

EMOCJE
JEZYK
LITERATURA

POD REDAKCJĄ
DIANY SANIEWSKIEJ

© COPYRIGHT BY AUTHORS
KRAKÓW 2016

ISBN 978-83-65705-23-5

RECENZENCI:

DR HAB. ELŻBIETA AWRAMIUK, PROF. UWb
DR HAB. JOLANTA SZTACHELSKA, PROF. UWb
DR HAB. ARTUR REJTER, PROF. UŚ

REDAKCJA NAUKOWA: DIANA SANIEWSKA
REDAKCJA JĘZYKOWA: JUSTYNA SAMSEL-NIZIOŁEK
REDAKCJA ANGLISTYCZNA: MARTA KOŚCIUCH
KOREKTA: SZCZEPAN KŁOZA
PROJEKT OKŁADKI, SKŁAD: LIBRON



WYDAWNICTWO LIBRON – FILIP LOHNER
AL. DASZYŃSKIEGO 21/13
31-537 KRAKÓW
TEL. 12 628 05 12
E-MAIL: OFFICE@LIBRON.PL
WWW.LIBRON.PL

SPIS TREŚCI

SŁOWO WSTĘPNE	9
---------------	---

I

Małgorzata Król UCZUCIA ROMANTYCZNYCH EPISTOLOGRAFÓW	13
---	----

Marta Justyna Nowicka TONĄC W BŁĘKICIE, CZYLI O MIŁOŚCI ROMANTYCZNEJ W KORESPONDENCJI JULIUSZA SŁOWACKIEGO I ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO	25
--	----

Diana Saniewska „EMOCJE KOLORATUROWE” W LISTACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO I SALOMEI BÉCU	41
--	----

Sylwia Stokowska LEKSYKALNE WYZNACZNIKI EMOCJI W I TOMIE <i>LISTÓW EMIGRACYJNYCH</i> JOACHIMA LELEWELA	53
--	----

II

Elżbieta Dąbrowicz NEGOCJACJE NA PROGU ALKOWY. <i>DZIEŃDOBRY</i> ADAMA MICKIEWICZA	65
---	----

Jan Makarewicz „BĘDZIEM RĄBAĆ, BĘDZIEM SIEKAĆ,/JAK NAM MIŁY BÓG I KRAJ!” PIERWSZE DNI POWSTANIA LISTOPADOWEGO UTRWALONE W PIEŚNIACH	75
---	----

Anna Choma-Suwała WIZJA ŚMIERCI I KATASTROFY W CZECHOWICZOWSKICH TŁUMACZENIACH POEZJI PAWŁA TYCZYNY	105
---	-----

Kamila Pączek EUFORYCZNI, ZROZPACZENI, NIEZŁOMNI. WOJENNE PIEŚNI CZECZEŃSKIEGO BARDA TIMURA MUCURAJEWA JAKO KRONIKA NADZIEI I TRAUMY	119
Ewa Poniznik MIŁOŚĆ I BUNT WE WSPÓŁCZESNEJ POEZJI BIAŁORUSKIEJ	131
Agata Stecewicz MAPA EMOCJI W EMIGRACYJNEJ POEZJI BARBARY TOPORSKIEJ	137
Marcin Czerwiński UNIK. O STRATEGIACH EMOCJONALNYCH W POEZJI POLSKIEJ ROCZNIKÓW 80. Z PRZEWODNIKA PO ZAMINOWANYM TERENIE	151

III

Anna Dwojnych LITERACKI OBRAZ ANOREXIA NERVOSA W POWIEŚCI MARTY SYRWID ZAPLECZE	169
Magdalena Wrocławska SOŃKA IGNACEGO KARPOWICZA JAKO ANTYBAŚŃ O TRAUMIE	181
Beata Larenta PISARZ W STRESIE. <i>CIERŃ I LAUR</i> WŁADYSŁAWA LECHA TERLECKIEGO	187
Magdalena Domurad PORTRET EMOCJONALNY KARIEROWICZA? POWIEŚĆ EDWARDA KUPISZEWSKIEGO <i>ZA GRZECHY CUDZE I WŁASNE</i>	199
Monika Baranowska <i>KWIAT ŚNIEGU I SEKRETNY WACHLARZ</i> LISY SEE JAKO ORNAMENTALNA KRONIKA CIERPIENIA I UDRĘKI	213
Alexander Karpuk RELACJA BOHATER – CZYTELNIK: O INTENSYWNOŚCI PRZENIKANIA EMOCJI ZE ŚWIATA FIKCJI DO RZECZYWISTOŚCI NA PRZYKŁADZIE OPOWIADANIA ITALO CALVINO <i>POLE MINOWE (CAMPO DI MINE)</i>	223
Daria Anna Urbańska JACK KEROUAC I EMOTYWNE ASPEKTY JĘZYKA JAKO PRZEJAW PROZY SPONTANICZNEJ	233
Monika Stolarczyk UCZUCIA MUZYKĄ PISANE W <i>STYGMACIE</i> CYPRIANA KAMILA NORWIDA	243

IV

Katarzyna Kuczkowska-Golińska STRATEGIE UNIEWAŻNIANIA EMOCJI W TEATRZE WSPÓŁCZESNYM	253
--	-----

Adrianna Naruk PRZEMOC SŁOWNNA JAKO FORMA KONTAKTU W DRAMATACH BERNARDA-MARII KOLTÈSA	267
Łukasz Wróblewski ŹRÓDŁA WSTRĘTU W DRAMACIE <i>DZIEŃ ŚWIRA</i> MARKA KOTERSKIEGO	273

V

Mateusz Szubert BÓL PO STRACIE DZIECKA – WIRTUALNE ŚWIADECTWA ŻAŁOBY	287
Julia Legomska OCENY – EMOCJE – AGRESJA W KOMENTARZACH INTERNETOWYCH (JĘZYKOZNAWCZE STUDIUM PRZYPADKU)	303
Pelagia Bojko WOKÓŁ POETYKI NAGŁÓWKÓW DZIENNIKARSKICH TEKSTÓW ZWIĄZANYCH Z EURO 2016 (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)	315
Diana Saniewska EMOCJONALIZM W JĘZYKU BLOGERÓW (NA PRZYKŁADZIE TEKSTÓW JASONA HUNTA)	325
Ewelina Gajewska „NIE JEST JUŻ WIĘCEJ DOZWOLONEM POSIADAĆ CZERWONĄ CERĘ!” – JĘZYKOWE SPOSOBY WPLYWANIA NA EMOCJE ODBIORCY W POLSKIEJ REKLAMIE PRASOWEJ XX-LECIA MIĘDZYWOJENNEGO	341

VI

Patrycja Saniewska BRZYDKIE SŁOWA, CZYLI O UŻYCIU WULGARYZMÓW PRZEZ OSOBY Z NIEPEŁNOSPRAWNOŚCIĄ INTELEKTUALNĄ W SYTUACJACH EMOCJOGENNYCH – WSTĘPNE ROZPOZNANIE	353
Barbara Łukaszewicz KILKA OSTRYCH SŁÓW, CZYLI CO O EMOCJACH NEGATYWNYCH MÓWIĄ PODRĘCZNIKI DO NAUKI JĘZYKA POLSKIEGO JAKO OBCEGO	365
Edyta Saniewska, Natalia Emilia Saniewska O DE(?)EMOCJONALIZACJI DISKURSU ZDROWIA PUBLICZNEGO (NA PRZYKŁADZIE HIV I AIDS)	383
Ewa Gorlewska EKSPRESYWNOŚĆ KONSTITUCJI RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ W UJĘCIU LINGWISTYCZNYM	391

VII

Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk O TRANSFORMACJI PIERWOWZORU LITERACKIEGO I SUBLIMACJI EMOCJONALNEJ NA PRZYKŁADZIE <i>MADAMA BUTTERFLY</i> GIACOMA PUCCINIEGO	409
Paweł Maciąg EMOCJE W SZTUCE EUROPEJSKIEJ NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI GIANLORENZA BERNINIEGO I AUGUSTE'A RODINA	423

Wiesław Trzeciakowski METAFOREY I KOLORY PRZEŻYĆ W WIERSZU <i>HELIAN</i> GEORGA TRAKLA	437
BIBLIOGRAFIA	453

| SŁOWO WSTĘPNE

W tomie pokonferencyjnym *Emocje – język – literatura* pomieszczone zostały referaty wygłoszone w czasie tak samo zatytułowanej konferencji, która odbyła się w czerwcu 2016 roku. Jest on kontynuacją i rozwinięciem rozważań podejmowanych we wcześniej opublikowanych pracach: *Emocje – ekspresja – poetyka* (2013) oraz *Emocje – literatura – medycyna* (2015), będących pokłosiem odbywających się na białostockiej polonistyce naukowych spotkań zgłębiających tematykę emocji w ujęciu interdyscyplinarnym.

Ideą trzeciego spotkania było przyjrzenie się szeroko rozumianym tekstom kultury pod kątem rozmaicie sproblematyzowanych zagadnień, skupiających się wokół sfery emocjonalnej w odniesieniu do poetyki utworów literackich, tekstów przynależących do użytkowych form wypowiedzi oraz różnych form komunikacji.

Książka, którą z ukontentowaniem oddają w ręce Czytelników, pisana była przez wiele rąk, wybrzmiewają w niej różne głosy – badaczy dojrzałych i tych dopiero rozpoczynających naukową przygodę, reprezentujących kilkanaście krajowych ośrodków naukowych. Konteksty uruchamiane przez jej tytuł – emocje, język, literatura – mają doświetlić filologiczny punkt widzenia, stać się przeciwwagą dla dominującego psychobiologicznego dyskursu emocji. Zaznaczyć tu od razu trzeba, że i ten nie jest Autorem poszczególnych rozdziałów obcy – sięgają oni po rozmaite instrumentaria i różne języki (także pozahumanistyczne).

Tak zakreślona perspektywa poznawcza zwraca uwagę na to, jak pełne są możliwości interpretacyjne tematów – wydawałoby się – niezłe rozpoznanych i od dawna obecnych w badaniach filologicznych. Formuła konferencji, odwzorowana później w monografii, pozwoliła nie tyle powiedzieć o emocjach coś nowego, ile skupić elementy zaznaczającego się w badaniach, ale rozproszonego, humanistycznego namysłu nad emocjami.

Na niniejszy tom składają się prace zróżnicowane metodologicznie i merytorycznie, będące przedstawieniem autorskich koncepcji interpretacji zjawisk ze sfery emocji. Układ tekstów, który można by określić mianem genologicznego, porządkuje materiał w najbardziej oczywisty sposób, pokazujący z jednej strony

to, że poszczególne rodzaje literackie czy gatunki wypowiedzi implikują pewną emocjonalność, charakterystyczną niekiedy dla epoki, z której się wywodzą; a z drugiej – przewrotnie – unaoczniają to, że emocje nie potrzebują gatunku, by mogły być wyrażone, ponieważ zawierają się nie tylko w warstwie leksykalnej, ale też między słowami.

Czytelnik bez wątpienia wysłodzi w spisie rzeczy wątki, które pozwoliłyby usystematyzować materiał w sposób inaczej rozkładający akcenty. Uwagę zwrócą kwestie dotyczące wyrażania i pisania o emocjach w literaturze polskiej oraz literaturach obcych, jak też polityczne, środowiskowe, sytuacyjne, interpersonalne emocjogeny. Ciekawie prezentuje się problematyka języka, którego wymaga przekaz emocjonalny, by mógł zaistnieć poza przestrzenią intrapersonalną. W publikacji znajdują się również frapujące studia przypadków oraz analizy patologii emocjonalnych. Nie zabrakło ponadto interpretacji obrazów emocji, mechanizmów ich artystycznego wyważania i odzwierciedlania. Opisane zostało i to, jak ekspresja emocji związana jest ze świadomością autora, z jego kulturowym zakorzeniem, a także ze sprawnością jego rzemiosła, co podkreśla „warsztatowy” charakter przekazu naznaczonego emocjami; przekazu, którego siłą jest umiejętne wykorzystanie sposobów emocjonalizowania wypowiedzi. Te aspekty odkrywają i opisują – poza filologami – socjologowie i kulturoznawcy, muzykolodzy czy historycy sztuki.

Tak panoramiczny przekrój zagadnień uwidacznia sposoby uobecniania się emocji w komplementarnych przestrzeniach wyznaczanych przez język i literaturę, opisujących nie tylko to, co doświadczane, ale także to, co wyobrażone i „zrobione” w materii wypowiedzi – słownej, muzycznej, plastycznej. Książka układa się zatem w kolaż, który poza porządkiem kompozycyjnym, zaproponowanym przez redakcję, pozwala Odbiorcy stworzyć własną sekwencję czytania – w zależności od upodobań i zainteresowań badawczych.

W tym miejscu serdecznie dziękuję Autorom za współpracę, żywiąc nadzieję, że będzie ona kontynuowana.

Diana Saniewska
Białystok 2016

*

Uważny Czytelnik z pewnością zauważy rozbieżności w segmentacji poszczególnych tekstów, w sposobach ich wewnętrznego porządkowania. Redakcja nie ingerowała w tego typu rozwiązania techniczne, by nie zniekształcać koncepcji badawczych Autorów.

**

W większości cytatów z testów dziewiętnastowiecznych – za zgodą Autorów poszczególnych artykułów – pisownia oraz interpunkcja zostały zmodernizowane zgodnie z dzisiejszymi zasadami.

MAŁGORZATA KRÓL

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

UCZUCIA ROMANTYCZNYCH EPISTOLOGRAFÓW

Rozpocznę od może nieco banalnych stwierdzeń porządkujących. List to dokument duszy – tak już w starożytności, o czym często zapominamy, traktowano ten gatunek literatury stosowanej, przesuając na dalszy plan jego użyteczne funkcje. Na rozluźnienie, a potem wyzwolenie spod jarzma norm i reguł, przyszło czekać do sentymentalizmu. Pojawiające się wówczas listy-wyznania sprawiły, że całe zespoły korespondencji traciły swój pierwotny, informacyjno-urzędowy czy towarzyski charakter, a zaczynały określać indywidualność piszącego. Sentymentalizm dał więc możliwość odkrywania w korespondencji własnych uczuć. Stąd był już tylko krok do romantycznej, epistolograficznej manifestacji indywidualizmu i odwrót (jak się wydaje, niezupełny) od starych, klasycznych wzorów i normatywizmu¹.

Choć uznaje się, że regułą był brak reguł, a rosła popularność listu-wyznania, nie było to zjawisko jedyne. Można się zastanawiać, jakie były, a bardziej są, konsekwencje tej żądzy manifestacji własnego świata wewnętrznego? Chyba odczuwamy je do dziś. Dziś bowiem:

coraz częściej pojawiają się głosy wyrażające zniecierpliwienie romantyzmem, oskarżające tę epokę o zaszczerpiecie Polakom negatywnych cech wrażliwości (...). Cierpiętnictwo, płaczliwe narzekania (...) etc. to tylko cząstka zarzutów wzmacnianych sarkaniem na niedysyjszy język utworów tej epoki. Bo tyleż my jesteśmy ofiarami romantyzmu – gdy nas zanudzał i zdręczał obowiązkową miłością do siebie – co on jest naszą ofiarą².

To cytat ze wstępu do wyboru listów romantycznych *Dzikię nasze położenie*, przygotowanego, już blisko dwadzieścia lat temu, przez Danutę Sosnowską. Opinia,

¹ Z. Sudolski, *Korespondencja*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 432 i n.; zob. też: Z. Sudolski, *Polski list romantyczny – niedoceniona literatura i dokument*, [w:] tegoż, *Polski list romantyczny*, Kraków 1997, s. 8–9.

² D. Sosnowska, *Wstęp*, [w:] *Wybór listów romantycznych. Dzikię nasze położenie*, wybór i oprac. D. Sosnowska, Wrocław 1997, s. 5–6.

którą, będąc badaczką romantyzmu, niestety, ale muszę podzielić. Zdaniem wielu romantyzm, się przeżył. Młodemu pokoleniu jest sukcesywnie obrzydiany, głównie za sprawą formuły „bogoojczyźnianej” i afirmowanych związków dusz – czyli niefortunnego z jednej, a nieudolnego z drugiej strony wyboru i sposobu „prze-rabiania”[!] lektur szkolnych. Ale może da się coś jeszcze ocalić z romantycznej wielkiej spuścizny?

Sosnowska, lat temu wiele, była dobrej myśli. Pisała: „romantyzm umiera, aby żył romantyzm”. Nadzieję widziała w przybliżeniu zapomnianej, pozostającej na marginesie rozważań nad romantyzmem – wielkiej romantycznej korespondencji. Bo w niej

doniosłe problemy i wydarzenia epoki pojawiają się z mniejszym udziałem konwencji czy patosu, jakimi drażni literatura. Wiele w tych listach konkretnie: codziennego, przejmującego, często dramatycznego, który każe nam zweryfikować wiele obiegowych sądów o tamtych czasach, ludziach i ideałach³.

W istocie – gdy uważniej przyjrzeć się korespondencji romantycznej – listy-wyznania pisali najwybitniejsi – w polskim romantyzmie z Zygmuntem Krasińskim i Juliuszem Słowackim na czele. Reszta, choć sięgała i do tej formuły, to częściej odwoływała się do tradycji najpierwotniejszej, do starożytnego listu-rozmowy.

Wówczas bowiem wypracowano zasady stylu listowego, mówiące o konieczności wystrzegania się sztuczności i wymuszoności, zalecające naturalność, przejrzystość, jasność toku myślowego. Wypracowana w starożytności zasada jasności i zwięzłości stylu epistolograficznego wynikała z reguł obowiązujących w retoryce. List traktowany był więc jako gatunek zbliżony do mowy lub podejmujący rozmowę⁴.

I właśnie korespondencyjne, dramatyczne często, rozmowy nadawców i ich oddalonych adresatów, romantyków drugiego i dalszych szeregów, autorów korespondencji zapomnianej – albo nawet zupełnie nieznannej, bo do dziś kurzącej się na półkach archiwów – chcę przybliżyć. Ci mniej znani z rzadka funkcjonują w naszej świadomości jako epistolografowie. Adolf Januskiewicz, Gustaw Zieliński, Ewa Felińska, Zygmunt Szczęsny Feliński, Ignacy Orpiszewski i adresaci ich listów – to postaci obecne w historii i historii literatury XIX wieku, ale na pewno nie z uwagą na swoją korespondencję.

Będę starała się pokazać, że tak jak w korespondencji wielkich – i tu: „doniosłe problemy i wydarzenia epoki pojawiają się z mniejszym udziałem konwencji czy patosu”. Przywołałam raz jeszcze fragment opinii Sosnowskiej, bo mój artykuł jest dopełnieniem zaproponowanego przez nią wyboru, kontynuacją adresowaną do innego, dojrzałego, bardziej „profesjonalnego” odbiorcy literatury XIX-wiecznej. Oczywistym jest, że trzeba zachować proporcje – nie można mówić o absolutnej przyległości tych dwóch kręgów epistolografów. Epistolografia literatów będzie –

³ Tamże, s. 6–7.

⁴ Z. Sudolski, *Polski list romantyczny...*, s. 9; S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 45 i n.

za sprawą większej wrażliwości językowej, a też większej twórczej świadomości, wyższej kultury literackiej nadawców – swą wartością artystyczną dystansować niektóre wystąpienia przywoływane niżej. Ale to jedyny dystans. Prawdziwość uczuć, prostota w ich prezentacji, naturalna świeżość – sprawiają, że wcale nie mniejsze, a może czasem silniejsze emocje korespondencja mniej znanych budzi w nas, odbiorcach.

I jeszcze jedno konieczne rozróżnienie: emocje to dla mnie stan poruszenia umysłu, wywołany przez uczucia, istniejące w aktach werbalizacji. To właśnie aktom werbalizacji uczuć (listom) i odbiorczym reakcjom emocjonalnym⁵ będę poświęcać swą uwagę. Emocje więc rozumiem jako stan naruszenia równowagi w stosunku człowieka do świata zewnętrznego i wewnętrznego⁶.

ROMANTYCZNA MIŁOŚĆ W WERSJI CORRESPONDEO

Romantyczny słowotok – zauważyła Sosnowska – obecnie nie rozbudza już wyobraźni odbiorców.

Romantyczna miłość nuży współczesnego czytelnika ilością wylewanych łez, tkliwymi monologami, sentymentalizmem wyrażanym w westchnieniach i okrzykach. Zwłaszcza, iż podejrzewa on, że wyznanie to dyktuje nie „szczerze uczucie”, lecz ówczesna, teraz nieatrakcyjna, moda na czułość⁷.

A w korespondencji – jak w poezji – najbardziej lapidarne formuły są ekstremalnie poruszające. Niezwykła jest ta romantyczna epistolograficzna sentencjonalność. Sentencjonalność bardzo też dramatyczna. To właśnie w listach znajdujemy – obok maski i roli – realne dramaty. Czasem okazuje się, że ówczesna wrażliwość (lub nawet nadwrażliwość) nie jest efektem naśladownictwa literackich bohaterów⁸, ale odwrotnie – bardzo świadomym dystansowaniem:

Dziś więc ostatni raz piszę do Stefanii. Odsyłam jej obrączkę z tysiącem życzeń szczęścia w całym życiu i na tym się kończy historia mego romansu, z którego p. Balzac mógłby cztery tomy napisać i wziąć za nie najmniej 20 tysięcy franków. A ja com zyskał na nim? Wspomnienie tylko, wspomnienie...⁹

W tych czterech zdaniach zawarty jest cały dramat historii miłosnej Adolfa Januskiewicza. Jak u Hitchcocka – jest katastrofa. Jest rozgoryczenie, żal... Co było wcześniej? „Stefania często do mnie pisze i bardzo dobrze robi, bo też każdy jej list zdaje mi się Sybir w raj przemieniać” (AJ, 62).

⁵ D. Saniewska, *O emocjach*, [w:] *Emocje – ekspresja – poeta: przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013, s. 11.

⁶ Definicję tę zawdzięczam konferencyjnemu wystąpieniu dr Justyny Wojciechowskiej.

⁷ D. Sosnowska, dz. cyt., s. 7.

⁸ Zob. tamże.

⁹ A. Januskiewicz, *Listy z Syberii*, oprac. H. Geber, wstęp J. Odrowąż-Pieniążek, Warszawa 2003, s. 106. Dalej stosowane jest oznaczenie AJ i strona.

Wcześniej była miłość. Ale on przebywa na zesłaniu w dalekim Iszymie, a ona tu, w kraju. A lata płyną... Więc nie czekała? Wysłała za innego? Tak byłoby najprościej, ale tak nie było. Ten fragment swego wystąpienia zatytułowałam: *Miłość romantyczna w wersji corespondendo* – bo choć Januszkiewicz i Stefania Ginowska poznali się jeszcze w kraju – to miłość rozkwitła, gdy on za udział w powstaniu listopadowym trafił na Syberię. Więc była i miłość korespondencyjna, i korespondencyjne oświadczenia, i także zaręczyny. List oświadczeniowy nie zachował się, za to odpowiedź – tak. Na górnym jego marginesie Januszkiewicz zanotował: „Ileż ja wieków na ten list czekałem i jeszcze jak na złość poczta się spóźniła”¹⁰.

Stefania pisała:

Zaczynam mój list od tego, że przystaję na to. Ależ cóż szkodzi, że w Syberii, Pan z niej nie bawiąc wyjedziesz (...). Teraz mu posyłam pierścionek, który nosiłam. Ma to być ten stary, który podług wieści fałszywej miał do innego należeć, z czemu Pan tak łatwo uwierzył (SG, 299).

Adolf na tym liście umieścił swoje kalendarium ich związku:

Pierścionek odebrałem 2 maja
(wersję starannie wymazaną)
Poznałem ją 25 lipca 1827
Ostatni raz widziałem 17 grudnia 1830
Pierwszy raz powiedziałem jej słowo: kocham 5 lutego 1828 (SG, 299).

Zbędny wydaje się jakikolwiek komentarz. Uczuciem głębokim, prawdziwym (bez masek, konwencji – najprościej jak można) nasycone jest tu każde słowo. Sentencjonalność i nadzwyczajna umiejętność poruszania emocji odbiorcy – obecne w tych krótkich, zacytowanych fragmentach – to cechy epistolografii Januszkiewicza. Romantyczny słowotok, który sprawiał, że dzisiejszego czytelnika nie poruszają historie ówczesnych literackich kochanków, Januszkiewiczowi był obcy. Jest epistolografem wybitnym i zapomnianym. Moja opinia nie jest odosobniona. Dla przykładu: Jerzy Fiećko pisał o jego listach, że choć:

adresowane do różnych osób, pod względem stylistyki, sposobu kreowania autoportretu i tematyki stanowią (...) spójny cykl (...). Januszkiewicz był świetnym stylistą, pisał dowcipnie, lekko, w listach do rodziny i przyjaciół opisy zesłańczych doświadczeń nieodmiennie przyprawiał szczyptą autoironii. Wyczuwał ducha czasu. Należał do świata romantycznej kultury¹¹.

¹⁰ *Ile ja wieków na ten list czekałem... Listy Stefani Ginowskiej do Adolfa Januszkiewicza*, oprac. J. Trynkowski, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” 1999, nr 12/13, s. 299. Dalej w tekście oznaczone jako SG i strona.

¹¹ J. Fiećko, *Romantyk wśród Kirgizów. Kilka uwag o Listach ze stepów kirgiskich Adolfa Januszkiewicza*, [w:] *Polacy w Kazachstanie. Historia i współczesność*, red. S. Ciesielski i A. Kuczyński, Wrocław 1996, s. 167.

Bo w świecie romantycznym był postacią dość powszechnie znaną, głównie jednak za sprawą Mickiewiczowskich *Dziadów*. Zapomniany jest Adolf – uczestnik powstania, bohater, człowiek o wysokiej kulturze literackiej i wyśmienity epistolograf.

Nie da się nie wzruszyć, czytając tę krótką historię długiej miłości. A na pytanie, jakie się pojawia – czy w ogóle byłoby tu miejsce na kreację, prezentację wewnętrznych światów – światów nienaturalnych, trzeba odpowiedzieć negatywnie. Nie, takiego miejsca tu nie ma. Januszkiewiczowskie listy to, w doskonałej większości, listy-rozmowy, sięgające do najlepszych starożytnych wzorców – do ówczesnej prostoty, szczerości. Napisałam: „listy”, więc sięgnę po inny przykład. Przykład listu-rozmowy, adresowanego już nie do kochanki, ale Matki¹²:

Nie mogę posiąść się z radości, że Stefania tak się Mamie podobała. I mnie się ona podobała i nie bez przyczyny. Bardzo Mamie dziękuję za powtórzonych kilka jej wyrazów; były tu one dla mnie największym balsamem. (...) Jedna tylko Stefania umie pojąć szczęście Adolfa, on jeden może pojąć jej szczęście, ocenić ją należycie. To wszystko mówię do jednej Mamy... (AJ, 56)

I właściwie te krótkie fragmenty mówią wszystko o kochającej się parze – dają nam wyobrażenie prawdziwej, niewyobrażalnie silnej, nieszczęśliwej i prawdziwie romantycznej miłości. Sosnowska prowokowała, pisząc, że romantyczną miłość znamy: „z literatury: wiemy, że jest niezwykłym związkiem bliźniaczych dusz, spirytualną komunią, niezależną od konwenansów. Prześladowcą tej miłości są prawa społeczne i tępota zwykłych ludzi, które rozdzielają kochanków, ale skargi z tego powodu poruszają kosmos¹³.”

Wybrany przeze mnie epizod to nie historia literackich, papierowych kochanków, wyjęta z płaczącego sentymentalno-romantycznego romansu, ale fakt zapisany w biografii realnie żyjących osób. Adolf Januszkiewicz nie pokochał już nigdy żadnej kobiety. Stefania – pod wpływem nacisków rodziny – wyszła za mąż za Karola Kaczkowskiego.

Zdziwisz się to niemało Adolfe, że po tak długim zamilczeniu odbierasz ode mnie ten list. Nie sądz Adolfe, żebym przestała do ciebie pisywać dla zrobienia ci w tym jakiej przykrości. Wierz mi Adolfe sama nad tym wiele ucierpiałam. Łudziłam się długo tą miłą nadzieją, że może będę tak szczęśliwą do ciebie należeć. Adolfe, jak są nadzieje myłne, człowiek nie może sądzić swym sercem. (...) Widząc się już bardzo zmienioną, drogą mą matkę złym zdrowiu i laty podeszłą zostać na świecie bez opieki to mnie zdecydowało do ustalenia już mego losu. Idę za doktora Kaczkowskiego wdowca, człowieka letniego, przy tym człowieka uczciwego charakteru, a którego rady tak dla mnie i dla Matki mojej ciągle będą potrzebne. Znam twoją dobroć i twe serce Adolfe, wiem, że nie weźmiesz mi to za złe (...). Przyjm na powrót twą obrączkę a moją wróć. Jednak proszę cię Adolfe, nie odmawiaj mi swej przyjaźni, która miło mi będzie na zawsze zachować (AG, 327).

¹² Respektuję zapis Adolfa Januszkiewicza, który pisząc o matce, zawsze na początku tego rzeczownika umieszczał wielką literę.

¹³ D. Sosnowska, dz. cyt., s. 11–12.

Choć i tym razem poczta się opóźniła, Januszkiewicz tego na rękopisie nie zaznaczył...

Inny przykład. Przykład miłości, może nie do końca korespondencyjnej, ale takiej, która na pewnym etapie korespondencyjną się stała. Adam Mickiewicz piękną pannę poznał w Moskwie na przełomie 1826/1827. Żartobliwie określał ją Malarką (dla namalowanego portretu). Panna to Karolina Jaenisch. Ale był i ten trzeci: Cyprian Daszkiewicz, jeden z najbliższych przyjaciół Mickiewicza podczas jego pobytu w Rosji. Przyjaciel, który nie tylko był wtajemniczony w sferę uczuciową poety, stając się pośrednikiem między nim a Jaenischówną, ale sam był w niej bezgranicznie i bez wzajemności zakochany. A Mickiewicz – jak o sobie pisał: „Człowiek doświadczony i wielki tolerant”¹⁴, traktował tę znajomość nie do końca serio, czego panna nie chciała lub po prostu nie dostrzegła. Ich romans przebiegał zgodnie z mickiewiczowskimi pryncypiami:

Nigdy nie wymówię kocham ani też w żadne nie wdam się romansowe awantury serio, jeśli ich nie myślę prowadzić do końca, lubo gotów jestem zrobić wycieczkę maleńką, zostawiając obu stronom wolność rejterady (LM, XIV, 489).

Tymczasem Daszkiewicz donosił, że panna cierpi i choruje z miłości. Mickiewicz, nie będąc pewnym własnego losu, niechętnie myślał o ożenku. Wreszcie, zaniepokojony chorobą – z właściwą (jak na romantyka przystało!) delikatnością, zadeklarował: „Jestem tedy zdecydowany, jeśli Malarka choruje lub żyć beze mnie nie może, krótko i węzłowato wziąć ją” (LM, XIV, 553). Do ślubu, co wiemy, nie doszło¹⁵.

Sosnowska pisała:

Romantycy bali się codzienności. Lękali się, że wciągnie ich »wieprzowatość życia«, że uwikłani w nią zapomną o powinnościach należnych duchowi. Toteż swoje miłosne porywy zwracali ku mniej lub bardziej platonicznie traktowanym kochankom, przekonani, że poślubienie wybranej unicestwiłoby wzniosły charakter ich uczucia. Żona to słowo sytuujące się po stronie potępionej tak jak kłopoty ze służącymi, nabywanie mebli, interesy i zabiegi finansowe, mamki, pieluchy, żąbkowanie dzieci i towarzyszące temu wrzaski, krzątanina przeprowadzek etc. etc. Nie na to zasługuje duch ludzki, ta święta, spirytualna cząstka, jaką uwięziło ciało. (...) uwielbiane kochanki zostały stworzone na obraz i podobieństwo lepszej cząstki (...) duszy. Ukocho je »ukochawszy najpierw ich ideał«. To jest kształt wykreowany przez poetę, który lubował się w nim niczym Pigmalion w swym dziele¹⁶.

