pesmama. Narodna umjetnost, Zagreb 1969, I, 15-36.
- 4) Heinrich Siuts, Volksballaden-Volkserzählungen, Motiv und Typenregister, Fabula 1962, 5, 1-2, 72-89.
- 5) Oldřich Syrovatka, Stoff und Gattung, Volksballade und Volkserzählung, Fabula, 1967, 9, 1-3, 162-167.
- 6) Maja Bošković-Stulli, ^{Sižei} ~~Sižei~~ narodnih bajki u hrvatsko-srpskim epskim pjesmama, Narodna umjetnost, 1962, I, 21.
- 7) ^{Parmi les} ~~Entre~~ Les nombreuses variantes des contes serbocroates appartenant au type Aath 590 nous nous bornerons à citer seulement quelques unes. M. Valjavec, Narodne pripovjesti u Varaždinu i okolici, 2. ed., Zagreb, 1890, 111-116 (Peter Breborić); Hrvatske narodne pjesme I, Matica Hrvatska, Zagreb 1896, 557-560 (Le texte d'un conte noté par N. Tordinac 1885); Bosanska Vila, 1894, IX, 201-202 (Tako je suđeno); R. Strohal, Hrvatske narodne pripoviedke, I, Rieka, 1886, 37-42 (O čudnem meču); V. Čajkanović, Srpske narodne pripovetke, Srpski etnografski zbornik XLI, 1927, 80-85 (Sentin); Ibid, 77-80 (Jović i div); Letopis Matice srpske 1872, CXIV, 146-151 (Jovo i divski car).
- 8) Vuk Stefanović Karadžić, Srpske narodne pjesme, II, ~~ed.~~ "Prosveta", Beograd, 1968, 29-40 (Jovan i divski starješina); Hrvatske narodne pjesme, I, ~~ed.~~ Matica hrvatske, Zagreb, 1896, 142-166 (Carević Jovan i nemila majka), Voir aussi les variantes dans l'article ^{de} ~~de~~ Maja Bošković-Stulli.
- 9) Gerhard Gezeman, Erlangenski rukopis srpskohrvatskih narodnih pesama, SKA, Sremski Karlovci, 1925, No 85, 121-222; Vuk Stefanović Karadžić, Srpske narodne pjesme, V, Beograd 1898, 546-547 (Alfa zla udovica); Djordje Rajković, Srpske narodne pesme, Novi Sad, 1869, 191-194 (Mati radi sinu o glavi); Des variantes principales a donné déjà J. Mahal, O bohatýrském epose slovanském, Praha, 1894, 64-70.

- 2 -

H quelques-unes

- 10) Vuk Stefanović Karadžić, Srpske narodne pripovijetke, Beograd, 1928, N° 9 et 10; Arhiv Srpske akademije nauka i umetnosti, N° 8552/258 (Vuk Vrčević, "Žena rodila zmaja"). F. Mikuličić, Narodne pripovjetke i pjesme iz Hrvatskog Primorja, Kraljevica 1876, N° 2. (Mladić gad lip kadi sunce); Zbornik za narodni život i običaje južnih Slovena 1914, XIX, 55-57; Ibid, 1918, XXIII, 43-44; Ibid, 1940, XXXII, 115; Glasnik Zemaljskog muzeja, Sarajevo, 1961, XV-XVI, 275; Svetislav Prvanović, Timočki zapisi, Zaječar 1964, 32-34.
- 11) Cette ballade a été étudiée par Camilla Lucerna, "Die Risa Riba", Balladen der "Unbekannten", Zagreb, 1943, 39-42. Elle apparaît en nombreuses variantes dont nous ne citerons que ~~quelques-unes~~ G. Gezeman, Erlangenski rukopis, N° 34, Archiv SANU, N° 8552/257 - XXVII, 18; Rajković Djordje, Srpske narodne pesme, Novi Sad, 1869, 127-128 (Šetala se riza riba); B. Petranović, Srpske narodne pjesme (ženske), I, Sarajevo, 1867, N° 21. V. aussi les variante dans l'oeuvre citée de Maja Bošković-Stulli.
- 12) Vuk Stefanović Karadžić, Srpske narodne pjesme, II, N° 11; Ibid, N° 12; Arhiv SANU, Etn. zb. N° 1-1, 266-269; Ibid, N° 530-1, 1-2; Ibid, N° 131, 13-17; J. P. Jukić, Ljubomir Hercegovac, Narodne pjesme bosanske i hercegovačke, I, Osiek, 1858, N° 11; Stj. Mažuranić, Hrvatske narodne pjesme, Senj 1876, 112-115; Hrvatske narodne pjesme I, MH, Zagreb 1896, N° 34, etc.
- 13) Valtazar Bogišić, Narodne pjesme iz starijih najviše primorskih zapisa, Beograd, 1878, N° 39, 104-105, Ibid, N° 85, 231-232; S. Milutinović, Pjevanija crnogorska i hercegovačka, Leipzig, 1837, N° 122, 221-222; Hrvatske narodne pjesme, II, MH, N° 19, 61-67; Ibid, I, N° 51, 200-202; Ibid, N° 74, 397-401; B. Petranović, Srpske narodne pjesme, II, Beograd, 1867, N° 30, 375-386; etc.
- 14) M. Valjavec, Narodne pripovjesti, 2.ed., Zagreb, 1890, N° XI, 41-43; Ibid, N° VI, 29-31; Ibid, 104-109; F. Mikuličić, Narodne pripovietke i pjesme iz Hrvatskog Primorja, Kraljevica, 1876, N° 12; Ibid, N° 22; Bosanska vila, 1908, XXIII, 350-351; Bilten Instituta za proučavanje folklora, II, Sarajevo, 1953, le conte N° 9, 291.

- 3 -

- 15) Zbornik Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1951, 209; Srba-
dija, 1876, 86; Luča, 1898, IV, 147-148; Bilten Instituta
za proučavanje folkloru, 1953, II, le conte N° 14a, 292;
Ibid., le conte No 14c, 295; Arhiv Instituta za proučava-
nje folkloru, Sarajevo, Rkp. N° VII-G, 377; V. d'fs va-
riantes dans T. Djordjević, Veštica i vila u našem na-
rodnom verovanju i predanju, Srpski etnografski zbornik,
LXVI, Beograd, 1953; Maja Bošković Stulli, Narodne pri-
povijetke, Zagreb, 1963, 271; V. aussi les variantes dans
le recueil de Istarske narodne priče, Zagreb 1959, 131, du
même auteur.
- 16) Erlangenski rukopis, le chant N° 176; Vuk, VI, N° 23,
MH, II, N° 2; MH V, N° 30; MH VII, N° 331; Petranović,
III, N° 15.
- 17) Vuk, I, le chant N° 266; Petranović, Srpske narodne pjes-
me (ženske) I, N° 14; N° 17; N. Bogišić, Rkp. III/4 (Bi-
bliothèques de Cavtat), etc.
- 18) Vučk, II, le chant N° 42; MH, I, N° 54, MH II, N° 55, etc.
- 19) M. Valjavec, Narodne pripovjesti, 2. ed., Zagreb, 1890,
239; Letopis Matice srpske, 1884, CXXXVII, 118-120; Bran-
kovo kolo, 1896, XI, 350-351; R. Strohal, Hrvatske narod-
ne pripov., I, 114-115; II, 34-35; III 101-103; A. Gav-
rilović, Dvadeset srpskih narodnih pripov., 2. ed., Beograd,
1925, 49-51; Srpski etnografski zbornik, 1934, I, 168-169.
Voir la bibliographie raisonnée dans l'article: Iz naših na-
rodnih pripovedaka, par Pavle Popović, Iz književnosti,
Beograd, 1919, 53-65.
- 20) Vuk Stefanović Karadžić, Srpske narodne pjesme V, Beograd,
1898, 530-531; Lazar Nikolić, Junaci i junakinje u srp-
skim narodnim pesmama, Novi Sad, 1888, 22-25; Arhiv SANU,
Etnografska zbirka, N° 27, 4-5.
- 21) Il s'agit de nombreuses variantes de chants épiques connus
sans le nom "Braća i sestra". Vuk, II, N° 8; MH, I, 56-60;
60-63; N.S. Davidović, Srpske narodne pjesme iz Bosne,
Pančevo, 1884, 10-15; Arhiv SANU, Etn. zbirka, N° 47-2,
9-9-107; Ibid, 53a-1, 58-62; Ibid, N° 10-1, 23-24; etc.

-4-

- 22/ Serbski Ljetopis, čast treća, Budim 1840, 70-74; Ibid., 1848, 81-84; B. Petranović, Srpske narodne pjesme, II, Beograd, 1867, 6-6-10; N. Šaulić, Srpske narodne pjesme, I/1, Beograd, 1929, 21-23, 23-26, etc.
- 23/ Vuk, II, N^o 16./Car Duklijan i Krstitelj Jovan/.
- 24/ Vuk, II, N^o 1 et 2; B. Petranović, Srpske narodne pjesme, II, N^o 1; MH, I, N^o 5 et 7; Arhiv SANU, N^o 8552/257 - XV, 4; Arhiv SANU, Etnografska zbirka N^o 41-1, 20, etc.
- 25/ André Jolles, Einfache Formen, 2. éd., Halle 1956, 31-38.
- 26/ Srpski etnografski zbornik, 1913, xx, 107; SEZ, 1931, XLVIII, 277; Glasnik Zemaljskog muzeja, Sarajevo, 1894, VI, 266; Bosanska vila 1895, X, 24; Karadžić, 1899, I, 262, etc. Voir aussi la bibliographie que donne T. Djordjević dans l'article "Kačićeva pjesmarica u Metohiji", Naš narodni život, 1934, X, 153-155.
- 27/ V. V. Čajkanović, Osrpskom vrhovnom bogu, SKA, Posebna izdanja, CXXXII, Beograd, 1941, 104.
- 28/ C'est-à-dire les chansons sur le Jugement dernier/ v. la note 24/.
- 29/ Vuk, II, N^o 4; Vuk, VI, N^o 1; B. Petranović, II, N^o 2; Ibid. I, N^o 25, MH, I, N^o 18 et 19; N. Šaulić, I/1, p. 18-21.
- 30/ Vuk, V, N^o 220 et 223; Vuk Vrčević, Pomanje narodne svečanosti, Pančevo 1888, p. 61-62; Istarske narodne pjesme, Istarska književna zadruga, 1924, 205-206; MH, I, N^o 21 et 22, etc.
- 31/ V. Stojan Novaković, Naša stara književnost i izvori naših narodnih umotvorina, Vila, 1868, IV, 52-55, 604-606; v. aussi J. Matl, Südslawische Studien, München, 1965, 162.
- 32/ Vuk, II, N^o 13 et 14; ~~B. Petranović, II, N^o 1; MH, I, N^o 5 et 7; Arhiv SANU, N^o 8552/257 - XV, 4; Arhiv SANU, Etnografska zbirka N^o 41-1, 20, etc.~~
 Vuk, VI, 3. drž. izd., Beograd, 1940, No 5; MH, I, N^o 47; Bosanska vila, 1889, III, 11.
- 33/ Vuk, I, N^o 207 /Ljuba bogatoga Gavana/; Arhiv SANU, N^o 8552/257, XXII, 3; Istarske narodne pjesme, Istarska ~~književna~~ zadruga, 1924, 218-222; MH, I, N^o 31; Zbornik za narodni život i običaje Južnih slavena, 1918, XXIII, 35-37; etc.
- 34/ Vuk, I, N^o 230 et 231; Vuk V, N^o 217, B. Petranović, I, N^o 1 et 2; Dj. Rajković, Srpske narodne pesme, Novi Sad, 1869, NO 184; Fr. Kuhač, Južnoslovjenske narodne popievke, III, Zagreb, 1880, N^o 1059; MH, V, N^o 3; etc.
- 35/ V. la note 32.
- 36/ N. Šaulić, Srpske narodne priče, I/2, Beograd, 1925, N^o 58; Ibid., I/3, Beograd, 1931, No 37, Archiv Instituta za proučavanje folklora, Sarajevo, No VIII-G, 4446; M. Bošković-Stulli, Narodne pripovijetke, Zagreb, 1963, 173.
- 37/ Vatroslav Jagić, Srpske narodne pjesme Bosne i Hercegovine, RAD JAZU, 1868, II, 223-224, 226.

Munich

~~Maja Bošković-Stulli~~ ~~Privatbibliothek~~

Merkmale der kroatisch-serbischen Schwänke

Ich habe mich, etwas leichtsinnig, entschlossen im ~~dem~~ heutigen kurzen Referat die Merkmale der kroatisch-serbischen Schwänke darzustellen ^{zu} versuchen.

~~Die Schwierigkeiten dabei sind jedoch so gross dass sich der grössere Teil des Referats erschöpfen könnte in ihrer Austragung; immerhin bin ich der Meinung dass auch das was ich vorbringe wenigstens indirekt etwas dazu beitragen können wird die erwähnten Merkmale kennen zu lernen.~~

Der Ausgangspunkt zur Charakterisierung der kroatisch-serbischen Schwänke sollte ihr Typenkatalog sein. Es versteht sich, dass dieser allein an und für sich ~~nicht die Charakteristiken~~ ^{die Merkmale nicht} veranschaulicht, aber er bezeugt mehr oder weniger exakt die Anwesenheit einzelner Stoffe, ihre Menge, ihre regionale Verbreitung, die wechselseitigen Unterschiede in den Kontaminationsformen, in den Modifizierungen der Handlung, in den handlungstragenden Gestalten u.s.w. Leider ^{fehlt} ermangelt uns ~~in diesem Falle~~ dieser Stütz- und Ausgangspunkt ~~zu der~~ weiteren feineren Charakterisierung, da der Typenkatalog der kroatisch-serbischen Volkserzählungen noch in der Phase der Bearbeitung ist.

Von den spezifischen Merkmalen der kroatisch-serbischen Schwänke zu sprechen ist sehr erschwert durch die verwickelte Zusammensetzung des Gebietes, dem diese ~~Geschichten~~ ^{Erzählungen} zugehören. Die kroatisch-serbische (bzw. die kroatische oder die serbische) Sprache sprechen ^{mehrere Völker:} ~~eine Nationen~~ Serben, Kroaten, Montenegriner, sowie die Moslems in Bosnien und der Herzegowina und z.T. in Montenegro. Die Sprache ist - bei gewissen Unterschieden ihrer literarischen Varianten - verbreitet in vier jugoslawischen ^{Bundes} ~~federalen~~ Republiken: Serbien, Kroatien, Bosnien und Herzegowina, sowie in Montenegro (während man

-2-

in Mazedonien und Slowenien mazedonisch bzw. slowenisch spricht). Diese Sprache sprechen die Angehörigen dreier Glaubensbekenntnisse: die serbisch-orthodoxen ~~Die~~ Serben und Montenegri^{er}, die katholischen ~~(Kroaten)~~ und die Moslem^{en}. Der Verbreitungsradius der Sprache umfasst ~~eine~~^{mehrere} sehr unterschiedliche volkskundliche Zonen: die alpine, die pannonische, die adriatische, die dinarische und die morawische. Die Sphären der kulturpolitischen Einflüsse ^{waren} in der Vergangenheit ^{regional} ~~waren in diesen Regionen~~ sehr verschieden verteilt: der orientalische Einfluss ^{in den Gebieten} ~~(infolge)~~ der türkischen Herrschaft), der balkanische, der mediterrane und der mitteleuropäische. Schliesslich - die nationalen und die Glaubens-Zugehörigkeiten stimmen zum Teil ^{zum Teil} nicht überein mit den Grenzen der einzelnen Republiken - als Folge verschiedener Migrationen im Laufe der verfloßenen Jahrhunderte; die ethnographischen Zonen hinwiederum decken sich nicht mit dem Verbreitungsradius der einzelnen Nationen oder ihrer Republiken, und so ^{erstreckt sich z. B. in} ~~liegt in der~~ Republik Kroatien zum Teil ~~in der~~ alpinen, pannonischen, adriatischen und dinarischen ethnographischen ~~Zone~~^{Zone}. Wenn man, schliesslich, die eigenen Merkmale der Volkserzählungen als mündlicher Form der Kunst des Wortes in Betracht zieht - welche sich auch in viel homogenen Mitten nicht unmittelbar ~~und anschliesslich~~ mit Hilfe der Kriterien der nationalen Zugehörigkeit oder der ethnographischen Zonen erklären lassen - so wird das Problem der Charakterisierung noch schwieriger.

Doch damit sind die Schwierigkeiten ~~noch~~ nicht zu Ende. Es handelt sich um eine Gruppe von Volkserzählungen, die in den theoretischen Forschungen bis unlängst ausdrücklich vernachlässigt worden war, ja es ist nicht einmal zuverlässlich festgestellt, ob ^{der} ~~es~~ eine eigene einheitliche Gattung vorstellt und was ^{er} ~~sie~~ alles umfasst.

-3-

Von den verschiedenartigen und nicht übereinstimmenden Zutritten zu dieser Gruppe von Erzählungen informiert zusammenfassend E. Strassner in seinem Büchlein "über den Schwank"^{1/}. Er weist auf die Auffassung hin von der Formlosigkeit des Schwanks; weiter ^{auf das Fehlen} von der Ermangelung stabiler Kriterien, die ihn bestimmen wurden (nach Harkort) u.a. Für Max Lüthi ist der Schwank keine Gattung wie die übrigen Erzählgattungen, sondern "eine Möglichkeit jeder Gattung" - und so entsteht der Wirklichkeitsschwank, der Sagenschwank, der Legendenschwank, der Märchenschwank...^{2/}. Leopold Schmidt bemerkt, dass der Name Schwank als Gattungsbezeichnung sich erst in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts durchgesetzt hat^{3/}.

Als allgemeiner Begriff ist der Schwank eigentlich auch bis heute nicht stabilisiert - wovon, neben anderen, auch Aarne-Thompsons Katalog zeugt, in welchem die Schwankhaften Erzählungen fast in allen Gruppen verstreut sind.

Bausinger hält den Schwank für eine eigene Erzählgattung, aber er betrachtet ihn in enger Verbindung mit der Geschichte der deutschen Literatur und weist darauf hin dass der Schwank als Gattung sich in Deutschland im 16. Jh. mit Hans Sachs geformt hat - womit die allgemeine Bedeutung dieses Begriffes auf eine spezifische Mitte eingeengt wird.^{4/} Bausinger gab als erster die strukturelle Analyse des Schwanks^{5/}. Er stellte, wie es bekannt ist, drei Typen von Handlungsschemen dar und illustrierte sie mit ~~sehr~~ adäquaten Beispielen. Es scheint ~~mit~~ jedoch, dass man nicht alle Erzählungen die man im breiteren Sinne üblicherweise in die Kategorie des Schwanks einreicht - und insbesondere jene mit ausgebreiteter Fabel und einer Folge von Episoden - in diese drei Formtypen einreihen könnte.

Wir versuchen nicht die Definitionen des Begriffes Schwank kritisch darlegen - wir wollen nur vorzeigen, dass der Umfang dieses Begriffes und seine strukturellen



-4-

Merkmale, ja sogar das blosse Bestehen des Schwanks als selbstständiger Gattung der mündlichen Prosa auch bis heute noch nicht klar bestimmt ^{sind.} ~~ist~~. Und dadurch ist, natürlicherweise, auch die Charakterisierung dieser ^{Gattung} ~~Erzählungsgruppe~~ in einem begrenzten regionalen Raume bedeutend erschwert.

Die jugoslawische folkloristische Literatur, ^{sonders} ~~beziehungsweise~~ ^{auch} ~~separat~~ die serbische und die kroatische, widmete in der Vergangenheit ihre größte Aufmerksamkeit der epischen Volkspoesie; weniger befasste sie sich mit der mündlichen Prosa und am wenigsten mit den theoretischen Aspekten der mündlichen ~~Erzählungs-~~ ^{III} gattungen. Für Erzählungen die mehr oder weniger dem Begriffe "Schwank" entsprechen, ist ^{die Benennung} ~~der Terminus~~ "šaljive narodne pripovijetke" (etwa: komische Volkserzählungen, Volkserzählungen komischen Inhalts) landläufig, und daneben auch verschiedene spezifische lokale Benennungen (pričice, šale, dosjetke, pošalice, pošurice, šurke, smješice, špajsi, sklupalice, naklupalice, prkolice, gačice, gonečice, rugalice u.a.). Dieser Begriff "komische Volkserzählungen" stimmt nicht völlig überein mit allen jenen Kategorien die S. Neumann in seinem Aufsatz "Volksprosa mit komischem Inhalt" 6/ in breiter Übersicht dargestellt hat, aber er ist ihm nahe; ohne eine gemeinsame stilistische, strukturelle und thematische Grundlage zu haben, umfasst er die komischen traditionellen Volkserzählungen mit mehr oder weniger entwickelter Handlung (der Witz und das Sagwort z.B. gehören nicht in diesen Rahmen).

Die kristallisierte Gattung "Schwank" mit strengeren formellen Merkmalen ^{ist} ~~ist~~ nicht ganz zufällig der Aufmerksamkeit der kroatischen und serbischen Forscher entgangen. Die Gattung hat sich eigentlich auch objektiv nicht so gestaltet wie z.B. in Deutschland und einigen anderen europäischen Ländern. Wir haben nicht unseren Hans Sachs gehabt und ebensowenig Sammlungen von Fazetien,

- 5 -

noch auch verschiedene andere ältere Sammlungen humoristischen Erzählguts - die in einigen anderen Ländern so intensiv auf die Gestaltung von "Volkserzählungen komischen Inhalts" eingewirkt haben (es ist z.B. kein Zufall dass die deutsche mündliche Dichtung so reich an Schwänken in Liedform ist - offenbar unter dem Einfluss der Sachs-Tradition - während wir, ausser einigen wenigen Ausnahmen, diese versifizierte Schwankform fast überhaupt nicht kennen^{7/}). Natürlich gibt es auch bei uns - insbesondere in der älteren kroatischen Literatur - Beispiele literarisch fixierter komischer Erzählungen ~~da~~ ansonsten auch der mündlichen Tradition bekannt sind (z.B. bei dem berühmten Komödiographen des ~~XIX.~~^{16.} Jh. Marin Držić), aber das bleiben sporadische Fälle. Unsere alte Literatur war ernst, in bedeutendem Masse religiös - und bezeugte wenig Verständnis für volkstümliche lustige unterhaltende Sammlungen. Dies bedeutet aber nicht, dass die kroatischen und serbischen komischen Erzählungen wesentlich verschieden wären von jenen typischen europäischen Schwank~~en~~ Themen, welche oft auch vermittels der Volksbücher sich verbreitet haben. Jedoch bei uns wurden diese Erzählungen dominanterweise auf mündlichem Wege übertragen.