¹⁴ A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798-1998*, t. XIV: *Listy. Część pierwsza 1815-1829*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998, s. 498. Dalej skrót: LM, po którym oznaczony jest tom i strona.

¹⁵ Więcej na ten temat: M. Cwenk, *Werterowska historia, [w:] Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk, M. Maciejewski, Lublin 2006, s. 349–360.

¹⁶ D. Sosnowska, dz. cyt., s. 11–13.

„PO POLACH BIAŁYCH, PUSTYCH WIATR SZALEJE,
BRYŁY ZAMIECI ODRYWA I CISKA...”¹⁷

LITERACKIE I EPISTOLOGRAFICZNE „PIEKŁO” SYBERII

Romantyzm to też Sybir, Sybir groźny, mroźny, nieprzyjazny. Biała, północna, lodowa pustynia, zatrważająca swym ogromem i pustką. Miejsce zniszczenia ludzkich uczuć i piękna, kres nadziei, a też prawdopodobny kres życia zesłanych patriotów. I znów wspomnienia, korespondencja, zadają kłam takim przekonaniom. Syberia była miejscem, które też mogło zachwycić, wręcz porazić swym trudnym pięknem. Karol Baliński, skazany w 1838 roku najpierw na śmierć, a później zesłany do Iżymu, pisał w swoich wspomnieniach:

A jednak przyroda syberyjska nie jest bez wdzięków. Jak wszędzie, tak i tam Bóg rozrzucał piękność. Wszystko tam olbrzymie – ogromne jak step izymski (...). W zimie to jakby lodów bez granic morze, po którym od czasu do czasu huragan się przesunie – biały jak duch, straszny jak duch. A coraz bardziej rośnie, coraz bardziej grubieje, coraz szerzej ramiona rozciąga aż podbieży pod miasto drewniane rzuci się na nie z szumem i wyciem – i wszystkie ulice zasypie śniegiem (...). Dawniej jam na to wszystko patrzył – nie widząc (...). Nie widziałem, bo na oczach między mną a Sybirem stał ciągle mój kraj, moi bracia, moi towarzysze szkolni i więzienni¹⁸.

Zachwyty nie brakuje w zapiskach pamiętnikarskich. Ale nie one miały być przedmiotem uwagi. Piekło Sybiru, na które zwrócił uwagę Babiński, to tęsknota, to lęk o pozostawioną w kraju rodzinę, to straszne poczucie własnej bezradności, ale i zniewolenia. Przywoływany już Januskiewicz pisał do Matki:

Patrzę przez okno – sanna, droga wyborna – można by za 16 dni być u Mamy – cóż! Kiedy trzeba siedzieć i marzyć tylko o szczęściu, które może i dla mnie nastąpi – prędzej czy później (AJ, 65).

3 listopada 1833 roku w liście do siostry Zofii dodawał:

Kochana Zosiu! (...) zazdroszczę Wam szczęścia znajdowania się w razem w jednym miejscu, codziennego widywania się ze sobą – rozmawiania ze sobą – mnie to szczęście może już nigdy się nie zdarzy (AJ, 66).

Tęsknota. To prawdziwe piekło Sybiru. Wielomiesięczne oczekiwanie na jakąkolwiek informację o najbliższych. Świadomość, że połączenie tam na Syberii – to dobrowolne przedłużenie wyroku¹⁹, a o szczęśliwym powrocie – niewiele marzyło.

¹⁷ Fragment *Drogi do Rosji*. Opis, który w powszechnym odbiorze utożsamiany jest z opisem syberyjskiej wędrowki. A. Mickiewicz, *Dziady. Część trzecia [III]*, [w:] tegoż, *Dziela*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, red. Z.J. Nowak i in., t. III: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa, s. 266.

¹⁸ K. Baliński, *Pisma*, Poznań 1849, s. XV–XVI.

¹⁹ Wszystkie bowiem sankcje dotyczące mężów automatycznie rozciągały się na osoby im towarzyszące: utrata praw stanu, zależność od władz rosyjskich, zakaz powrotu do Polski nawet po śmierci małżonka.

Sosnowska, której tropem podążam, pisząc o najważniejszym w tym okresie zrywie narodowym – powstaniu w listopadzie 1830 roku – zaznaczyła, że pozostawił głębokie ślady w psychice romantyków właśnie dlatego, że był „prywatną tragedią”. Większość autorów wybranych przez nią listów w momencie rozpoczęcia walk przebywała za granicą lub szybko się tam znalazła, pozostawiając w kraju rodziny, przyjaciół, sąsiadów²⁰.

Ja analizuję sytuację osób, które najczęściej były w samym centrum historycznych wydarzeń, a później musiały ponieść tego zaangażowania konsekwencje. Wiadomości o nich – rzadkie, niepewne i jeszcze z konieczności poddawane autocenzurze. Ale, tak jak w przypadku bohaterów antologii Sosnowskiej, to o nich całymi „tygodniami trwał strach, nie o abstrakcyjne miliony; [strach] podsycany historią prasowych i salonowych plotek (...). Jeśli gdzieś znajdziemy ślady tych uczuć to nie w literaturze, lecz w listach”²¹.

Poświadczeniem tych słów jest list młodego Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, adresowany do matki. Dokładniej: rozpoczęty przez Szczęsnego, a kontynuowany przez resztę jej dzieci. Dla nich sybirskie zesłanie matki rozpoczęło się nie jak dla większości, za murami więzienia, gdy zsyłani udawali się w katorżną wędrówkę albo nieco wygodniejszą, zawsze jednak – podróż na Syberię, ale w chwili zatrzymania jedynej po śmierci ojca, najbliższej im osoby. Interesujący mnie list kierowany jest do Wilna, do więzionej tam Ewy Felińskiej. Ta sekretarka Szymona Konarskiego za udział w jego Stowarzyszeniu Ludu Polskiego została uwięziona, a potem zesłana na Syberię na bezterminowe osiedlenie. Dzieci 13 września 1838 z Krzemieńca piisały: „Wszelkie niespokojności ustały po odebraniu Twego ostatniego listu, który uspokoił nas zupełnie”.

Córka Paulina dodawała:

Ten miesiąc twego milczenia tak mię męczył, różne wnioski, domysły, jedne przykrejsze od drugih i dlatego list twój tyle mi zrobił dobrego, bo usunął przynajmniej te niespokojności, które w niepewności imaginacja zwykła sobie tworzyć²².

Najstarsze dzieci mówiły o swoich uczuciach, o swoich cierpieniach. Ale najtrudniejszym dla uwięzionej doświadczeniem, okupionym prawdopodobnie nieopisanym bólem, musiała być prośba najmłodszej, siedmioletniej, córki Wiktorii:

Kochana Mamo.

Proszę Mamy, przyjeźdź, bo mi jest bardzo smutno²³.

²⁰ D. Sosnowska, dz. cyt., s. 7.

²¹ Tamże, s. 8.

²² List Zygmunta Szczęsnego do uwięzionej matki w Wilnie, 13 września 1838 r., Krzemieniec, [w:] Z.Sz. Feliński, *Listy Świętego do Matki Ewy z Wendorffów Felińskiej z lat 1838–1860*, oprac. T.A. Frącek, Warszawa 2012, s. 34–37.

²³ Tamże. Felińska nie spełniła szybko prośby dziecka. Pierwsze jej przeniesienie do europejskiej części Rosji nastąpiło dopiero w 1841 roku, a powrót do kraju trzy lata później. Ale już w tym 1841 Felińska przygotowała list, którego przy okazji tekstu o emocjach epistolografów

„NAZYWAM SIĘ MILIJON – BO ZA MILIONY...”²⁴ –
 ROMANTYCZNY PATRIOTYZM

Romantyzm to też heroiczni powstańcy, patrioci przy każdej okazji i na różne sposoby walczący o szansę na byt niepodległy. To też wspierające ich społeczeństwo, współcierpiące ze swymi męczennikami kobiety przywdziewające czarne suknie albo podążające za mężami na zesłanie.

Jak pamiętamy, Cyprian Norwid w swoich wykładach o Juliuszu Słowackim obnażał fałsz ostatniego z wymienionych wyżej przeświadczeń:

Kiedy w Warszawie 1836 r. nocą budzeni bywaliśmy przez kolegów, aby choć obecnością naszą zasłać pożeganie wysyłanym na Sybir, Słowacki wtedy z drugiego końca Europy *Anhellego* ojczyźnie przysyłał – to jest pierwsza współczesność Tej samej zaś zimy w znacnym polskim salonie mówiła mi pewna pani domu, »że rozpowiadają coś ciągle o zsyłkach, a przecież z nas nikogo w czwartek nigdy nie brakuje«. – Oto druga współczesność²⁵.

W sposób jeszcze bardziej bezwzględny z mitem współcierpiącego polskiego społeczeństwa rozprawia się korespondencja samych represjonowanych. Społeczeństwo, wcześniej aniżeli w tym norwidowskim 1836 roku, bo już niebawem po pamiętnym listopadzie, żyło pełnią życia. Pozostający na zesłaniu za pomoc uczestnikom wyprawy Zaliwskiego, a swym szkolnym kolegom, Gustaw Zieliński, 6 maja 1835 roku pisał z Tobolska:

Zresztą z Polski, prócz osobistych, mnie dotyczących wiadomości, takie tylko mogę wam dać szczegóły – że zbiory przeszłoroczne chybiły, mianowicie jarzyny – pomimo tego jednak nie ma odbytu na produkta – a zatem bieda.(...) . W Warszawie karnawał był szumny, bawiono się szalenie, tańczono do upadłego, wiele młodych panien umarło z suchot, przyczyną tańce. Wiele teraz osób cierpi na suchoty, ale kieszonkowe z przyczyny karnawału²⁶.

W innym, późniejszym liście dodawał:

Z listów pisanych z kraju żadnej ważniejszej nie odebrałem wiadomości, prócz, że się dobrze bawią dają sobie bale i szaleją. Jako przykład donosi mi siostra, że

nie można pominąć. 9/21 czerwca 1841 pisała: „Już byłam napisała list do Pana i miałam go odprawiać na pocztę, kiedy mi objawiono wieść tak dla mnie radosną, że mnie przenoszą do Guberni saratowskiej (...). Żegnaj Pana z sercem wesołym i głową w nieładzie. To może niewiele robi zaszczytu mojej filozofii, ale oby jej lepiej nigdy nie potrzebować”; *Archiwum filomatów. Listy z zesłania*, t. I: *Krąg Onufrego Pietraszkiewicza i Cypriana Daszkiewicza*, oprac. Z. Sudolski, przy wsp. M. Grzebień, Warszawa 1997, s. 290.

²⁴ A. Mickiewicz, *Dziady. Część trzecia [III]*..., s. 164.

²⁵ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. 1860*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 6: *Proza, część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 463.

²⁶ Korespondencja Gustawa Zielińskiego adresowana do Ignacego Orpiszewskiego, Biblioteka im. Zielińskich, sygn. 795, k. 3 v. Dalej oznaczona jako GZ i strona.

Pana Orsettego z Dobrzelina (...) kosztował bal 90 000 złp²⁷. Co Ty na to mówisz?... (GZ, k. 19 v)

To niepublikowane listy – niezwykle interesujące. Wyczuwa się rozgoryczenie tych, którzy poświęcili wszystko, aby inni mogli też (niemal) wszystko roztrwonić... Z drugiej strony zadziwia niewrażliwość polskich nadawców – tych, którzy na Syberię, do narodowej sprawy męczenników, ślali takie relacje. Chyba tylko po to, aby umocnić ich w przeświadczeniu o bezsensie wolnościowych inicjatyw, zrywów i poczuciu osobistej klęski.

I na koniec jeszcze jeden bardzo poruszający list. List przynoszący radość z powodu uwalnianych przyjaciół, ale też obnażający niechlubne strony życia naszych „narodowej sprawy męczenników”. Zieliński 16/28 sierpnia 1840 pisał z Iszymu do Jenisejska do przebywającego tam Ignacego Orpiszewskiego:

Wiadomo Ci zapewne pod jak czarującymi wróżbami rok się nam bieżący objawia. Siedmiu z tutejszej guberni łaską Najjaśniejszego Pana oswobodzeni, cieszą się już lub wkrótce cieszyć będą widokiem miejsc rodzinnych, uściśnieniem osób ukochanych. Jednocześnie z twoim listem odebrałem pismo pożegnalne Erazma i zęgnąłem Kostunia, wracającego do Kujaw, w sąsiedztwo Twych braci i mojej siostry. Ciesząc się szczęściem drugich, mimowolnie myśl obleka się w pióra nadziei i ciągle nasuwa się to przekonanie, że i na horyzoncie naszego życia mglistym, tumannym, mrocznym zatli się jeszcze kiedyś lepszego szczęścia gwiazdeczka. Ta wiara w pomyślniejszą przyszłość i terażniejszości smutnej ciemnych barw odejmuje.

Lubo papiery naszego zdrowia spadły o połowę z powodu wyjazdu do kraju doktora Bafulda, jednakże nie omieszkamy dać wam wszelkich szczegółów i instrukcji co się tydzie leczenia się dokładnego z zarazy wenerycznej – ale to cokolwiek później nastąpi, bo jedyny nasz lekarz tak jest w obecnej chwili zajęty, że tego uskutecznić nie może, w tak prędkim, jak ten list ma odejść czasie. Co do skutków sasaparilli... (GZ, k. 27 r.-v)

Sasaparilla – to kolcorośl lekarska, zioło stosowane ówczasie w leczeniu chorób wenerycznych, głównie kiły...

Wyrazistych emocji we fragmentach zacytowanych listów nie brakuje. Mam świadomość, że ten artykuł nie przeformułuje naszego spojrzenia na polski romantyzm. Trzeba byłoby znów przygotować duży wybór. Wybór pulsujący uczuciami i rodzący emocje, których prawdziwość może sprawiłyby, że romantyzm stałby się jeszcze

²⁷ Warto wiedzieć, jak kształtowały się ówczesne ceny. W 1854 (dla przykładu) roku za korzec żyta trzeba było zapłacić: 24 grosze, jęczmienia: 1 złoty, pszenicy: 54 grosze, owsa: 20 groszy, kaszy: 4 złote, za wóz siana: 2 złote, słomy: 1 złoty. Wieprz kosztował 10 złotych, kłacz dorodna: 30 złotych, wół: 20 złotych, jałowica: 10 złotych, cielę: 2 złote, prosię: 12 groszy, gęś: 15 groszy, kura: 7 groszy, kwarta masła: 10 groszy, kwarta oleju: 10 groszy, beczka piwa: 3 złote; dane na podstawie: J.A. Szwagrzyk, *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław 1973.

epoką żywą i pociągającą. Lapidarność, ale szczerść, a niekiedy też mistrzostwo formalne tej korespondencji powoduje, że łatwiej, bardziej emocjonalnie reagujemy na uczucia, których świadectwem jest ten zapis. Uczucia romantycznych gigantów, przerażające nas swą kreowaną intensywnością, może po prostu nie pozwalały na współodczuwanie.

SUMMARY

THE FEELINGS OF ROMANTIC EPISTOLOGRAPHERS

Emotions in this article are understood as a mind agitation state, evoked by the feelings present in the acts of verbalization. The acts of feelings verbalization which are the subject of this overview, are letters analysed by the author, and whose consequences are the recipients' emotional reactions. Emotions therefore are understood as a state of balance infringement in the attitude of a man towards the outer and inner world. The article proves that the Romantic correspondence was infringing this balance by bringing the momentous problems and epoch events, however with smaller, in comparison with the belles-lettres, participation of the convention or pathos. The consequence here was a greater sincerity, spontaneity, simplicity of these confessions. The author also succeeded in showing that the presence of compelling epoch matters is just as distinct in the epistolography of the greatest (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński) as in the one of those which are less known. The epistolography of the men of letters, due to more significant language sensitivity as well as higher creative awareness of the senders, their higher literary culture – by its artistic value would distance from – some of the performances of the others. But this is the only distance. The truthfulness of feelings, straightforwardness in presenting them, natural freshness - these are the assets of the epistolographic second row persons correspondence. The correspondence which evokes not weaker but sometimes even stronger emotions in us - the recipients.

KEY WORDS: romanticism, epistolography, feelings

MAŁGORZATA KRÓL – dr hab., adiunkt w Katedrze Krytyki Literackiej KUL, zainteresowania badawcze skupione wokół historii literatury i historii pierwszej połowy XIX wieku – szczególnie syberyjskich zesłań. Autorka książek: „Miasto żałoby”. Lublin Onufrego Pietraszkiewicza (Lublin 2005), Onufry Pietraszkiewicz. Biografia zesłańca (Lublin 2006), Felińska (Lublin 2012). Autorka edycji powieści E. Felińskiej Wigilia Nowego Roku. Pomyłka (Lublin 2013) oraz wielu haseł do Encyklopedii katolickiej, drobnych prac edytorskich, artykułów, zestawień bibliograficznych drukowanych w czasopismach i księgach pokonferencyjnych.

MARTA JUSTYNA NOWICKA
UNIwersytet Gdański

TONĄC W BŁĘKICIE, CZYLI O MIŁOŚCI
ROMANTYCZNEJ W KORESPONDENCJI
JULIUSZA SŁOWACKIEGO I ZYGMUNTA
KRASIŃSKIEGO

INNY, KTÓRY KOCHA

Romantyzm jest obsceniczny. To epoka, w której miłość traktuje się w barthesowski, szalony sposób. Prawdziwa apoteoza szaleństwa, „inności” i ekstrawertyzmu emocjonalnego. Dosadność odsłonięcia się z emocjami, ujęcia ich w słowa, ma siłę obnażenia publicznego. „Zakochany wpada w obłąd, lecz jego obłąd jest głupi. Cóż bardziej głupiego niż zakochany? Mówię zawsze dosłownie [! – M.N.] chwytam się obłądu zbanalizowanego, ugrzecznionego przez literaturę”¹ – w ten sposób czołowy francuski strukturalista, Roland Barthes, próbuje – niemal wiek po umownym końcu epoki romantyzmu – opisać strukturę miłości. Odczuwającego ją porównuje do szaleńca, którego słowa znaczą dokładnie to, co jest powiedziane. Obdarty ze znaczeń i naleciałości kulturowych zwrot „kocham cię”, używany w wielu sytuacjach z miłością i wielkimi emocjami niemającymi nic wspólnego, w ustach zakochanego odżywa, staje się performatywem, czyli w teorii aktów mowy Austina taką formą wypowiedzi, której prawdziwości nie da się stwierdzić. Nie wiadomo, czy zakochany „ma rację” czy też „mówi prawdę”. Wiadomo, że kocha i szaleje. I że w swoim szaleństwie domaga się odpowiedzi (której brak traktuje jako największe odrzucenie).

Gdy społecznie wędrujące słowo „kocham” zawędrowało do epoki romantyzmu, paradoksalnie można powiedzieć, że przeżyło swój renesans. Pojawiało się wszędzie – na co dowody znajdziemy w romantycznych tekstach oraz korespondencji i to z taką częstotliwością, że często podważano jego autentyczność, a całą romantyczną miłość sprowadzano chętnie do pięknej formy, za którą nie musiało stać prawdziwe uczucie. Czy tak było rzeczywiście, można się przekonać, śledząc wybrane fragmenty listów czołowych polskich romantyków: Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego. W listach, które mówią o ich romantycznych autorach

¹ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999, s. 246.

co najmniej tyle, co ich utwory, słowo „kocham” pojawia się nieraz i o jego prawdziwości będzie można przekonać się na kolejnych stronach tego tekstu.

DORASTANIE DO ROMANTYCZNEGO UCZUCIA

„Prawdziwy” romantyk dorastał w dobie kultu listu oraz kultury słowa, zarówno pisanego, jak i mówionego. Na formę, czasem aż przesadnie kunsztowną, kładziono ogromny nacisk. Kwiecistość opisów i bogactwo stylu bywały ważniejsze od autentycznego opisu stanu emocjonalnego. Młody Juliusz Słowacki wychowany przez matkę, Salomeę Bécu, w kulcie stylu Jana Kochanowskiego, doceniany przez nią za wyjątkowy kunszt romantycznej formy, tak pisał do niej z Paryża: „Darujcie mi, bo ja w dzieciństwie kształciłem się tak, abym nie był podobnym do ludzi; a teraz dopiero pracuję nad sobą, aby być podobnym do człowieka”². To samo zdanie mógłby napisać Zygmunt Krasiński, kierując je jednak prawdopodobnie nie do swojej rodzicielki, a do rodziciela, apodyktycznego namiestnika Królestwa Polskiego, Wincentego Krasińskiego. Dwóch z trzech najważniejszych wieszczów narodowych łączy przedwczesna dojrzałość i towarzysząca jej melancholia, ogromne oczekiwania ze strony rodziców, wielkie ambicje i praktyczny brak beztróskiego dzieciństwa.

Zygmuntek, cudowne dziecko, od małego musiał składać dowody swych przedwcześnie rozwiniętych, niezwykłych zdolności intelektualnych. Wielu biografów twierdzi, że przyspieszone tempo nauki oraz szybki rozwój intelektualny wpłynęły decydująco na osłabienie zdrowia dziecka żywego, nerwowego, ale wątłego. Ojciec poety był z niego tak dumny, że w roku 1824, kiedy Zygmunt miał zaledwie 12 lat, urządził pokaz egzaminacyjny, na który zaprosił najznakomitszych ówczesnych nauczycieli ze stolicznych szkół. Przed nimi chłopiec popisowywał się znajomością literatury, historii, geografii i języków obcych³.

Zygmunt i Juliusz, od najmłodszych lat szkoleni na elokwentów i erudytów, pod presją rodziców za wszelką cenę starających się o jedno – by ich dziecko było genialne, ale wyłącznie w sposób, jaki według nich w największym stopniu o tym geniuszu świadczył – dumni i lekko smutni, rozpieszczani i uwielbiani, od dziecka odczuwali inność, która dla romantyków niekoniecznie była powodem do rozpacz. Jednak w przypadku tych dwóch poetów warto bliżej przyjrzeć się ich odmienności i jej odczuwaniu.

OD WSPÓLPALACZA FAJEK DO MENTALNEGO KOCHANKA

Szatan, nie anioł stróż mój, natchnął mnie od lat dziecinnych. (...) Powiedz mi, drogi mój, czy pamiętasz, jakem był lekkomyślny, wesoły, jak mi dni schodziły gdyby motyle. Oh, nie! podobno ja nigdy takim nie byłem, już w dzieciństwie moim były namiętności,

² *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, s. 141. Kolejne listy cytowane są z oznaczeniem S i z podaną stroną.

³ M. Janion, *Zygmunt Krasiński: debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 24.

które mnie kaziły, które mi czystość duszy odebrały przed czasem; starością jakąś zawsze cechowały mnie bogi, nigdy nie był tak niewinny, tak dobry jak ty, i dlatego nigdy nie był jako ty szczęśliwy⁴.

Konstanty Gaszyński, do którego w te słowa pisał nastoletni Krasieński, to jego pierwszy przyjaciel, współpalacz fajek, adresat wielu listów i późniejszy ich edytor, towarzysz marzeń literackich i partner w jego późniejszych wędrówkach po Europie. Gdy Zygmunt wyjeżdżał z Warszawy, Konstanty ofiarował mu uścisk, westchnienie i łzy przyjaciela, a po latach także swoją tożsamość, gdy Krasieński zdecydował się zataić swoje nazwisko jako autora pierwszych wydawanych przez siebie tekstów. Ich przyjaźń przetrwała trzydzieści lat i przechodziła przez różne fazy: początkowe patetyczne młodzieńcze deklaracje z biegiem lat ustąpiły miejsca bardziej przyziemnemu uczuciu; dalekie od realnego świata i jego problemów wyznania zastąpiła prawdziwa bliskość, również fizyczna, a później także zaufanie pozwalające oddać Zygmuntowi pod opiekę Konstantego własnych synów.

AMELIA ZAŁUSKA – PIERWSZE UPOJENIE

Już w cytowanym powyżej liście młodego autora *Nie-boskiej komedii* ujawniały się cechy pożądane, odczuwane i eksponowane przez człowieka tamtych czasów: romantyczna samotność, powaga, swoista melancholia i namiętność. Do dobrego tonu należało również stylizowanie się na kochliwego; o aktualnych miłościach, miłośkach i obiektach przelotnych westchnień konieczne trzeba było na bieżąco informować odbiorców swoich listów, kimkolwiek by oni nie byli. Sama stylizacja na kochliwego amanta była jednak znacznie istotniejsza, niż konkretne obiekty uczuć czy nawet pierwsza wybranka serca, nierzadko starsza, niedostępna kobieta. Informacyjny charakter listów był mniej istotny niż funkcja kreowania konkretnego wizerunku nadawcy, dlatego pierwszą miłość Zygmunta poznajemy nie przez jej zachowania, ale przez jego emocje i zmiany w stylu, mnogość wykrzyknień i hiperbolizacji, jakie kobieta ta wzbudziła w dorastającym chłopcu. W dalszym ciągu to nadawca romantycznej korespondencji jest w centrum uwagi, a ważniejsze od faktów są emocje, oczywiście największe, niepowtarzalne i jedyne, o których subiektywnym odczuciu informuje odbiorcę autor listu.

To w liście, który tak kultuwyje romantyzm, poeta zawiera najważniejsze swoje doświadczenia. Pierwszą „miłość”, Amelię z Bronikowskich Załuską, opisuje tak:

piękna do szaleństwa, oddałbyś dla niej życie. Oczy czarne, palące, zachłanne, jak u ludzi Południa; rysy wyraziste, wyniosłe, pełne życia, namiętności (...). Dookoła niej świta adoratorów, powietrze przesycone perfumami, zręczne słówka i dowcipne uwagi; bukiety kwiatów na każdym stole, girlandy rozrzucone tu i ówdzie na kobiercach. To było upajające! I ja się także upiłem. Straciłem połowę duszy, zdrowie całej mej młodości tylko po to, by ją komplementować, uwielbiać⁵

⁴ Cyt. za: M. Janion, dz. cyt., s. 27.

⁵ Cyt. za: M. Janion, dz. cyt., s. 28–29.

Ten poruszający serce opis „motyli w żołądku” i wody sodowej, która uderzyła do głowy Zygmuntkowi, gdy ujrzał namiętną starszą koleżankę o hiszpańskiej urodzie, Maria Janion podsumowała jako przykład tekstu, w którym ujawniają się wszystkie akcenty bałamucącego się romantycznie młodzieńca. Trudno się z nią nie zgodzić.

NIEOKIEŁZNIANIE DUCHOWA – KONCEPCJA MIŁOŚCI ROMANTYCZNEJ

Dojrzała romantyczna miłość to jednak coś znacznie więcej niż upajające wzdychanie. Osiemnastoletni Zygmunt w taki sposób charakteryzuje ją swojemu kolejnemu przyjacielowi, Henrykowi Reeve'owi, wykładając w liście z 26 czerwca 1830 roku całą koncepcję holistycznego romantycznego uczucia, namiętnego i burzliwego, odmiennego od łzawej „czułości” sentymentalizmu. Miłość dla romantyka jest bowiem żywiołem; jest też pokrewna wszystkiemu, co w naturze wydaje mu się wcieleniem potęgi i wzniosłości. Romantyk „nie dopuszcza nic ziemskiego do swych uczuć, a jednak cechuje go siła nieokiełznanej namiętności. Jemu potrzeba wstrząśnienia, huraganu, burzy, gdyż w jego piersi wre wieczna burza, a grom niebios znajduje w niej wierne odbicie”⁶.

Burzliwa namiętność romantyczna miała jednak znaleźć swe spełnienie i ukojenie jedynie w połączeniu dusz kochanków, ponieważ uduchowanie było jedną z konstytucyjnych cech miłości romantycznej. Szło za nią programowe odrzucenie małżeństwa jako rozwiązania niesmacznie prozaicznego, niemającego nic wspólnego z pięknem prawdziwego i głębokiego uczucia. W poruszających, ale też kompletnie oderwanych od rzeczywistości listach, młody Zygmunt prosił swoją pierwszą „poważną” miłość, Henrykę Willan, by została jego przyjaciółką, aniołem, ukochaną – nigdy kochanką czy żoną (!) Na taką supozycję zareagował (zdaniem przywoływanej już Janion, piszącej o Krasieńskiego mniej lub bardziej dojrzałych obiektach westchnień oraz o osiągnięciu przez niego dojrzałości tak emocjonalnej, jak i literackiej), największą kabotyńską tyradą w dziejach romantyzmu.

Czyż ja ci kiedy mówiłem, ja, który mówiłem ci wszystko, że w mej miłości dla H miałem jakikolwiek cel materialny, namacalny, bądźz uwiedzenie, bądźz małżeństwo? Kiedy mówiłem o niej przy tobie, to zawsze jak o istocie, którą uwielbiałem, ale nie spodziewałem się nigdy mieć jej na ziemi i raczej zawsze mówiłem o niej jako o duszy niż jako o kobiecie. Kochałem ją tak, jak nikt nigdy jej kochać nie będzie. Mógłbym dla niej zginąć, zrobić dla niej ofiarę z kariery, z majątku, ale nie iść prosić o rękę, zamieniać moje iluzje na ciężką rzeczywistość. Pragnąłem tylko jej serca (...). Henrietta Willan, dla mnie, nie miała być nigdy małżonką; ona była poetyckim punktem wyjścia całego mego życia. Dzisiaj jest ona moją przeszłością bajeczną, moim okresem heroicznym (...). Ale kiedy ty swoim pomysłem małżeństwa przywołujesz mi na pamięć kontrakt i notariusza (...). Wierz

⁶ Cyt. za: M. Janion, dz. cyt., s. 90, za: *Correspondance de Sigismond Krasieński et de Henry Reeve*, Paryż 1902, t. I, s. 1–2. Wszystkie dalsze cytaty z tych listów oznaczone są jako HR z podaniem kolejno: tomu, strony oryginału, strony, z której pochodzi cytat u M. Janion.

mi, ty profanujesz moją miłość i na moje dawne marzenia rzucaś błoto i piasek. To jest pierwsza miłość (...) to jest poemat pełen harmonii i piękności, poczęty w szaleństwie, zakończony w goryczy (...). Nie (...) moja ukochana i moja żona nie mogą być jedną i tą samą osobą. Jedna była aniołem, czymś nieskończenie wyższym niż kobieta, a drugiej może nawet nie będzie, a jeśli będzie – to będzie zwykłą śmiertelniczką, dobrą do cerowania moich pończoch i do zaparzania ziółek w czasie choroby (HR, I, 366–368, 90).

Te buńczuczne stwierdzenia nie przeszkodziły jednak Krasińskiemu na pół godziny omdleć, kiedy już w dwa lata po jego pierwszym spotkaniu z Henriettą, w Genewie, w roku 1829, dowiedział się o jej zamążpójściu. Odtąd z rzadka wspominał o ich przyszłej lub jakiegokolwiek metempsychozie.

Teoria głosząca, że małżeństwo z miłością w ogóle nie jest połączone, a wręcz jest jego opozycją, będzie autorowi *Irydiona* towarzyszyć jeszcze długie lata. Jednemu ze swoich przyjaciół, nie tylko korespondencyjnych, poznanemu w dzieciństwie Romanowi Załuskiemu, w czerwcu 1837 w liście pisanym z Kissingen żalił się poeta w następujący sposób:

Mój Ojciec zaklina mnie, bym się żenił; ja tyle powołania czuję do tego, co do gospodarstwa – wyobrażenia hreczki i żony spowinowacone w umyśle moim. Do tego przydaj, że się kochałem długo i dotąd kocham kobietę, która moją być nigdy nie może, że do kochania innej nie czuję ni sił, ni chęci. Z tego chaosu nie wiem, jak wygrząść, bo mojemu Ojcu nie mogę się opierać w rzeczach, które jego jedynie już na tej ziemi szczęście stanowią i o które prosi mnie ze łzami w oczach⁷.