Infolge der vorher angeführten volkskundlichen, nationalen, kulturhistorischen und Religions-Verschiedenheiten im ~~Gebiete~~^{Raume} der kroatisch-serbischen Sprache, nahmen auch die komischen Volkserzählungen ziemlich verschiedene regionale Merkmale an. In den Gegenden der einstmaligen türkischen Herrschaft ~~ist~~ ist typisches orientalisches Erzählen über ~~Nasreddin~~^{Nasir}-Hodscha heimisch, welches den anderen Gegenden (z.B. dem nördlichen und dem ~~Küstenländischen~~¹⁸ Kroatien) relativ fremd geliebt ist. Hier, wiederum, fügen sich seit dem 18. und 19. Jh. die Einflüsse der Volksbücher ein. So war im nördlichen, kajkawischen Kroatien im 19. Jh. eine freie, heimisch angepasste Kompilation des Volksbuches über Till Eulenspiegel sehr populär, der hier den Namen Petrica Kerempuh bekam (Autor der Kompilation: Jakob Lovrenčić).

-6-

~~von~~ ~~interessant~~ und Charakteristisch ist der Fall der ~~kroatia~~ kroatischen Übersetzung aus dem Jahre 1771 der bekannten italienischen populären Erzählungen über Bertoldo und Bertoldino. Diese Erzählungen hat nämlich aus dem Italienischen ins Kroatische der dalmatinische Schriftsteller Nikola Palikuća übersetzt, aber der Held heisst in seiner Übersetzung nicht mehr Bertoldo, sondern - Nasredin^{8/}. Damit ~~sind~~ ^{werden} auf fast symbolische Weise die Unterschiede der kulturellen Sphären und gleichzeitig ihre bezeichnende

~~sehr~~ Durchflechtung ersichtlich. Alle diese ~~momente~~ Momente finden ihren starken Ausdruck auch ~~in der~~ ^{in den} mündlichen Erzählungen^{en}.

In den Gebieten, wo die Türken herrschten, sind ~~sehr~~ beliebt Erzählungen vom Türken als Herrn und dem durchtriebenen, seinem türkischen Herrn überlegenen Christen, der den gemeinschaftlichen Namen "Raja" (=christlicher Untertan der Türken), oder aber "Ero" (vorzüglich in der Herzegowina und in einem Teil Serbiens) trägt, ~~sehr~~ ^{beliebt}. In Montenegro ist der Typ der sog. heldischen Anekdote heimisch - der eigentlich schon aus dem Rahmen unserer heutigen Betrachtungen fällt.

Natürlicherweise gibt es, wie auch anderswo, ~~sehr~~ viele komische Erzählungen über die Pfaffen und Mönche, die, je nach den regionalen und sonstigen Verschiedenheiten, serbisch-orthodox, katholisch oder moslemisch sind - und zwar so dass manchmal der Pfaffe des eigenen Glaubensbekenntnisses dem Spott preisgegeben wird und manchmal jener der anderen Religion; die Grenzen der Verbreitung solcher Geschichten von einer Religion zu der anderen sind ~~sehr~~ ^{ziemlich} beweglich.

Ich ~~werde~~ ^{will} versuchen, ~~möglichst~~ ^{möglichst} ~~und~~ ^{und} ~~und~~ ^{und} ~~und~~ ^{und} einige regionale Verschiedenheiten innerhalb Kroatiens (meiner engeren Heimat) darzustellen. In Slawonien, diesem nördlichen kornreichen pannonischen Flachlands-Gebiet, wo man satt und üppig zu leben weiss, sind ~~sehr~~ ^{sehr} ~~vielen~~ ^{vielen} ~~vielen~~ ^{vielen} gepfefferte, schlüpfrige Erzählungen ~~vielen~~ ^{vielen} sehr beliebt (z.B. von dem Weibe das des Nachts drei

- 7 -

Pfaffen als Liebhaber bei sich verbirgt, Aa Th 1730; von dem untreuen Weib das eine Liebschaft mit ihrem Gevatter hat und ihren Ehemann blenden will, Aa Th 1380; vom Alten Hildebrant, Aa Th 1360 C u.s.w.). Selbstverständlich sind solche Erzählungen auch anderswo bekannt, aber in diesem Milieu sind sie irgendwie zutiefst heimisch geworden; sie werden ohne Zaudern erzählt, fröhlich und saftig, nicht so sehr als Verletzung moralischer und gesellschaftlicher Tabus - wenngleich auch dieses Moment einigermaßen vorhanden ist - sondern mehr als Ausdruck unmittelbarer fröhlicher Befriedigung in der Schilderung erotisch gefärbter komischer Situationen. In derselben Gegend sind bei anderen Gattungen ausführlich und eingehend erzählte Geschichten beliebt, mit entfaltendem Sinn für das Situations-Detail, und so sind auch diese Schwänke dort gestaltet.

Die Schwänke der Küstengegenden an der Adria entlang sind anders gestaltet. In ihnen dominiert scharfer Spott, besonders das Verspotten der Nachbarn. Sie sind kürzer und prägnanter. Sie tändeln gerne mit den religiösen Tabus: sie erzählen über verschiedene komische Predigten oder Beichten; über komische Gespräche mit den Heiligen und mit Jesus; über Mesner die sich in Kirchennischen anstatt der zerbrochenen Heiligenstatueⁿ stellen, oder sie werden in der Prozession getragen. Das sind übrigens allgemein beliebte mediterrane Themen. Diese Mitte ist katholisch, in religiöser Hinsicht ziemlich konservativ, aber sie ist gleichzeitig auch liberal gesinnt und der weiten Welt geöffnet (was so typisch für das Küstenmilieu ist) und sie verfügt über einen scharfen spöttischen Geist. Im Konflikt dieser entgegengesetzter Eigenschaften entstehen Schwänke auf die man in Ganzheit Bausingers Charakterisierung des Schwankes anwenden kann, wonach in den Schwänken verschiedene Normbereiche zusammenstossen, die kirchliche und ausserkirchliche Auf^fassung, und wobei der feierliche Ton durch Einführung der banalen Alltäglichkeit in das Pathos des ←

- 8 -

Sakralen durchgebrochen wird.^{9/} Es ist bezeichnend dass solche Erzählungen oft auch von Personen vorgebracht werden die keineswegs unreligiös sind (mir hat eine ^{solche} ^{Schwank} Erzählung, von einer Alten die in der Kirche zuviel zu Gott betete, sogar eine Nonne in Dubrovnik erzählt).

Regionale Kennzeichen der Schwänke aus einem Gebiet das ebenfalls zu Dalmatien gehört, aber nicht zu seinem Küstenbereich, sondern seinem gebirgigen Hinterland, das Dalmatinska Zagora benannt ist, werden zwei Beispiele illustrieren. Das Dalmatinische Hinterland schliesst sich, zufolge mehrerer Merkmale, der dinarischen Zone mit ihrer patriarchalischen Viehzuchtkultur an. In einer Erzählung aus dieser Gegend zanken sich miteinander Weib und Mann beim Weihnachts-Mittagstisch darüber, ob auf dem Dachbalken ein Mäuserich oder eine Mäusin vorübergelaufen sei. Drei Jahre hindurch wiederholt sich zu Weihnachten dieselbe Szene: der Mann haut jedesmal dem Weib mit dem Löffel an den Kopf, sie läuft davon und bleibt ohne Mittagessen - bis sie im vierten Jahr endlich zur Vernunft kommt und dem Manne nachgibt (vergl.: Aa Th 1365 G²). Mit scharfer Malice wird da das Weib persifliert - das nur deshalb für bössartig erklärt wird weil sie dem Manne zu widersprechen versuchte; aus der Erzählung wird zugleich ersichtlich wieviel diesen Leuten nach dem langen Hungerjahr ein sattes Weihnachts-Mittagessen bedeutete. In den Fassungen aus den nördlichen Flachlands-Gebieten ist diese Erzählung völlig anders intoniert - mit der Pointe nach dem Ausspruche "der Klügere gibt nach".

In einer anderen Erzählung aus derselben Gegend, mit dem Thema "Wer sich zuerst erzürnt" (Aa Th 1000 u.a.), dient der jüngste Bruder beim orthodoxen Pfaffen und kann diesen nicht erzürnen auch nach einer Reihe seiner Unfugstaten, und selbst dann nicht als er den Tod der Mutter und der Frau des Pfaffen verschuldet. Es gelingt ihm

-9-

erst dann den Pfaffen aus der Ruhe zu bringen als er zum Mittagstisch dessen Hund kocht und damit des Pfaffen Gäste vertreibt, und das kann der Pfaffe nicht mehr verwinden und er erzürnt sich arg - deshalb weil der Bursche ihm "seine Freunde abgewendet hat". Eine solche seltsame Pointe ist keinesfalls nur eine zufällig verdorbene Form, sondern sie drückt die Mentalität der dinarischen Viehzüchter aus, denen die Gastfreundschaft traditions^ugemäss das grösste Heiligtum bedeutet^{10/}.

Dieselben Küstenhinterlands-Gebirgler, die der Natur nach helle Köpfe, anstellig und einfallsreich sind, ^(ver)spotten in ihren ^{Erzählungen} Geschichten gerne die benachbarte Küstenbevölkerung. Sie schildern sie in ihren Spässen als einfältig gutmütige Menschen und rächen sich ihnen damit für deren entwickeltere Kultur und höheren Lebensstandard, sowie für jene ihnen fremde zähmere Küstenmentalität. Und die Leute vom Meeresufer zahlen ihnen das natürlicherweise heim - indem sie die Zurückgebliebenheit und Unwissenheit der Gebirgler aufs Korn nehmen.

In einer Spött^{erzählung} ~~erzählung~~ heisst es, dass ein Gebirgler einst spät nachts bei grosser Kälte in das Haus eines Mannes an der Küste ^{Kommt}. Der Mann war aber zum Fischfang aufs Meer ausgefahren und die Frau ^{nimmt} ~~nimmt~~ aus ^{Mitleid} ~~Bedenken~~ den durchfrorenen Wanderer zu sich ins Bett um ihn zu erwärmen. Am anderen Morgen ertappt sie der Fischer so, packt ergrimmt den Gebirgler und, um ihn zu strafen - trägt er ihn huckepack zwei Stunden lang fast vor dessen ^{lokalen} Haus im Gebirgsdorf ^{Erzählung} ~~in~~.

Dieser Schwank ist eine ^{lokale} ~~der~~ typische Spott^{erzählung} ~~geschichten~~, trefflich in das Lokalmilieu placiert, mit genau angeführten Ortsnamen und mit Details aus dem dortigen Leben (der Küstenbewohner befasst sich mit Fischfang, der Gebirgler aus dem abgeschiedenen Dorfe muss zur Erledigung jeder seiner Angelegenheit weite Fusstouren zurück^{u. a.}legen); aber dieser Schwank ist auch noch etwas mehr: es ist als sei er ein kaum wiederzuerkennendes Echo eines populären alten

~~aus dem Volksmund~~

- 10 -

europäischen Schwanks über einen geizigen Ehemann, der bis jetzt - nach den Forschungen L. Röhrichs - nur in Liedform registriert wurde unter dem Titel "Das Almosen" ^{12/}. Dieses Beispiel zeugt wiederum von den verwickelten und schwer entwirrbaren Beziehungen der internationalen und der einheimischen Erzähltradition und von den Wegen und Art ihrer Entwicklung.

Ich schliesse ^{meine} Ausführungen mit dem Beispiel eines zeitgenössischen Schwankes, der örtlich an die dalmatinische Insel Brač gebunden ist und zeitlich an die Tage gleich nach dem II. Weltkrieg. Zu dieser Zeit herrschte auf den Inseln grosse Not und Brač war auch früher schon eine arme Insel gewesen von welcher zahlreiche Leute nach Amerika auswanderten. Den armen Angehörigen wurden zu dieser Zeit von den Auswanderern aus Amerika Pakete mit Kleidung und Nahrungsmitteln gesandt. In einem angekommenen Paket befand sich eine Schachtel die einen Staub enthielt, welchen die Empfänger, in der Meinung dass es Mehl sei, zu einem Kuchen verarbeiteten, welchen sie dann auch aufassen. Aber am selben Tag kam ein Brief aus Amerika mit der Nachricht, dass die Tante Mandina gestorben sei und dass in jener Schachtel ihre Asche gesandt wurde, um in heimischer Erde beigesetzt zu werden. Es entsteht eine allgemeine Bestürzung, die mit einem schildbürgerhaft weisen Entschluss endet: dass alle jene die von dem Kuchen gegessen haben, an einem gemeinsamen Ort Not verrichten sollen - worauf dieser Kot dann feierlich begraben wurde.

Dieser Schwank ist auf uns zeitgenössischen Requisiten aufgebaut ^{ut} und klingt im allgemeinen ziemlich modern. Er widerspiegelt jene so spezifischen Beziehungen der amerikanischen Auswanderer mit der Verwandtschaft in der Heimat. Gleichzeitig ist dieser Schwank eine natürliche Fortsetzung des traditionellen Schwankgutes der dalmatinischen Region. Da ist vorhanden jener scharfe und unbarmherzige Spott, gleicherweise

- 11 -

auf die eigene Armut und Unwissenheit gerichtet, wie auch auf die lächerlichen vermögenden Auswanderer, die nichts Gescheiteres zu tun haben als die Asche der Tante im Paket heimzuschicken. Da ist auch jenes schwankhafte Tändeln mit sakralen Dingen, die Überwindung des makabren Moments mittels Komik und schliesslich jenes dem Schwank so beliebte Aufbauen der Komik auf einem skatologischen Thema. Aber die Komik liegt nicht nur in diesem Thema an sich, wie das gewöhnlich im klassischen Schwank geschieht, sondern hier wird ~~dar~~^{er} durch - d.h. durch jene feierliche Beisetzung des Kotes - die ^Verspottung der beiden entgegengesetzten Welten dieser Erzählung verschärft pointiert.

Diese treffliche und geistreiche Erzählung verbindet die traditionellen Merkmale des Schwanks mit einem veränderten moderneren Geist- -wodurch die Möglichkeit des Bestehens zeitgenössischer Schwankformen geschaffen wird. Das ist eine typisch dalmatinische schwankhafte Erzählung, mit allen Fasern an sein heimisches Milieu gebunden - was aber nicht besagen will, dass dieser Stoff in anderer Form nicht auch anderswo bestehen kann.^{13/}

Indem ich mit dieser kurzen Ausführung versucht habe die Merkmale der kroatisch-serbischen Schwänke zu skizzieren (u.zw. grösstenteils an kroatischen Beispielen - die ich näher kenne), wollte ich keine sonderartigen Stoffe wählen. Mein Ziel war, einige Stoffe aus dem internationalen Repertoire darzulegen, die in diesen Gegenden beliebt und heimisch geworden sind, und gleichzeitig die Verschiedenheiten zwischen den einzelnen Regionen aufzuzeigen. Schliesslich wollte ich hervorheben, dass die spezifischen Merkmale der Schwänke nicht so sehr, oder nicht nur in der Wahl der Stoffe liegen, sondern auch in ihrer Belichtung, im Kolorit, in den Gestalten, der konkreten Zeit und Raum in ihnen, in den Realien aus der heimischen Mitte - in dem komplexen Ausdruck der Mentalität.

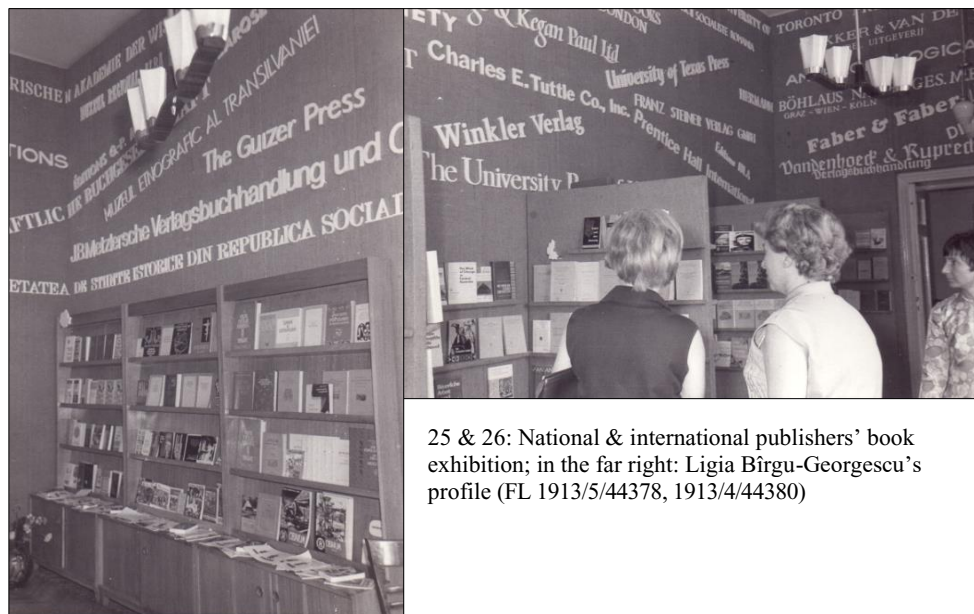
~~und in der Wahl der Stoffe~~

Metzler,
- 12 -
Anmerkungen

- 1) Erich Strassner, Schwank, Stuttgart 1968, S.9.
- 2) Max Lüthi, Märchen, 3. Aufl., Metzler, Stuttgart 1968, S. 13.
- 3) Leopold Schmidt, Die Volkserzählung, Berlin 1963, S.299.
- 4) Hermann Bausinger, Formen der "Volksprosa", Berlin 1968, S.146.
- 5) Hermann Bausinger, Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen. Fabula, Berlin, Bd.9, 1967, H.1-3, S.118-136.
- 6) Siegfried Neumann, Volksprosa mit komischem Inhalt. Fabula, 9, 1967, 1-3, S.137-148.
- 7) Über die deutschen Schwankballaden vgl. die Auslegungen von Rolf Wilhelm Brednich im Tagungsprotokoll der "2.Arbeitstagung über Fragen des Typenindex der europäischen Volksballaden - vom 10. bis 12.April 1969. im Universitäts- und Landesmuseum von Olomouc bei Brno/ČSSR". Veranstalter von der Kommission für Volksdichtung der SIEF. Tagungsprotokoll zusammengestellt von R.W.Brednich, Herausgeber: Staatliches Institut für Musikforschung, Berlin 1969, S.35-54.
- 8) vgl. Josip Pasarić, Hrvatska narodna šala, Zagreb 1923, S.XXIV-XXVI.
- 9) Bausinger, Formen..., S.150.
- 10) Die zwei letzten Beispiele nach meiner Abhandlung und Textsammlung "Narodne pripovijetke i predaje Sinjske krajine" (Volksmärchen und Sagen aus der Sinjer Krajina") in: Narodna umjetnost, Zagreb, Bd.5-6, 1967-68, S.303-432.
- 11) Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, Zagreb, X, 1905, S.214-215.
- 12) Lutz Röhrich, Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart, Bd.II, Bern 1967, S. 291-306 u. 474-486. - Nach der freundlichen mündlichen Mitteilung L. Röhrichs gibt es heutigentags in Deutschland Witze vom Bettler und der mitleidigen Ehefrau, welche unserem kroatischen Schwank aus Dalmatien näher stehen als der verwandten alten Schwankballade, indem sie in Prosa

- 13 -

- erzählt werden und das Motiv vom Geiz des Ehemanns nicht enthalten.
- 13) Tatsächlich ist diese Erzählung auch anderswo verbreitet. Nach der Mitteilung von Prof. Max Lüthi wird sie in der Schweiz erzählt, und nach den Mitteilungen von Dr. Dagmar Klimová und Eva Vrabcová ebenfalls auch in der Tschechoslowakei [✓] jedenfalls in allen erwähnten Fällen nur der erste Teil unserer Erzählung, [✓] der mit der Entdeckung des makabren verspeisten Inhaltes des Pakets endet. Dadurch wird natürlich der innere Sinn und die Pointe der ganzen Erzählung [✓] ziemlich andersartig gestaltet als in unserem dalmatinischen Schwank.



25 & 26: National & international publishers' book exhibition; in the far right: Ligia Birgu-Georgescu's profile (FL 1913/5/44378, 1913/4/44380)

Die Reproduktion als Prinzip der Volksüberlieferung.

Oldřich Sirovátka, Brno/ČSSR/

Man kann kaum mit bloßem Beharrungsvermögen der Volksüberlieferung¹ jenes Paradoxon erklären, daß ein und dieselben Märchen, Sagen, Legenden oder Schwänke¹ jahrelang beinahe dem gleichen Publikum erzählt wurden, und dennoch jedesmal aufs neue das Interesse fesselten¹ und die Neugier befriedigen konnten. Insbesondere führte die monographische Erforschung der natürlichen Erzählgemeinschaften - wie der Familie oder des Dorfes - zu der Überzeugung, daß ihr Erzählrepertoire festgelegt und nicht groß ist; Neuschöpfungen werden in diesem gefestigten Grundbestand nur selten heimisch. Eine größere Anzahl [Einige Dutzend] an Märchen¹ kehrte Monat für Monat, Jahr für Jahr immer von neuem wieder; auch der Umkreis der Sagen blieb auf örtliche Ereignisse¹ und bemerkenswerte Lokalitäten beschränkt; gleicherweise blieb die Galerie¹ der dämonenhaften Wesen¹ im Grunde in sich geschlossen und unverändert und, schließlich und endlich, auch die Anzahl der Situationen und Konflikte, die mit ihnen verbunden sind. Dies gilt allerdings nicht nur für die Volkserzählung: die gleichen Theateraufführungen und Schauspiele - [Weihnachts-, Oster-, Fastnachtsspiele u.a.] wurden immer zur gleichen Zeit des Jahresablaufs vorgeführt, sie waren den Zuschauern in jeder ihrer Handlungen und Lösungen längst bekannt und fanden dennoch jedesmal bei ihnen Anklang. Aber auch aus höherer Perspektive erregt die Tatsache Aufmerksamkeit, daß aus sämtlichen, jahrhundertlang bei vielen ~~Völkern~~ Völkerschaften Europas und der Welt lebenden Märchen, kaum einige hundert Handlungsschablonen abzuleiten sind; dennoch war sozusagen jener relativ ärmliche Fundus ein nicht versiegender Quell einer langlebigen und verzweigten internationalen Tradition.

Worin besteht nun für die Zuhörer die Anziehungskraft der vertrauten Erzählungen, was entdecken sie hierin/^{Neues} beim fünften, zehnten und hundertsten Male ~~Neues~~? Welches sind die Gründe dafür, daß der Erzähler im entsprechenden Milieu ein Märchen "allenfalls auch jedes Jahr wiederholen kann und es immer gerne erzählt", [wie von einem Forscher konstatiert worden ist?] Gewiss ist es nicht wegen des Stoffes ~~allein~~ schlechthin: die Zuhörer kannten doch Handlung und Gestalten, Konflikte wie auch die Pointe bis in kleinste Wendungen und Details, so daß sie selbst eigentlich mit dem Erzähler gemeinsam erzählen konnten, und, wie wir ^{von} ~~aus~~ dem lebendigen Vortrag im natürlichen Milieu wissen, ihn sogar korrigier-

- 2 -

ten oder ergänzten. Wenn wir das Leben der Volkserzählung beobachten und jenes Paradoxon bedenken, ^{der Stoffe} das zwischen ~~stofflichen~~ Konservativismus und Abgeschlossenheit einerseits und der sich über lange Zeiträume erstreckenden Attraktivität andererseits besteht, stoßen wir notwendigerweise auf die Bedeutung der erzählerischen Konkretisierung, auf die Rolle der Reproduktion.