Powodem łez w oczach Wincentego był brak efektów jego starań, mających na celu zmuszenie syna do zawarcia związku małżeńskiego z Elżbietą Branicką – prezentowaną jako kandydatka na żonę idealną przy każdej możliwej okazji przez prawie sześć lat. W późniejszych latach na zły humor ojca poety pracowała również jego niechęć do wzmiankowanej w liście Joanny Bobrowej, o zerwanie jakiegokolwiek kontaktu z którą prosił Zygmunta niejednokrotnie. Jednak niełatwo było pokonać sceptycyzm młodego Krasińskiego, przeradzający się czasem w wyraźną kpinę zarówno z samej instytucji małżeństwa, jak i z zawierających je osób.

NIEGODNA ROMANTYKA SZKUTA Z MAŁŻEŃSTWAMI

Do jednego z częstszych adresatów swoich listów, Tadeusza Wyleżyńskiego, co ciekawe, jednocześnie adiutanta Wincentego Krasińskiego, dalej szydząc ze świeżo zaślubionych (oczywiście osładzając szyderstwo sporą dozą ciepłej ironii, poczucia humoru i zwykłej sympatii) pisał Zygmunt z Rzymu 7 marca 1841 roku:

Kochany p. Tadeuszu! Dalibóg, że szkuta się rozbiła z małżeństwami, co chwila odbieram listy barwiane (...) następującej treści: »Donoszę Ci, drogi Zygmunco, żem

⁷ Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, t. 1, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1991, s. 323. Dalej oznaczone jako K i strona.

skojarzył się związkiem małżeńskim z najgodniejszą, najrozumniejszą, najcnotliwszą, najpiękniejszą – i wszystkie naj na świecie – z kobiet... etc., etc. Dopiero teraz, kochany Zygmuncie, wiem, co szczęście, co życie, co miłość, dopiero teraz czuję... «, a podpisano Staś, Karol etc., a ja to czytając myślę sobie: poznasz ty wkrótce, co mamki, doktory, psy maleńkie, papugi, sklepy modystek etc. (...) W początku każdego małżeństwa ona [próżność – M.N.] dzielną bywa i pełną ruchu sprężyną. Kto brzydką bierze, mówi: »rozumna«, kto głupią, mówi: »piękna«, kto brzydką i głupią, krzyczy: »posażna!«, i jak zwierzę osobliwe w klatce, tak żonę pokazuje i obwozi. Żeńcie się i rozmnażajcie. Bóg święty z wami! (K, 158)

CZY TO JEST PRZYJAŹŃ, CZY TO JEST KOCHANIE?

Wszystkie barwy i emocje, których brakuje w myśleniu o wspólnym życiu z małżonką, znajdują się w marzeniach o wiecznej przyjaźni. Jej początki przez cały prawie wiek XIX opisywane były językiem miłości. Język ten zaobserwować można na przykładzie korespondencji Zygmunta z jego najbliższym przyjacielem, Henrykiem Reeve'em, angielskim dyplomatą i przyszłym dziennikarzem. Ich znajomość rozpoczęła się w listopadzie 1829 roku, podczas studiów na Uniwersytecie Genewskim. Nawet najostrożniejsi z komentatorów nie boją się zauważyć, że dla Henryka i Zygmunta połączonych ogromną ilością wspólnych tematów do rozmów, zapałem do twórczości poetyckiej, a także bliższymi i dalszymi znajomymi, ich przyjaźń była ze wszystkich najdroższą i najcenniejszą⁸. Przyjrzyjmy jej się bliżej.

Istotnym elementem relacji między dwoma mężczyznami był zachwyt nad fizycznością korespondenta. Zygmunt doceniał smukłą sylwetkę przyjaciela, jego słuszny wzrost, bladą romantyczną twarz. To z tym czarującym chłopcem, którego nieskazitelne, brytyjskie maniery, czasem „słodkie i delikatne”, a czasem porywcze i wyniosłe, stale podziwiał, przyszło mu wspólnie poznawać dzieła Szekspira. Te intelektualne randki dwóch dandysów: Polaka poza swoim krajem, który zniknął z mapy świata, i Anglika, swojemu krajowi niechętnego, nie były jednak tylko wzajemnym komplementowaniem się, ale także wymianą opinii na temat poglądów, podzielanych tylko przez jednego z tych dwóch mężczyzn – na przykład w przypadku opinii Reeve'a na temat walki o odzyskanie niepodległości i jego fascynacji mistycyzmem. Nawiasem mówiąc, tę fascynację mistycyzmem wierny swym poglądom Krasieński uważał za wadę również u drugiego ze swoich najbliższych przyjaciół, Juliusza Słowackiego.

Jednak egzaltowana przyjaźń i niechęć do ojczyzny nie zatrwały przyszłego „dorosłego” życia czarującemu Brytyjczykowi – Maria Janion komentuje, że jako trzeźwy polityk i publicysta (autor 2482 artykułów w „The Times”), bliższy rzemieślniczej drobiazgowości niż twórczemu geniuszowi, którym bezskutecznie próbował zarazić go Zygmunt, ma Henry „dawno za sobą uniesienia romantyczne,

⁸ Z. Krasieński, *Listy wybrane*, oprac. T. Pini, Warszawa 1937, s. 3.

sympatie dla Polaków i egzaltowaną przyjaźń z Krasieńskim⁹. Badaczka romantyzmu uważa więc relację łączącą Zygmunta z Henrym za etap w życiu, opierający się na wspólnocie romantycznych ideałów (z których niezwykle istotna jest postawa antymażeńska – M.N.), wzajemnym zaufaniu i najgłębszym zrozumieniu. Zdaniem Janion koncepcja przyjaźni Zygmunta Krasieńskiego zakładała, że tym, co w największym stopniu decydowało o bliskości przyjaciół, miał być wspólny entuzjazm dla miłości i poezji¹⁰. Warto zauważyć, że według tej teorii innej pary romantycznych przyjaciół, Zygmunta i Juliusza, nie można określać tym mianem, ponieważ w ich listach nie ma ani jednej wzmianki o wspólnej wybrance serca lub zagrzewaniu przyjaciela do większego zaangażowania się w uczucie względem jakiejś kobiety.

W przypadku korespondencji Zygmunta i Henryka, temat Henrietty i działań, jakie panowie mogli wspólnie podejmować, by zwrócić jej zainteresowanie, był ważny i stale powracał. Można nawet stwierdzić, że wspólne figle, czynione w imię romantycznego fetyszyzmu erotycznego, bardziej połączyły Zygmunta i Henryka niż Zygmunta i Henriettę. Panna Willan nie wiedziała nawet być może, ile emocji i prawdziwie figlarskiego zapału przysporzyła młodzieńcom dyskutującym nad stoma sposobami na ukradzenie pukla jej włosów. Sytuacja ta daje dobry obraz powinności jednego romantycznego przyjaciela wobec drugiego.

Romantyczny przyjaciel – Zygmunta:

- pomagał wybrać wybrankę serca dla Henryka, sztucznie rozdmuchać uczucie do niej lub zadecydować, że istniejącą między nim a jego aktualną partnerką relację należy zakończyć (!);
- kreował przyszłość zawodową (tu: poetycką) przyjaciela, uważając że praktycznie pozbawiony talentu poetyckiego Reeve ma się stać sławny za ich obu (co argumentował tym, że jemu, jako wyklętemu przez naród za nieuczestniczenie w powstaniu, nie będzie to dane);
- organizował dla inspiracji poetyckiej sytuacje życiowe, które miały przyjaciela wzruszyć, pobudzić lub poruszyć i korzystnie wpłynąć na jego weny i pobudzenie intelektualno-emocjonalne.

Jak widać, romantyczna przyjaźń mogła mieć wpływ na niemalże każdy aspekt życia, co ciekawe, również finansowy. W okresie swojej największej aktywności korespondencyjnej Krasieński pisywał bowiem do Reeve'a nawet trzy razy na tydzień, co w XIX wieku kosztami obciążało odbiorcę (!). Słabe zarobki przyjaciela nie zatruwały jednak myśli Zygmunta, który z każdym mniejszym lub większym problemem czy przemyśleniem zwracał się listownie do Henryka, ze wzruszeniem określając łączące ich słowa w listach jako „romans nie mniej regularny niż *Nowa Heloiza*” (HR, I, 441, 95).

⁹ M. Janion, dz. cyt., s. 92–94.

¹⁰ Tamże.

„CZEKAM NA CIEBIE Z NIECIERPLIWOŚCIĄ NARZECZONEJ...”
(HR, 96, I, 425)

Poświęcająca temu romansowi wiele uwagi książka Marii Janion *Zygmunt Krasiński: debiut i dojrzałość*, na którą niejednokrotnie powołuję się w niniejszym tekście, została wydana w Warszawie w 1962 roku. Zabawne i znaczące, że autorka uhonorowana nagrodą im. Aleksandra Brücknera w dziedzinie literatury oraz nagrodą Hiacynta w kategorii Osobowość za – jak napisano w uzasadnieniu – rzetelną i niestrudzoną pracę naukową, wolną od stereotypów i rutyny, w której propaguje tolerancję wobec odmienności¹¹ – jednoznacznie uznaje samo „posądzenie” Zygmunta i Henryka o skłonności homoseksualne za „nieporozumienie historyczne”. Pomijając epokę, w której badaczce polskiej kultury XIX i XX wieku przyszło żyć i charakterystyczny dla niej język, jest to o tyle zadziwiające, że konkluzja ta następuje po przytoczeniu takich cytatów, jak na przykład: „Jeśli kiedykolwiek kochałem jakiegoś człowieka, to właśnie ciebie. Powtarzałem ci to wiele razy; kiedy jesteśmy oddaleni, śnię o tobie jak o kochance. Stajesz się wtedy dla mnie bytem niemal fantastycznym i poetycznym” (HR, 96, II, 20).

Zygmunt o Henrym śni nie tylko jako o kochance wyśnionej, mitycznej, ale także wprost porównuje go do kochanki realnej, Henryki: „Tak, nie wiem jakiz to odcień miłości, kobiecej czułości, wmieszał się do mej przyjaźni dla ciebie. Lubię myśleć o tobie jak o mojej Henriecie: to niezwykle” (HR, 96, I, 78–79).

Cytatów świadczących o potrzebie jak najbardziej fizycznej bliskości i czułości z drugim mężczyzną jest oczywiście więcej: „Chciałbym, żebyś był w tej chwili obok mnie, żebym mógł oprzeć głowę na twojej piersi i zapłakać” (HR, 96, I, 360) – pisał między innymi Zygmunt do Henryka, czy wreszcie „Czekam na ciebie z niecierpliwością narzeczonej” (HR, 96, I, 425).

HISTORYCZNE NIEPOROZUMIENIE?

Kilkadziesiąt lat po publikacji zadziwia jednak fakt, że Janion ze swoją wrażliwością za nadinterpretację uznała nazywanie relacji łączącej Paulinę Zbyszewską z Narcyzą Żmichowską relacją miłosną, a korespondencję Krasińskiego porównała z korespondencją filomatów. A przecież wspólne aktywności Pauliny i Narcyzy, wyemancypowanych kobiet żyjących i tworzących w pierwszej połowie XIX wieku, bynajmniej nie ograniczały się wyłącznie do wyrotowego palenia cygar. Pewna siebie, magnetyczna, wywodząca się z arystokracji Paulina, nie mogła nie wywrzeć wrażenia na autorce *Poganki*. Za nie tylko niepoprawną politycznie, ale i moralnie, korespondencję obie zostały skazane na karę więzienia – Żmichowska, spędziła w nim ponad dwa lata. Oczywiście nie przeszkodziło jej to dalej lokować swoich romantycznych uczuć w kobietach,

¹¹ http://www.homopedia.pl/wiki/Maria_Janion [dostęp: 20.04.2016 r.].

choć w żadnej później z tak wielką jak w Paulinie, uwiecznionej pod postacią Aspazji, intensywnością.

Historię Pauliny i Narcyzy, dziś powszechnie odczytywaną jako homoseksualny jeśli nie związek to romans, warto przypomnieć ze względu na fakt, że jeszcze niedawno wszelkie relacje w gronie osób tej samej płci odczytywano jako relacje o charakterze wyłącznie przyjacielskim. Ale o ile nie można doszukiwać się pierwiastka erotycznego w relacjach między wszystkimi entuzjastkami czy też członkami Towarzystwa Filomatów, to właśnie niedostrzeżenie go gdzie indziej można odczytywać jako nieporozumienie. Platonicznie rozkwitająca między mężczyznami w relacji homospołecznej przyjaźń, jaką darzyli się filomaci, nie ma bowiem wiele wspólnego z burzliwą znajomością Juliusza Słowackiego z Zygmuntem Krasińskim.

PRZYJAŹŃ NAJCZYSTSZA, PRZYJAŹŃ NAJPIĘKNIEJSZA

Filomaci bowiem w listach, owszem, zwracają się do siebie per „kochany” i wyznają sobie platoniczne uczucia, będące podstawą ich egzystencji jako grupy, ale nigdy nie odwołują się do fizyczności, a jeśli mają jakiegokolwiek wątpliwości dotyczące roli miłości czy przyjaźni i rozważają je w toku swojej korespondencji, list taki po przeczytaniu każą adresatowi bezwarunkowo spalić, zniszczyć.

W listach Tomasza Zana, Jana Czeczota i innych filomatów przyjaźń to najczystsze i najniewinniejsze uczucie, wychwalane i nieskalane. Uczucie to, którego podstawą według definiujących je korespondentów, jest prawdziwa cnota, występuje między dwoma powierzającymi się sobie we wszystkim osobami, szczerymi, otwartymi, wychowanymi w podobny sposób i przestrzegającymi podobnych obyczajów¹²(!). Zdaniem Adama Mickiewicza podobieństwo to jednak musi mieć swoje granice – ani w miłości, ani w przyjaźni nie wierzy on w koncepcję wspólnego czucia dwojgiem serc i postrzegania świata jedną wspólną myślą, narodzoną w dwóch głowach jednocześnie. Zbyt bliska przyjaźń autorowi *Dziadów* wydaje się po prostu zbędna – co powierzać mieliby sobie tak bliscy ludzie, kiedy jedno czują, jak szukać rady, kiedy jedno myślą, pyta retorycznie Jana Czeczota w liście z 25 listopada 1819 roku, zastanawiając się jednocześnie nad samą istotą i możliwością istnienia przyjaźni i miłości:

Bo też kto by miał i kochankę, i przyjaciela, jakich pragnie, byłby w niebie, a my jesteśmy na ziemi. Niejeden miał Laurę, niejeden Piladesa [przyjaciel Orestesa – M.N.], ale ktoś miał ich razem? Zdaje się, że trzeba by było osobną stworzyć płęć dla przyjaciół, jak jest dla miłości, a wtenczas można by znaleźć trzech ludzi: kochanka, kochankę i przyjaciela, ale coraz płci innej. Takie może są w niebie małżeństwa (KF, 42).

¹² Definicja podana za listem Jana Czeczota do Adama Mickiewicza z 6/19 października 1819 roku cyt. za: *Korespondencja Filomatów*, opr. M. Zielińska, Warszawa 1989, s. 32. Dalej oznaczono jako KF i podano numer strony.

Co ważne, Mickiewicz nie jest chyba pewien słuszności swoich wniosków w tym temacie albo uważa samą tematykę płci i bliskości za nielicującą z powagą wieszczą i filomaty – w ostatnim wersie listu każe bowiem zachować dyskrecję i nie dzielić się z nikim jego treścią, wręcz spalić list po przeczytaniu. Takich adnotacji nie znajdziemy natomiast w korespondencji Czeczota z Mickiewiczem powstałej miesiąc później, z której dowiadujemy się, że:

Przysięgi twoje stwierdzają, żeś moim przyjacielem, że mię kochasz. Ja ciebie więcej kochać muszę; ty masz więcej przymiotów, przyjaźń miłości niejako podobniejszą czyniących.(...) jakkolwiek byś się niestosownym okazywał, zawsze byś u mnie był pierwszym, jak jesteś pierwszym. Nikt u mnie nie znajdzie tyle ufności i najtkliwszych uczuć, ile ty. (...) nie kocham żadnego, jak ciebie, nie poświęciłbym się tak łatwo każdemu, jak tobie (KF, 56).

Jak widać, nic nie stoi na przeszkodzie, by temu przyjacielowi, który ma być bliski, ale nie za bardzo, podobny, ale nie identyczny, kwieścić i w całkowitej zgodzie z romantyczną konwencją wyznawać uczucie. W podobnych opisach i licytowaniu się o to, którego przyjaźń jest większa i czystsza, Czeczot z Mickiewiczem wręcz się prześcigali. Tymczasem Zygmunt Krasiński podobnym słowom, których adresatami byli jego przyjaciele, wydawał się nadawać znacznie większe znaczenie. Za jego „kocham” stały bowiem czyny.

„JEDNO TYLKO MI ZOSTAŁO ZROZUMIANE, KOCHANE: »PRZYJAŹŃ«”
(K, 324)

To dramatyczne stwierdzenie, które brzmi jak słowa kogoś, kto właśnie przeżył zawód miłosny, towarzyszy Zygmunta przez całe życie, a nie tylko w pełnej wzdółtów i upadków młodości. Jego przyjaźń to zdecydowanie więcej niż słowa, więcej także niż romantyczna miłość – teoria ta zostaje wprost sformułowana w liście do Adama Potockiego z 19 stycznia 1839 roku:

przyjaźń w porównaniu do miłości jest tym samym, co harmonia powstała z dwóch zgodnych akordów w porównaniu do harmonii wywiązanej z dwóch przeciwnych sobie. I tu, i tam jest Boska piękność i zgoda. W pierwszym przypadku zowią muzykę klasyczną – w drugim romantyczną, czy achromatyczną podobno. Niewielki ze mnie muzyk, ale śni mi się, że w pierwszym razie dźwięk bywa pełen prostoty i powagi, w drugim fantazji i nadobności; chciałbym ten ostatni słyszeć przez całe życie, ale w godzinę śmierci niechaj mi się pierwszy odezwie, niech umrę ściskając rękę przyjaciela! (K, 394)

Nie było to czcze wyznanie. Śmierć jednego z najważniejszych mężczyzn w życiu Zygmunta, Konstantego Danielewicza, z którym łączyły go studia na uniwersytecie oraz wspólne podróże, opisywał w liście do niemal każdej osoby, z którą utrzymywał kontakt w tamtym okresie. Najbardziej wzruszający wydaje się poświęcony temu tragicznemu wydarzeniu fragment listu do księżnej Anny Sapieżyńskiej z 2 kwietnia 1842:

27, w sam dzień Wielkanocy, o 3-ciej z południa, straciłem lepszą połowę, dzielniejszą połowę mnie samego. Na rękę moim skonał Konstany mój po 56 dniach strasznej nerwowej gorączki. Już na tej ziemi przyjaciela mieć nie będę. Wielu znajomych może, ale przyjaciela nie, przyjaciel mój leży pod portykiem cmentarza munichowskiego. (...) Lat 15 wspólnego pożycia, wszystko wspólne w duchu, w czuciu, w celach, w środków pojęciu, w wierach, w uniesieniach i troskach, w boli i radości – gdzież to poszło? Jedna chwila to rozwiła, i na wieki już! (...) oto nie ma go już, a ja sam, sam zostałem, sam wśród burz wielu (K, 117).

Ból po stracie przyjaciela, który w męczarniach umierał na tyfus, nie spowodował – na szczęście dla miłośników korespondencji romantycznej i samego poety – kompletnego zamknięcia się Zygmunta na nowe, bliższe i dalsze znajomości. Jedną z najważniejszych zapoczątkował jeszcze za życia Konstantego, w Rzymie, w maju 1836 roku – mowa oczywiście o znajomości z Juliuszem Słowackim.

„CHCIAŁBYM NA GODZINĘ, GODZIN DWIE, BYŚMY – TY I JA...”
(K, 456)

Pierwsze spotkanie poetów wywarło na nich obojgu bardzo silne wrażenie. Juliuszowi Zygmunt przypomniał bowiem jego przyjaciela z lat dziecińczych, Ludwika Spitznagla, którego samobójcza śmierć w wieku lat 20 wpłynęła na ostateczny kształt *Godziny myśli*, jednego z bardziej osobistych, przepięknie melancholijnych poematów Słowackiego o wyraźnym rysie autobiograficznym. Samo poznanie (a może samopoznanie możliwe dopiero dzięki drugiemu człowiekowi?) we włoskiej scenerii dwóch poetyckich dusz o podobnej wrażliwości będzie wielokrotnie wspominane zarówno przez autora *Kordiana*, jak i *Nie-boskiej komedii*. Ich ponowne widzenie się we Florencji, dwa lata później, zaowocowało wzmożeniem kontaktu oraz listami dedykacyjnymi do *Balladyny* i *Lilli Wenedy*, za które Juliusz „odwdziczył się” bardzo osobistym lirykiem *Do Zygmunta Krasińskiego*. W tym krótkim wierszu podmiot liryczny dziękuje swojemu przyjacielowi (Zygmuntowi), „archaniołowi wiary”, za oczarowanie go, natchnienie i inspirację. Poetyckie *alter ego* Słowackiego wprost dziękuje za ofiarowanie mu serca, z którym Zygmunt „robił czary”, za uchronienie go przed marazmem, „pójściem w trumnę”. Biorąc pod uwagę ciężką sytuację finansową żyjącego samotnie na emigracji Juliusza, śmierć tę można rozumieć nie tylko jako metaforę twórczego impasu – przyjaźń poetów opierała się bowiem na konkretnych działaniach. Tak jak w przypadku Reeve’a i Krasińskiego, tak i tu relacja między mężczyznami rzutowała na wiele aspektów ich życia. W listach do Załuskiego Krasiński bronił Słowackiego, cieszącego się nienajlepszą opinią, przed fałszywymi oskarżeniami, polecał jego twórczość Potockiemu, wspominał o nim ojcu. Zanim dojdzie do tajemniczego pęknięcia w ich znajomości, które doprowadza do tego, że widząc się w połowie lipca 1845 roku przypadkowo na paryskiej ulicy, nie zamieniają prawie słowa, wymieniają między sobą kilkadziesiąt listów, z których zachowało się zaledwie trzynaście listów Zygmunta do Juliusza i siedem Juliusza do Zygmunta.

Listy te intensywnością opisów tak różnią się od cytowanej już wcześniej korespondencji filomatów, jak kunsztowny sonet od antycznej tragedii. Przebijają przez nie autentyczna fascynacja i chęć poznania każdej myśli przyjaciela, ehszibicjonistyczna potrzeba przedstawienia całego spektrum poetyckiej wyobraźni oraz wrażliwości. Chwilami można nawet odnieść wrażenie, że Juliusz i Zygmunt, pisząc do siebie, witając się w listach i żegnając wyznaniem miłosnym, dążą do ekspresji szczerości absolutnej. Krasiński do Słowackiego, czyli jednego z trzech mężczyzn, których nazywa „duchami genialnymi”, pisze zachwycony, patrząc na jego portret, dzieli się z nim najintymniejszymi emocjami i ciągle marzy o kolejnym spotkaniu, którego siła – jak wierzy – byłaby taka sama, jak wtedy, gdy widzieli się po raz pierwszy. „Chciałbym na godzinę, godzin dwie, byśmy – Ty i ja – stali się starcami, chciałbym, by nas sześćdziesięcioletnich znów ta sama Willa Róż otoczyła – a tam, siedząc na starościach Cezarowych ruin, opowiadałbym Ci szczerze, zerwawszy symbol z prawdy, dzieje mej przeszłości” (K, 456) – tak pisze do Słowackiego Krasiński z Rzymu w marcu 1841 roku. Ich listy nie zawsze uderzają w ton wzruszający, czasem pełne są czulej ironii, stanowią wymianę inspiracji dwóch artystów, których weny obcują ze sobą tak blisko, jakby były materialne, a wzajemnie inspirująca wymiana wizji i pragnień staje się prawie namacalna. Korespondencję przepełniają również wyrzuty, tak charakterystyczne dla szalonych kochanków, którym zawsze wydaje się, że druga strona nie czuje wystarczająco mocno. Melancholia i specyficzna tylko dla nich forma obłądu, jeśli nie miłosnego, to „przyjaznego”, która daleka jest od kulturalnego koleżeństwa rozemocjonowanych wyłącznie w konwencjonalnie romantyczny sposób Zana czy Mickiewicza, każe Zygmuntovi pisać do Juliusza w innym liście z tego samego okresu: „Już nie czujesz serca mego – czemu to? Przecież przez te wszystkie lata je czułeś – i w nim nic odmienionego, ono zawsze Twoim tak, jak w Willi Róż” (K, 456).

Ta niezwykła relacja nie trwa jednak wiecznie – od kiedy różnice polityczne między poetami zaczynają się pogłębiać, znajomość powoli się rozpada, a wzajemne osądy przestają być tak entuzjastyczne, jak wcześniej. Krasiński ma (niezmiennie od czasu przyjaźni z Reeve’em) krytyczny stosunek do mistycyzmu, Słowacki natomiast nie aprobował obcego polskiej tradycji wersyfikacyjnej wiersza Krasińskiego¹³. Jak widać z tak błahego powodu osłabnąć może czasem każde, nie tylko heteroseksualne, uczucie.

BÓG CIĘ STRZEŻ, ŻONO

W przypadku małżonki Krasińskiego, Elżbiety z Branickich, sytuacja miała się dokładnie odwrotnie – uczucie do kobiety, która po latach namów ze strony ojca, 26 lipca 1843 roku została jego żoną, nie malało (co zresztą byłoby prawie niemożliwe). Do swojej cnotliwej i tak początkowo pogardzanej żony skierował Zygmunt

¹³ Z. Sudolski, *Słowacki w oczach Krasińskiego. Z dziejów wzajemnych kontaktów*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, t. XIV–XV, 1979–1980, s. 133.

wiele listów, z których zachowało się tylko jedenaście. W dokładnie jednym z nich jest mowa o jakimkolwiek uczuciu, którym Zygmunt darzył swoją niemalże świętą, cierpliwą, tolerującą jego „dziwactwa i niewierności”¹⁴ małżonkę. Zamiast bowiem „romantycznych” westchnień, obietnic i zwykłej czułości, jego korespondencja z żoną składa się z – owszem – dużej liczby listów pełnych oznak wzajemnego szacunku i... całkowitego braku fascynacji. Listy Zygmunta do Elizy wypełniają opisy obrazów, przeczytanych książek i zwiedzonych cmentarzy. Najczęściej kończą się sformułowaniem „Bóg Cię strzeż” (jeśli w ogóle), a w dokładnie jednym jest mowa o jakiegokolwiek fizyczności. „Przyciskam Cię do serca i kocham na wieki – Dzieci i Marylkę obłogosławiam. Pocałuj ją razy 10 ode mnie, raz po raz” (K, 521) – tak pisze do żony z Paryża w listopadzie 1857 roku – pierwszy raz, jak gdyby mimochodem, obok pozdrowień dla córki, przemycając skierowane do niej, a nie do dziecka, wyznanie.

Przytoczony powyżej przykład nie ma oczywiście być dowodem na to, że wyznania i uwodząca forma są cechą charakterystyczną wyłącznie korespondencji męsko-męskiej. Jednak różnicę pomiędzy konwencjonalną galanterią romantyczną, a słowami do kogoś, na kim Zygmuntowi autentycznie zależy, widać chociażby, gdy porównamy jego listy do Reeve’a czy Słowackiego z powyższymi – jakże suchymi – listami do żony lub do lubomirskiej księżnej, Izabeli Sanguszkowej, z którą wymieniał się Krasiński kurtuazyjną i niezmiernie elegancką, zarówno w formie, jak i w treści, korespondencją, gdzie znajdujemy słowa następujące:

Tysiąc tysięcy dzięków drogiej i łaskawej Księżnie za wszystko, co mi mówisz i za obietnicę niezapominania o szczerym, przywiązanim i wielbiącym ją słudze. Chciałbym gdzie bądź i kiedykolwiek w życiu móc się zdać rzeczywście Księżnie na coś. Jeśli kiedy Jerzy, zaprzątnięty trudami, interesami, odległym będzie od Księżny, (...) pamiętaj Księżna, że na jej skinienie będę zawsze gotów na tę chwilę być jego zastępcą. Wiem, że go nie potrafię zastąpić, ale tyle go kocham, że wierzę, iż uczułaś w takim razie Księżna jakby jego odbicie się na mnie, przynajmniej byłbym jakby jego cieniem! (K, 530)

Ten, napisany 21 czerwca 1850 roku, list jest modelowym przykładem emfazy i formy, która każe zapewniać o miłości i oddaniu, występujących wyłącznie na papierze, na potrzeby chwili. Zdecydowanie nie jest to też poziom pogłębionej interpretacji tekstów lub obrazów, jakie słał Krasiński do Ary’ego Scheffera, Juliusza Słowackiego lub innych bliskich emocjonalnie i intelektualnie przyjaciół, męczczyzn, którym nie raz i nie dwa dawał słowami znać, jak ważni są w jego życiu.

ALLOS AUTOS

I ta właśnie istotność wydaje się kluczowa. David Halperin we współczesnym, a jednak nawiązującym (co zastrzegam, aby uniknąć zarzutu o „nieporozumienie

¹⁴ Przez „niewierności” wprowadzający czytelnika w arkana tej relacji Krasińskiego Zbigniew Sudolski rozumie jego dalsze – mimo zawartego ślubu – spotkania z Delfiną Potocką; co rozumie przez „dziwactwa” można się wyłącznie domyślać.

historyczne”) do czasów minionych artykule *Jak uprawiać historię męskiego homoseksualizmu?* wyszczególnia cztery typy męskiej perwersji seksualnej, porządkując je właśnie – między innymi – dzięki kategorii istotności. W pierwszym podtypie, jaki wyszczególnia amerykański autor teorii z pogranicza *gender* i *queer studies*, jakim jest „zniewieściałość”, istotna jest kobieca rola i odbieganie od męskich norm kulturowych. W romantyzmie (szczególnie w Polsce, gdy mówimy od dwójce mężczyzn, z których żaden nie wziął czynnego udziału w powstańczej walce) wybieranie „miękkiej” opcji miłości i odrzucanie „twardej” opcji wojny było całkiem popularne, zwłaszcza w artystowskich kręgach. Bycie otoczonym gromadą kobiet absolutnie, zdaniem Halperina, nie przeszkadza w byciu zniewieściałym, ponieważ zarówno łacińskie określenie *mollis*, jak i greckie *malthakos*, odnosiło się zarówno do kobiecych mężczyzn, jak i do kobieciarzy¹⁵. Do tej kategorii zatem bez problemu zaliczyć można zarówno wychowanego wśród kobiet i stale – przynajmniej matce – o jakiejś donoszącego Juliusza, jak i wzdychającego do wielu Zygmunta.

Do drugiego z przedstawionych przez Halperina typów zaliczyć obydwu poetów można zresztą tym bardziej. Jest to kategoria o tyle interesująca, że choć nazwana została „pederastia” lub „aktywną sodomią”, zdaniem autora artykułu nie jest zależna od zaistnienia lub braku stosunku seksualnego. To, co jest istotne, to wybór obiektu, postrzeganego jako piękny (estetycznie) i/lub pociągający (intelektualnie, emocjonalnie). Amerykański badacz tłumaczy ten typ relacji męsko-męskich jako charakterystyczny dla mężczyzn, którzy dokonują świadomego wyboru i postrzegają siebie jako choćby teoretycznie zdolnych do reagowania na erotyczne powaby zarówno pięknych kobiet, jak i pięknych chłopców. Wybór obiektu seksualnego staje się tu konsekwencją etyki lub estetyki, praktykowaniem erotycznego znawstwa a nie wyrazem seksualności¹⁶. Krasieński – co było wielokrotnie udowodnione w niniejszym artykule – zarówno korespondując z Reeve’em, jak i ze Słowackim, nieustannie podkreśla wagę urody obydwu, jak również fakt, że są dla niego pociągający emocjonalnie i intelektualnie właśnie.