Die Erzählerische Reproduktion verlieh offenbar bekanntem Stoff oder bekannten Motiven eine Eigenschaft, durch die Altes zu Neuem umgewandelt wird, Traditionelles zu Aktuellem; für die Zuhörer war nicht nur das Was fesselnd, sondern auch das Wie. Es ist gleichfalls offenkündig, daß diese Reproduktion nicht identifiziert werden kann mit dem bloßen passiven Märchenvortrag, der eine fertige literarische Tatsache darbietet und vergegenwärtigt. Es geht um ein dynamisches Prinzip, ~~das sich einen positiven Wert hat~~ für den Zuhörer wie auch für den Erzähler ~~in der Kunstsprachlichen Kunst~~ einen positiven Wert an sich hat in der Kunst sprachlichen Kunst und dem mimischen Vortrag; (2) wird durch seine Vermittlung der jeweilige Stoff umgeformt und ausgeprägt; (3) wird dadurch beigetragen zur Stabilisierung vor allem des Aufbaus wie auch der stilistischen Struktur der Erzählung.

Jedem Volkskundler ist aus seiner Praxis im Terrain bekannt, wie die Volksgemeinschaft selbst die Kunst der Reproduktion einschätzt, wie man den Wert hervorragender Erzähler oder Sänger anerkennt, sich noch lange nach ihrem Tod an sie erinnert: "Das war ein Erzähler, dem kam keiner gleich!" - "Ach, war das ein Sänger!" - Der Sammler František Bartoš erbrachte aus Mähren ein kurioses Zeugnis dafür, welche faszinierende Macht die Kunst des Vortrags hat: Einmal machten sich die jungen Burschen aus dem Dorf Hrubá Vrbka auf den Weg zur Musik in das Nachbardorf. Wie es fast die Regel zu sein pflegte, sah es bald nach einer Schlägerei aus; die jungen Burschen des Dorfes umzingelten die anderen, und schon drohte die Rauferei auszubrechen. Unter den Auswärtigen war auch der junge Jan Tomeš, der als "großer Sänger" in der ganzen Umgebung bekannt war. Geistesgegenwärtig stellte er sich plötzlich vor die Musikanten, stimmte ein Lied an, und allmählich gesellten sich immer mehr und mehr zu ihm, bis das ganze Wirtshaus sang und tanzte. Dann kamen die Gegner zu ihm, reichten ihm ein eingeschicktes Glas und würdigten ihn: "Ach, Kamerad, Bruder, du kannst aber singen! Sing uns doch noch einige Lieder vor." Tomeš sang, und die einheimischen jungen Bur-

schen bewirteten ihn mit Getränken bis in den frühen Morgen.]

Die Volksüberlieferung bildet keine tote Oberfläche, wie das bei Betrachtung ihres engen und konstanten Erzählrepertoires den Anschein hat: durch neue Erzählkonkretisierungen verwirklichen sich in ihr Spannung und Erregung. Das Lebensprinzip der Volkstradition beruht auf der dialektischen Beziehung der überlieferten Schemata, inhaltlicher oder formeller, wie auch auf ihrer unmittelbaren Reproduktion. Wenn wir für das Wesen der folkloristischen Tradition Analogien aus der sog. Hohen Kunst anführen wollten, würden wir voraussichtlich auf das Theater verweisen: ein dramatisches Stück wird da durch ständig neue Inszenierungen jedesmal um neue Werte und Dimensionen bereichert; die Auslegung wie die Bearbeitung durch den Regisseur, die schauspielerische Verkörperung der Gestalten, auch die szenische Auffassung beleuchten die dramatische literarische Vorlage des Autors jeweils aus anderer Sicht und verleihen dem Stück jedesmal gewissermaßen neue Züge. Wenn wir jedoch eine solche Analogie verwenden, setzen wir keinesfalls beide Erscheinungen gleich: das Reproduktionsprinzip wirkt sich in der Volkstradition breiter und nachhaltiger aus, und daran hat nicht nur der Erzähler, sondern auch das gesamte Publikum aktiv teil.]

Dies bedeutet, daß die Reproduktion als bedeutsamer schöpferischer Faktor zur Geltung kommt. Insbesondere die Volksliedforschung betonte schon seit langem, daß Produktion und Reproduktion im Volks-singen sich einander derartig annähern, daß sie eigentlich ineinander übergehen. "Beim Wiederholen des Liedes wird vom Sänger das Lied eigentlich jedesmal neu hervorgebracht", schrieb B. V á c l a v e k. Der Sänger verhält sich dem Lied gegenüber autoritativ: unwillkürlich oder vorsätzlich trägt er [kleinere oder größere] Änderungen hinein, und mit jeder neuen Reproduktion formt er es um. Das gleiche kann von der Volkerzählung gesagt werden: jeder neue Märchen- oder Sagenvortrag enthält potentielle Änderungsmöglichkeiten. ~~Die Variabilität der Volksmärchen~~ Ob es nun um Abweichungen auf epischer Linie geht, um Umwandlungen der Gestalten oder Kulissenänderungen, um Aktualisierung oder sonstige innere Konzeptionen der Geschichte, die Variabilität der Volksmärchen ist eigentlich eine Begleiterscheinung und das Resultat vieler Reproduktionen einzelner konkreter Vorträge. Wenn von vielen Volkskundlern die Variabilität, d.h. das Leben der Märchen-, Sagen- oder Liedtypen in zahllosen Mutationen, als die hauptsächliche und eigentliche Distinktion der Folklore gegenüber der geschriebenen Literatur

- 4 -

angesehen wird, dann ist es notwendig, [aus dieser Ansicht] eine weitere Konsequenz abzuleiten, und anzuerkennen, daß dieses Charakteristikum auf der außerordentlichen Bedeutung der Reproduktion in der Volksüberlieferung beruht. Die Reproduktion wirkt wie ein dynamischer Gegensatz zu jener Erstarrung und quantitativen Abgrenzung von Stoffen und Motiven, wie sie für die Volksüberlieferung bezeichnend ist: die Reproduktion verleiht dem beschränkten Fundus stereotyper Stoffe immer neue Schattierungen und Bedeutungen, sie bildet ~~um~~ sie um, und aktualisiert sie und erfüllt sie mit ~~jener~~ Attraktivität, um derentwillen die Zuhörer alter und anscheinend bekannter Erzählungen immer wieder bereit sind, ihnen gefesselt zuzuhören.

Jedoch auch ihre stabilisierende und geradezu aufbauende Funktion ist Ausdruck schöpferischer Reproduktion. Auf den ersten Blick scheint Volksprosa eine freie und improvisierte Form zu sein, die dem Erzähler weniger Stützen bietet und seinem spontanen Ausdruck geringere Grenzen setzt, als dies für die kanonisierte und starre Struktur des Liedes zutrifft. "Die Versform bedeutet stets eine Steigerung der Gesamthaltung gegenüber der Prosa", formulierte diesen Unterschied W.A. B e r e n d s o h n. Jedoch wird die Reproduktion, vor allem die wiederholte Reproduktion der gleichen Komposition, wenn sie von ein und demselben Erzähler dargeboten wird, zum Gegengewicht jener ~~improvisierten~~ Improvisationsfreiheit. Der Erzähler verfestigt durch den wiederholten Vortrag eines Märchens oder einer Sage ^{aller} im Gedächtnis die epische Struktur, er gewinnt sichere Kenntnis von den Höhepunkten, markanten wie unwesentlichen Stellen der Geschichte, von der Kontur der Gestalten; in seiner Darbietung petrifiziert er (und behält sie bei) auch zutreffende sprachliche Formulierungen. Nachdem der Erzähler den Vortrag des gleichen Märchens schon oft wiederholt hat, weiß er gleich von allem Anfang an genau, wie sich die Handlung weiterentwickelt und kann bereits in der Exposition das Motiv sinnvoll vorbereiten, das er dann viel später an bedeutungsvoller Stelle verwendet. [Wie im Volksbrauchtum die Malerin das gleiche Ornament im Lauf der Jahre mit immer sichereren Strichen und souveränerer Hand zeichnet, so verleiht auch der Erzähler bei wiederholter Reproduktion seinem Märchen einen besser durchdachten Aufbau und eine vollkommenere sprachliche Gestalt.]

Literarwissenschaftliche Traditionen und Gewohnheiten verleiht ^{allerdings} den Volkskundler vielfach dazu, Märchen, Sagen, Legenden

oder Schwänke auf ein selbständiges literarisches und sprachliches Gefüge zu beschränken, wobei er den erzählerischen Vortrag entweder völlig übersieht oder bloß als ein Phänomen betrachtet, das der literarischen Schöpfung untergeordnet ist, ~~und ihr also nur~~ ^{und ihr also} ~~als~~ ^{Materialisation} zu ihrer ~~passiv als Werkzeug dient~~. Aber nur in Büchern, Zeitschriften oder Archiven finden wir Erzählungen vor, ohne konkrete Erzähler und ohne Zuhörer, also gleichsam eine entblößte Literatur "an sich". In der lebendigen Volksüberlieferung ist ein Märchen- oder Sagentext untrennbar verbunden mit der Reproduktion, oder genauer ausgedrückt: Text und Reproduktion durch den Erzähler bilden ein einziges organisches Ganzes. "Ein wirkliches Märchen", schreibt der Schriftsteller Karel Čapek, "entsteht aus dem Bedürfnis zu erzählen und aus der Lust zuzuhören." Die Volksprosa besteht nur als erzählte Prosa, oder es gibt sie überhaupt nicht. Reproduktion ist Bedingung und einzige authentische Form der Existenz der Volkskunst.

Falls es gelang, zu klären, daß dem Stoff der Volkserzählung Leben, Sinn und neue Dimensionen erst durch die Reproduktion verliehen werden, und wenn wir die Volkserzählung als das dynamische Zusammentreffen traditioneller Stoffe und deren Reproduktion begreifen, dann werden auch einige weitere Probleme in anderem Licht erscheinen. Dies betrifft insbesondere das Verhältnis von Literatur und mündlicher Überlieferung. Aus der literarhistorischen ~~Er-~~mittlung literarischer Quellen von Volkserzählungen ergibt sich ~~nicht~~ ^{nicht} als unmittelbare Schlußfolgerung, daß jene Volksüberlieferung sich als ein grauer und verzerrter Schatten erweist, als eine minderwertige Imitation des literarischen Originals, und ~~ein~~ ^{ein} Symptom ist für ~~kulturellen~~ ^{einige} Passivität und Nachhinken ~~des~~ ^{auch} des Volksmilieus, wie dies ~~manche~~ ^{manche} Theorien formulieren. Wenn wir die Ansicht akzeptieren, daß der Stoff an sich in der Volkstradition keinerlei ausschließliche, außerordentliche Stellung einnimmt und daß die Reproduktion einen positiven Wert und ein ~~schöpferisches~~ ^{schöpferisches} Prinzip darstellt, dann verliert das Kriterium der Originalität viel an Gewicht, und die Aufmerksamkeit verlagert sich auf die Erzählrealisierung übernommener literarischer Vorlagen. Dies bedeutet, daß das Forschen nach literarischen Quellen mündlicher Prosa für den Volkskundler bloß einen Ausgangspunkt darstellt bei der Analyse des komplizierten Prozesses, jedoch nicht eine vollständige Interpretation und auch nicht das letzte Ziel.

- 6 -

Aufgrund der bisherigen Überlegungen gelangen wir zu der These, daß Reproduktion in der Volkspoesie nicht als reines Mittel zur Sichtbarmachung ~~(Verdeutlichung)~~ eines fertigen literarischen Faktums zur Geltung kommt, sondern als selbständiger Wert und Initiativfaktor, der das Leben der Volkspoesie bedingt und sie miterschafft. Die Kunst der Reproduktion ist zum Großteil und ~~vielleicht~~ ^{leicht} ~~überwiegend~~ ^{die} das Wesen der Volksüberlieferung, so daß wir ~~vielleicht~~ ^{die} eigentlich den bekannten Ausspruch ^{die} von Hoffmann-Krayer ^{als} akzeptieren können, daß "das Volk nicht ~~schafft~~ ^{produziert} erschafft, sondern bloß reproduziert", jedoch ohne jenen pejorativen Sinn, der ihm ^{von} ~~von diesem~~ ^{dem} Autor gegeben wurde. Diese Auffassungsweise würde auch gestatten, in der Reproduktion eines der aufschlußreichsten und allgemein gültigen Gesetze der Volksdichtung zu sehen. Nicht jedoch im Sinne Axel Olricks, in dessen Interpretation sie verstanden ^{werden} ~~wird~~ als "Stilgesetze", "konstruktive Regeln", "Kompositionsregeln", also als eine Art Mechanismus der literarischen Struktur einer folkloristischen Komposition. Eine derartige Auslegung scheint einseitig zu sein, wenn wir die mündliche Überlieferung nicht als Sein sondern als Werden auffassen, nicht als eine definitive und abgeschlossene literarische Gegebenheit, sondern als Reproduktionsprozess und Leistung, somit also Märchen oder Sage als "Erzählen", das Lied als "Singen", das Theater als aktives "Spielen" und als Schaustück. ^{2/3} Von diesem Aspekt her scheinen eher der Standpunkt und die Anregungen von Meltke-Moe und Walter A. Berendsen brauchbar zu sein: diese suchten neben äußeren Stilregeln herrschende Gesetzmäßigkeiten mündlicher Überlieferung auch in allgemeinspsychologischen, individualpsychologischen und historischen Faktoren, gegenüber den "Stil"-Gesetzen legten sie auch "Lebens"-Gesetze fest und betonten, "daß eine Reihe von Stilgesetzen bestimmt werde durch das Leben in mündlicher Überlieferung". Unter die epischen Gesetze der Volksdichtung ^{(die im Lebensprozess der mündlichen Überlieferung verankert sind,} gehört gerade auch das Prinzip der Reproduktion.

EINIGE ASPEKTE DER "LOCI COMUNES" IN DEN RUMÄNISCHEN SAGEN UND LEGENDEN.

Tony Brill-Bukarest.

Die "loci comunes", die im allgemeinen die Folklore charakterisieren, den Wandermotive, stellen einen wichtigen Zug innerhalb der rumänischen Sagen und Legenden dar.

Reidar Th. Christiansen, der die Frage auf einer breiteren Ebene in seinem Werk untersuchte, wies darauf hin, dass nicht nur Sagen- und Legendemotive von einem Volk zum andern wandern, sondern selbst vollständige, fest umrissene Sagen und Legenden. Er hat auch einen Katalog derselben aufgestellt ¹ und bei dieser Gelegenheit auf das international gemeinsame volksculturelle Substrat hingewiesen.

Desgleichen wurde das Problem der Wandermotive auch von H. Gunter in seinem Buch über die Legenden ² erforscht. Der Verfasser kommt dabei zum Schluss, dass bloss einige, wenig zahlreiche Grundgedanken den Legenden sämtlicher Völker zu Grunde liegen. Manchmal erreichen einige dieser Motive eine derartige charakteristische, ins Auge fallende Form, dass sie sich auch ausserhalb ihres Ursprungslandes verbreiten und so durch die Welt ziehen ³. Ein besonderes Kapitel von H. Gunters Arbeit bespricht eben dieses Problem der "loci comunes"; einige der von ihm genannten können auch im rumänischen Legendenmaterial angetroffen werden ⁴.

Die von uns ausschliesslich auf Grund des rumänischen Sagen- und Legendenmaterials angestellten Untersuchungen haben zu einer umfassenden Kenntnis des Phänomens nicht nur innerhalb sämtlicher Sagen- und Legendenkategorien geführt, sondern auch in den Wechselbindungen zwischen diesen. Unsere diesbezüglichen Schlussfolgerungen sind folgende:

A. Einige "loci comunes" sind bloss einer einzelnen Sagen- oder Legendenkategorie eigen, sie zirkulieren ausschliesslich innerhalb derselben.

1. Die "Ätiologischen Sagen und Legenden" sind verhältnismässig arm an Wandermotiven. Diese treten erst in gewissen Fällen auf, wie:

a. Unter ähnlichen Umständen.

Ein in mehreren ätiologischen Sagen anzutreffender Gemeinplatz ist

-2-

die Herkunftserklärung der "Fusssohlenhöhlung."

Die Sage über die Entstehung des ersten Teufels, erzählt, dass der von Gott bevorzugte Engel Luzifer, sich gegen den Herrn auflehnte, und als Strafe, in einen Teufel verwandelt und in den Höllenabgrund geworfen wurde. Aus dem Himmel hatte er jedoch zwei kostbare Gegenstände mitgenommen. Ein ~~Heiliger~~ Heiliger wurde ausgesandt diese zurückzuholen, was ihm auch gelang. Vom ~~Teufel~~ Teufel verfolgt, wurde der zurückeilende Heilige, eben in dem Augenblick ~~er~~ eingeholt, als er im Begriff war, in den Himmel einzusteigen. Bloß am Fuss ~~er~~ konnte der Teufel ihn noch fassen, wobei es ihm gelang ein Fleischstück herauszureißen, während ihm der Heilige entkam. Gott hat sodann beschlossen, alle Menschen mögen von nun an, diese anatomische Eigenheit erhalten. ⁵

In anderen Typen erscheint das Motiv von der Fusssohlenhöhlung in ganz verschiedenen Zusammenhängen, jedoch auch nur im Falle des Auftretens derselben Verfolgungsepisode, die das Motiv von der Fusssohlenhöhlung nach sich zieht. ⁶

Stammvater Adam, schloss einen Vertrag mit dem Teufel, laut welchem ~~er~~ die Menschheit letzterem zufiele. Der hl. Petrus wurde ausgesandt ~~beim~~ Teufel Dienste zu leisten, und dabei die Vertragsurkunde zu ~~stehlen~~ stehlen, was ihm auch, nach zahlreichen Zwischenfällen ~~nach~~ gelang. Vom Teufel verfolgt, ereilt ihn dasselbe wie in der vorher widergegebenen ~~Legende~~ Sage. ⁷

b. In manchen Fällen kann dieses Wandermotiv auch innerhalb von Typen auftreten, in denen keine ähnlichen Umstände - wie weiter oben beschrieben - vorhanden sind.

Ein Mensch wollte die Zollstellen auf der Anderen Welt zählen. Auf seiner Reise dahin, wurde er von der "Scorpia" - ein drachenähnliches Unge-
tüm der rumänischen Volksmythologie - begleitet, die jedoch als Entgelt an jeder Zollstelle ein Geldstück erhalten musste. Da der Mensch bloss 43 Geldstücke bei sich hatte, und es 44 Zollstellen waren, schnitt er sich, um die "Scorpia" zu begnügen, ein Stück aus der Fusssohle aus usw. ⁷

Was diesen Typen gemein ist, ist die dramatische Aufmachung der Situationen, die sich in allen Fällen steigern, und einer Lösung entgegenstreben. Und eben dies führt zur Verwendung desselben Wandermotivs über diese ana-

-3-

beziehungweise

tomische Eigenheit des Menschen, bzw. des Motivs vom "Herausreissen eines Stückes aus der Fusssohle."

2. In den mythologischen Sagen ist das Phänomen unbedeutend. Dies wahrscheinlich deshalb, weil die Sagen dieser Kategorie einigermaßen fix sind und den traditionellen Charakter strenger beibehalten.

3. In den Legenden treffen wir oftmals "loci comunes" an. Ihre kompositionelle Funktion unterscheidet sich manchmal von der der weiter oben mitgeteilten Beispiele.

a. Einige Wandermotive beziehen sich hauptsächlich auf gewisse Eigenschaften der Personen, die versuchen eine bestimmte Eigenart zu untermalen, die jedoch durch eine ihnen aussenliegende Handlung demonstriert wird.

Das Motiv von der "schwebenden Ampel", ein Gemeinplatz der den Heiligenlegenden eigen ist, bezeugt die Heiligkeit der Personen durch das nach ihrem Tode geschehene Wunder.

Der hl. Demetrius, der ein Hirte war, zertrat eines Tages versehentlich einen Vogel. Um sich zu strafen, ging der Heilige drei Jahre lang barfuss umher, bis er erfror und starb. Sein Leichnam wurde dank einer über ihn schwebenden brennenden Ampel entdeckt. Wohin immer auch des Heiligen Leichnam gebracht wurde, blieb die Ampel über ihn schweben. (8)

Die hl. Philoptheia, die von ihrem Vater getötet wurde, weil sie an die Armen Nahrung verteilte, wurde in gleicher Weise entdeckt. (9)

Bei
Der hl. Gregorius, der einem Türken als Hirte verdingt war, wurde von den anderen Hirten feindselig behandelt und verfolgt, aus welchem Grunde er keinerlei Nahrung mehr zu sich nahm. Seiner körperlichen Schwäche wegen fiel er in ein Gewässer und ertrank. Sein Leichnam wurde desgleichen dank einer über ihn schwebenden brennenden Ampel entdeckt. (10)

b. Andere in den Legenden vorkommenden "loci comunes" unterstreichen auch bestimmte Eigenschaften der Personen, jedoch durch von ihnen selbst ausgeführten Handlungen.

Das Motiv vom "ausstechen eines Auges", eine Strafe und Busse die sich ein Heiliger für eine vermeintliche Sünde selbst erteilt, trifft man sowohl in Typ 14170 wie auch in den Typen 14388 A und B an.

-4-

4. Die historischen Sagen haben die meisten "loci comunes".

a. Einige für diese Kategorie repräsentativen Wandermotive, unterstreichen ähnliche Situationen.

Das Motiv vom "geschmolzenem Gold", das dem Verräter in den Schlund geschüttet wird, treffen wir in drei verschiedenen geschichtlichen Sagen an. Hier unterstreicht dieser Gemeinplatz die Identität der Hauptgeschehnisse durch die gleiche Strafverteilung für ein gleiches Vergehen: Verrat.

Stefan der Grosse, einer der hervorragendsten Herrscher aus der rumänischen Geschichte, sandte einen seiner Heeresführer aus, dem ungarischen ~~Heer~~ Heer zu begegnen. Einem Bojaren, ~~der~~ Stefan feind und mit den Ungarn vertrags-eins war, gelang es, den Heeresführer gegen Bezahlung zu gewinnen. Unbewaffnet und überrascht, musste das rumänische Heer unterliegen. Nachdem jedoch Stefan die Ungarn geschlagen hatte, befahl er, dem verräterischen Heeresführer geschmolzenes Gold in den Schlund zu schütten. ¹¹

Die russischen Generale machten auf einem Feldzug gegen die Ungarn, halt bei einem Bojaren in unsrem Lande, wobei sie als Entgelt das Heer auf dem Felde arbeiten liessen. Jedoch sie wurden von den Ungarn überrascht und geschlagen, wobei der türkische Kaiser die Generale wie oben beschrieben bestrafen liess. ¹²

b. Oftmals unterstreichen die Wandermotive bestimmte Charaktereigenschaften der Personen, wie: Weisheit, Tapferkeit, Geschicklichkeit, Gerechtigkeitssinn, Humor u. dgl. m. *und dergleichen mehr.*

Das Motiv von der "Okka" (= 1,291 Kg.) Fleisch aus dem Körper des Schuldners ist sowohl in Sagen über Stefan den Grossen, wie auch in solchen über Cuza-Vodă, einen anderen wichtigen Herrscher aus unserer Geschichte, anzutreffen. Es unterstreicht die Geschicklichkeit und den Humor mit der die Beiden Herrscher an die Lösung von ähnlichen Situationen ~~Umständen~~ herangingen.