O ostatniej odmianie homoseksualizmu, którą bez wątplenia można odnaleźć w romantycznych relacjach polskich pisarzy z XIX wieku, takich jak autor *Kordiana czy Irydiona*, czyli „bliskiej przyjaźni”, nie sposób nie wspomnieć. Według Arystotelesa *allos autos*, „drugie ja”, to najlepszy z możliwych rodzajów przyjaźni. Pozbawioną hierarchicznej struktury relację pomiędzy dwójką mężczyzn o podobnym statusie, wieku, męskości i społecznej mocy działania grecki filozof idealizował jako formę bezinteresownej miłości(!), łączącej się z gotowością śmierci z innym lub dla niego. I choć o śmierci z lub dla innego romantycznego poety nic nie wiadomo, nie sposób nie zauważyć, jak blisko byli ze sobą Zygmunt Krasieński z Henry’em Reeve’em czy Juliuszem Słowackim, jak blisko montaignowskiego zlania się dusz, stopienia w jedno czy też tytułowego utonięcia w błękitcie (K, 340). Sama śmierć

¹⁵ D. Halperin, *Jak uprawiać historię męskiego homoseksualizmu?*, [w:] *Teorie wywrotowe: antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 616.

¹⁶ Tamże, s. 627.

natomiast była dla nich tak istotna, jak fragment przysięgi małżeńskiej o niej traktujący. Krasiński z taką samą mocą, z jaką mężczyzna wyznaje miłość w dniu ślubu odbywającego się w katolickim obrządku, pisał do Słowackiego: „Pytasz, czego żądam od Ciebie (...) byś mi dotrwał w przyjaźni tak, jak ja Tobie – i kiedy chwila t a k a [śmierci, o której wspomina wcześniej w kontekście Danielewicz – M.N.] się zdarzy, był tak” (K, 477). Próbując odpowiedzieć na pytanie, czy relacja między Zygmuntem a Juliuszem bardziej przypomina przyjaźń czy też kochanie, można więc sprzeczać się wyłącznie o nomenklaturę. To, co pozostaje pewne, to fakt, że gdyby nie silne nieheteroseksualne relacje między mężczyznami w XIX wieku, językowy obraz ich korespondencji nie byłby z pewnością aż tak barwny, ciekawy i w dalszym ciągu wzruszający.

SUMMARY

DROWNING IN THE BLUE, A VISION OF ROMANTIC LOVE IN JULIUSZ SŁOWACKI'S AND ZYGMUNT KRASIŃSKI'S LETTERS

The epistolary consciousness of the romantics was exceeding the boundaries of the applied letter, romantic improvisation or the existential experiment – it was becoming an attempt to create a new language and new, extremely emotional form of artistic form of expression. The concept of the romantic open text adopted the idea of putting a special emphasis on the interactions between the letters (especially the poetic ones) – on their complementarity and permeation. What was the way in which Juliusz Słowacki and Zygmunt Krasiński were defining themselves and their relation as they were corresponding with each other during 9 years of turbulent relationship? What do the letters say about those two authors and their real feelings? How do the letters of philomaths differ from the correspondence of poets who were „drowning in the blue”? In this presentation the author will try to refer to these and other elements of romantic language, to an emotion as a component of life-writing, and also to the similarities and differences which can be found in letters of Polish romantics. The paper is the part of PhD thesis, dedicated to non-heteronormative sensitivity of Juliusz Słowacki.

KEY WORDS: emotional studies, queer studies, romanticism, Słowacki, Krasiński

MARTA JUSTYNA NOWICKA – doktorantka Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim. Absolwentka gdańskiej polonistyki, w życiu zawodowym związana z kreatywnym światem gier planszowych, w życiu naukowym z magicznym światem polskiego romantyzmu (za którym tęskni w godzinach pracy). W swoich tekstach porusza tematykę związaną z płcią, emocjami i odzyskiwaniem znaczeń. Pracuje nad dysertacją ukazującą postać Juliusza Słowackiego z perspektywy queer studies. W kręgu jej zainteresowań znajduje się nowy brutalizm, feminizm trzeciej fali oraz nieśmiałe próby obcowania z psychoanalizą jako metodą interpretacji literatury.

DIANA SANIEWSKA
UNIwersytet w Białymstoku

„EMOCJE KOLORATUROWE” W LISTACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO I SALOMEI BÉCU

Zacznijmy od cytatów. Salomea Bécu pisała z Wilna do Antoniego Edwarda Odyńca we wrześniu 1826 roku: „a teraz chciałabym coś powiedzieć Panu interesującego, ale nic nie mam, więc będę, jak zwyczajnie, pisać o sobie” (S, 21)¹. Dwanaście lat później pisał do niej z Florencji Juliusz Słowacki, syn: „O życiu moim wewnętrznym także niewiele więcej mógłbym napisać. Poczernionych atramentem kilka kartek, romans oczyma w kościele, ciągłe szukanie ideału, nad którym już wypatrzyłem oczy i zdarłem wiele podeszew, i to wszystko” (J, 354)².

Od stuleci sercem (*sic!*) epistolografii jest *ja*, podmiot doświadczający świata, innych ludzi i siebie, podmiot czujący, od-czuwający, ale też intelektualizujący swoje przeżycia³. Badania historyczne nad emocjami i uczuciami⁴ pokazują procesy zmian ich doznawania, wyrażania, kontekstowego konstruowania. Badania historycznoliterackie unaoczniają te zmiany uzewnętrzniające się w tekstach. Dzięki nim wiadomo, że po roku 1700 w kolonialnej Anglii i Ameryce Północnej pamiętnikarze coraz bardziej szczegółowo zaczęli opisywać swoje emocje. Po-

¹ *Listy S. Słowackiej-Bécu do A. E. Odyńca (1826-1829)*, Warszawa 1898; dalej w tekście stosuję oznaczenie S i podaję stronę.

² J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1959; dalej w tekście podaję oznaczenie J i stronę.

³ Tak właśnie emocje ujmują psychologowie: „W najbardziej podstawowym sensie emocje to etykiety, jakie nadajemy swoim dyspozycjom do działania w określony sposób w rozmaitych okolicznościach. Są to nasze opisy tego, co czujemy do siebie i do otaczającego nas świata”; *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, Gdańsk 2005, s. 701.

⁴ Zob. B.H. Rosenwein, *Problems and Methods In the History of Emotions*, „Passions In Context” I 2010, nr 1; <http://www.passionsincontext.de/index.php?id=557> [dostęp: 3.03.2013 r.]; te same, *Worrying about Emotions in History*, „The American Historical Review” 2001, t. 107, nr 3; <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Rosenwein,%20Worrying%20about%20Emotions%20in%20History.htm> [dostęp: 3.03.2013 r.]. Zob. również: S. Airlie, *The history of emotions and emotional history*, „Early Medieval Europe” 2001, z. 10 (2), s. 235–241 oraz K. Oathley, *Emotions: A Brief History*, Oxford 2004.

nieważ przywołani tu korespondenci swoje listy pisali „na sposób diariuszowy”⁵, pozostawione przez nich bloki korespondencyjne zaliczam do tego rwącego, rozlewającego się na Starym i Nowym Kontynencie, nurtu intensyfikacji emocjonalnej, którego apogeum historycy literatury odnotowali w momencie przesilenia sentymentalno-romantycznego.

Pierwszą, i newralgiczną, komplikacją, którą napotykamy w intymistyce w ogóle, jest językowy status emocji i uczuć. „Uczucie to jest coś, co się czuje, a nie coś, co się przeżywa w słowach. W słowach można zapisać myśli – nie można w słowach zapisać uczuć”⁶, a jednak, wbrew temu przekonaniu Anny Wierzbickiej, uczuciowość ludzka bywa zapisywana w słowach, chociaż niekoniecznie w formie eksplicytnej⁷. Można powiedzieć, że bywa wyrażana w słowach (leksyka nacechowana emocjonalnie) i między słowami, kiedy „z językowego kształtu wypowiedzi można wnioskować o stanie”⁸ uczuciowym nadawcy. Kwestią zasadniczą staje się zatem intencjonalność językowego kształtu wypowiedzi; to ona decyduje o tym, czy mamy do czynienia z przejawianiem uczuć, ich nazywaniem, ich komunikowaniem, wspominaniem, mówieniem o nich czy ich zmyśleniem. Ważny jest zatem nie tylko język tekstu, ale sposób pisania, intencja piszącego. Werbalna inkarnacja uczuć, z której bezpośrednio, autentyczną formą mamy do czynienia w listach prywatnych i w formie pozornej w przypadku utworów dramatycznych⁹, pozostaje jednak ich „manifestacją w większym lub mniejszym intelektualnym przebraniu, komplikującym próby introspekcji podejmowane przez badacza”¹⁰. Intelektualna diafragma staje się więc jednym z problemów, przed którym stajemy, pisząc o epistolograficznej uczuciowości autora, w stosunku do której sekwencyjnie pojawia się kreacyjność. Jednak nie problem (auto)kreacji epistologa będzie mnie tu zajmował¹¹. Chcę przyjrzeć się temu „przebraniu intelektualnemu”.

⁵ Różnica między dziennikiem i pamiętnikiem w tym okresie jest dość płynna, toteż określenia te traktuję synonimicznie. Tak o swoich listach myślał Słowacki, pisząc do matki w lipcu 1838 roku: „od tylu lat pisane co miesiąca, muszą być najlepszą historią życia mojego; z nich musisz mię znać lepiej, niż ja sam siebie, bo nigdy żurnalu nie piszę” (J, 358). Taki też, diariuszowy sposób listowania zalecała jego matka swojemu korespondentowi – Odyńcowi, o czym piszę dalej. Na to, że niektóre ustępy listów matki Słowackiego do Odyńca mają charakter dziennika intymnego zwrócili też uwagę Maria Janion; zob. *Listy Salomei Bécu do Antoniego Edwarda Odyńca: w poszukiwaniu własnego Ja epistolograficznego*, w: *Archiwum cyfrowe Marii Janion*: <http://janion.pl/items/show/9> [dostęp: 1.01.2016 r.].

⁶ A. Wierzbicka, *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*, Warszawa 1971, s. 30.

⁷ D. Szumska, *O emocjach bez emocji*, [w:] *Język a Kultura*, t. 14, *Uczucia w języku i tekście*, red. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000, s. 199.

⁸ K. Data, *W jaki sposób językoznawcy opisują emocje?*, [w:] *Język a Kultura...*, dz. cyt., s. 249.

⁹ Tamże.

¹⁰ D. Szumska, dz. cyt., s. 203.

¹¹ W epistolografii romantycznej jest to zjawisko szeroko rozpoznane; zob. M. Kuziak, *Kreacje epistolograficzne Juliusza Słowackiego*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000 lub inny przykład: E. Szczeglańska, *Autobiografia czy*

Wróćmy zatem do początku, do listów Salomei i Juliusza.

I matka, i syn zdają się kultywować teorię listu wedle *Prawideł wymowy i poezji wyjętych z „Dzieł” Euzebiusza Słowackiego*. Zgodnie z nią: „List, właściwie mówiąc, jest rozmową pomiędzy oddalonymi od siebie osobami”, jego styl „Nie powinien (...) nigdy daleko odstępować od sposobu rozmawiania ludzi oświeconych i dobrze wychowanych, lecz może przyjmować na siebie różne postaci, podług stanu i okoliczności osób rozmawiających”; winien także „mieć cechę łatwości i szczerości, jaka pomiędzy ludźmi rozmawiającymi miejsce mieć zwykła” (E, 160)¹².

Wywodząca się z antycznych Aten koncepcja listu-rozmowy¹³ z całą siłą odrodziła się pod koniec epoki nowożytnej we Francji, gdzie powstały przepastne korespondencje Jeanne Julie Éléonore de Lespinasse oraz markizy de Sévigné – te ostatnie uchodziły w oczach Słowackiego-ojca za egzemplifikacyjne. Autor *Prawideł...* znajdował w nich „delikatność uczuć, lekkość stylu, moc wrażeń” (E, 163) i zlecał ich lekturę jako stylistycznych elementarzy, perswadując, że „Najlepszym, owszem jedynym sposobem nauczenia się stylu listowego jest czytać dobre w tym rodzaju wzory” (E, 162–163)¹⁴. Tego typu mimetyzmy stylistyczne przez dzieściolecie aktualizowane były w epistolograficznych sferach arystokratycznych, między innymi w kręgu puławskim, w którym Maria Wirtemberska oraz Izabela Czartoryska praktykowały listownie typu *bavardage*, czyli swobodne, dowcipne pogawędki na różne tematy, z okrasą w postaci *eaux detailles*, czyli pięknych szczegółów. Ten typ korespondencyjnej rozmowy uprawiała także – rozmiłowana w literaturze francuskiej – pani Bécu. Pisała do Odyńca w sierpniu 1826 roku: „Po co ja panu takie rzeczy piszę które go interesować nie mogą, ale takem przywykła do komunikowania mu, jak mamie, Jasiowi i Teofilowi, moich myśli. Nareszcie przywykłam i do takiego sposobu pisanania, że nie mogę, choć bym chciała, zachować różnicy pomiędzy wami. (...) listowne gawędy całą mają przyjemność stanowią teraz” (S, 11). Listownie rozmawiał też z matką poeta: „biorę tę ćwiartkę papieru, by dłużej z Tobą pomówić” (J, 218), pisał do niej z Genewy.

Będący specyficzną reprezentacją (roz)mowy list – w myśl kanonu Słowackiego-ojca – tak jak ona podlegał ewolucji, przekształceniu jakościowemu, wyrafinowaniu. Znamca wymowy zauważył: „mowa od niejakiego czasu stała się narzędziem zbytku, że nie jest dziś jak była, w początkach swoich, prostym tłumaczeniem małej liczby potrzeb i myśli. Nie dosyć jest wytłumaczyć się dokładnie i jaśnie, szukamy jeszcze przyjemności i wszystkim naszym wyrazom staramy się nadać szlachetność i jakiś obrót niepospolity” (E, 92).

autokreacja? O „Dzienniku sycylijskim” Zygmunta Krasińskiego, [w:] *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007, s. 203–218.

¹² *Prawidła wymowy i poezji. Wyjęte z „Dzieł” Euzebiusza Słowackiego*, wyd. czwarte, Wilno 1847. Dalej podaję oznaczenie E i stronę.

¹³ Wspomina o tym Zbigniew Sudolski w *Polskim liście romantycznym*, Kraków 1997.

¹⁴ Jako takie wskazywał autor także listy Cycerona, które charakteryzuje „ton poufały i lekki, który jest istotną stylu listowego cechą” (E, 163).

Przyjemność, o której wspominają teoretyk listu i wcześniej intensywnie praktykująca listopisarka, należy więc do fundamentaliów epistolografii romantycznej. To przyjemność pisania, czyli opowiadania¹⁵, przyjemność czytania¹⁶, przyjemność obcowania z drugim, często oddalonym, ale bliskim, człowiekiem, czyli surogat afiliacji – sytuującej się w centrum piramidy potrzeb. Jest to więc tło emocji pozytywnych o etiologii biologicznej bądź kulturowej, jak głosi dwufazowa teoria emocji, zgodnie z którą w ich doświadczaniu pierwotny jest uwarunkowany biologicznie afekt, po którym następuje wtórny proces poznawczo-kulturowy¹⁷.

W odniesieniu do listów usytuowanych w porządku autobiograficznym, pewnym naddatkiem – dodajmy, że świadczącym o ich literackości – są emocje, które określam mianem koloraturowych, czyli ozdobnych. Chodzi o takie emocje, przekazywane i wywoływane przez tekst, które nie mają znaczenia informacyjnego, ale których funkcja sprowadza się do stymulowania przyjemności towarzyszącej rozmowie-lekturze. Przyjemność ta, wraz z cywilizacyjnym wysubtelnieniem, przybiera „niepospolite” formy, wymaga wirtuozerii, by nie powiedzieć popisu. Ich proveniencję Euzebiusz Słowacki tłumaczy tak: „Ludzie w żadnym rodzaju sztuk i umiejętności nie przestali na zaspokojeniu gwałtownych potrzeb. W każdej rzeczy przyjemność i ozdoba były zaraz po drugim celem życzeń i usiłowania. Mowa, której szczególnym zamiarem było tłumaczyć myśli i udzielać ich drugim, posłużyła w postępie czasów do powiększenia liczby rozkoszy i przyjemności człowieka. Nie dosyć było uszykować wyrazy podług praw zwyczaju i natury języka, trzeba było jeszcze w taki je ułożyć porządek, aby przywiązywały uwagę, wzruszały serce i miłym brzmieniem podobały się uchu. Namiętność pospolicie tłumaczyła się żywiej i nadawała jakiś szczególny obrót wyrazom, które ją malowały” (E, 3).

W przypadku listu-rozmowy funkcja namiętności, czyli uczuć, jest oczywista i wiąże się z ornamentacją tekstu: „gdy pismo przeznaczone jest zajmować i bawić imaginacją, rozrzewniać serce, wzruszać namiętności, styl ma być ozdobny, słodki, bogaty w myśli niepospolite, pełen wzruszeń i obrotów żywych i niespodzianych, obrazów rozrzewniających i tkliwych” (E, 77). Mowa tu o takich komponentach komunikacji jak: obrazowość i emocjonalne poruszenie rozmaitego typu – wzruszenie, rozrzewnienie, tkliwość, namiętność – sfunkcjonalizowane responsywnie. Emocje w narracji stają się więc narzędziem aktywnego kształtowania rzeczywi-

¹⁵ Mechanizm „przyjemności opowiadania” wyjaśnia W. Grajewski w tekście *Ktoś komuś coś opowiada*, w: tegoż, *Jak czytać utwory fabularne*, Warszawa 1980, s. 157.

¹⁶ Por. współczesna koncepcja lekturolologiczna zorientowana na przyjemności; R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997.

¹⁷ Właśnie na badanie tego procesu pozwalają listy, będące rozmowami nie *in vivo*, ale *post factum*. Taki właśnie sposób listowania zalecała Odyńcowi pani Salomea, przekonując: „każdego dnia wieczór pomyśleć chwilkę i maleńkie *resumé* z całego dnia na papier rzucić. Z początku będzie to trudno, a potem wprawi się Pan i do pisania regularnego i do robienia obserwacji, do zastanowienia się nad wszystkim a szczególnie nad swoimi czuciami i postępowaniem i liczne z tego odniesie korzyści” (S, 30–31).

stości, o czym w *Prawidłach...* traktuje rozdział *Namiętności uważane jako sposoby do wzruszania słuchaczy*. Czytamy tam: „Namiętności, są to narzędzia i środki niebezpieczne, gdy nie są rządzone przez rozum; gdy on im towarzyszy, one mu służą. Przez namiętności wymowa odnosi zwycięstwo i rządzi sercami. Kto je umie uciszyć albo wzbudzać, ten nad umysłami panuje. Prowadzi on słuchacza swojego ze smutku do radości, z politowania do gniewu, z rozpacz do odwagi” (E, 193–194).

Są więc emocje w procesie komunikacji substratem tak ekspresji, jak i impresji. Emocjami oddziałuje się na emocje, czemu na płaszczyźnie „warsztatu” wypowiedzi służą prawidła elokucji. Dlatego z emocjami koloraturowymi mamy do czynienia w wypowiedziach literackich – za takie Słowacki uważał swoje listy i takie aspiracje miała pani Salomea, która własną teorią – obficie zresztą kultywowanego listowania – kompensowała tęsknotę za własną twórczością, której nie realizowała, w obawie przed posądzeniem o grafomanę.

Samo określenie „koloraturowe” przez oczywiste asocjacje muzyczne uruchamia konotacje z „żywym” głosem, słyszalnym. Można by je więc uznać za nieadekwatne w stosunku do listu, który jest w swej naturze „materialny”, wizualny. Dysonans ten zostaje jednak zniesiony przez ewidentne dla dziewiętnastowiecznych listopisarzy utożsamienie listu z rozmową – jak podpowiadał Euzebiusz Słowacki – „ludzi oświeconych i dobrze wychowanych” (E, 160). Jednak i w tej koncepcji podmiotu wypowiadającego się w liście pojawia się pewien rozdzźwięk. Tym razem z zaleceniami ówczesnych listowników zalecających „naturalność”. Interlokutorzy, o których pisze Słowacki-ojciec (którymi z pewnością są pani Salomea i jej syn), nie prowadzą rozmów „naturalnych”, a raczej „kontrolowane”, to znaczy przefiltrowane przez intelekt, ułożone, ukierunkowane na cel, w zależności od kontekstu stosownie ozdobione, uprzyjemnione w odbiorze. Oznacza to, że korespondencja jednostek tak kulturowo wyposażonych, jak rodzina Słowackich, zawsze będzie stwarzać pozór, który jej nadano.

W tym kontekście obawa pani Salomei przed zarzutem grafomaństwa nie jest pozbawiona podstaw. Wobec rekomendowanej „naturalności” emocjonalność typu koloraturowego uchodzić musiała za pokazową. Jednak i ta opozycja daje się rewokować, jeśli uznać popisowość za doskonałe imitowanie „naturalności” rozmowy choćby poprzez odtwarzanie nastroju, który winien towarzyszyć poruszaniu pewnych tematów¹⁸.

Po przeanalizowaniu filiacji między poszczególnymi namiętnościami, autor *Prawideł...* stwierdza: „Takie są początki namiętności ludzkich; zatem dla wzbudzenia ich, stosownych środków używać należy” (E, 196). Jeszcze kilka stron dalej podana zostaje wskazówka istotna także dla listopisarzy: „Kaźde opisanie mocniejsze na umyśle sprawi wrażenie, gdy zbliżą do siebie obrazy przeciwne, np. spokojności i zmieszania” (E, 110). Z zalecenia tego korzystała i pani Salomea, pisząc do Odyńca „smutno mi było, ale miło” (S, 16), i jej syn, w którego listach znajdujemy

¹⁸ Z tą jednak uwagą, że „naturalność”, tak jak „normalność”, zależy od predylekcji czasów, w których o niej mowa.

sformułowania typu: „smutno, i miło” (J, 199), „smutne i zachwycające” (J, 207). Ambiwalencją emocjonalną grał Słowacki także w innych kontekstach, o czym świadczą zestawienia wyrazowe: „smutnym zapałem” (J, 292), „smutna i milcząca” (J, 542), sugerujące, że nie mamy w tym wypadku do czynienia jedynie z chwytem stylistycznym¹⁹, ze sprawną realizacją manipulacyjnych prawideł warsztatowych, ale z ekspresją o bardziej skomplikowanej naturze (*sic!*)²⁰.

Ekwiwalentem ozdobności emocjonalnej z zakresu retoryki (figury i tropy stylistyczne) są w liście-rozmowie emocje koloraturowe wykorzystywane w konstrukcji tekstu na sposób muzycznej koloratury, czyli rodzaju wirtuozowskich figur obligujących do mistrzowskiego opanowania aparatu wykonawczego²¹. Wymagają one od listopisarza takich kompetencji językowo-kulturowych, które pozwalają na ozdabianie tekstu, czynienie go atrakcyjnym, przyjemnym w odbiorze, czyli wywołującym pożądaną reakcję emocjonalną. Koloraturowość jest więc immanentną częścią etymologicznie definiowanych emocji – jako tego, co porusza²² (łac. *emovere*²³).

To poruszenie może mieć charakter spontaniczny lub konstruowany: kulturowo bądź osobniczo. By zilustrować pierwszy przypadek, przyjrzyjmy się fragmentowi listu Salomei Bécu do Odyńca, w którym mowa jest o herbacie: „Szkoda, żem wprzódę o herbacie nie wiedziała, byłby ją Pan miał przez Glückberga, a teraz trzeba czekać okazji. Bóg wie, jak długo, a głowa będzie boleć, a herbaty dobrej nie będzie. Szkoda – żal” (S, 2). Implicytnie pojawia się tu obawa, troska, współczucie; dosłownie zaś – żal. Trudno jednak nie mieć wrażenia, że więcej uczucia przekazuje korespondentka między słowami, troszcząc się o pomyślność fizycznej egzystencji adresata. Listy pani

¹⁹ Styl listów Słowackiego – wielokrotnie już i wielorako omawianych – oraz jego matki (zob. np. E. Dąbrowicz, *Listy-lustra (pomiędzy Juliuszem Słowackim a Salomeą Bécu)*, [w:] *Sztuka pisanania*, dz. cyt.), inkluuje na zasadzie ekwiwalentyzacji funkcje językowe właściwe komunikacji literackiej i pragmatycznej, umożliwiając mezalians stylu, gatunku i tematu, adekwatny nie tyle do możliwości poznawczych, ale przede wszystkim do nastawienia poznawczego adresata, do jego percepcji emocjonalnej – w tym sensie, jak chce S. Skwarczyńska (*Współautorstwo adresata*, [w:] teże, *Teoria listu*, oprac. E. Felisiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 88–106) jest odbiorcą współtwórcą listu, który jest do niego adresowany. Co więcej, w jego korespondencji z matką można mówić o mimetyzmie stylistycznym z substratem obyczajowym, o czym pisał poeta w październiku 1837 roku z Florencji: „Widzisz, droga, że we mnie jeszcze coś romansowego tleje – a raczej Ciebie naśladuje” (J, 326).

²⁰ Kwestie te omawiam w artykule pokonferencyjnym *Polimorfizm smutku. Przypadek Juliusza Słowackiego* [w druku].

²¹ Zob. J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1987.

²² Chodzi o metaforyczne poruszenie wnętrza, ale też o poruszenie biologiczne. Najbardziej podstawowe emocje, jak strach, są w psychobiologii ewolucyjnej uważane za czynniki wywołujące fizyczną reakcję – w przypadku strachu będzie to ucieczka – ruch, przemieszczenie w sensie dosłownym. Analogicznie tęsknota wywołać może reakcję powrotu, a zaciekanie – wyruszenie w drogę.

²³ *Online Etymology Dictionary*, http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=emotion [dostęp: 12.05.2016 r.].

Salomei, także te adresowane do pasierbicy, Aleksandry Bécu²⁴, w podobny sposób zdradzają zmysłowe zaangażowanie w rzeczywistość, materialność egzystencji²⁵.

W drugim przypadku mamy do czynienia z – równie fizycznymi, choć na innej płaszczyźnie – aluzjami literackimi transponowanymi na sferę obyczajową. Przykładem będzie przekraczanie interpersonalnej zasady przyzwoitości, którego dopuścił się poeta w lipcu 1838 roku we Florencji, pisząc do matki o „zrobieniu sobie romansu kończącego się łzami”. Pisał wtedy: „boję się, abym otwartością moją nie zgrzeszył i nie obraził tej delikatności, jak się w stosunkach listownych z Tobą, droga moja, znajdować powinna” (J, 357). Korespondent pani Salomei pozwalał sobie na więcej takich niestosowności²⁶ na tle cielesnym, płciowym²⁷ – jeszcze w tym samym liście pisał „na ten raz chciałbym, abyś była młodym chłopcem szalonym, jak ja jestem w chwilach ekscentrycznych życia mojego” (J, 357), a nawet wiele lat później, w kwietniu 1844 roku, w Paryżu zalecał: „Zachwycenia więc i smutne i wesołe pochłaniaj w pierś matki, jak gdyby ta pierś była piersią mężczyzny” (J, 444). Takie „zaprojektowanie” odbiorcy ewokuje odmiennego typu tło emocjonalne – inne w przypadku matki, przyjaciółki/przyjaciela, kochanki²⁸.

Najczęściej jednak źródła poruszenia będą zogniskowane na szczególe. To pogłos Sterneńskiego realizmu szczegółów, który (do pewnego momentu) podług upodobań matki uprawiał Słowacki. Pisał do niej – z niejaką kokieterią, znał przecież dobrze jej czytelnicze preferencje: „Nie wiem, czy Ciebie takie detale interesują. Ale te detale są całą rozmaitością mojego życia” (J, 134) z Genewy w roku 1833

²⁴ Zob. Sudolski S., *Listy Salomei Słowackiej-Bécu do Aleksandry Bécu*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 83/4, s. 139–146.

²⁵ Piszę o tym w artykule *Życie prywatne Julka S.*, [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, red. M. Korybut-Marciniak, M. Zbrzeźniak, Olsztyn 2013, s. 123–136.

²⁶ Uwagę na to, że odstępstwa od normy są wyznacznikiem poetyki romantycznej, zwracam w artykule *W klinice i na wojnie: frenezja ciała w „Pamiętnikach” doktora Józefa Franka. O wrażliwości frenetycznej w pierwszej połowie XIX wieku*, [w:] *Emocje – literatura – medycyna*, red. D. Saniewska, Kraków 2015, s. 49–66.

²⁷ W kwietniu 1834 roku z Genewy pisał o śnie, w którym pojawia się motyw kulturowo sankcjonowanej relacji paniczki i służącej opartej na atrakcyjności płciowej: „Śniło mi się, że byłem w dawnym dziedostwa mieszkaniu – przy Tobie, Mamo droga – układaliśmy sobie rodzaj życia – ponieważ nie mogłaś mi dać osobnego pokoiku, postanowiłem być nając mieszkanie blisko – w innym domu. Kiedym się do mego apartamentu wynosił, Mama mi powiedziałaś, że mi przysiesz służącą – nie służącego. Długo we śnie zastanawiałem się i ciekawy byłem, czy mi też Mama ładną przysiesz dziewczynę – i nie wiem, jak się skończyło” (J, 182).

²⁸ Wydaje się to szczególnie istotne, kiedy trudno jest skonkretyzować rolę adresata – jak w przypadku Odyńca, któremu nie wiadomo, jaką rolę przypisuje Salomea – powiernika, przyjaciela, brata, kochanka. Niejednoznaczność tonu emocjonalnego tych listów jest tym wyraźniejsza, że przyjaźń w tej epoce opisywano i wyrażano językiem miłości. Zresztą granica między tymi relacjami jest nieoczywista. W tym kontekście warto tylko przypomnieć, że listy matki Słowackiego i Odyńca dają się umieścić wśród typowej romantycznej korespondencji miłosnej, której atrybutami są – jak wskazuje Janion – dopiski na kopercie, załączanie suszonych roślin, motyw łez, melancholia, spleen; zob. M. Janion, *Listy Salomei Bécu...*, dz. cyt.

oraz w podobnym tonie cztery lata później „Ponieważ Ty, droga, lubisz szczegóły, opiszę Ci moje życie we Florencji” (J, 319).

Tym samym elementem koloratury listów stają się: rzeczy, miejsca, ludzie oraz sposoby wchodzenia z nimi w relacje – najczęściej sensoryczne. W wyniku tych doświadczeń powstają „nasamantyzowane projekcje werbalne wizji i rozumienia świata. A także jego przeżywania”²⁹.

Opisy – o rysach impresywnych – interakcji z rzeczywistością znajdujemy też w listach pani Salomei do Odyńca: „Potem siedziałam na drugiej sofce od okna i księżyc mnie intrygował; niebo było bardzo pochmurne i księżyc z wielką trudnością przezierał się niekiedy, a zawsze był okryty mgłą. To rodziło we mnie smutne uczucia i smutne wspomnienia” (S, 12) lub „Księżyc ślicznie świecił, już to trzeci wieczór taki pyszny” (E, 16). Trzeba tu jeszcze wspomnieć o metalistowaniu – czyli relacjach dotyczących okoliczności pisania listów, o opisach, które dekorują karty nostalgią występującą w roli łącznika między korespondentami: „Takem już przywykła, wstając z łóżka, siadać przy moim stoliczku i bazgrać, że dziś chciałam zmienić porządek i widzę, że nie mogę; błąkam się po wszystkich kątach do niczego wziąć się nie mogłam. Musiałam więc, aby zacząć dzień porządnie, wziąć pióro w rękę i powiedzieć panu: dzień dobry” (E, 18).