Als Cuza erfuhr, dass ein Fleischer seine Kunden durch falsches Wägen betrog, erlaubte der Herrscher einem der Betrogenen Fleisch aus der Hand des Betrügers zu schneiden, jedoch mit der Bedingung, dass dieses Stück genau so schwer sei, wie jenes, um das er betrogen ward. ¹³

Bei einem Streit zwischen einem Gläubiger und seinem Schuldner, welcher

-5-

letztere das Geld bloss so geborgt erhalten hatte, dass, falls er es nicht termingerecht zurückzahlen könne, man ihm eine Okka Fleisch aus dem Körper schneiden dürfe, hat Stefan der Grosse - der damals noch ein Kind war - dem Gläubiger recht gegeben, dabei aber die Bedingung gestellt, das herauszuschneidende Stück müsse genau dem vertraglich festgelegten Gewicht entsprechen.¹⁴

B. Die "loci comunes" können jedoch auch von einer Sagen- und Legendenkategorie zur anderen hinüberwechseln.

1. Wandermotive, die sowohl in ätiologischen wie auch in mythologischen Sagen vorkommen, sind selten.

2. Zwischen ätiologischen Sagen und Legenden sind zahlreiche gemeinsame "loci comunes" anzutreffen.

Das Motiv von den "ausgetauschten Häuption", das in den ätiologischen Sagen hauptsächlich den Ursprung bestimmter Merkmale des physischen Ausse-
ren von Lebewesen oder gewisse geistige Züge der Frauen erklärt, hat in den
Legenden manchmal eine gleiche subsidiäre Funktion, die aber verloren gehen
kann, so dass das Motiv bloss die Kraft des betreffenden Heiligen Wunder zu
wirken, vermittelt.

Gott gestattete einst dem Teufel das Pferd und den Esel zu erschaffen.
Verwirrt wie er war, vertauschte dieser die Häupter der beiden Tiere, so dass
seither das Pferd einen für seinen Körper zu kleinen, der Esel aber zu gros-
sem Kopf hat.¹⁵

Der hl. Spiridon, der Wunder wirkende Schutzpatron der Schuster, hieb ex
einmal dem Pferd und dem Esel die Häupter ab. Versehentlich fügte er sie so-
dann ~~verkehrt~~ vertauscht den Rümpfen an, und belebte die Tiere in dieser Ge-
stalt wieder. Seitdem haben sie vertauschte Häupter.¹⁶

In anderen Legenden wird erzählt, wie der Heilige mit einigen Verwand-
ten herumreiste. Die Verwandten, die sich seiner ob seiner Kleidung schämten,
suchten ihn von der Weiterreise abzuhalten, indem sie den Tieren die Häupter
abschlugen. Der Heilige fügte sie jedoch wieder an, belebte die Tiere und ~~er~~
vollbrachte auch noch andere Wunder.¹⁷

Das Motiv "Die Frau hat einen Teufelskopf", in dem die Frau und der

-6-

Teufel enthauptet werden, und ihnen dann ^Yversehentlich die Köpfe vertauscht angefügt werden - ein Argument, das den ^T„Teufelskopf“ der Frau erklären soll - kann desgleichen in beiden Sagen- und Legendenkategorien angetroffen werden.

3. Die historischen Sagen haben desgleichen mit den ätiologischen Sagen gemeinsame "loci comunes".

Das Motiv vom "Umstürzen der Bäume" ^{wird} ~~ist~~ meistens als Kampart mit den Tatareneinfällen in Zusammenhang gebracht.

In der Sage über die ~~Gründung~~ ^{Gründung} des Dorna-Gebietes - eine Gegend in unsrem Lande - wird erzählt, dass die Bojaren eine Tatarenschar gegen die Nachkommen des ersten Bewohners aus dieser Gegend entsandten, um diesen die Besitzurkunde abzunehmen. Mit Hilfe der Leute aus den anliegenden Gebieten gelang es den Dornaern die Bäume eines Waldes an den Wurzeln abzu-hauen, ohne sie umzustürzen; als ~~die~~ ¹⁸ Tataren im Wald waren, wurden die Bäume umgestürzt, und die Tataren vernichtet.

Dasselbe wird von einer Schlacht erzählt, die Stegah dar Grosse gegen das polnische Heer ausgetragen hat. ¹⁹ Das Motiv kehrt wieder in noch anderen historischen und ätiologischen Sagen. ²⁰

4. Auch in den Legenden findet man gewisse "loci comunes" die auch in den historischen Sagen anzutreffen sind, wenn auch weniger oft.

Das Motiv der "Unverwundbarkeit", demnach gewisse Menschen nicht ge-tötet werden können, wenn man nicht ein ganz bestimmtes Schiessverfahren ^{anwendet}, oder die einzige verwundbare Körperstelle ^{könnte}, zirkuliert sowohl in den Legenden wie auch in den historischen Sagen.

Der hl. Ilie, der einen ^Yständigen Kampf mit dem Teufel austrug, verfolgte diesen überallhin, um ihn mit seinem Blitzstrahl zu treffen. Einstmals ver-

barg sich der Teufel unter einem Stein, wo er von einem Hirten ~~getötet~~ entdeckt und erschossen wurde. Aus Dankbarkeit schenkte der hl. Ilie dem Hirten die Gabe der Unverwundbarkeit: bloss mit in zwölf Gottesdiensten ge-weiheten Weizenkörnern und Bleikugeln würde man ihn erschliessen können. ²¹

Auch der Heiducke Pintea verfolgte den Teufel, ohne jedoch ihn zu töten; auch er erhielt die Eigenschaft der Unverwundbarkeit. Die einzige Mög-

-7-

lichkeit ihn zu töten kannte bloss seine Geliebte, die ihn dann auch verriet ⁽²²⁾

Im allgemeinen dienen die "loci comunes" dazu, ähnliche Situationen zu unterstreichen, die Handlung dramatisch zu steigern, die Hauptperson zu umreißen oder gewisse psychische oder physische Eigenschaften hervorzuheben. Die Wandermotive stellen eine ständige Verbindung zur Tradition her, da diese Klischees entstammen, die der Handlung stets einen neuen Anstrich verleihen. Obwohl die "loci comunes" in der Folklore klarer hervortreten, können sie doch einigermaßen mit den von Ernst Curtius in seinem Buch über die Zusammenhänge zwischen der europäischen Literatur und dem lateinischen Mittelalter ⁽²³⁾ erwähnten Konstanten verglichen werden, die eine gewisse Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart in der Literatur herstellen, da die Kontinuität der sogenannten literarischen Tradition, was - wie der Autor meint - ein vereinfachender Sammelbegriff für eine Vielzahl von komplizierten Tatsachen ist.

bzw. = beziehungsweise

-8-

ANMERKUNGEN

- 1.-The Migratory Legends. A proposed List of Types with a Sistematic Catalogue of the Norwegian Variants by...FFC Nr.175.Helsinki,1958.
- 2.-Psychologie de la Légende.Paris,1954.Traduction de J.Goffinet.
- 3.-Ibidem,S.53-54.
- 4.-Der Inzest;Die Ermordung der Eltern aus Unwissenheit;Das Aussetzen auf das Wasser des Kindes mit tragischer Schicksalsvoraussage usw.
- 5.-Sfintul Mihail./Der hl.Michael/.Pamfile,Sărbătorile de vară/Die Sommerfeste/,76,Typ 10016(Herkunft der ersten Teufel).
- 6.-Cum a răscumpărat Sfintul Petru sufletele creștinilor din robia dracului./Wie der hl.Petrus die christlichen Seelen aus der Knechtschaft des Teufels loskaufte/.(C.Rădulescu-Codin),ALB.Buc.,1927,3ol,Typ 11947(Der Vertrag mit dem Teufel).Das gleiche Motiv auch in Typ 11948 A.B., 11950,11951 usw.
- 7.-Omul și scorpiu./Der Mensch und die "Scorpiu"/ALB.Buc.,1901,678,Typ 11744(Weshalb die Menschen eine Höhlung in der Fusssohle haben).
- 8.-Sfintul Dumitru./Der hl.Demetrius/.Pamfile,Sărbătorile de toamnă/Die Herbstfeste/,68,Typ 14182.
- 9.-Sfinta Filofteia./Die hl.Philophteia/.Pamfile,Sărbătorile de toamnă/Die Herbstfeste/,179,Typ 14199.
- 10.-Sfintul Grigore./Der hl.Gregorius/.Tuțescu,O parte din sfinții poporului /Ein Teil der Heiligen des Volkes/,11,Typ 14231.
- 11.-Stefan cel Mare și hatmanul./Stefan der Grosse und der Heeresführer/.Teodorescu-Kirileanu,Amintiri/Erinnerungen/,26,Typ 15117.
- 12.-Despre un război al rusilor cu ungurii./Über einen Krieg der Russen mit den Ungarn/.T.Pamfile,Povesti populare românești/Rumänische Volks-erzählungen/,Ms.5093,Blatt 4,Typ 15856.
- 13.-Dreptatea lui Cuza./Dum.POP.,1914-15,Nr.20,4,Typ 14860./Guzas ^{Guzas Gerechtigkeit} ~~Rechtspruch~~ Gerechtigkeits
- 14.-Judecata lui Ștefan/Stefans Rechtspruch/Teodorescu-Kirileanu,Amintiri /Erinnerungen/,19,Typ 15123.
- 15.-Legenda măgarului./Die Sage vom Esel/.I.CREANGĂ,1915,Nr.16,169,Typ 11125.

→9←

- 16.-(Ohne Titel).D.Ştefănescu,Culegeri /Sammlungen/.Archiv des Instituts f
für Ethnografie und Folklore,Ms.86,I.,Typ 14391.
- 17.-Sfintul Spiridon,Der hl.Spiridon/.(N.Mateescu).I.CREANGĂ,1908,110,Typ
14385 A.
- 18.-Legenda Dornelor./Die Legende des Dorna-Gebietes/Archiv des Instituts
für Ethnografie und Folklore,i.14467,Typ 12919.
- 19.-Der Unfall im Walde.Staufe Simiginowicz,Volkssagen,92,Typ 15157.
- 20.-Der heilige Weg..Müller,Siebenbürgische Sagen,325,Typ 12473.
- ~~21.~~-(Ohne Titel).Muşlea,Cercetări folclorice din Tara Oasului.181,Typ
15875 A.
- 21.-Tunetul/Der Donner/Pamfile.Văzduhul/Die Lüfte/,83,Typ14286.
- 22.-Năzdrăvanul Pintea.~~SEZ~~ /Der wundervolle Pintea/.~~SEZ~~.,1893,Nr.2.40,Typ
14699 B.
- 23.-La littérature européenne et le moyen age latin ,traduit de l'allemand
par Jean Brejoux,Paris,1956,S.484 ff.



27: ?, Ambrazejos Ioninas, Hari Same
Upadhyaya*
(FL 1914/28/44423)

* paper & photo published in REF/JEF 1-
2/2020: 269-275, 1-2/2021: 247.

Gheorghe Vrabie

IST DAS MÄRCHEN PROSA MIT MODERNER STRUKTUR?

Zahlreiche gelehrte Studien - und ihre Reihe ist noch nicht zu Ende - haben die mythologische, anthropologische oder historische Unterschicht des Zaubermärchens ans Licht gehoben. Das heisst, gerade jenes Element, das zur universalen Seite dieser Folklore-Gattung gehört, denn derartige Grundbestandteile haben Wandercharakter und sind überall in der europäischen und oft auch aussereuropäischen Volksprosa anzutreffen.