Takie budujące nastrojowość fragmenty znajdziemy i u młodego Słowackiego, choćby: „Prześliczne miałem księżycowe noce – wtenczas wychodziłem nad jezioro, siałem na małym przylądku wchodzącym do wody, z jednej strony widziałem księżyc, z drugiej zamek Chillon (J, 254). Poeta dostrzega jednak nie tylko uroki aury i natury – „Śliczne trawy – śliczne kwiaty” (J, 254) – jego uwagę zwracają też ludzkie artefakty: „Wokoło najpiękniejsze okolice – śliczne góry – po górach zamki dawne – i odnowione – w tych zamkach na lato często przyjeżdżają i mieszkają panowie” (J, 232); „Śliczne miejsce, śliczne ruiny” (J, 254); Weimar: „bardzo ma ładną postać”; „Eisenach... śliczne miasteczko”; „Metz – co za przepyszny widok!” (J, 24); „śliczny Ren”; „śliczne prowincje reńskie”; „Szkaradna Francja”; „Śliczny widok latarni morskich, bo każda inaczej się pali do rozróżnienia; „Śliczna Anglia!”; a w niej „śliczne miasteczka”, w których poruszał się „najpiękniejszymi ulicami” (J, 25). Pozytywnie doświadczał też samego bycia w drodze, o którym pisał: „jeszcze piękniejsza droga” (J, 24), w dłuższej perspektywie – podróżowania: „Śliczna podróż!” (J, 295). Wobec tych zmasowanych, rozciągniętych w czasie, przeżyć, słowa okazywały się niewystarczające, toteż poeta zwierzał się matce: „Rysowałem wiele, słowa bowiem były niedostateczne do wydania wszystkiego, co uderzało w oczy” (J, 295).

Koloratura podróży i turystycznego bycia w różnych miejscach przybiera tu formę geoemocji – warunkowanych kulturowo procesów poznawczych, w których udział bierze reakcja emocjonalna: zachwyt, radość, zaciekawienie. W stosunku do rzeczy widzianych byłaby tu więc mowa o „videoemocjach”.

Charakterystyczne dla tej koloratury określenia „pyszny” czy „śliczny” oraz ich hiperbolizmy to słowa o niewielkiej zawartości semantycznej, a więc poznawczo

²⁹ A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu: wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002, s. 9.

irrelevantne, ale – za sprawą kontekstu – nośne emocjonalnie i z tego powodu ważne dla całokształtu wypowiedzi. Takie ich potraktowanie zgadza się z przypominaną w *Prawidłach...* uwagą Cycerona, istotną przy tworzeniu opisów. Zgodnie z przeświadczeniem antycznego mówcy, „rzeczy nie mają wdzięku, jeśli nie są ozdobione przez wyrazy” (E, 207). Nie chodzi tu wyłącznie o epitety, ale o to, że o „wdzięku” rzeczy decyduje takt ich wkomponowania w wypowiedź. Dzięki pewnej zręczności nadawcy, rzeczy codziennego użytku przemieszczają się w wyższe, bo znaczące, miejsca rejestru potocznej wypowiedzi. Tak właśnie – jak o wdzięcznym, choć użytkowym, przedmiocie – pisze pani Bécu do Odyńca o miednicy, którą zamierza za pośrednictwem znajomych zakupić: „czy z nalewką do wody i jakiego kształtu ta nalewka i co kosztuje, bo jeżeli drogo, to nie chcę, albo jeżeli niezgrabna i nie naśladuje srebrnej, to także nie chcę” (S, 145). Jest to typowy pragmatyczny skrypt z segmentem emocyjnym: potrzeba – emocja – reakcja. Jednak dzięki nadatkom szczegółowym, odnoszącym się do estetyki, uwydatniony zostaje stosunek emocjonalny do opisywanej rzeczy. Znaczące również, że rodzaj tego, intymnego skądinąd, przedmiotu, któremu listopisarka poświęca tyle uwagi, koresponduje z gatunkiem wypowiedzi rozpoznawanym jako dziennik intymny.

Koloratury pojawiające się przy videoemocjach wskazują na prymat wzroku w tworzeniu doświadczenia uczuciowego. Z naoczności zresztą wyrasta „wielki” literacki romantyzm³⁰, ale też w niej konstytuuje się potoczne doświadczenie, o którym w liście macochy do Odyńca – skarżącego się w sierpniu 1826 roku na ból oczu – uwagi poczyniła Hersylia Bécu: „cóż może być droższego jak dobry wzrok, co nam więcej przyjemności, co nas bardziej szczęśliwymi czyni, jak kiedy patrzymy, widzimy... z natury mamy wzrok dobry, a jednak chcielibyśmy częściej mieć lepszy, mało nam tego, co widzimy przed sobą, jak często wolelibyśmy widzieć to, co się dzieje za nami, jak często żałujemy, że nasze oczy tylko bliskie przedmioty widzą” (S, 18). Wychowanka pani Salomei po raz kolejny zwraca uwagę na rolę przyjemności w kontakcie z rzeczywistością.

„Uderzenie w oczy”, o którym wspominał Słowacki, również rzuca pewne światło na naturę reakcji emocjonalnych. Z psychologicznego punktu widzenia, są one pewną dyspozycją służącą ocenie rzeczywistości, to one, na poziomie nieświadomym, decydują o – zapośredniczonym przez zmysły – wejściu bądź nie w relację z elementami świata zewnętrznego. Toteż podobnie koloraturowy potencjał mają inne artefakty poznawane organoleptycznie. Wśród takich szczegółów, pojawiających się w listach i matki, i syna, są książki, o których wspominają opisowo: „śliczny romans” (J, 39) lub podając tytuł. Podobnie w korespondencji tej funkcjonują wrażenia związane z muzyką, ale niewiążące się bezpośrednio z jej słuchaniem – przypisują im określenie „audioemocje”. Za ich pojawienie się odpowiadają określenia: „prześliczna muzyka” (J, 40); „wykonanie prześliczne”; „śliczny balet” (J, 41), „śpiewała mi śliczne romanse” (J, 57). Słowa takie jak: „dumka”, „opera”, „balet” czy „romans” aktywują konkretne,

³⁰ Zob. M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 60.

kulturowo motywowane skrypty emocjonalne, lub – by posłużyć się określeniem ze słownika kognitywistów – ścieżki kognitywne emocji. Inne skojarzenia wywoła walc, a inne mazur. Nietrudno też zauważyć, że komponentem emocji koloraturowych są konotacje.

Szczególny rodzaj ozdobników emocjonalnych pojawia się, kiedy mowa jest w listach Słowackiego o kobietach, z którymi pozostawał w różnym stopniu bliskości bądź oddalenia. Jedne są adresatkami jego korespondencji, inne należą do warstwy fabularnej jego epistolograficznej miłosnej autobiografii – jak florencka fornarina; jeszcze inne są tłem snutych opowieści: „mnóstwo dam ładnie ubranych” (J, 33); „mnóstwo kobiet prześlicznych, zgrabnych” (J, 255) bądź ich ozdobnikami, elementami dekoracyjnymi w opisie – istnieją w tych listach w charakterze przedmiotów. Czasem przedmiotów pożądania: „widziałem mnóstwo cudownie pięknych twarzyczek” (J, 303), czasem tylko przedmiotów estetycznych jak pojawiające się co jakiś czas „ładne Angielki” (J, 117, 197, 226, 243), a czasem też ludycznie użytecznych: „bawię się z angielkami – i kwita” (J, 97).

Zauważmy, że określenia „śliczne”, „prześliczne”, które pojawiły się już wcześniej w kategorii videoemocji jako uwznioślające, mają w odniesieniu do kobiet rys uprzedmiotawiający.

Znamienne też, że z kobietami łączy się w listach poety zabieg fabularyzowania, który z listu-rozmowy tworzy bez mała opowiadania, w których dominantą kompozycyjną są uczucia. Tym fragmentom właściwa jest emocjonalna koloratura romansowa, domniemanie pewnych wzruszeń typu „egzotycznego”, raczej książkowego niż faktycznego – jak te przywiezione ze Wschodu w roku 1837: „W podróży mojej wschodniej żałowałem trochę, że nie jestem dobrze złotem nadziany, bo mi przychodziła myśl romansowa – kupić na rynku kairskim Abisynkę, przebrać ją za pazia i być nowym Larą z nową Gulnarą – ale nie mogłem tego uczynić i dobrze się stało dla zbawienia duszy mojej... Wyznam Ci jednak, że to było jedyne i istotne zachcenie na wschodzie” (J, 330–331). W innych miejscach emocjonalny ozdobnik przybiera formę swoistej profanacji, w duchu której miejsce kultu religijnego staje się miejscem miłosnych schadzek. Takie praktyki poeta prowadził w roku 1832 w Paryżu³¹ i rok później w Genewie³². W koloraturowej literackiej formule utrzymany jest też opis florenckiej relacji z księżną Surveilliers (J, 347–349).

³¹ Kiedy Słowacki „obląkiwał” Korę Pinard, na przeszkodzie romantycznym zakusom stanęła siostra dziewczyny: „nie powiodło mi się w romansach – pisał do matki – bo pogodziwszy się zupełnie z młodą moją dziewczynką obiecałem, że pewnej niedzieli przyjdę do kościoła, do którego ona sama ze służącą chodzi. W niedzielę więc – bardzo rano wchodzę do jednego z dalekich kościołów – widzę z daleka jej ubiór – postać, zbliżam się – ona się odwraca i poznaję w niej starszą siostrę. Musiała zrozumieć, o co rzecz chodzi, gdy pośród rozmowy głośno zapytałem niegdyś mojej belli, czy chodzi do kościoła, a ta mi z najskromniejszą miną odpowiedziała, do którego i o której godzinie. Widzę więc, że starszej siostrze próżno oczy mydlić – nie przekonałem jej nawet mówiąc, że od jakiegoś czasu zwiedzam kościoły, aby się przypatrzeć obrazom” (J, 106).

³² „Właśnie teraz wracam kościoła protestanckiego, gdzie słuchałem pilnie kazania. Byłem tam, przyznam się Tobie, Mamo, dla widzenia jednej miłej osobki, która mi wczoraj powiedziała, że będzie na kazaniu” (J, 133).

Wariacją literacką typu przygodowego są z kolei fabularyzowane³³ opisy pojedynków, pojawiające się w korespondencji poety z matką (J, 37, 70) oraz w liście do Joanny Bobrowej³⁴. Formuła emocji koloraturowych wyjaśnia zauważalne w listach przywoływanych autorów przeskakiwanie z tematu na temat, dla którego proponowałabym, również zapożyczone z muzykologii, określenie – emocje z mordentem, czyli umożliwiające przejście od tematu głównego do pobocznych, by doń wrócić i kontynuować. Można by to też nazwać dygresyjnością na tle emocjonalnym.

O ile styl korespondencyjny Salomei Bécu jest w zasadzie homogeniczny, o tyle w epistolografii Słowackiego zwykło się wyróżniać cezurę odpowiadającą zmianie stylistycznej. Poeta pod wpływem doświadczenia tzw. przełomu mistycznego w latach 40. tonację liryczno-emocjonalną zmienia na refleksyjno-mistyczną. Wyjaśnienie światopoglądowe jest oczywiste, ale niekoniecznie jedyne. W odniesieniu do teorii emocji, możliwa jest inna – bioemocjonalna – interpretacja. Bogactwo doświadczeń zmysłowych fundowanych na aktywnym uczestniczeniu w rzeczywistości, na podejmowaniu czynności epikurejskich intensyfikuje pozytywne afekty, domagające się ekspresji – opowiedzenia, opisanie, urzeczywistnienia w świecie innym niż wewnętrzny świat podmiotu przeżywającego. Stąd też wysoka koloraturowość w pierwszych latach korespondencji poety, obniżająca się od lat 40., czyli od momentu poważniejszych kryzysów zdrowotnych. Spływanie koloratury emocjonalnej wiąże się więc z wyczerpywaniem zasobów somatycznych³⁵. W tym momencie nad przyjemność (wirtuozersko aranżowanej przy pomocy osobników emocjonalnych) rozmowy listowej przedkładana jest jej kojąca funkcja³⁶.

Zbliżając się do końca rozważań, wypada jeszcze naświetlić motyw zestawienia listów Słowackiego do matki oraz jej listów do Odyńca. W myśl tradycji Kleinerowskiej, matce Słowackiego zarzucano egzaltację w duchu sentymentalnym, umniejszając tym samym jej status jako epistolografki³⁷. Tymczasem jej podejście do listowania, przedstawione w przywoływanych zaleceniach diariuszowych, zdradza nastawienie intelektualne, wpisujące się w widzenie romantyzmu jako formacji intelektualnej (z emocjonalnością przefiltrowaną przez wiedzę), w przeciwieństwie do naiwnie afektywnego sentymentalizmu. W takim ujęciu oczywiste staje się to, że w obu blokach korespondencyjnych mamy do czynienia z jedną (romantyczną), a nie – jak można by domniemywać, podążając tradycyjnymi

³³ Fabularyzacja jako element listowej kanwy jest też właściwa „rozdziałkom” uprawianym przez Tomasza Zana; zob. Z. Sudolski, *Polski list romantyczny*, dz. cyt. Za zwrócenie uwagi na tę kwestię dziękuję prof. Małgorzacie Król.

³⁴ J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1959, s. 391.

³⁵ Zob. *Psychologia emocji*, dz. cyt., s. 660.

³⁶ Kwestie te poruszam w artykule *O chorowaniu (nie tylko) romantycznie*, [w:] *Ciało człowieka w refleksji humanistycznej*, red. M. Żmudzka-Brodnicka, M. Brodnicki, Gdańsk 2013, s. 127–139.

³⁷ Nie twierdzę, że listy Salomei Bécu należą do arcydzieł epistolografii polskiej, ale że przez niewłaściwe zaklasyfikowanie stylistyczne, odebrano im wartość poznawczą.

tropami – dwiema (romantyczną i sentymentalną) koloraturą emocji, będącą atrakcyjnym uzupełnieniem wypowiedzi, której akordem jest przyjemność – tak afektywna, jak i poznawcza.

Podsumowując, należy podkreślić, że koncepcja emocji koloraturowych jest propozycją takiej lektury romantycznej epistolografii, która pozwala zwrócić uwagę na te szczegóły, które decydują o wydźwięku poszczególnych ustępów listu. To świadomie przez nadawców dobrana koloratura decyduje o tym, jak się ich korespondencje czyta, jak się je odbiera. W omówionych przypadkach, z woli autorów, odbiera się je jako „pyszne”, nie sprowadzając tego wyłącznie do stylistyki tekstu, ale przede wszystkim do zawartości emocjonalnej, która list-rozmowę zdobi, czyni przyjemną, nawet jeśli – jako badacze – tylko ją „podśluchujemy”.

SUMMARY

„COLORATURAL EMOTIONS” IN JULIUSZ SŁOWACKI AND SALOMEA BÉCU’S LETTERS

The article discusses Juliusz Słowacki’s letters to his mother and Salomea Bécu’s letter to Antoni Edward Odyniec. The context of their analysis is the discourse of Euzebiusz Słowacki *Pravidła wymowy i poezji*. In its context, the author introduces the concept of “coloratura emotions” as a way of ornamental letter organization, which aims to arouse positive feelings in the recipients. Video-emotions and audio-emotions related to sensory experience (sight, hearing) are given as examples.

KEY WORDS: Juliusz Słowacki, Salomea Bécu, Euzebiusz Słowacki, letters

DIANA SANIEWSKA – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, autorka rozprawy *Choroba i terapia. List romantyczny w perspektywie nauk o emocjach (2015). Zawodowo zainteresowana intymistyką. Fascynatka zjawisk językowych, także patologii języka i mowy. Obecnie przygotowuje drugą rozprawę doktorską na pograniczu językoznawstwa, logopedii i antropologii. Pomysłodawczyni i organizatorka białostockich konferencji poświęconych emocjom.*

SYLWIA STOKOWSKA
UNIwersytet w Białymstoku

LEKSYKALNE WYZNACZNIKI EMOCJI
W I TOMIE *LISTÓW EMIGRACYJNYCH*
JOACHIMA LELEWELA

Emocje towarzyszą człowiekowi od zawsze. Przez wieki nauczyliśmy się je wyrażać na różne sposoby. Najczęściej informujemy o swoich uczuciach w trakcie przekazywania komunikatu. Kiedy rozmawiamy, wyrażanie emocji jest łatwe, ponieważ o tym, co czujemy, świadczą nie tylko używane przez nas słowa, ale również: akcent, intonacja, stosowanie wykrzyknień, zdrobnień. Także sygnały niewerbalne, takie jak: mimika, gestykulacja, poza ciała.

Trudniej jest, kiedy emocje przekazywane są za pomocą tekstu pisanego. W takiej sytuacji komunikacyjnej nadawca i odbiorca nie widzą się, nie słyszą się nawzajem, w związku z czym obu stronom trudniej jest okazywać i odczytywać emocje. Wobec tego twórca komunikatu musi użyć takich zabiegów, aby odbiorca właściwie odebrał jego intencje. By tak się stało, może posłużyć się: zgrubieniami, zdrobnieńiami, wykrzyknieniami, słownictwem nacechowanym dodatnio i pejoratywnie. Tak właśnie dzieje się w korespondencji. W swoim artykule pragnę przedstawić leksykalne wyznaczniki emocji, stosowane przez Joachima Lelewela w jego *Listach emigracyjnych*, zebranych w I tomie korespondencji.

„Joachim Lelewel to wyjątkowa postać wśród uczonych polskich XIX wieku. Był historykiem o wielokierunkowych zainteresowaniach, kartografem i numizmatykiem, bibliografem i bibliologiem, publicystą i działaczem politycznym”¹ – tak charakteryzuje Lelewela Janina Hippenhal w swoim wstępie do biografii *Joachim Lelewel. Człowiek – obywatel – uczoney*. Osoby, z którymi korespondował Lelewel, miały świadomość potęgi jego umysłu i ceniły zdanie badacza; właśnie dzięki temu zachowała się pokaźna część jego korespondencji. Walenty Zwierkowski, Seweryn Gałęzowski i Leonard Chodźko starannie gromadzili korespondencję pisaną do nich przez Lelewela.

List był dla Lelewela bardzo ważnym środkiem kontaktu z innymi emigrantami, działaczami politycznymi, jak i uczonymi, polskimi i zagranicznymi. W swej

¹ *Joachim Lelewel. Człowiek – obywatel – uczoney*, red. R. Dorożyński, Toruń 1986, s. 5.

korespondencji poruszał sprawy ważne dla Polski oraz emigrantów, dotyczące ich statusu politycznego i sytuacji materialnej. Sporo miejsca poświęcał w niej sprawozdaniom ze swojej pracy naukowej. Korespondował między innymi z Walerentym Zwierkowskim, Leonardem Chodźką, Walerianem Pietkiewiczem, generałem Józefem Dwernickim, pułkownikiem Antonim Roślakowskim, Karolem Edwardem Wodzińskim, Kamilem Mochnackim, generałem Marie Josephem Lafayettem, Augustem Dornezem oraz wieloma innymi wybitnymi postaciami dziewiętnastowiecznej Europy. Pisał również do rozmaitych instytucji i organizacji, na przykład: Komitetów Niemiecko-Polskich, Towarzystwa Naukowego Polaków Tułaczów, Komitetu Panien Pomocy Emigrantom Polskim w Moguncji, Rady Polaków m.in. w Besancon, Chateauroux.

STAN BADAŃ

Polszczyzna Lelewela była bardzo żywa i barwna – z tego powodu stanowi interesujący materiał badawczy dla językoznawców. Do tej pory napisano kilkadziesiąt prac, w których omawiają oni poszczególne zagadnienia językowe. Stanisław Urbańczyk w artykule *Uwagi o polszczyźnie prac Joachima Lelewela*² dokonał ogólnej charakterystyki języka tego pisarza. Także Violetta Jaros w swoich pracach: *Uwagi o języku pism Joachima Lelewela (kategoria nomen agentis)*³, *Dyskurs asekuracyjny w wybranych pismach naukowych Joachima Lelewela*⁴, *Leksykalne właściwości języka pism naukowych Joachima Lelewela*⁵ przedstawiła wyniki badań poszczególnych zagadnień dotyczących języka pisarza. Natomiast w monografii *Studia nad językiem i stylem pism naukowych Joachima Lelewela*⁶ badaczka poddała analizie język oraz styl osobniczy Lelewela. Z kolei Urszula Sokólska w swoich artykułach: *Lelewelowska koncepcja kultury języka w „Pismach metodologicznych” i „Listach emigracyjnych” wyłożona*⁷ oraz *Udział Joachima Lelewela w dyskusji nad ortografią polską pierwszej połowy XIX wieku*⁸ wykazała, że pisarz był świadomym

² S. Urbańczyk, *Uwagi o polszczyźnie prac Joachima Lelewela*, „Język polski” 1983, LXIII, z. 3, s. 170–179.

³ V. Jaros, *Uwagi o języku pism Joachima Lelewela (kategoria nomen agentis)*, „Prace Naukowe NWSP w Częstochowie. Zeszyty Historyczne” 2003, z. 4, s. 51–62.

⁴ V. Jaros, *Dyskurs asekuracyjny w wybranych pismach naukowych Joachima Lelewela*, [w:] *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze XX wieku*, t. 4, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, s. 581–591.

⁵ V. Jaros, *Leksykalne właściwości języka pism naukowych Joachima Lelewela*, [w:] *Język i styl twórcy w kręgu badań współczesnej humanistyki. Studia o języku i stylu artystycznym*, t. V, red. K. Maćkowiak i C. Piątkowski, Zielona Góra 2009.

⁶ V. Jaros, *Studia nad językiem i stylem pism naukowych Joachima Lelewela*, Częstochowa 2015.

⁷ U. Sokólska, *Lelewelowska koncepcja kultury języka w „Pismach metodologicznych” i „Listach emigracyjnych” wyłożona*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2008, nr 8, s. 105–122.

⁸ U. Sokólska, *Udział Joachima Lelewela w dyskusji nad ortografią polską pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] *Wokół polszczyzny dawnej i obecnej*, red. B. Nowowiejski, Białystok 2006.

użytkownikiem języka polskiego. To zainteresowanie językiem polskim oraz znajomość zasad pozwalały Joachimowi Lelewelewi na stosowanie różnych sposobów wyrażania emocji w listach tak, by były one czytelne dla odbiorców.

LIST JAKO FORMA WYPOWIEDZI

Listy jako forma wypowiedzi odzwierciedlają rzeczywistość, która otacza nadawcę i adresata. Są one integralną częścią codzienności, którą rejestrują. Stefania Skwarczyńska tak pisała w swojej pracy *Teoria listu* o roli korespondencji w codziennym życiu:

Wbrew pozorom szarzyzny zjawisko listu powinno pociągać ku sobie naszą uwagę i naszą myśl badawczą. Listy są ciągle nie tylko rzeczywistością naszego szarego życia, ale także wypełniają wciąż nowymi tomami półki księgarskie, prosząc jakoby o ocenę swoich wartości. A właśnie o tę ocenę tak trudno. Wszak list należy do życia, do życia dąży, życie codzienne go stwarza. Równocześnie jednak wdziera się w świat literatury, więcząc tego czy owego autora laurem nieśmiertelności⁹.

Badaczka wymienia również zasadnicze cechy listu¹⁰:

- a) wartość użytkowa listu – każdy zawiera prośbę, podziękowanie, chęć podzielenia się uczuciami czy podtrzymania kontaktu,
- b) forma pisemna – nie ma listu ustnego,
- c) nieobecność korespondenta – nie można się z nim bezpośrednio porozumieć, wymienić opinii na bieżąco,
- d) bezpośredniość – powoduje nawiązanie i podtrzymanie kontaktu mimo braku fizycznej obecności rozmówców.
- e) Jako że list ma bardzo długą historię i przez wiele wieków był podstawową formą komunikacji, wytworzyły się różne jego typy, związane z kontekstem, treścią, stosunkiem między nadawcą a odbiorcą. Obok rozpowszechnionej korespondencji prywatnej występuje korespondencja urzędowa i literacka. Jeśli chodzi o list urzędowy, ma on ściśle określoną formułę, inwencja autora jest w znacznej mierze ograniczona. List prywatny natomiast charakteryzuje się większym rozluźnieniem formalnym, czasami ozdobnymi formułami, stosowaniem języka potocznego. Tematyka tej korespondencji jest bardzo różna, dotyczy istotnych dla osób komunikujących się spraw codziennych.

Wśród listów literackich wymienić można list-dedykację, list z podróży, list pasterski, list miłosny, list o temacie naukowym i tak dalej. W tych przypadkach ważna jest dbałość o język, odpowiednie słownictwo, formę, stosowanie ozdobników językowych. Korespondencja prywatna również może wpisywać się w kanon korespondencji literackiej (listów literackich). Wpływa na to zastosowanie przez

⁹ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 11.

¹⁰ Tamże, s. 137–143.

autora listu środków stylistycznych, zachowanie formy, posługiwanie językowymi ozdobnikami.

Jednak niezależnie od typu listu, nadawca dokonuje selekcji treści w nim przekazywanej. Skwarczyńska wskazuje zasady, którymi posługuje się nadawca listu, a poprzez które osoba pisząca list dokonuje wyżej wspomnianego wyboru¹¹:

- a) zasadę ważności i błahości,
- b) zasadę odpowiedni i nieodpowiedni,
- c) zasadę estetyczną,
- d) zasadę prawdy i nieprawdy,
- e) zasadę treści ciekawej i obojętnej,
- f) zasadę głębi i powierzchowności.

List może pomieścić każdą treść, jednak w praktyce jego autor dokonuje swoistej filtracji przekazu.

Korespondencja wybitnych osobistości, na przykład Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego czy Joachima Lelewela stanowi nie tylko formę prywatnej rozmowy na odległość, ale jest również typem literatury. Zebrana i publikowana – zazwyczaj w wielu tomach – staje się nie tylko uzupełnieniem biografii jej autora, ale także źródłem cennych informacji na temat sytuacji politycznej czy społecznej. Jest pewnego rodzaju obrazem rzeczywistości, w której żył jej twórca, a także cennym materiałem źródłowym dla językoznawców. Tak dzieje się również w przypadku *Listów emigracyjnych* Lelewela.

ZWROTY DO ADRESATÓW

Lelewel w większości swoich listów nie stosuje zwrotów powitalnych skierowanych do odbiorców. Natomiast w korespondencji, w której stosuje incipity, tylko nieliczne wyrażają emocje:

- a) zwroty wyrażające pozytywne emocje: „Kochany Walery!”¹²; „Kochany i nieoszacowany Walerianie!” (105) – pokazują uczucia, jakimi nadawca darzy adresata swoich listów, podkreślają również zażyłość panującą pomiędzy nimi; wszystko to jest wzmocnione użytymi wykrzyknikami;
- b) zwroty wyrażające szacunek, poważanie: „Szanowny Wojewodo!” (42); „Szanowni Rodacy!” (182); „Szanowny Ziomku!” (96); „Szanowny Kolego!” (119); „Szanowni Ziomkowie!” (125) – są to zwroty pełne szacunku, ale nie niosą ze sobą zbyt dużego ładunku emocjonalnego; jedynie wykrzykniki użyte na końcu zwrotów mogą wskazywać na emocje, które towarzyszą Lelewelowi.

¹¹ Tamże.

¹² J. Lelewel, *Listy emigracyjne* t. 1, Kraków 1948, s. 312. Dalej w tekście podawana jest strona.

ZDROBNIENIA

W korespondencji Lelewela pojawia się dużo zdrobnień, które odzwierciedlają różne emocje.

Zdrobnienia są to rzeczowniki utworzone od innych rzeczowników za pomocą przyrostków: *-ek, -ik, -yk, -ka, -ko*. Pełnią funkcję ekspresywną, wyrażającą zazwyczaj pozytywny stosunek do desygnatu:

- *biografijka*: „Po zamknięciu listu doszedł mię twój z biografijkami Mickiewicza i Woronicza, a razem narzekania o pocztowe przewłoki i zawieruszenia się ekspedycji Norblina” (262);
- *talizmanik*: „Chodziliśmy długo z Du Bois po mieście jemu dobrze znajomym. Zaprowadził mię tylko do starego swego preceptora, który pensję trzyma. Był stary kontent, zostawiłem mu talizmanik” (193).

Jednakże w określonych sytuacjach mogą one wyrażać pejoratywny stosunek, wskazywać na pogardę, lekceważenie czy wręcz ironię¹³:

- *konferencyjka*: „I powtarzam w liście jego, com pisał do kolegi Sołtyka, że niewyjednanie przez Wojewodę paszportu ławego, będzie dowodem jasnym, że Wojewoda prezydujący nie życzy kompletu i niewiele rad z kłopotów obrad w zupełności; woli konferencyjki” (358);
- *toaścik*: „Wspomniałem w toaście o rocznicach wzięcia i obrony Warszawy, o związkach i sympatii, o wspólnym przeznaczeniu, życząc aby Francja uniknęła niebezpieczeństwa, aby odzyskała pryncypia i żywioły, które ją wielką czyniły. Koło stołu były żwawsze toaściki” (187).

Po przeanalizowaniu listów Lelewela można stwierdzić, iż badacz bardzo często stosował zdrobnienia, a pełnione przez nie funkcje są różnorodne. Wśród deminutywów wyrażających w *Listach* Lelewela ironię można wskazać następujące:

- *awanturka*: „nie było co zaprzeczać Marcelemu, co powiadał. Nieszczęśliwy to człowiek i zagubiony. Eksplikuje się, że ratował się a nikogo nie naraził, nikogo nie zgubił. Wszakże jeden rzeźnik bardzo zacny w Wilnie był z jego sprawy okrutnym sposobem zgubiony, o tym Marceli nie wiedział, ode mnie się dowiedział, kilka osób ze strachu pochorowało się, pomarło. Opuścił on Mezieres, gdzie od roku bawił w skutek jakichś miłosnych awanturek” (361–362);
- *słodziuchny*: „Czynski jest w Paryżu. Słodziuchnym był dla mnie ruszając stąd, grzeczny, uprzejmy, obawiający się dać powód do nieukontentowania” (224);
- *słodziutko*: „Pisali przez Żabkę ciż sami słodziutko, odpisze im Leszek, ale bez cukru. Fałsz i fałszerstwo oburza uczucie godności człowieka” (321);
- *wiadomostka*: „Nie śpieszyłem się z odesłaniem komunikowanego z dep. Aude listu, spodziewając się, że co zbierze do doniesienia i napisania jakich wiadomostek” (237).

¹³ Zob. H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 2001, s. 45–49.

Zdrobnienie od „zęb” zostało przez Lelewela poddane jeszcze innym modyfikacjom: „Jest czas, abyście zębki nadskakującym pokazali” (324). Zostało ono zastosowane w połączeniu z czasownikiem „pokazać” i aby dobrze odczytać sens tego zestawienia, należy odnieść się do treści listu autorstwa pisarza. Badacz pragnął ukazać swój pełen negatywnych emocji ironiczny stosunek do pewnej grupy osób. Można tu również mówić o modyfikacji związku frazeologicznego „pokazać rogi” – „pokazać na co kogoś stać, pokazać swoje negatywne możliwości”.

Wśród zdrobnień stosowanych przez Lelewela można również wskazać deminutywy wyrażające pozytywne emocje i uczucia:

- *biografijka*: „Po zamknięciu listu doszedł mię twój z biografijkami Mickiewicza i Woronicza, a razem narzekania o pocztowe przewłoki i zawieruszenia się ekspedycji Norblina” (262);
- *bliziuchno*: „Straszewicza wyglądamy z niecierpliwością, druk bliziuchno końca, ale co kłopotów jeszcze” (336);
- *monumencik*: „Widziałem też w Pont de l’Arche nowy monumencik. Na placu, na szubienicze o ramieniu, jakie niegdyś stroiły miasta niemieckie, postawiono glinianego białego Napoleona i chorągwiami trzykolorowymi go otoczono” (166);
- *podobniuteńki*: „Borzewski jest to brat rodzony tego, którego znam podobniuteńki” (194) – zdrobnienie *podobniuteńki* pełni funkcję emocjonalną, gdyż poprzez jego użycie Leleweł pragnie ukazać swoją fascynację podobieństwem braci, a także wzmocnić prawdziwość swojego stwierdzenia;
- *szubieniczka*: „Widziałem też w Pont de l’Arche nowy monumencik. Na placu, na szubienicze o ramieniu, jakie niegdyś stroiły miasta niemieckie, postawiono glinianego białego Napoleona i chorągwiami trzykolorowymi go otoczono” (166);
- *świeżuchny*: „Wreszcie nie mówię o numizmatyce, nad którą dziś Staszewicz stęka, ale o innym świeżuchnym doświadczeniu” (298) – deminutyw ten pełni funkcję emocjonalną, ponieważ ujawnia żywe zainteresowanie Joachima Lelewela sytuacją, która niedawno zaistniała.

Jako pieszczotliwego określenia badacz używa leksemów:

- *gronko*: „My tu założyliśmy gronko młode. Z tego powodu Leszek z Lublina [Leleweł – S.S.] prosi Cię, abys go do żadnego Komitetu nie wtracał (...)” (321);
- *dziełko*: „Nie Worcell się upominał o moje niektóre dziełka, ale ja sam” (218) – określenie to ukazuje pozytywne emocje, sentyment autora do swych dzieł;
- *sztyszek*: „książka zszywana na grzbiecie; zdrobnienie od *sztych*”: „Za parę dni otrzymasz pod swym adresem sztyszki moje. Przyjrzyj się im” (236).

Leleweł stosował również zdrobnienia w funkcji umniejszającej:

- *drwinka*: „Już tedy serio nie drwinkami do wojewody pisałem, że lepiej się pośmiać i podrwinkować z izby, niżeli serio gorszące sceny wyprawiać

- w izbie” (365) – zdrobnienie to pełni funkcję umniejszającą, wskazuje na niewinny, delikatny charakter żartów;
- *fundusik*: „Straszewicz powiózł na jarmark literacki do Douai moje dzieło, czekam jego powrotu, aby lichy rozrachunek zrobić, dług spłacić i mały fundusik na przyszłe miesiące zatrzymać” (359) – to z kolei zdrobnienie pełni funkcję umniejszającą znaczenie zebranej kwoty pieniędzy, wskazuje również na jej rozmiar. Dodatkowo deminutyw został dookreślony przymiotnikiem mały, co jeszcze intensywniej charakteryzuje niewielkość i znikomą rolę zebranej sumy;
 - *gminka*: „Jak co z naszej gminki pójdzie, to podpiszę, wreszcie proszę, raz na zawsze, nie proponuj mi żadnego stanowiska w M. P., bo ucieknę” (330) – określenie to pełni funkcję umniejszającą, gdyż obrazuje mały obszar działalności stowarzyszenia i wskazuje na niewielką liczbę jego członków;
 - *interesik*: „Z Eustachym Januskiewiczem stoi, mieszka w Brukseli niejaki Oborski, młodzieniaszek rura i duda, on plotki i kłamstwa o Eustachym rozpuścił. Eustachy siedzi spokojnie. Ingus [E. Januskiewicz] wpadł w pożar [Paryż]. Nie wiem jak swe interesiki naprawi, miałem już wiadomości, że jest na miejscu” (212) – zdrobnienie to występuje w funkcji umniejszającej, ponieważ wskazuje na niewielkie znaczenie podejmowanych działań;
 - *egzemplarzyk*: „Dzięki Ci za egzemplarzyk mej gryzmoły z powodu Kubrakiewicza” (255) – to zdrobnienie wskazuje na małą wartość utworu. Dodatkowo wzmocnione ono zostało rzeczownikiem *gryzmoła*, który wskazuje na autoironię.

Stosowanie przez Lelewela zdrobnień jest jego manierą językową, w pewnym stopniu spowodowaną pobytem tego badacza na Kresach, gdzie zdrabnianie wszelkich form jest naturalne i powszechnie stosowane.

PRZYMIOTNIKI

Leleweł jako świadomy użytkownik i badacz języka doskonale znał i stosował wszystkie jego zasady, ale podejmował także próby ich przekraczania. Nie wynika to z niewiedzy, niedouczenia czy popełnionego błędu, lecz z chęci eksperymentowania, wypracowywania nowych norm językowych, ekonomizacji języka, a także wyrażenia emocji, stosunku emocjonalnego do danych sytuacji czy rzeczy. Bardzo chętnie posługiwał się przymiotnikami i przysłówkami, które poddawał procesowi stopniowania – nawet te, które zgodnie z normami językowymi się nie stopniają¹⁴.

¹⁴ Przymiotnik i przysówek jako części mowy podlegają procesowi stopniowania, który ma na celu różnicowanie natężenia określanej cechy czy emocji, które oznaczają. Proces ten dokonuje się na trzech poziomach – stopniach: równym, wyższym i najwyższym. Może on się dokonywać w sposób regularny, nieregularny lub opisowy. Podczas stopniowania regularnego do przymiotnika lub przysłówka podstawowego (w stopniu równym) dodawana jest

Na uwagę zasługują konstrukcje stopnia najwyższego zbudowane w następujący sposób: *naj + nie + przymiotnik*, *nie + naj + przymiotnik*;

- *najnielogiczniejszy*: „Na cudzoziemców patrzą, jak na zapowietrzonych a złupiała ich myśl inwentuje kombinacje najnielogiczniejsze” (268) – użyty tu leksem jest nacechowany emocjonalnie, gdyż wyraża negatywny stosunek jego twórcy;
- „nienajkorzystniejszy”: „Wiesz Generale, wiedzą i delegowani, że drogi, które do utworzenia tej władzy to jest Komitetu obrano, nie zgadzają się z moim przekonaniem, że te do nienajkorzystniejszych doprowadziły rezultatów” (95) – przymiotnik ten pełni funkcję wartościującą pejoratywnie, jest silnie oceniający.

Zadaniem konstrukcji tego typu było wyeksponowanie konkretnej cechy i podkreślenie negatywnego stosunku do określanego desygnatu. Powyższe przykłady świadczą również o dążeniu Lelewela do ekonomizacji wypowiedzi, a także do jak najlepszego i jednoznacznego wyeksponowania konkretnej cechy.

Innym jeszcze przypadkiem jest stosowanie stopniowania regularnego w odniesieniu do przymiotników stopniowanych w sposób nieregularny. Oto przykład:

- *najprzykrzejszy*: „Zagubienie listu czyni na mnie najprzykrzejsze wrażenie, powiedz mu to” (295). Tutaj leksem „najprzykrzejsze” pełni funkcję emocjonalną i ewaluacyjną, ponieważ wskazuje na uczucia, a także ocenia zachowanie.

Na uwagę zasługuje również użycie przymiotnika *najczulsze*, ukazującego pozytywne emocje kryjące się w nadawcy, podkreślającego uczucie wdzięczności: „Zobowiązany waszymi oświadczeniami składam wam najczulsze dzięki, a zarazem przesyłam wam wyznanie, że oczekiwaniom waszym podobno mi nie będzie wolno odpowiedzieć” (40).

Warto podkreślić, że zastosowanie takich zabiegów dotyczyło korespondencji, czyli wypowiedzi pisemnej, bez bezpośredniego kontaktu, abstrahującej od sytuacji i kontekstu. Dlatego też nadawcy zależało na tym, aby w możliwie jak najlepszy i jednoznaczny sposób wyrazić swoje uczucia, myśli czy stosunek emocjonalny do konkretnych sytuacji.

Korespondencja Joachima Lelewela stanowi ciekawy materiał badawczy. Wskazane przeze mnie leksykalne sposoby ukazywania emocji w I tomie jego *Listów emigracyjnych* nie roszczą sobie pretensji do całościowego opracowania problemu. W swoim artykule starałam się przedstawić wybrane sposoby wyrażania uczuć. Jak wykazałam wcześniej, Joachim Lelewel bardzo chętnie korzystał ze zdrobnień

końcówka *-jszy*, *-szy*, a w stopniu najwyższym przedrostek *naj-*. W stopniowaniu nieregularnym zachodzi zmiana tematu, zaś końcówka w stopniu wyższym, a przedrostek w najwyższym są takie same, jak w stopniowaniu regularnym. Natomiast w stopniowaniu opisowym do przymiotnika w stopniu wyższym dodaje się leksem *bardziej*, zaś w najwyższym *najbardziej*.

i przymiotników w stopniu najwyższym. By precyzyjne wyrazić swoje uczucia, nie bał się przekraczać zasad obowiązujących w języku polskim. Wyżej przytoczone przykłady potwierdzają, że Leleweł-korespondent używał precyzyjnych, konkretnych oraz czytelnych leksemów wyrażających emocje i uczucia, tak aby osoba czytająca nie miała trudności z odczytaniem właściwych intencji nadawcy.

SUMMARY

LEXICAL DETERMINANTS OF EMOTIONS IN THE FIRST VOLUME OF *EMIGRATION LETTERS* BY JOACHIM LELEWEŁ

The article presents selected issues related to the applied by Joachim Leleweł language exponents of emotions in emigration letters collected in the first volume of *Listy emigracyjne Joachima Lelewela*. Leleweł as an emigrant wrote a lot of letters concerned with issues related to the situation of Poles, Europe, his friends who shared his emigrant fate. In the article author shows examples of diminutives, adjectives, direct references to the recipients by means of which Leleweł greeted the recipients of his letters. By using them in an unambiguous and clear way Leleweł showed his emotional states, his feelings or attitudes towards people and different issues.

KEY WORDS: diminutive, emotions, letters, adjectives

SYLWIA STOKOWSKA – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku, doktorantka na Wydziale Filologicznym UwB. Wśród jej zainteresowań badawczych znajduje się styl i język autorów (szczególnie Joachima Lelewela) oraz rozwój słownictwa kulinarnego.

ELŻBIETA DĄBROWICZ
UNIwersytet w Białymstoku

NEGOCJACJE NA PROGU ALKOWY.
DZIEŃDOBRY ADAMA MICKIEWICZA

Interpretacja, którą przedstawiam, nie jest wywodem historycznoliterackim. Nie mam zamiaru ani rzucać światła na mniej znany epizod biografii twórczej Mickiewicza, ani zapuszczać się głęboko w konteksty estetyczne czy kulturowe romantyzmu. Inspirację do proponowanej tu refleksji powzięłam z lektury dzisiaj publikowanych poradników z zakresu technik negocjacyjnych. Wśród wielu stanowisk w tej od stosunkowo niedawna popularyzowanej u nas dziedzinie¹, na polski rynek wydawniczy i edukacyjny przeniknęły koncepcje, w których uwzględnia się udział emocji w negocjowaniu². Mam na myśli zwłaszcza książkę Stuarta Diamonda³, w polskim przekładzie zatytułowaną *Zdobądź więcej!*, wydaną przez Wydawnictwo Literackie w 2012 roku (pierwodruk amerykański ukazał się dwa lata wcześniej). Punktem wyjścia autora jest stwierdzenie o wszechobecności negocjacji w świecie międzyludzkiem: „Negocjacje leżą w samym centrum ludzkich interakcji, kiedy bowiem ludzie wchodzą ze sobą w relacje, od razu zaczynają negocjować: werbalnie lub bez słów, świadomie lub nie”⁴. Specjalnie odkrywczo to nie brzmi, ale coś, co obowiązuje samo przez się, wcale nieczęsto jest traktowane z profesjonalnie wyczułoną uwagą.

¹ Wiele razy wznawiano u nas przekład książki *Dochodząc do TAK: negocjowanie bez poddawania się*, autorów: Roger Fisher i Bill Ury. Pierwsze wydanie w 1990 roku (pierwodruk oryginału 1981). Po polsku znana jest również książka Fishera Shapiro *Emocje w negocjacjach*, Warszawa 2009.

² W amerykańskich badaniach nad skutecznością negocjacji na emocje zaczęto zwracać baczniejszą uwagę począwszy od lat 90. Miało to związek z nasileniem badań nad emocjami w kontekście rozwoju psychologii ewolucyjnej, neurobiologii, kognitywistyki oraz z tzw. zwrotem afektywnym w naukach humanistycznych i społecznych.

³ Poleciała mi ją swego czasu, za co bardzo dziękuję, Anna Dąbrowicz, aktywistka ELSA, organizatorka szkoleń z dziedziny komunikacji dla studentów prawa, a uchylając rąbka prywatności, moja bratanica.

⁴ S. Diamond, *Zdobądź więcej! Naucz się otrzymywać to, czego pragniesz*, Kraków 2011, s. 13 (kompletny tytuł oryginalny: *Getting More: How To Negotiate To Achieve Your Goals In The Real World*).

Diamond należy do tych specjalistów od negocjowania, którzy nie spoglądają z góry na codzienną aktywność komunikacyjną, lecz z niej wyprowadzają podejście profesjonalne. Oto jeszcze jedna taka konstatacja, z którą trudno się nie zgodzić:

Świat jest irracjonalny i podobnie ma się rzecz z negocjacjami: im większe mają one dla nas znaczenie, tym bardziej nieracjonalnie zaczynamy się zachowywać. (...) gdy jesteśmy pod wpływem emocji, przestajemy słuchać. Ponieważ zaś nie da się wpływać na kogoś, kto nie słucha, wszystkie słowa i argumenty przewidziane dla trzeźwo myślących osób stają się w tej sytuacji bezużyteczne⁵.

Podejście z punktu widzenia specjalisty od negocjacji świeże w zestawieniu z innymi cieszącymi się zaufaniem klienteli szkołami negocjowania (np. wedle zasady *win-win*), dla romantycznych poetów nie byłoby żadną nowością. Skłonni do przesadnej koncentracji na autoanalizie – często im się to wyrzuca – złożyli wiele dowodów umiejętnej obserwacji tego, co się dzieje między ludźmi: w parach zakochanych (hetero- bądź homozwiązkach) i małżeńskich, między rodzicami a dziećmi, między rodzeństwem, między przyjaciółmi, nauczycielami a uczniami, w grupach rówieśniczych, w tłumie... Oglądana pod tym kątem literatura romantyczna okazuje się niewyczerpanym zasobem mikrozdarzeń, sytuacji interakcyjnych, które dopiero wzięte pod obserwację ujawniają całą swoją nieoczywistość i komplikację. Żywiąc wobec pisarzy doby romantycznej coś na kształt wdzięczności, że człowiek w ich ujęciu nie stanowił maszynerii całkowicie przewidywalnej.

Chciałabym na wiersz *Dzieńdobry* spojrzeć jako na specyficzny, wymagający precyzyjnego liczenia się ze słowem (i liczenia sylab), zapis nasyconej emocjonalnie interakcji, która przybiera formę potocznego negocjowania. W jakiej sprawie i z jakim skutkiem, jednym zdaniem odpowiedzieć nie sposób. Jednym sonetem – już tak.

W publikacji o znacznym rozproszeniu tematów nie zawadzi przypomnieć, że wiersz, o którym chcę mówić – jest piętnastą częścią (spośród 22) w cyklu sonetów tzw. odeskich Mickiewicza, tradycyjnie określanych też mianem erotycznych. Wydano je razem z „krymskimi” pod wspólnym tytułem: *Sonety w 1826 roku*, w Moskwie. *Dzieńdobry* jest ponadto pierwszym elementem triady w obrębie opus sonetowego, wyróżnionej podobnymi do siebie, „grzecznościowymi” tytułami: *Dzieńdobry*, *Dobranoc*, *Dobrywieczór*. Motywem powitania koresponduje – co dodatkowo przydaje mu znaczenia – z sonetem *Do Laury*, pierwszym w cyklu i wprost podejmującym szacowną tradycję petrarkowską⁶.

Forma sonetu, zawsze karkołomna dla poety, zwłaszcza romantycznego, gdyż wymagająca stałego kontrolowania emocjonalnej ekspresji, pilnowania nader sztywnych reguł gatunkowych, zwłaszcza w połączeniu z tytułem *Dzieńdobry*, kwalifikowała wiersz do poezji konceptualnej, podkreślała intencję opisu, de-

⁵ Tamże, s. 16.

⁶ Zob. J. Weinberg, *Petrarkizm Mickiewicza*, [w:] *Petrarka a jedność kultury europejskiej*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005.

monstracji umiejętności warsztatowych⁷. Trudno przecież o zestaw słów bardziej niż ogólnie przyjęta formuła powitalna oczywisty i semantycznie bezbarwny. Skoro zaś autor zdecydował się nim posłużyć, musiał mieć dobry ku temu powód. Późniejsi wydawcy sonetów, zachowując pisownię jednowyrazową tytułowego zwrotu grzecznościowego⁸, w XIX wieku nieosobliwą, sugestię tę chcąc czy nie chcąc wzmacniali. Dla XIX-wiecznego odbiorcy ortografia miała nieporównanie mniejsze znaczenie aniżeli dla dzisiejszego; i dlatego, że normy dopiero się stabilizowały, i dlatego, że teraz wszystko czytamy nieomal wyłącznie oczami, natomiast dawniej poezja wymagała lektury głośniejszej, bliższa była więc wystąpieniom publicznym i kulturze retorycznej, w której obrębie forma zapisu miała przede wszystkim wskazywać sposób realizacji głosowej przekazu, nie zaś utrwalać meandry logicznego wywodu.

Niejednoznaczność tytułowego „dzieńdobry”, i to już ostatnia o nim uwaga, polega nie tylko na współlistnieniu w nim powszedniej, konwencjonalnej formuły z ekscentryzmem inwencji poetyckiej, ale też na niepewności co do tego, czy tytuł zapowiada wiersz o powitaniu czy raczej wiersz-powitanie, czy wreszcie obie te ewentualności nie zachodzą tu łącznie. Jak już wspomniałam na początku, w sonecie Mickiewicza (a niewykluczone, że i poprzez ów sonet, w toku jego wypowiedziania⁹) odbywają się negocjacje. Wirtuozeria poety widoczna jest w tym między innymi, że „dzieńdobry” pojawia się w ledwie 14-wersowym wierszu, poza tytułem, siedmiokrotnie i za każdym razem oznacza co innego. Nigdy natomiast nie sprowadza się do zwykłego, niewinnego, nieuważnego, bezmyślnego powitania¹⁰. Wszystkie formuły powitalne przynależą do tej samej osoby – męskiego „ja”. Kierowane są raz po raz do tej samej adresatki, lecz każdemu użyciu towarzyszy inna aura emocjonalna, każde w sobie kryje intencje niepodobne do innych.

Przed kimś, kto próbuje sonet ów powiedzieć, bo jednak poezję romantyczną trzeba recytować na głos, stoi więc nie lada zadanie. Każde „dzieńdobry”, tak samo w sobie banalne, powinno wybrzmieć inaczej!

⁷ We wszystkich omówieniach sonetu jako gatunku pojawia się stwierdzenie, że uprawiając tę formę poeta wystawia na próbę swoje umiejętności pisarskie.

⁸ Taka pisownia występowała w pierwodruku, z wyjątkiem pierwszego wersu trzeciej strofy. Edytor przypuszcza, że „chodziło zapewne o wygranie obu znaczeń (*słodszy dzień i dzień dobry*)”; A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 2, cz. 2, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław... 1972, s. 134.

⁹ Historycy literatury wiązali sonety odeskie, operujące formą dialogową bądź do kogoś adresowane, z konkretnymi, bliskimi Mickiewiczowi w tamtym czasie kobietami.

¹⁰ Wszystkie te określenia nie wynikają stąd, że lekceważę etykietę albo nie dostrzegam jej wielofunkcyjności. Chodzi mi jedynie o to, że zwroty grzecznościowe wypowiedziane są często z nawyku, bez głębszej motywacji. O grzeczności jako fenomenie kulturowym zob. M. Karwat, *Grzeczność jako cnota problematyczna*, [w:] *Grzeczność nie jest nauką łatwą ani małą. Język, działanie, kultura*, red. J. Bloch, D. Lewandowska-Jaros, R. Pawelec, Warszawa 2014, s. 125–135.

Wysłuchajmy i przeliczmy:

Dzieńdobry

Dzieńdobry! nie śmiem budzić, o, wdzięczny widoku! (1)
 Jej duch na poły w rajskie wzleciał okolice,
 Na poły został, boskie ożywiając lice,
 Jak słońce na pół w niebie, pół w srebrnym obłoku.

Dzieńdobry! już westchnęła, błysnął promyk w oku, (2)
Dzieńdobry! już obraża światłość twe źrenice, (3)
 Naprzykrzają się ustom muchy swawolnice,
Dzieńdobry! słońce w oknach, ja przy twoim boku. (4)

Niosłem słodszy **dzień dobry**; lecz twe senne wdzięki (5)
 Odebrały mi śmiałość; niech się wprzódy dowiem
 Z łaskawem wstajesz sercem? z orzeźwionym zdrowiem?

Dzieńdobry! nie pozwalasz ucałować ręki? (6)
 Każesz odejść, odchodzę, oto masz sukienki,
 Ubierz się i wyjdź prędko – **dzieńdobry** ci powiem¹¹. (7)

Nie tylko pomysł, żeby utarte powitanie uczynić tematem wiersza, zaskakuje czytelnika. „Dzieńdobry” – bezosobowa i konwencjonalna forma – zdaje się nie zanadto pasować do sytuacji zarysowanej w sonecie. Szybko orientujemy się bowiem, że chodzi tu o chwilę intymną między dwojgiem, którzy właśnie i ewidentnie po raz pierwszy spędzili ze sobą noc, chociaż autor nie pisze wprost ani o alkwie, ani tym bardziej o łóżku i pościeli. Nie mówiąc już o tym, co się w niej działo¹².

Niewiele zresztą mówi się w tym wierszu wprost. Na dobrą sprawę bardzo niewiele właśnie, poza siedmiokrotnie powtórzonym „dzieńdobry”. Tyle że wszystkie te formuły powitalne składają się na niewolną od nagłych zakłóceń nastroju dramaturgię wiersza. Bo dzieje się w nim wcale niemało, o czym przekonuje zestawienie skrajnych użyczeń formy grzecznościowej, czyli wersu pierwszego z ostatnimi.

W pierwszym czytamy: „dzieńdobry, nie śmiem budzić, o! wdzięczny widoku”. Jesteśmy świadkami (trochę czujemy się tym zażenowani) czyjegoś nabożnego zachwyty, który zarazem onieśmiela i unosi. Ostatnie sugerują jakże inny już nastrój i układ między dwojgiem: „Każesz odejść, odchodzę: oto masz sukienki,/ Ubierz się i wyjdź prędko – dzieńdobry ci powiem”. Najpierw „nie śmiem”, z którego promieniuje na całą strofę czułość i delikatność, na końcu zaś brutalne: „każesz”, „masz”. Nie jest łatwo zrelacjonować, co nocą i o poranku zaszło w alkwie, ani

¹¹ A. Mickiewicz, *Dzieńdobry*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 2, cz. 2..., s. 12 (wyróżnienia – E.D.).

¹² Pierwsi recenzenci strofowali jednak Mickiewicza za nieprzyzwoitość. Franciszek S. Dmochowski zauważał: „sonety *Dzieńdobry* i *Dobranoc* rażą śmiesznym brakiem przyzwoitego tonu”; W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych*, Wrocław 1962, s. 73.

też na czym w końcu stanęło między kochankami. Początek wiersza sugerował miłosne oczarowanie, wersy końcowe wskazują na jego wygaśnięcie. Czy któreś z kochanków ponosi winę za to, że czar prysł? Czy może oboje się przyczynili do zmiany aury między nimi?

Ponieważ w wierszu słyszymy bezpośrednio tylko głos męski i podążamy za męskim punktem widzenia, gotowi jesteśmy przyjąć, że zawiniła kobieta. Nie słyszymy wprawdzie jej słów, ale wyczuwamy, że ma władzę nad mężczyzną. Najpierw wprawia go w błogie onieśmienie, potem każe mu odejść. Takiej ocenie kobiecego wpływu sprzyja też siła tradycji patriarchalnej: za stratę raju winę ponosi jak wiadomo matka-Ewa. W sonecie rajskie skojarzenia zostały uruchomione zaraz w pierwszej strofie („Jego duch na poły w rajskie wzleciał okolice”), ich echo powraca też w ostatniej, kiedy kochanek rzuca kobiecie „sukienki”, żeby się – widać grzesznie obnażona – ubrała. Czy zatem miała tu miejsce historia stara jak świat?

Taka interpretacja, choć ma w tekście podstawy, nazbyt jednak upraszcza daleko idące zniuansowanie biegu zdarzeń miłosnych i werbalnych w *Dzieńdobry*. Ponieważ tylko mężczyzna zabiera głos w wierszu, łatwo można przeoczyć różnicę między tym, co między kochankami rzeczywiście zostało wypowiedziane, a tym czemu winniśmy przypisać status słowa jedynie pomyślanego¹³. Nie jest to różnica błaha, bo rodzi poważne konsekwencje.

Wracam do pierwszego wersu: skoro sytuacja jest intymna, prawdę mówiąc spodziewalibyśmy się w powitaniu kochanka nieco więcej czułości aniżeli odniesienie wpisane w etykietalne „dzieńdobry”. Czy jednak to poranne „dzieńdobry” aby na pewno zostaje wypowiedziane? Mówiąc „dzieńdobry”, mówiąc na głos, kochanek sygnalizowałby, że chce oddzielić nocną intymność od spraw dziennych. Chce wrócić do form przyjętych między ludźmi, których niekoniecznie łączy coś więcej prócz kultury towarzyskiej. Może nawet czuje się w obowiązku, by uporządkować chaos, który kochankowie rozpętali, próbuje na nowo oddzielić ciemność od światła. Chodziłoby więc poniekąd o wejście w rolę, którą wziął na siebie mówiący w balladzie *Romantyczność*, strofując szaloną dziewczynę: „to dzień biały”, by wytrącić ją z przekonania, że odbywa nocną schadzki ze zmarłym ukochanym i przywołać między żywych, respektujących normy zachowań.

„Dzieńdobry” tylko zwerbalizowane w myślach, lecz nie wypowiedziane, wskazuje na onieśmienie bohatera lirycznego w sytuacji zupełnie dla niego nowej. Jest biedak na tyle oszołomiony chwilą, a może zaskoczony odświeżonym szczególnie urodą, że sam przed sobą popada w niestosowną, nadmiarową ceremonialność. Z braku kontenansu i słów. Ale nie tylko to. Powstrzymuje się przed wypowiedzeniem powitania, żeby nie zniweczyć uroku chwili, nie przyspieszać powrotu z raju na ziemię. Pragnie kochankę przywitać na progu dnia, ale zarazem obawia się zmrożenia nastroju. Walczą w nim sprzeczne pokusy:

¹³ W feministycznie ukierunkowanej analizie zostałyby podkreślony kontrast między aktywnością werbalną mężczyzny a milczeniem kobiety, co musiałoby przesłonić istotniejsze w tym wierszu napięcie między wypowiedzianym a pomyślanym.

chciałby już iść dalej w porządku dnia powszedniego, lecz żal mu zatchnienia, które nim owładnęło. Może wolałby o kochance myśleć – myśleć, co zechce – niżli z nią rozmawiać?

Różnicę między wypowiedzianym a pomyślanym w sonecie Mickiewicza trzeba mocno podkreślić. Cała dramaturgia wiersza na tym właśnie rozróżnieniu została rozpięta. Pierwsze „dzieńdobry” lokuje się na granicy między afektem w znaczeniu przedświadomego, przedwerbalnego, duchowo-cielesnego poruszenia a próbą ekspresji emocji¹⁴. Nie zostaje wypowiedziane, ponieważ kochanek, któremu już wraca świadomość, powstrzymuje się przed obudzeniem kochanki jeszcze zastygłej w ekstazie. Idąc dalej, przyjdzie odnotować, że i kolejne sonetowe „dzieńdobry” nie zostaje wypowiedziane. Po czym to poznajemy? Ano po tym, że kochanek mówi o kochance w trzeciej osobie: „już westchnęła”. Druga osoba gramatyczna – kochanka jako „ty” – pojawia się dopiero w wersie następnym. Rzecz ciekawa, kochanek nie pozwala śpiącej łagodnie przejść granicy między snem a jawą, nocą a dniem. Zaskakuje agresja zawarta w obrazowaniu i brzmieniowej instrumentacji wersu powitalnego: „dzieńdobry, już obraża światłość twe źrenice”. Pierwsze, zaledwie pomyślane „dzieńdobry” zdradzało onieśmienie i zachwyt kochanka „wdzięcznym widokiem”. Powstrzymując się od wypowiedzenia słów, okazywał kochance delikatność. W „dzieńdobry” ostatnim z dotąd przywołanych, wypowiedzianym z naciskiem, by dotarło do adresatki, onieśmienia i zachwytu nie zostało ni krzty. Najpierw kochanka promieniowała światłem niczym słońce, teraz wszystko wróciło już na swoje miejsce. Kobieta jest kobietą, słońce słońcem, w dodatku światło słoneczne agresywnie razi ją w oczy – obraża. Razi jaskrawością..? Odbiera iluzję miłosnej nocy..? Demaskuje i obnaża w całej dosłowności (co nie musi oznaczać: w całości). Dzień kobiecie nie sprzyja. Mickiewicz najwyraźniej respektuje archetypalne rozróżnienie między kobiecością jako żywiołem lunarnym i solarną męskością.

Co do kolejnego „dzieńdobry” możemy mieć absolutną pewność, że zostało i wypowiedziane, i usłyszane. W dodatku wypowiedziane nader obcesowo. Kochanek poczyna już sobie śmiało, po męsku: „dzieńdobry, słońce w oknach, ja przy twoim boku”. Powitanie staje się elementem stanowczego, trójkowego wyliczenia. Raz, dwa, trzy: „dzieńdobry, słońce w oknach, ja przy twoim boku”. Światło dnia najwidoczniej przydało mu pewności siebie. Tym razem „dzieńdobry” podkreśla jednoznaczność sytuacji: kochanek i kochanka, ciało przy ciele; w świetle dnia wszystko jest jasne, aż nazbyt jasne – do nieprzyzwoitości. Początkowe „na poły” i „pomiędzy” nocą a dniem, rajem a ziemią, ustąpiło miejsca temu, co wyraźnie rozdzielone.

¹⁴ Teoretycy afektu spierają się o jego definicję i relację afekt/emocje. Generalnie jednak afekt należy do sfery *zoe* – by przywołać rozróżnienie przejęte od Greków – emocje do *bios*. O teoriach afektu zob. *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015 (zwłaszcza: A. Burzyńska, *Afekt – podejrzany i pożądany*).

Od tego momentu będzie już tylko gorzej. W następnym wersie kochanek próbuje złagodzić dominacyjny ton, jest świadom, że między niewypowiedzianym powitaniem a tym, którego dopełnił, otworzyła się przepaść: „niosłem słodszy dzień dobry”. Ale nie doniósł, po drodze gdzieś uronił. Tłumaczy się, że w gruncie rzeczy planował całkiem inny początek dnia – bliższy atmosferze nocnego upojenia. Nie jest to już akt powitania, lecz krytyczny komentarz do niego. Zamiast powitać, mówi o powitaniu, zamiast kochać...

Szóste z kolei „dzieńdobry” można uznać za korektę poprzedniego, pomysł, jak zażegnać nieporozumienie, przełamać narastający dystans. Kochanek chce tym razem utożsamić słowo z czułym gestem – pocałunkiem, a może nawet próba pocałunku wręcz zastępuje słowa. Kobieta jednak go odrzuca: „Dzieńdobry! nie pozwalasz ucałować ręki?”. Mężczyzna dalej już nie brnie. Zdaje się szanować wolę kochanki: nie to nie.

Ale zaraz dokonuje cięcia – znów brutalnego – i jeszcze raz przejmuje inicjatywę: układa nowy scenariusz. Siódme, ostatnie „dzieńdobry” jest zapowiedzią tego, które dopiero nastąpi w niedalekiej przyszłości. Staje się elementem całkiem innej sytuacji. On i ona już za drzwiami alkowy, pozapinani na wszystkie guziki, postąpią w zgodzie z etykietą. Będą udawali, że nocą nic a nic między nimi nie zaszło. „Każesz odejść, odchodzę: oto masz sukienki./ Ubiierz się i wyjdź prędko – dzieńdobry ci powiem”. Ostatnie „dzieńdobry” zastępuje to, co logicznie w scenie alkwianej powinno nastąpić, skoro kochanka nakazuje kochankowi, by wyszedł. Stanowi unik przed bądź też odmowę przyjęcia „do widzenia” ze strony kobiety. A może bardziej definitywne *adieu* już nawet zawisło w powietrzu? Kochanek mówi wszak „odchodzę”, a nie „wychodzę”, co nie budziłoby wątpliwości, że chodzi istotnie i jedynie o wyjście za próg. Czy zatem scena rannego powitania nie jest zarazem zawołowaną sceną rozstania? A może inaczej: koncept z „dzieńdobry” wyekspediowanym w ostatniej chwili poza alkwę zażegnuje niebezpieczeństwo rozstania, otwierając szansę na powtórzenie całej sytuacji od nowa: na kolejne *tête-à-tête*. A potem kolejne...