Aber während einer gewöhnlichen Lektüre hat der Leser nicht den Eindruck, das Märchen sei von Elementen durchzogen, die andern Zonen ~~als denen~~ ^{abwohl} des menschlichen Daseins angehören, ~~was stimmt, dass~~ ^{abwohl} groteske, ungewöhnliche Helden auftauchen, Welten der Poesie und des Traums, ungewöhnliche epische Mittel und seltsame Räume. All diese scheinen aber das Ergebnis einer brillanten Phantasie, scheinen Stützen einer typischen Märchenpoesie und einer der absurden Prosa benachbarten Kunst zu sein, von der die heutige Literaturkritik so gerne spricht. Die erwähnten Unterschichten sind verschleiert, der mythologische und anthropologische Aspekt tauchen unter, verschwinden im Halbschatten, und in den Vordergrund tritt die lokale, national gefärbte Ambiance. Man ist versucht, zu behaupten, anstelle der obenerwähnten Schichten dränge sich vorlaut die ethnische Schicht in den Vordergrund.

In einer regionalen Sammlung von Volksprosa, die in den letzten Jahren zusammengestellt wurde und ihrer Veröffentlichung harrt, stellte ich fest, dass das Zaubermärchen in jenem Teil Rumäniens (am Lauf des Arges) Ausdruck einer bestimmten Lebensweise ist, sei es die der Hirten, Bauern oder der unscheinbaren Gewerbetreibenden (Mattenflechter, Holzfäller usw.). Von über hundert Motiven aus dem Repertoire des alten Nicolaie Roşu von Domneşti (Arges) spannt der Grossteil sich um Hirtendinge, weil der Alte im Schafzüchtermilieu gelebt hatte und selbst sein Leben lang Schafhirt gewesen war. In derselben Weise verhalten sich die Dinge auch im Bereich des Landmanns und der Holzfäller.

Bei Motiven wie das ~~von Schafherden~~ ^{allbekannte vom} (AaTh 510, Aschenputtel-Cinderella), wo in manchen Fassungen (wie z. B. der französischen Charles Perraults) von Prinzen und Hofbällen, von Zimmern voller Tapeten und Spiegel, silbernen Schuhen usw. die Rede ist, wird in der rumänischen Version das als Dienstmagd eingetretene Mädchen schwersten ^{Proben} bäuerischer Arbeit unterworfen: es muss Hirse säubern, Hanf spinnen

- 2 -

usw. Eine Kuh, die es täglich auf die Weide führt, hilft ihm diese schweren Aufgaben ~~zu~~ erfüllen. Ähnliche Feststellungen kann man auch anhand eines andern, in der internationalen Volksprosa häufigen Motivs machen, das überall unter dem Namen Däumling bekannt ist (AaTh 700, Le petit Poucet - Daumendick). In dem überlieferten Thema des Himmelsbaumes (AaTh) verquicken die Helden des rumänischen Märchens die jahrtausendealte Sage mit ihrem alltäglichen Leben. Da sie arme, von Sehnsucht nach einem besseren Leben erfüllte Bauern sind, verlangen sie ein Haus anstelle ihrer Erdhütte, Wagen und Vieh, landwirtschaftliches Gerät, wie die Reichen es besitzen, als sie in den Himmel vor das Antlitz der göttlichen Allmacht gelangen.

Die Lebensweise schlägt sich als Schicht sogar in den Lügengeschichten häufig nieder. Im südosteuropäischen Raum zirkuliert das Motiv ~~xxx~~ vom Kürbiskern, aus dem ein ungeheurer Kürbis entspringt, sobald er auf die Erde fällt. Der heldenhafte Bauernsohn betritt den Kürbis, um sein Messer zu suchen, das ihm entfallen ist, und stösst darin auf einen Pferdezüchter, der sein Gestüt verloren hat.

Die Lüge ist saftig, das Märchen fesselnd. Es erzeugt viel Gelächter, und die Bilder folgen so rasch aufeinander wie in einem Film.

Aus diesem Bereich führt der Erzähler den Zuhörer in einen andern, derselben Beschaffenheit, voll unverblümter Anspielungen auf die Armut des rumänischen Bauern zur Zeit der Entstehung des Märchens (Ende des vorigen Jahrhunderts). Ich zitiere: "Als mein Blick über die Felder schweifte, sah ich einige Bauern pflügen. Bei näherem Hinsehen gewahrte ich die Biene meines Vaters mit einem Büffel ins Joch gespannt. Ich ging hin und befreite sie. Als ich sie besser in Augenschein nahm, bemerkte ich, dass ihr Nacken vom Joch aufgerieben war. Etwas weiter fand ich eine grosse Nuss. Ich knackte sie auf und entnahm ihr den Kern und verband damit den Nacken der Biene. Als ich später nachschaute, siehe da! Aus ihrem Nacken war ein so grosser Nussbaum emporgewachsen, dass man seine Spitze kaum sah. Er war voller Nüsse, und wer daran vorbeiging, bediente sich nach Belieben."

Im folgenden wirft der Held einen Brocken Erde als ich so dastand und den Nussbaum ansah, überlegte ich, dass in dem Nussbaum hinauf, der Brocken fällt nicht mehr die Biene meines Vaters gehöre und der Nussbaum also mein sei. Ich sah die Erde zurück, sondern verwandelt sich langsam in ein wunderschönes Kornfeld, das ein Hase mit einer Fackel unterziehen. Aber der Brocken kehrte nicht mehr zurück, sondern am Schenkel im Sturmlauf niedermacht. verwandelte sich über dem Nussbaum in einen Garten, dessen Rand man nicht sah. Und ich dachte mir: Die Biene gehört meinem Vater, die Nuss ist mein, also gehört auch das Gut mir. Da stieg ich

- 3 -

~~hinaus~~

Derartige geradezu absurde und völlig aus dem Reich der Fabel gegriffene Situationen werden ausgeheckt, damit die Lüge so ungeheuer wie möglich klingt, und der Erzähler ~~an~~ seinen Gegenspieler in dem Lügenwettbewerb, den sie austragen, übertrumpft. Dieser erfindet ~~zu demselben Schief~~ ähnliche Situationen.

Die ethnische Schicht erzeugt auch eine poetische Schicht, ^{das heisst} ein Gebilde künstlerischer Mittel des mündlichen, dem Märchenerzähler eigenen Ausdrucks, aber auch eine gewisse lokale Ambiance, die dem betreffenden Raum eigen ist. Der Begriff "poetische Schicht" verlangt hier etwas weiter aufgefasst zu werden. Es handelt sich nicht nur um sprachliche Mittel, um Hyperbeln und dergleichen, auch die Erzähltechnik, nach der einige Motive wiedergegeben werden, kann in Frage kommen (ein Aspekt, der auf dem vorangegangenen Kongress in Athen behandelt wurde) oder Eigenheiten des Sujets, des Themas, der Grundidee sowie eine gewisse innere Struktur.

Terwägen wir einen Augenblick bei der Idee, um zu beweisen, wie wichtig sie für die innere Struktur eines Märchens sein kann.

Die Tatsache, dass beinahe alle Helden des Zaubermärchens einen unnatürlichen Ursprung haben, aus Pflanzen, Steinen oder Tieren entstehen, aus einem Stück Eisen oder einem formlosen Stück Fleisch, aus einem Blatt usw., führt uns unmittelbar an die Idee absurder Prosa heran. ^{Dieses hat} Sie hat aber auch einen andern Sinn: tiefe und natürliche Gefühle beim Leser ^{oder Zuhörer} zu erwecken. *Ein Beispiel dafür:*

Zwei alte Leute tun alles, um mit einem Kind gesegnet zu werden. Ihr Wunsch ist so lebhaft, dass sie eine Wiege anfertigen, ein Scheit Lindenholz hineinlegen und es zu wiegen beginnen. Die Alte wiegt es so lange, "bis sie plötzlich Kinderweinen hörte". Als sie hinsahen, "lag anstelle des Holzes ein prächtiger, schöner Knabe da, wie es keinen mehr unter der Sonne und unter dem Mond gab. Die arme Alte weinte und lachte vor Freude und stürmte hinein und hinaus". Wie ersichtlich, rührt der Erzähler hier an mütterliche, elterliche Gefühle, die den Zuhörer tief beeindrucken. *Ein anderer Fakt:*

Sobald er auf der Welt ist, wächst der Märchenheld "wie im Märchen". Dieses zweite Glied der Kette ist logisch vollkommen motiviert durch die wunderbare Geburt. Im allgemeinen stecken diese Helden voll unerwarteter erotischer Unruhe. Wie viele Abenteuer muss der Held nicht bestehen, wenn er seinem vorbestimmten Schicksal folgt und in die weite Welt zieht. Er muss Gebirge überqueren, wüste Gegenden durchziehen, ins "jenseitige Bereich" eindringen, sich durch das Reich des "Drachens", des "Greifen" usw. durchkämpfen. Die Räume wirken seltsam, trotz ihrer nationalen Färbung.

Und weshalb muss er all diese Gefahren bestehen? Damit der Erzähler eine andere Idee zur Geltung bringen kann, die auch in der Kunstlitera-

- 4 -

tur häufig zu finden ist, nämlich: dass eine grosse Liebe Opfer und Tapferkeit fordert. Der Held verwandelt sich in einen Don Quixote, der von der Idee besessen ist, die Dulcinea seiner Träume zu finden. Solche ungewöhnliche Unterfangen ordnen sich perfekt in die Logik des Märchens ein. Sie verleihen ihm die Eigenschaft heldischer und exotischer Prosa und nähern es dem Abenteuerroman an. Die Handlungsräume sind äusserst verschieden, der Zuhörer oder Leser wird durch unglaublich abwechslungsreiche Gefilde getragen und lernt seltsame Welten kennen.

Der Ursprung des Helden und die Proben, die er ~~erfahren muss~~ in seiner natürlichen oder unter angenommener Gestalt zu bestehen hat, die Gegenstände oder Lebewesen, die ihm zu Hilfe eilen, verleihen dem Zaubermärchen die Eigenheiten einer saftigen absurden Prosa, die die Phantasie des Zuhörers reizt und ~~ergleiche~~ seelische Zustände erzeugt wie jede grosse, zeitlose, dem unentwegt sich entwickelnden Menschegeist eigene Kunst.

Aus diesem Grunde frage ich mich, ob man die volkstümliche Zauberp~~ro~~sa, ~~als~~ ^{und zugleich einer} Produkte ^{weise} einer Lebensweise mit typischen Gestaltungs-
mitteln nicht von diesem Standpunkt näher untersuchen müsste: dem Standpunkt ihrer Modernität?

MMB Editorial Note

Supposedly, and naturally, small changes inside the participants' presentation titles belonged to the authors themselves (i.e. mind changes in between the months-ahead preregistration and the actual arrival to the Congress). Yet, it also was possible sometimes the „local organizing committee” itself to cut off or add 1-2 words in order to improve the titles and abstracts initially or hastily communicated to Bucharest. The present series exemplifies such situations with the case of Oldřich Sirovátka, Ligia Birgu-Georgescu, and Gheorghe Vrabie. Thus, in the printed Program, Sirovátka's title reads: „... Prinzip der müdlichen Volksüberlieferung” (the word *müdlichen* [“oral”] inserted). Birgu-Georgescu's title appears in the Program as *Quelques éléments d'absurde dans le conte contemporain roumain* (Some Absurd Elements in the Contemporary Romanian Tale), whereas in her own text (printed above) the contemporariness issue is absent (mentioning the folk prose only). In the Program, G. Vrabie's German paper was promised/announced in French: *Le conte populaire – prose à structure moderne?*