Co się zatem wydarzyło między kochankami po spędzonej razem nocy, poczynaając od pierwszego po ostatnie „dzieńdobry”? Oddalili się od siebie gwałtownie i rozeszli nieomal w gniewie, nie mogąc się uporać z porannymi emocjami gry, by się tak wyrazić, *z-stępnej*? Czy może jednak umówili się na kontynuowanie sekretnego romansu, ustalili jego reguły, rozumiejąc skądinąd, że cudu pierwszego razu powtórzyć się nie da?

Najpierw o emocjach *z-stępnych*.

Kochanek jest zrazu onieśmielony „widokiem”, na koniec jednak tej samej kochance, którą dopiero co adorował, rozkazuje się przyodziać. Dlaczego w krótkim czasie tak zhardział?

Jeszcze raz muszę wrócić do rozróżnienia między wypowiedzianym a pomyślanym.

Kochanka nie była bezpośrednio adresatką pierwszych sonetowych wyznań. Kochanek adorował ją, kiedy spała, kiedy tylko „na poły” zostawała po tej stronie

świata. Nie była więc świadoma onieśmienia kochanka, w które go wprawiła, nie dowiedziała się o uniesieniu, którego dzięki niej doznał. Tego akurat jej nie powiedział, żeby nie niszczyć wrażenia. Usłyszała za to (jeśli usłyszała...), że właśnie nastął dzień, przyłapując ich *in flagranti*, a kochanek-zdobywca zdawał się w dodatku chełpić swoim erotycznym podbojem – „ja przy twoim boku” i zawstydział kobietę „światłością” bijącą przez okna.

Dlaczego kochanek zwleka z wypowiedzeniem powitania, poprzestając na przymierzaniu się do niego? Wprost mówi o onieśmieniu. Nic dziwnego, obudził się przy boskiej kochance. Ale ta pierwsza chwila po przebudzeniu niestety nie może trwać wiecznie, nie może wręcz trwać – jak to chwila – ani chwili dłużej. Zauważmy, że wszechogarniający „wdzięczny widok” z pierwszego wersu w następnych zaczyna się komplikować i dzielić na części. Zachwyt, który wszystko ze wszystkim spajał, ustępuje miejsca analizie: kobieta jest już tylko w połowie niebianką, na poły zaś istotą cielesną. Ale i w takiej postaci nie może długo pozostawać. Coraz intensywniej staje się cielesna i płciowa. Jeszcze chwila i spoczywa obok mężczyzny, pozbawiona już wewnętrznego blasku, za to jaskrawo oświetlona światłem dnia – bezlitosnym. Między „dzieńdobry” pierwszym, tylko pomyślanym, a pierwszym wypowiedzianym i usłyszanym, kochanka zostaje przeniesiona z rajy do alkowy, a po drodze odarta z boskiej aury, odarta tak dalece, że na koniec będzie się musiała przyodzierać, żeby zakryć ciało ogołoczone z duchowego piękna. Ta jej obnażona cielesność staje się dojmująco obecna, kiedy kochanek dostrzega na jej wargach muchy: „naprzykrzają się ustom muchy swawolnice”.

Teraz mogę już wyznać, że moje zainteresowanie sonetem *Dzieńdobry* wzięło początek właśnie od wspomnianych much. Nie sposób ich w wierszu przeoczyć, zwłaszcza, że zdają się plamić inicjalny „wdzięczny widok”, który bohatera wiersza tak zachwyca i onieśmiela. Muchy drastycznie zakłócają wytworzoną wcześniej aurę nastrojową. Czy oznaczają, że stan uniesienia mija?

Sen – jak mawiali starożytni – to śmierci brat. Kobieta śpi, ale w tym śnie z istoty boskiej przeistacza się w zwykłą śmiertelniczkę. Wyobrażając sobie muchy łązące po wargach śpiącej kobiety, nie ma rady, czuję szarpnięcie wstrętu. Jak na widok rozkładającej się padliny. Ja, tak – a kochanek? Kochanek – dziwna rzecz – wstrętem nie reaguje. Czy dlatego, że mam inną niż on wrażliwość? Jego jest bardziej tolerancyjna dla ekscesów natury, moja zaś ucywilizowana, dzikiej przyrodzie niechętna? Mickiewicz, dawno już to zaobserwowano, miał predylekcję do świata owadziego¹⁵. Nie znaczy to jednak, że był niespełnionym entomologiem. Z rozmaitych owadów – korników, robaczków świętojańskich, szerszeni, jedwabników – potrafił wypreparować niesłychane ingredencje dla

¹⁵ Mam oczywiście na myśli niezapomniane studium Zofii Stefanowskiej, *Świat owadzi w IV części „Dziadów”*, [w:] tejsze, *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 1976. Ostatnio o owadzie bestiarium pisał Grzegorz Igliński *Z Mickiewiczowskiego bestiariusza. Owady i robaki w „Dziadach”*, „Wiek XIX” 2016, t. 9, s. 7–37.

swojej poezji. Sonet *Dzieńdobry* może posłużyć za przykład tego, jak „świat owadzi” pracuje u Mickiewicza na rzecz ludzkiego. Trzeba więc zapytać, po co w *Dzieńdobry* muchy.

Obraz much wytrąca kochanka z onieśmienia. Muchy, w odróżnieniu od niego, nabożnie zauroczonego, „naprzykrzają się ustom”. To, na co on nie mógł się odważyć, im – „swawolnicom” – przychodzi z łatwością. Można też mniemać, że nieświadomie, poprzez wzmiankę o swawoli much-kochanek, odsłania się ze swoim cielesnym, przyziemnym, brudnym i bezczeszczącym pożądaniem. W świetle dnia wcale się też swojego pożądania nie wstydzi.

Dalej czytamy, że kochanka cofa rękę przed jego pocałunkami. Najwidoczniej próbuje ukarać go oziębłością, bo zredukował ją do obiektu seksualnego pragnienia. Scenę onieśmienia wobec boskiej kochanki odegrał wszak tylko w teatrze własnej świadomości, kiedy kobieta była jeszcze pogrążona we śnie. Scena ta nabrała przez to charakteru niejako gry wstępnej z samym sobą, nie zaś intymnego kontaktu z ukochaną. Czyżby znajdował tu potwierdzenie stereotyp miłości romantycznej jako maski dla narcystycznej hipertrofii ego?

Wróć jeszcze do much. Prócz tego, że zdradzają męskie pożądanie w relacji między dwojgiem, w wierszu znaczą jako symbol wanitatywny. W historii malarstwa można wskazać wiele obrazów, na których muchy symbolizują piętno śmierci. Pojawiają się jako zwiastuny przemijania w pejzażach idyllicznych, w martwych naturach. Występują też niekiedy na obrazach przedstawiających madonnę z dzieciątkiem, zapowiadając śmierć Chrystusa¹⁶.

W *Dzieńdobry* ważny jest czas, moment przejścia między nocą a dniem, i upływ czasu. Uporczywie nawracające słowa powitania brzmią niczym bicie zegara. Na początku bohater chce czas zatrzymać, oddając się kontemplacji kobiecego piękna czy też swojego nim zachwyty, ale to niewykonalne. Rzecz nie dzieje się w raju czy w innej przestrzeni idyllicznej. Dzieje się teraz, tutaj, między ludźmi, zwykłymi śmiertelnikami. Dzieje się w czasie.

Akt miłosny – wiele wskazuje na to, że nieziemski – otworzył bramę śmierci. Czy nie dlatego kochankowie, podejmując swoje role w scenie ukazywanej przez poetę, próbują odwrócić bieg rzeczy? Skoro intymność okazała się bramą do śmierci, to może trzeba znów się cofnąć do obcości, ukryć za etykietą, udawać, że nic się nie stało, że dzieje się to tylko, że nic się nie dzieje? Właśnie – udawać. Taki, jak się wydaje, jest nieoczekiwany efekt alkowianych negocjacji podszytych lękiem przed bezlitosną przyszłością.

¹⁶ Zob. H.B. Werness, *Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, Nowy Jork 2003, s. 182–183.

SUMMARY

NEGOTIATIONS ON THE ALCOVE THRESHOLD. *GOODMORNING* BY ADAM MICKIEWICZ

Inspiration for presented here Mickiewicz's sonnets are popular nowadays negotiation theories that take into account the emotional factor. The poem is treated as a poetic text filled with emotions of colloquial negotiations between a pair of lovers who after a night spent together are trying to define their relationship. Poetic energy is focused on the seven-times used phrase "good morning", where each time it presents another phase of turbulent negotiations with a few words and gestures.

KEY WORDS: Mickiewicz, „Dzieńdobry”, negotiation techniques

ELŻBIETA DĄBROWICZ – *historyk literatury XIX i XX w.; zajmuje się m.in. biografistyką, uwzględniającą granice między prywatnością a życiem publicznym oraz aspekt migracyjny. Autorka książek: Cyprian Norwid. Osoby i listy, Lublin 1997, Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861, Białystok 2009; współredaktorka prac zbiorowych: Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX, Białystok 2000, Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej, Białystok 2004, Literatura w granicach prawa (XIX–XX w.), Warszawa 2013, Kariera pisarza w PRL-u, Warszawa 2014, Georomantyzm: literatura – miejsce – środowisko, Białystok 2015.*

JAN MAKAREWICZ
UNIwersytet Warszawski

„BĘDZIEM RĄBAĆ, BĘDZIEM SIEKAĆ,/
JAK NAM MIŁY BÓG I KRAJ!”
PIERWSZE DNI POWSTANIA LISTOPADOWEGO
UTRWALONE W PIEŚNIACH

Zapał wolności przebiega Europę od jednego końca do drugiego. Poeci zanućcie pieśni!
Niech lud powtarza je głośno na ulicy, ażeby w sobie krzepił uczucia patriotyczne¹.

Takie słowa wieńczą obszerne doniesienia z pierwszych dni powstania. Zamieszczono je na łamach drugiego numeru „Patrioty”, organu prasowego Towarzystwa Patriotycznego, 2 grudnia 1830 roku. To znamienity fakt, bowiem powstanie listopadowe, w szczególności zaś jego pierwsze dni, zanim ogłoszono detronizację cara i wojnę polsko-rosyjską, było wydarzeniem bezprecedensowym w historii Warszawy i jej mieszkańców, później zaś – całego narodu.

Ten zryw był wyjątkowy z wielu powodów, z których warto wymienić kilka mających szczególne znaczenie dla dalszych rozważań. Po pierwsze – wydarzenie to było wyczekiwane przez znaczną część społeczeństwa polskiego i szybko zyskało poparcie drobnomieszczaństwa, plebsu, akademików i młodszych oficerów. Pomimo braku wsparcia ze strony wyższych rangą oficerów czy senatorów to właśnie lud Warszawy, porwany przykładem podchorążych i braci studenckiej, dał się unieść zapałowi patriotycznemu prawdopodobnie niespotykanemu od czasów insurekcji kościuszkowskiej. Po drugie – zaledwie kilka miesięcy wcześniej Belgowie zorganizowali udane powstanie przeciw przeważającym siłom holenderskim, toteż nieprzypadkowe są słowa o ogarniającym całą Europę „zapale wolności”, którego wojska rosyjskie obawiały się wręcz panicznie. Po trzecie – pierwsze dni powstania pokazały siłę, męstwo, fantazję i wyobraźnię ludzi młodych – podchorążych i akademików. Była to generacja, która nie odczuła tak dotkliwie klęski roku 1812 i z kampanii napoleońskiej wyniosła jedynie jej legendę, to jest pamięć o wielkich czynach dokonanych przede wszystkim siłą moralną². Po czwarte – dzięki bierności przedstawicieli starszej generacji i początkowo zbyt ugodowej postawie

¹ „Patriota” nr 2, 2 grudnia 1830, s. 4.

² Zob. W. Tokarz, *Sprzysiężenie Wysockiego i noc listopadowa*, Warszawa 1925, s. 9.

Rady Administracyjnej to właśnie młodzi byli w stanie skutecznie kształtować opinię publiczną. Jak bowiem stwierdził pułkownik Józef Paszkowski – „młodzież uznała się organem potęgi ludowej, zdolną nowym torem popchnąć bryłę świata”³. Skoro lekturami tej młodzieży były *Oda do młodości* i *Konrad Wallenrod*, nic dziwnego, że wierzyła ona w możliwość porwania narodu jej własną wiarą i siłą moralną⁴. Działo się to przy dezaprobachie wielu przedstawicieli starszego pokolenia, o których generał Paszkowski stwierdził, że

ci, co już za młodu zawichrzenia przebywali, co już odegrali sceny hazardowe i przekonali się doświadczeniem, że nie tak łatwo zorganizowany porządek zerwać, jak się roi niedoświadczonym – a gdy go bieg zdarzeń, nie od nas zależących, zerwie, jakże go trudno rozumem pospolitym w nowy zorganizować... jak zbrodni lękali się hazardu. Oddając się sami na ofiarę, wzdrygali się na starość być ofiarnikami. Dlatego to właśnie szanowali porządek, jaki był, i upatrywali go jedynie w legalnym posłuszeństwie władzy. Oni wierności królowi polskiemu nie odłączali od miłości Ojczyzny... Imaginacja puszcza się na hazardy; rozsądek postępuje wedle zasad, choćby miał paść ich ofiarą⁵.

Jednak podoficerom ze szkoły podchorążych szczęście sprzyjało, skoro w noc listopadową w liczbie dwustu byli w stanie otwarcie przejść Nowym Światem i – pomimo rozstawionych wojsk rosyjskich – żaden z nich nie zginął. W międzyczasie jeden z oficerów wpadł do Teatru Rozmaitości i zawołał: „Panowie do broni, Moskale nas wyrzynają!”. Karol Boromeusz Hoffman, autor cennej – ze względu na czas jej powstania – publikacji *Wielki tydzień Polaków czyli Opis pamiętnych wypadków w Warszawie od dnia 29 listopada do 5 grudnia 1830 r.*, wydanej już 6 grudnia (sic!) wspomina, że wszyscy uciekli, a „przestach obecnych Rosjan był nie do wyrażenia”⁶. Odtąd okrzyk „Do broni!” będący tradycyjną pobudką, stanie się kanwą rozmaitych pieśni i piosenek powstańczych. Następnie, po oswojeniu więźniów stanu u Karmelitów na Lesznie i u Marcinkanek na Pivnej, podchorążowie opanowali Arsenał i wraz z mieszkańcami Starego Miasta zabrali stamtąd – według różnych źródeł – czterdzieści tysięcy⁷ lub pięćdziesiąt tysięcy sztuk amunicji⁸. Niezwykła była zatem siła młodości, ich optymizm i wiara w zwycięstwo, które niemal natychmiast udzieliły się ludowi Warszawy. Hoffman dodaje:

Trzeba być świadkiem Rewolucji, żeby sobie wystawić wrażenie, jakie ten nadzwyczajny wypadek zrzucił na umysłach wszystkich, niewiedzących o rzeczy mieszkańców

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ J. Paszkowski, *Wspomnienia o niektórych generałach polskich, którzy padli ofiarą powstania 29 XI 1830 roku*; cyt. za: tamże, s. 8.

⁶ K.B. Hoffman, *Wielki tydzień Polaków czyli Opis pamiętnych wypadków w Warszawie od dnia 29 listopada do 5 grudnia 1830 r.*, Warszawa 1830, s. 29.

⁷ Tamże, s. 25–26.

⁸ Zob. Z. Mańkowski, *Uwagi o warszawskiej Gwardii Narodowej w powstaniu listopadowym*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia. Secctio F” 1956, z. XI, 6, s. 101.

stolicy. Zrazu głuchy szmer po ulicach luną pożaru na pół oświetlonych, przerywany odgłosem dalekich strzałów, następnie okrzyki pędzących dorożkami lub konno tu i ówdzie oficerów i podchorążych z dobytymi szpadami, wołających: do broni Polacy! Do broni, widok potrwożonych Rosjan uciekających w rozmaite strony; wszystko to napełniało serca i umysły zdziwieniem i niepewnością, dumą narodową i trwogą⁹.

Ostatnią, niebagatelną kwestią jest niespotykane dotąd przyspieszenie obiegu literackiego. Już na drugi dzień po posiedzeniach Rady Administracyjnej, Towarzystwa Patriotycznego czy po wieczornych widowiskach patriotycznych w Teatrze Narodowym, czytelnicy dysponowali nowymi tytułami prasowymi i drukami ulotnymi zawierającymi stenogramy obrad, odezwy czy świeże teksty piosenek ukończonych i wykonanych wieczorem poprzedniego dnia, nierzadko z informacją, że w składzie nut Klukowskiego już można zakupić ich partyturę w przystępnej cenie.

W związku ze zniesieniem cenzury i związaną z tym wolnością prasy i widowisk, zapotrzebowanie na nowe pieśni oraz przedstawienia patriotyczne było tak duże, że istniejące dotychczas instytucje wręcz nie nadążały za rozemocjonowanym ludem Warszawy. Nowo powstały Teatr Rozmaitości nie miał w swoim repertuarze praktycznie niczego nowego do zaproponowania, natomiast w księgozbiorze Teatru Narodowego (w związku z cenzurą) nie było żadnej odpowiedniej sztuki teatralnej, opery, komediooper, melodramatu czy kantaty odnoszącej się wprost do wydarzeń społeczno-politycznych po 1794 roku. Stąd takie zapotrzebowanie na uroczystości patriotyczne z towarzyszeniem muzyki i tańców, organizowane niemal *ad hoc*, które kilka razy odbyły się także w Teatrze Narodowym¹⁰.

W takiej sytuacji podstawowym medium komunikującym emocje pierwszych dni powstania stała się właśnie pieśń. To ona, w romantycznym duchu *Powieści wajdeloty*, jest w stanie najlepiej upamiętnić bohaterskie czyny i przechować pamięć zbiorową. Maria Janion stwierdza, że „zasługa romantyzmu w podtrzymaniu i utrwaleniu duchowej egzystencji narodu, a więc w jego ocaleniu, jest decydująca”¹¹. Przy czym pieśń należy tu rozumieć jak najszerzej – jako słowa mówione, deklamowane lub pisane, bardzo często (choć niekoniecznie) wtórnie śpiewane, stworzone do wcześniej istniejącej melodii czy jedynie nieco podmienione w dawnej pieśni. Często wykorzystywano taneczne melodie ludowe, jak mazur czy krakowiak. Równie dobrze pieśni te mogły posługiwać się melodiami pieśni religijnych, arii operowych czy wodewilowych kupletów, dlatego wyrazy „pieśń” i „piosenka” będą tu używane zamiennie, gdyż w procesie podkładania nowego tekstu do wcześniej istniejącej melodii, czyli kontrafaktury¹², łatwo zaciera się charakter (patos) pierwowzoru.

⁹ K.B. Hoffman, dz. cyt., s. 29–30.

¹⁰ Zob. L. Simon, *Teatr warszawski za powstania listopadowego*, Warszawa 1931, s. 8–10.

¹¹ M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 11.

¹² J. Ziomek, *Kontrafaktura*, [w:] tegoż, *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 265. Kontrafaktura (termin zaczerpnięty z muzykologii) jest procesem nie do końca tożsamym z parodią czy tra-

Wynika to z jednej strony z potrzeby chwili – ten gatunek, w porównaniu z kantatą czy melodramatem, wydawał się mniej wymagający, do tego jeszcze ułatwiał ponowne wykorzystanie zarówno dawniejszych tekstów z muzyką, jak i istniejących melodii oderwanych od tekstu, bo – jak stwierdził Jerzy Ziomek – „o tekst słowny łatwiej niż o muzykę, czyli więcej jest na świecie poetów niż kompozytorów, słowa pieśni się układa, melodię zaś nader często dobiera”¹³. Nic zatem dziwnego, że obok przyśpiewek ludowych bogato reprezentowane będą tu gatunki klasyczne, jak oda, hymn czy tradycyjne przyśpiewki żołnierskie. Z drugiej zaś strony sięgnięcie po ten gatunek w tej szczególnej sytuacji pozostaje w ścisłym związku ze światopoglądem romantycznym, który charakteryzuje się zwrotem na stronę emocjonalnego odczuwania świata, wzbogaconego o tradycję ludowo pojmowanej moralności i religii.

Dodatkowo, skoro „pieśń ujdzie cało”, to w przeciwieństwie do pamiątek materialnych, słowo to ma znaczenie wręcz sakralizujące¹⁴. Dlatego twórcy tych pieśni, zarówno poeci-wieszcz, jak i poeci-żołnierze, aspirowali do miana „rapsodów” czy „wajdelotów”. „Prawdziwość” ich twórczości miała być uwiarygodniona przez jej bezpośredni związek z ludem i zbiorowością, która przyswoi sobie te „piosnki” jako własność zbiorową¹⁵. Dlatego lud stolicy nie tylko *miał możliwość*, ale w pewnym sensie *otrzymał zadanie*, aby je powtarzać głośno na ulicy, a niewątpliwie bardziej nośny niż tradycyjna deklamacja był wspólnotowy śpiew oparty na powszechnie znanych melodiach. W ten sposób – zdaniem Janion – skutecznie dokonał się zamierzony przez romantyków powrót do ludu. Pragnęli oni bowiem „z tego, co napisane, uczynić to, co mówione, przekształcić tradycję pisaną w mówioną. Z punktu widzenia dziejowego to rodzaj odwrócenia, gdyż historycznie rzecz biorąc kultura rozwija się od «mówionego» do «pisanego»”¹⁶.

Już w grudniu 1830 roku w obiegu było wiele pieśni okolicznościowych, które niemal na bieżąco odzwierciedlały nastroje rewolucyjne, towarzyszące im emocje ludu Warszawy i pełne nadziei oczekiwanie na otwarty konflikt z zaborcą. Ukazywały się one w drukach ulotnych oraz rozmaitych tytułach prasowych, jak „Gazeta Warszawska”, „Kurier Polski”, „Kurier Warszawski”, „Polak sumienny” czy w organie Towarzystwa Patriotycznego – „Patriocie”. W grudniu wyszedł drukiem pierwszy tom antologii zawierający pieśni nowe i stare, zatytułowany *Bard Oswobodzonej Polski*. Wreszcie kilka tekstów zostało dołączonych do publikacji Karola Boromeusza Hoffmana. Na podstawie reprezentatywnego korpusu pieśni

westacją. Jak zauważa Ziomek, „łatwo spostrzec, że kontrafaktura po części wzmaga procedury parafrazystyczne: dzięki wspólnocie melodii dwa teksty zupełnie ze sobą niespokrewnione i do siebie niepodobne mogą nawiązać kontakt”, tamże, s. 267.

¹³ Tamże, s. 271–272.

¹⁴ Zob. M. Piechota, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 2002, s. 694.

¹⁵ Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 16–17.

¹⁶ Tamże, s. 17.

wydanych w pierwszych dniach powstania¹⁷ można przedstawić różne sposoby przeżywania w tych dniach zapału patriotycznego i chęci walki. Niektóre z nich zdają się dokumentować emocje, inne mogły powstać w celu ich kreowania; obie te funkcje jednak mogły występować łącznie.

Jedną z najczęściej przedrukowywanych piosenek pierwszych dni powstania był *Śpiew* Rajnolda Suchodolskiego. Autor, który w momencie wybuchu powstania miał dwadzieścia sześć lat, należał do Towarzystwa Zorzan, najprawdopodobniej wcześniej poznał osobiście Juliusza Słowackiego i bezpośrednio przed wybuchem powstania pracował w Ministerstwie Finansów. Zdaniem Stanisława Zetowskiego, który pragnął upamiętnić poetę jako „drugiego Petőfię”, musiał być bezpośrednio zaangażowany w spisek podchorążych i szybko dołączył do powstania – zginął zresztą śmiercią bohaterską na Pradze 8 września 1831 roku¹⁸. Według relacji podporucznika Macieja Beyera z korpusu inżynierów, Suchodolski 30 listopada o godzinie ósmej wieczorem stanął na stopniach przed sklepem domu nr 498 (przylegającego do dawnego kościoła i kaplicy ojców bazylianów¹⁹) i zadeklamował przed zgromadzonym pospólstwem „swojego układu wiersze na nutę Mazurka: Jeszcze Polska nie zginęła: Długo spała Polska cała, długo biały orzeł spał...”²⁰. Pierwsza wersja drukowana ukazała się w drugim numerze „Patrioty” z 2 grudnia. Została zatytułowana *Śpiew* oraz opatrzona adnotacją *Na nutę Jeszcze Polska nie zginęła*²¹. Ta informacja została powtórzona w *Bardzie Oswobodzonej Polski*, gdzie po adnotacji *Śpiew na nutę Jeszcze Polska nie zginęła* pojawia się dodatkowo dopisek *Bóg! Wolność! Niepodległość! Śmierć!*²² Natomiast wspomniana publikacja *Wielki tydzień Polaków...* przedrukowuje tę pieśń, opatrując ją tytułem *Śpiew z Patrioty*,

¹⁷ Niniejszy przegląd nie uwzględnia chociażby *Hymnu* Juliusza Słowackiego. Pomimo że – zdaniem Stanisława Zetowskiego – ambicją autora było, aby ten utwór był śpiewany jako hymn bojowy armii polskiej, a jego początek miał być śpiewany na melodię *Bogurodzicy*, co zresztą próbowano czynić już w pierwszych miesiącach 1831 roku, to Stanisław Zetowski konkluduje te uświadczania stwierdzeniem: „Ale próba zawiodła; *Hymn* Słowackiego miał walory ody bojowej, nadającej się przede wszystkim do deklamacji, ale na hymn bojowy armii polskiej odrodzonej miał za dużo poezji, a za mało życiodajnej treści twórczej, przystępnej dla szerokich mas”. Autorką oryginalnego opracowania muzycznego do tekstu Słowackiego, mającego charakter raczej pieśni artystycznej niż popularnej przyśpiewki, jest Amalia Fritsche z Krakowa – *Hymn* w jej opracowaniu odśpiewano po raz pierwszy w Krakowie 28 marca 1831 roku i wkrótce potem wydano drukiem; zob. S. Zetowski, *Z badań literacko-muzykologicznych*, Pleszew 1932, s. 5, 12–13.

¹⁸ S. Zetowski, *Rajnold Suchodolski. Nieznane szczegóły z życia poety*, „Ruch Literacki” 1932, r. 7, nr 7, s. 198.

¹⁹ Zob. J. Glücksberg, *Taryfa domów miasta stołecznego Warszawy i przedmieścia Pragi według nowego podziału*, Warszawa 1832, s. 7.

²⁰ Rękopis Akademii Umiejętności nr 25; cyt. za: J. Glücksberg, dz. cyt. Zob. też *Katalog rękopisów Akademii Umiejętności w Krakowie*, oprac. J. Czubek, Kraków 1906, s. 6.

²¹ „Patriota” nr 2, 2 grudnia 1830, s. 4.

²² „Bard Oswobodzonej Polski”, t. I, 1830, nr 1, s. 14–15.

również z tą samą adnotacją²³. Wszystkie te wersje drukowane rozpoczynają się strofą o charakterystycznym incipicie *Dalej, bracia, do bułata* – Zetowski twierdzi, że wersja zasłyszana przez Beyera nie posiadała jeszcze owej pierwszej zwrotki, tymczasem być może bezpośredni świadek „prawykonania” *Śpiewu* zapamiętał i przekazał jedynie najbardziej charakterystyczny fragment jednej z kolejnych strof, w dodatku zmieniając tekst w ten sposób, że pojawił się w nim rym wewnętrzny, nieobecny w późniejszych wydaniach drukowanych²⁴. Mogłoby zatem znaleźć tu potwierdzenie owo zamierzone przez romantyków dowartościowanie obiegu ustnego.

Zetowski zauważa, że pierwsze strofy tej piosenki wywodzą się z zakończenia pieśni Jana Czeczota *Wstał pan Kwiecień z martwych ninie*²⁵. Jej wykonanie miało miejsce na zakończenie spotkania młodzieży należącej do filaretów i aspirującej do tego grona, które odbyło się w folwarku Markucie na Popławach pod Wilnem, w Niedzielę Przewodnią około 1820 roku. Celebrowano wówczas „wspólne święcone” – spożywano świąteczne potrawy i dzielono się jajkiem wielkanocnym. W tym zgromadzeniu wzięło udział stu pięćdziesięciu studentów. Pod koniec, kiedy wszyscy już mieli rozchodzić się do domów, Czeczot wykonał swoją pieśń, ułożoną specjalnie na tę okazję²⁶. Ta biesiadno-toastowa piosenka oddaje pogodny nastrój owych kwietniowych dni (podobnie jak powstała w tym samym kręgu *Zima miejska* Mickiewicza), chwali cnotliwość młodzieży tworzącej szeregi filaretów oraz – w ostatnich dwóch strofach – zapowiada przyszlą walkę owych młodzieńców o niepodległość.

Wstał pan Kwiecień z martwych ninie,
Uweselił lud swój mile,
Co włókł zimą nudne chwile,
Alleluja, alleluja!

Zbiegają się bracia mili,
Aby jedli, aby pili,
A przystojnie się bawili,
Alleluja, alleluja!

Lecz nie mniemaj zrzędo jaki,
Że to już ich zwyczaj taki,
Aby żyli jak próżniaki,
Alleluja, alleluja!

Są oni i pracowici,
I cnotami znamienici,
Słowem, szanowni Lechici,
Alleluja, alleluja!

²³ K.B. Hoffman, dz. cyt., s. 77–78.

²⁴ Por. S. Zetowski, *Rajnold Suchodolski...*, s. 198.

²⁵ Tamże, s. 198–199.

²⁶ I. Domeyko, *Filareci i Filomaci: list Ignacego Domejki*, Poznań 1872, s. 16–17.

Lubią nauki i cnoty,
Piszą co kwartał roboty,
I dają co miesiąc – złoty!
Alleluja, alleluja!

I kiedyś przyjdą te lata,
Że z filareckiego świata
Powstanie zmarły Sarmata,
Alleluja, alleluja!

Do rządu i do bułata,
Powstanie z martwych Sarmata
I krzywdy swoje połata!
Alleluja, alleluja!²⁷

Jak wspomina Domeyko: „po tej zwrotce porwali z radości Jana na ręce i o mało go z miłości nie udusili. Nigdy może w życiu nie widziałem tak uweseloną młodzieży i tak serdecznego wylania się”²⁸.

Ta afirmacja młodości, towarzysząca jej radość i prorocstwo przyszłego „powstania z martwych Sarmaty” stały się kanwą piosenki Suchodolskiego:

Dalej bracia do bułata,
Wszak nam dzisiaj tylko żyć,
Pokażemy, że Sarmata
Jeszcze wolnym umie być²⁹.

Długo spała Polska święta,
Długo orzeł biały spał,
Lecz się zbudził i pamięta,
Że on kiedyś wolność miał.

Śmiałem skrzydłem on poleci,
Przez szczęk mieczów i kul grad,
Za nim! Za nim! Polskie dzieci,
Tylko w zgodzie za nim w ślad!

Będziem rąbać, będziem siekać,
Jak nam miły Bóg i kraj,
Dalej bracia a nie zwlekać,
Z naszej Polski zrobim raj.

Już złodzieje i tyrany,
Na piekielny poszli brzeg,

²⁷ Cyt. za: I. Domeyko, *Filareci i Filomaci...*, dz. cyt., s. 17.

²⁸ Tamże.

²⁹ „Bard Oswobodzonej Polski” notuje: „Jeszcze umie wolnym być” (t. I, z. 1, s. 14).

I Moskałom zaprzędany,
Ziemię gryzie zdrajca szpieg.

W szlachetnej młodości żył,
Staropolska płynie krew,
Ufność bracia w naszej sile,
A wolności wzrośnie krzew.

Wiwat Gwardia Narodowa!
Wojsko Polskie, tobie cześć!
Bądź gotowe! Bądź gotowa!
Za Ojczyznę życie nieść!

Dalej bracia do bułata,
Wszak nam dzisiaj tylko żyć,
Pokażemy, że Sarmata
Jeszcze wolnym umie być³⁰.

Obie piosenki powtarzają wyraz pochodzenia perskiego lub tureckiego – „bułat”. Słownik Lindego definiuje go jako „szablę z głownią szeroką; stal wypolerowaną aż do przezierania się” lub „w ogólności: miecz”³¹. Co ciekawe, w przykładach użycia tego wyrazu na podstawie dostępnej mu literatury, autor słownika zwraca uwagę nie tyle na militarne, ile na patriotyczno-symboliczne znaczenie: „Jawna już, co świadomo tutecznemu światu./ Oddając dług ojczyźnie, przytępił bułatu”³² oraz: „Gdzie się podział Rzym sławny, co dzielnym bułatem/ Podbił wszystkie narody i całym trząśł światem”³³. Dlatego wydaje się nieprzypadkowe, że pierwsza i ostatnia strofa, które stanowią klamrę kompozycyjną pieśni Suchodolskiego, a wywodzą się z ostatniej strofy piosenki Czeczota, osnute są wokół dwóch słów kluczowych: wyrazu „bułat”, będącego synekdochą cnót obywatelskich (na czele z męstwem w obronie ojczyzny) oraz wyrazu „Sarmata”, będącego synekdochą całego polskiego narodu, pamiętającego czasy swobód obywatelskich i oczekującego na wyzwolenie spod jarzma niewoli.

Suchodolski zachował symbolikę zmartwychwstania zawartą w piosence Czeczota, do której zresztą chętnie sięgano w utworach poetyckich pierwszych dni grudnia 1830 roku – dość wspomnieć *Hymn Słowackiego*. Jednak zamienił użyty w piosence Czeczota czas terażniejszy wynikający z biesiadnego charakteru na czas

³⁰ Cyt. za: „Patriota” nr 2, 2 grudnia 1830, s. 4.

³¹ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 1: A-F, Warszawa 1807, s. 193.

³² Linde przypisuje ten fragment Dmochowskiemu, tymczasem dwuwiersz ten pochodzi z *Argenidy* Johna Barclaya w tłumaczeniu Wacława Potockiego, jest swobodnym dodatkiem tłumacza i ma on postać: „I jam już, co wiadomo tutecznemu światu./ Oddając dług ojczyźnie, przytępił bułatu”; zob. Władysław Bobek, „*Argenida*” Wacława Potockiego w stosunku do swego oryginału, „Prace Historyczno-Literackie” 1929, nr 32, s. 67.

³³ S.B. Linde, dz. cyt., s. 193.

przyszły, prorocstwo zmartwychwstania ojczyzny, które dokona się przez brawurowe i krwawe działania („będziem rąbać, będziemy siekać”). Była to niewątpliwie potrzeba chwili, aby wyeksponować waleczne czyny narodowe przywołujące na myśl dokonania kosynierów, którzy zostawili po sobie wspomnienie śmiałości, męstwa i bezgranicznego oddania sprawie ojczyzny.

Jednak wydaje się, że Suchodolski posunął się tu zbyt daleko w podsycaniu emocji. Jak zauważa Andrzej Zieliński, odpowiedzią na to zawołanie Suchodolskiego była piosenka *Cztery wiwaty* Franciszka Kowalskiego, w której zwrócił on uwagę, że oprócz szabli, ręki i serca uległego emocjom, potrzebny jest również rozsądek – do zwycięstwa nie wystarczy bowiem napawanie się widokiem krwi czy bezmyślne zawałactwo³⁴. W tym kontekście nie można również zapominać o dosłownym znaczeniu tekstu – wszak od niespełna doby podchorążowie byli w posiadaniu owej znacznej ilości amunicji zrabowanej z warszawskiego arsenału i niecierpliwie czekali, aby jej użyć, podobnie jak szlachta zaściankowa w VIII księdze *Pana Tadeusza*.

Suchodolski w swoim *Śpiewie* sięga ponadto po sprawdzony w poezji żołnierskiej topos, który zostanie wielorako wykorzystany w kolejnych pieśniach powstania. Jest to motyw orła. Jak zauważyła Janina Znamirska, w poezji legionowej stanowił on raczej dekorację, „formalny pierwiastek treści”, natomiast w liryce listopadowej dalej może pełnić funkcję ornamentu, jednak również zaczęto kłaść nacisk na dzieje orła, które są metaforą dziejów Polski. Orzeł w liryce listopadowej ponadto staje się gońcem wyzwolenia, pełni funkcję wici powstańców, „złotego rogu” rewolucji³⁵.

Choć *Śpiew* Suchodolskiego jest jedną z najpopularniejszych pieśni powstania listopadowego, której tekst był często przedrukowywany, kwestia melodii pozostaje zagadką. Trudno uwierzyć, że piosenka ta była śpiewana na melodię *Mazurka Dąbrowskiego* – przytoczone wyżej dwa wersy nie zawierają dokładnie tej samej liczby sylab, co jakiegokolwiek dwa sąsiadujące ze sobą wersy pierwowzoru. Niepasującą melodię podaje również Alicja Bełcikowska w śpiewniku wydanym w setną rocznicę powstania³⁶ – na tej podstawie Andrzej Zieliński stwierdził, że znana dziś melodia musiała powstać później³⁷. Stanisław Zetowski w innej pracy z 1932 roku stwierdził natomiast, że ta piosenka opiera się na wcześniej istniejącej melodii ludowej³⁸.

Znana dziś linia melodyczna jest utrzymana w durowej tonacji, dwudzielnym metrum i szybkim tempie. Nie jest to zatem mazur, czyli utwór w tempie raczej umiarkowanym i w trójdzielnym metrum³⁹. Linia melodyczna nie jest skompliko-

³⁴ Zob. A. Zieliński, *Wstęp*, [w:] *Poezja powstania listopadowego*, Wrocław 1971, s. XLIX.

³⁵ Zob. J. Znamirska, *Liryka Powstania Listopadowego*, Warszawa 1930, s. 10–12.

³⁶ A. Bełcikowska, *Powstanie listopadowe: zbiór pieśni i poezyj poprzedzony zarzysem historii powstania (1830–1930)*, Warszawa 1930, s. 118–119.

³⁷ Por. A. Zieliński, dz. cyt., s. 30.

³⁸ S. Zetowski, *Z badań literacko-muzykologicznych...*, s. 4.

³⁹ Co więcej, pierwowzór piosenki Jana Czeczota, czyli pieśń kościelna *Wstał pan Chrystus z martwych ninie*, była śpiewana wówczas w metrum parzystym i raczej w umiarkowanym

wana, zawiera się w ambitusie oktawy, nie zawiera skoków interwałowych powyżej kwarty, przeważa tok sylabiczny – są to cechy ułatwiające jej zapamiętanie. Jej rytm może przypominać rzadziej wykorzystywaną polkę. Hasła zagrzewające do walki zostały uwydatnione za pomocą rytmów punktowanych, które można było spotkać w tym tańcu.

Są jednak pewne elementy, które – jak się wydaje – wykluczają ludowe pochodzenie tej melodii. Po pierwsze jest nią opracowanie drugiego wersu tekstu, które opiera się na frazie wydłużonej o dwa takty. Taka asymetria była niespotykana w ludowej proveniencji piosenkach powstania. Po drugie – linia melodyczna trzeciego i czwartego wersu znacznie różni się od poprzedzającego je opracowania muzycznego (brak rytmów punktowanych, dłuższe wartości rytmiczne, melizmaty). Aby utrzymać żywy charakter tej pieśni, zmiana w melodii może wymuszać zmianę w akompaniamencie – słuchacz oczekuje w tym miejscu rozdrobnienia wartości rytmicznych w akompaniującym instrumencie.

Zywo

Da - lej brni - cia do bu - la - ta. Wszak namdzi - siał tył - ko żyć. Po - ka - że - my.

ze Sar - ma - ta Jeszcz - cze wol - nym u - mie być.

Po - ka - że - my. ze Sar - ma - ta

Jeszcz - cze wol - nym u - mie być.

Przykład 1. Zapis nutowy na podstawie: Świerzek Wendelin, *Śpiewniczek młodzieży polskiej zawierający dawne i nowsze pieśni z muzyką na 1, 2 i 3 głosy*, Kraków 1917, zeszyt II, s. 30.

W niedzielę 5 grudnia, wieczorem tego samego dnia, kiedy generał Józef Chłopicki ogłosił siebie dyktatorem, odbyło się otwarcie Teatru Narodowego w oswojonej Warszawie. Było to pierwsze od lat widowisko wolne od cenzury, bez

tempie; zob. M.M. Mioduszewski, *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodiami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez X. M. M. Mioduszewskiego [...]* zebrane, Kraków 1838, s. 132–133.

patronatu niechcianego Aleksandra Roźnieckiego⁴⁰, które zgromadziło tysiąc czterysta osób. Na ten wieczór zaplanowano dawno niewystawianą operę *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego w pierwotnej wersji, czyli w opracowaniu muzycznym Jana Stefaniego (w odróżnieniu od *Nowych Krakowiaków* z muzyką Karola Kurpińskiego). Nastrój podniecenia towarzyszył zebranym już od samego początku – na żądanie publiczności orkiestra najpierw wykonała *Mazura Dąbrowskiego*, *Poloneza Kościuszki* i *Marsz Księcia Józefa*. Zebrani śpiewali, przytupywali i tańczyli w takt muzyki. Radość, braterstwo i uczucia patriotyczne były tak silne, że zażądano wyrzucenia krzesel, aby nie przypominały zasiadających w nich Rosjan, i aby na parterze nie istniała żadna różnica w cenie biletu⁴¹. Zgodnie z tradycją, pod koniec zaśpiewano uaktualniony na potrzeby przedstawienia finałowy wodewil – farsowe przyśpiewki w rytmie polskich tańców narodowych, zawierające aktualne treści o charakterze zagrzewającym do rewolucji. Często miały one żartobliwy lub satyryczny charakter i mogły zawierać bezpośrednie zwroty do publiczności lub konkretnego adresata – wywodzi się to z francuskiej tradycji komedii i oper komicznych⁴². Tego wieczora, zamiast oryginalnych kupletów rozpoczynających się od słów: „Wanda leży w nasej ziemi”, do melodii Stefaniego odśpiewano słowa ułożone na tę okazję:

BASIA

Pobiegłeś mój Stachu luby
Na walki, na znoje,
Aby wyrwać mię od zguby,
Zniszczyć niepokoje.
Otrzymuję dziś zwycięstwo,
Walcząc za swobodę,
Za szlachetną śmiałość, męstwo,
Przyjm serce w nagrodę.

STACH

Bracia! Za wolność, swobody,
Pójdziem na bój krwawy,
Do wygranej trzeba zgody,
A męstwa do sławy.
Jedność, ufność, zgoda święta
To są zbawcy nasze:

⁴⁰ Aleksander Roźniecki jako młody oficer uczestniczył w wojnie polsko-rosyjskiej 1792 roku, był żołnierzem Legionów Polskich, w 1809 roku w uznaniu zasług w wojnie z Austrią został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu *Virtuti Militari*. Jednak po 1815 roku wstąpił się jako zniechęcony szef tajnej policji i kierownik Dyrekcji Teatrów.

⁴¹ L. Simon, dz. cyt., s. 6.

⁴² Zob. M. Klimowicz, *Wodewile finalne „Cudu albo Krakowiaków i Górali” Bogusławskiego: próba odtworzenia tekstów śpiewanych w roku 1794*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae” 2002/2003, t. 20/21, s. 73.

Z niemi intryg zerwą pęta
Słowiańskie pałasze.

GÓRAL

Słysząc, że wy Krakowianie
Ku Ojczyzny chwale
Rusajcie wej na powstanie
Więc z wami Gorale.
Wiśla tylko nas rozdziela,
Lec serce złączone,
Polak ma w nas przyjaciela
Na wspólną obronę.

STUDENT

Żem Akademik, ma chluba!
Mężna młodzież nasza,
Gdy wzywa Ojczyzna luba,
Wszyscy do pałasza.
Niech dobra sprawa powstanie,
To nasz cel jedyny;
Łączcie się z nami Słowianie
Od Odry do Dźwiny.

ORGANISTA

Chociem tłusty, chociem stary,
Widząc wojsko nasze,
Na chwilę odstąpię Fary,
Demeszkę przypaszę.
W imieniu Narodu, Boga,
Oręż w każdej dłoni,
Bo woła Ojczyzna droga,
„Do broni, do broni!”

DMUSZEWSKI

Wszystkich Rodaków wzywacie
W wojenne szeregi;
A więc przyjm Oręż Bracie
Dawnego Kolegi.
W Bogu nadzieje składamy,
Walczy przyjaciele;
Wszakże Chłopickiego mamy
Na Polaków czele⁴³.

W tym wodewilu warto zwrócić uwagę na wypowiedź przedstawiciela studentów. Jest on przykładem wzorowej postawy, o której opowiadał autor wspomnień *Wielki tydzień Polaków*: „piękną przyszłość wróży krajowi młodzież dzisiejsza. Może nigdy

⁴³ „Kurier Warszawski” nr 327, 6 grudnia 1830, s. 3–4 (1701–1702).

jeszcze tyle nie okazała męstwa i zapału, a razem tyle umiarkowania. Nowy wiek brzydzi się dawnymi wadami i w pamiętnych dziejach naszego oswobodzenia, wielu synów zatarło błędy lub winy ojców⁴⁴.

Jako przykład twórca podaje ponadprzeciętnie oddanego i gorliwego studenta, którego pułkownik Kicki przedstawił generałowi Szembekowi. Nie odpowiedział on na pytanie o imię, przedstawił się jako Akademik. Na pytanie o powód takiej odpowiedzi student rzekł: „Uczyliem powinność moją, chełpić się nie mam przyczyny, a jeśli moje postęпки mogły zyskać chwałę, niech ta spadnie na grono nasze, bo każdy z Akademików to samo co ja uczynić jest zdolny⁴⁵”. Końcowa zaś zwrotka jeszcze bardziej podsycała zapał patriotyczny widowni – po pierwsze dlatego, że po pięciu latach przerwy na scenę wyszedł pięćdziesięcioletni już wówczas Ludwik Adam Dmuszewski, a po drugie – po raz pierwszy nazwisko Chłopskiego zostało utrwalone w pieśni, która w całości została przytoczona następnego dnia w „Kurierze Warszawskim”.

Z tego wydania gazety można dowiedzieć się, że zaraz po odśpiewaniu wodewilu ukazały się chorągwie prowincji dawnej Polski, a po zapadnięciu kurtyny odśpiewano *Hymn Ojczyzny*; parter zamienił się w salę balową, tańczono mazura i krakowiaka⁴⁶. Karol Kurpiński dodaje w swoim pamiętniku, że końcowy taniec trwał niespełną godzinę, po czym „jak najprzyswoiciej i jak najspokojniej wszyscy się rozeszli⁴⁷”. Nie pojawiły się tu zapowiedzi krwawych czynów charakterystycznych dla niespokojnej młodzieży, jak w *Śpiewie* Suchodolskiego. Ów wieczór w Teatrze Narodowym był przede wszystkim bardzo uroczystą manifestacją uczuć patriotycznych, która pokazała jedność dążeń między pokoleniami.

Okolicznościowe kuplety z 5 grudnia nie były jednak pierwszym tego rodzaju śmiałym wezwaniem do czynu, wplecionym w przedstawienie *Krakowiaków*. Prawdopodobnie zaraz po otrzymaniu wieści o klęsce pod Maciejowicami, wzięciu Kościuszki do niewoli i wybraniu 12 października 1794 roku na jego następcę generała Tomasza Wawrzeckiego oraz wydaniu przez Radę Najwyższą Narodową dwóch odezw zagrzewających do obrony stolicy, wzbogacono tekst Bogusławskiego o nowe zwrotki, które – dzięki dość liberalnej pruskiej cenzurze – udało się wydać drukiem dwa lata później⁴⁸.

Dalej chłopcy, rzućma gody,
Gdyż my tu spokojnie,
Nie zawsze nam tej swobody,
Wszak wiecie o wojnie.

⁴⁴ Cyt. za: K.B. Hoffman, dz. cyt., s. 57.

⁴⁵ Cyt. za: tamże, s. 57–58.

⁴⁶ „Kurier Warszawski” nr 327, 6 grudnia 1830, s. 4 (1702).

⁴⁷ Cyt. za: L. Simon, dz. cyt., s. 8.

⁴⁸ Zob. M. Klimowicz, dz. cyt., s. 78–79.

Nasi bracia giną mężnie,
Lub w niewoli żyją,
Czemuśmy tu niedołącznie,
Gdy sie za nas biją?⁴⁹

Prawdę mówiąc, miły bracie,
Trzeba pójść za nimi,
Ich sie zemścić i w rozpaczy,
Bronić swojej ziemi.

Wszak ją sobie uprawiamy,
Wszakże z niej żyjemy,
Wiec ją sobie wziąć nie damy,
Choć za nią zginiemy.

Nie rozpaczaj, miły bracie,
I nie trać nadziei,
Wszakże i po srogiej stracie,
Jest szczęście w kolei.

Przy nas jeszcze Bóg potężny,
Przy nas słuszność stanie,
Jeśli Polak będzie mężny,
To wolnym zostanie⁵⁰.

Na tym jednak jeszcze nie kończy się wykorzystywanie melodii Stefaniego do kolejnych tekstów. Już następnego dnia – 6 grudnia 1830 roku – wystawiono po raz kolejny *Krakowiaków*, co w tamtych czasach należało do rzadkości. Przed rozpoczęciem widowiska odczytano ze sceny odezwę Franciszka Grzymały, w której nawoływał do uroczystego obchodu oktawy rewolucji. Na żądanie widzów powtarzano okolicznościowy wodewil, zaś po zakończeniu opery wykonano nowo powstały wiersz. Korespondent „Kuriera Warszawskiego” donosi, że podniecona publiczność w reakcji na słowa: „za jednego, który legnie, stu mścicieli stanie”, skandowała: „Tysiąc! Tysiąc!”. Utwór wykonano jako anonimowy, dopiero na żądanie publiczności ujawniono, że jego autorem był Franciszek Salezy Dmochowski. Ludwik Simon za ową wzmianką prasową stwierdza, że utwór ten był wyłącznie deklamowany⁵¹, jednak z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że już wtedy został on odśpiewany na melodię *Wanda leży*

⁴⁹ Owo zestawienie już walczących rodaków (oni) z jeszcze wahającymi się (my) będzie jednym z charakterystycznych motywów późniejszej liryki powstańczej. Dość wspomnieć utwór *Krakusy* z popowstaniowych *Pieśni Janusza* Wincentego Pola: „Hej, za lance, chłopacy!/ Czego będziem tu stali?! Tam się biją rodacy,/ A myż będziem słuchali?; cyt. za: A. Zieliński, dz. cyt., s. 207.

⁵⁰ *Rozrywka w smutku czyli piosnki i arie zebrane roku 1796*, Warszawa 1796, s. 19–20.

⁵¹ Por. L. Simon, dz. cyt., s. 9.

w *nasej ziemi*, tym bardziej że w późniejszych przedrukach funkcjonuje z tą właśnie melodią:

Polska młodzież niech nam żyje!
Nikt jej nie przesadzi.
Bo jej ręka dobrze bije,
Głowa dobrze radzi.
Pogńbieni, zapomnieni
Od całego świata,
Własnych baliśmy się cieni;
Brat unikał brata.

Ledwie polskie bronie błysły!
Polskie wstały dzieci!
Więzy nasze jak szkło przysły,
Złota wolność świeci.
Każdy dzień żołnierzy rodzi,
Mnożą się obrońce;
Świetna zorza!... po niej wschodzi
Najświeńsze słońce!...

Niech do boju każdy biegnie!
Piękne tam skonanie:
Za jednego, który legnie,
Stu mścicieli stanie.
Zawsze Polak miał nadzieję
W mocy niebios Pana;
On w nas jedność, zgodę wleje,
A przy nas wygrana⁵².

Forma muzyczna oryginalnej melodii Stefaniego ułatwia zapamiętanie tekstu. Opiera się na licznych powtórzeniach, zatem można ją schematycznie przedstawić jako a a₁ b a₁. Tok sylabiczny, pozbawiony rytmów punktowanych, sprzyja wykonaniu w szybkim tempie. Utrzymana jest w dwudzielnym metrum typowym dla krakowiaka, nie zawiera jednak charakterystycznych dla niego synkop. Dzięki oparciu melodii na naprzemiennie rozłożonych akordach toniki i dominanty tekst zyskuje fanfarowe brzmienie.

⁵² „Kurier Warszawski” nr 328, 7 grudnia 1830, s. 3 (1705).

Animato

Pol - ska mło - dzieź niech nam ży - je! Nikt jej nie prze - su - dzi.

5
Bo jej rę - ka do - brze bi - je. Glo - wa do - brze ra - dzi.

9
Po - gnę - bie - ni, za - po - mie - ni Od ca - ła - go świa - ta.

13
Wła - snych ba - li - śmy się cie - ni. Brat u - ni - kał bra - ta.

rit-mto

Przykład 2. Zapis nutowy na podstawie: Franciszek Barański, *Jeszcze Polska nie zginęła!*
Pieśni patriotyczne i narodowe, Lwów b.d. [po 1910], s. 44.

Podczas tego samego przedstawienia chór zaśpiewał ponadto *Pieśń*, napisaną przez Konstantego Gaszyńskiego na nutę *Mazurka Dąbrowskiego*. Zapoczątkowało to modę na kolejne kontrafakтуры tej niezwykle popularnej wówczas pieśni, którą śpiewano i do której tańczono.

Już nadeszła chwila święta,
Dzień zajaśniał błogi,
Wolny Polak skruszył pęta,
Pierzchły trwożne wrogi.
Więc, bracia mili,
Będziem nucili
Przy szczęku pałaszy,
Cześć Ojczyźnie naszej.

Orzeł biały górą leci,
Z czarnych piór obrany,
Za nim spieszą Polskie dzieci,
Bronić kraj kochany.
Więc, bracia mili,
Będziem nucili
Przy szczęku pałaszy,
Cześć Ojczyźnie naszej.

Choć nas obca moc gnębiła,
Byliśmy wolnemi,
Bo w każdego sercu żyła
Miłość polskiej ziemi.

Więc, bracia mili,
Będziem nucili
Przy szczęku pałaszy,
Cześć Ojczyźnie naszej.

Nie ma zdrajców, nie ma szpiegów,
Gwałtów i nadużyć,
Wolno wśród bratnich szeregów
Myśli swe wynurzyć.

Więc, bracia mili,
Będziem nucili
Przy szczęku pałaszy,
Cześć Ojczyźnie naszej.

Nie, nie będą już w więzieniu,
Jęczeć polskie syny,
Za to, że śmieli w milczeniu,
Kochać kraj jedyny.

Więc, bracia mili,
Będziem nucili
Przy szczęku pałaszy,
Cześć Ojczyźnie naszej.

Łez nie wolno było ronić,
Nad Polski mogiłą,
Dziś ją możemy wszyscy bronić
I sercem, i siłą.

Więc, bracia mili,
Będziem nucili
Przy szczęku pałaszy,
Cześć Ojczyźnie naszej⁵³.

Gaszyński sięgnął tu po, sprawdzony już we wcześniejszych lirykach, obraz przejścia z nocy do dnia, ze śpienia do wyzwolenia, ze śmierci do zmartwychwstania. Podobnie jak w wodewilu na melodię Jana Stefaniego, Gaszyński uwydatnił czas terażniejszy, zwrócił uwagę na doniosłość chwili. Skoro właśnie teraz nastaje dzień wolności, można okazać ojczyźnie miłość w sposób nieskrępowany – taki, że nawet szczęk pałaszy wydaje się idealnie harmonizować ze wspólnotowym śpiewem.

Następnego dnia (7 grudnia) ponownie wykonano tę pieśń oraz, na wyraźne żądanie publiczności, powtórzono strofy czwartą i piątą⁵⁴, w których zwraca się uwagę na zniesienie cenzury i możliwość nieskrępowanego okazywania uczuć ojczyźnie.

⁵³ Cyt. za: A. Zieliński, dz. cyt., s. 149–150.

⁵⁴ Zob. „Kurier Warszawski” nr 329, 8 grudnia 1830, s. 2–3 (1708–1709).

Przy tej okazji doszło do wzruszającej sytuacji – publiczność dostrzegła na widowni Romana Sołtyka i przywitała go „z obywatelskim uczuciem”. Na pytanie o stan zdrowia ojca, wykrzyknął: „Niech żyje Ojczyzna!” i oświadczył, że „osiemdziesięcioletni starzec po trzyletnim więzieniu teraz odżyje, słysząc o odrodzeniu się Polaków”⁵⁵. Jest to zatem kolejny dowód na to, że rodzące się powstanie i towarzyszące mu wydarzenia kulturalne były w stanie wytworzyć silną wspólnotę międzypokoleniową.

Kolejnego dnia (8 grudnia) dyrekcja Teatru Narodowego postanowiła raz jeszcze wykorzystać sytuację zbiorowego poruszenia. Zaniechano prób wystawiania oper włoskich, które przywodziły na myśl obecność Rożnieckiego w łoży. W tym miejscu jednak – zdaniem Ludwika Simona – ujawniła się nieudolność kierownictwa, ponieważ repertuar planowano z dnia na dzień (jak wspomina w swoim pamiętniku Karol Kurpiński) i poza *Krakowiakami* nie dysponowano zbyt wieloma partyturami adekwatnymi do nastrojów społecznych. Wystawiono znaną już warszawskiej publiczności melodramę *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna ze świata czarownego* Ferdinanda Raimunda, z muzyką Josepha Drechslera – z myślą o podchorążych, którzy jeszcze nie widzieli tej sztuki. W czasie powstania listopadowego wykonano ten utwór łącznie jedenaście razy. Pomimo dużej popularności, którą już wcześniej zapewniło sobie to dzieło, owa premiera przeszła bez większego echa⁵⁶. Jednak tu również wykonano okolicznościowe kuplety oparte na melodii piosenki Miotlarza, pisane charakterystycznym, niemal w ogóle niespotykanym w liryce tego czasu, konsekwentnie zastosowanym sześciogłoskowcem jambicznym. Wynika to z języka oryginału, który wymusza na podkładanym tekście zastosowanie wyłącznie rymów męskich.

A to ten wielki zuch
 Odgraża się na dwóch,
 Lecz gdy raz rozruch był,
 W pierzynę wnet się skrył.
 Rycerzu, wiemy już,
 Że jesteś wielki tchórz,
 Nagrodę dla cię mam,
 Na wieńce, stare dam
 Miotły! Miotelki!

Co to za podły duch
 Natęża bystry słuch,
 Chce zgłębić rzeczy bieg,
 Wszakże to zradny szpieg!
 Tylko mu złota daj,
 A własny zdradzi kraj.
 Ach lotry teraz czas
 Z Ojczyzny wymieść was
 Miotły! Miotelki!

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Zob. L. Simon, dz. cyt., s. 10–11.

Czy jawa, czy to sen?
Nie... prawda widok ten...
Wzleciał wolności ptak,
To szczęścia dla nas znak.
Walecznej młodzi krew,
Ojczysty zbawia krzew.
Precz miotły... Młodzi cześć
Tym z duszy spieszę nieść
Laury! Wawrzyny!⁵⁷

Piosenka ta z humorem, a zarazem kąśliwie, atakuje wspomnianego już Aleksandra Roźnieckiego, nazywając go „zdradnym szpiegiem” i przypisując mu tchórzliwą „ucieczkę w pierzynę”. Owe „miotelki” mogą być rozumiane jako eufemizm – taki sposób zmuszenia do „opuszczenia” ojczyzny wydaje się z jednej strony łagodny, z drugiej – przez zastosowanie zdrobnienia – jest bardzo upokarzający.

Następnego dnia w tym samym miejscu w czasie widowiska *Patriotyczne co kto lubi*, zorganizowanego z inicjatywy Karola Kurpińskiego, rozeszła się na parterze pogłoska, że Roźniecki będzie schwytany, co „wznieciło równe grzmotom oklaski”⁵⁸. Parodystyczny charakter piosenki podkreśla dodatkowo melodia, która ma charakter wyraźnie odmienny od typowych przyspiewek opartych na polskich tańcach narodowych:

Allegretto

A to ten wielki zuch Od - gra - za - sie na dwóch. Lecz gdy raz roz-ruch był. W pie -

rzy - ne wnet się skrył. Lecz gdy raz roz-ruch był. W pie -

rzy - ne wnet się skrył. Ry - ce - rzu, wie - my już. Ze - jś - teś wiel - ki tchórz. Na -

gro - de dla cie mam. Ni - wie - tycie! Sta - re dan - Mio - tły! Mio - tel - ki!

Przykład 3. Zapis nutowy na podstawie oryginalnej *Śpiewki Miotlarza* z: *Chłop milionowy czyli Dziewczyna z świata czarownego: melodrama allegoryczna w 3 aktach*, z niem. p. Rajmund; przerobiona przez Józefa Damse; z muzyką p. Drechsler, Warszawa 1829.

⁵⁷ „Kurier Warszawski” nr 331, 10 grudnia 1830, s. 3 (1721).

⁵⁸ Tamże.

Trzecia strofa porzuca ten parodystyczny styl na rzecz patosu znanego z wcześniejszych pieśni. Pojawiają się znane z dotychczasowej twórczości motywy orła oraz wzmianka o waleczności polskiej młodzieży. Jej postawa, w porównaniu ze zdradą Roźnieckiego, zamiast na miotłę zasługuje na najprawdziwsze „laury i wawrzyny”.

Kontynuację stylu dwóch pierwszych strof tego wodewilu będzie można spotkać w pisanej w tym samym czasie, innej przyśpiewce pochodzenia operowego. Jest to piosenka oparta na melodii stretty wieńczącej ansambl *Doktorze kochany z Cyrulika sewilskiego* Gioacchina Rossiniego, której adresatem jest tym razem Wielki Książę Konstanty. Jej tekst stopniowo był wzbogacany o kolejne strofy i znany jest dziś pod tytułem *Pożegnanie W. Ks. Konstantego (wraz z Dodatkami)*. Pierwsze strofy powstały najprawdopodobniej w początkowych dniach powstania. Przypisuje się je Józefowi Maciejowskiemu i Rajnoldowi Suchodolskiemu. Broszurka *Ulubione pieśni* wydana w 1831 roku zawiera *Pożegnanie* wraz z dwoma dodatkami – wszystkie z atrybucją Rajnolda Suchodolskiego. W tym samym roku wydano broszurę zatytułowaną *Ulubiona śpiewka warszawiaków znana pod tytułem Kacapa ze wszystkimi dodatkami, a mianowicie ostatnim w obozie Dwernickiego napisanym*, która wzbogaca całość o jeszcze jeden dodatek autorstwa Józefa Maciejowskiego.

Pełny tekst *Pożegnania* i *Dodatków* zawiera wiele strof i jest świadectwem nieślabnącej chęci ośmieszenia Wielkiego Księcia w miarę rozwoju wypadków wojny polsko-rosyjskiej – w tym miejscu wystarczy przytoczyć jedynie te odnoszące się do pierwszych dni powstania:

Kostusiu wygnany,
Zgryzotą nękany;
Daj folgę kłopotom
Rom, tom, tom, tom, tom, tom.

Rzuc troski rozliczne,
Domowe, publiczne;
Niech smutek ulata
Ra, ta, ta, ta, ta, ta.

Rozjaśnij tve czoło,
Maszeruj wesoło,
Tak rada uchwała,
Tra, la, la, la, la, la!

Sądysz, że powrócisz,
Wolność nam ukróćcisz?
Nie myśl no tak płocho;
Ho, ho, ho, ho, ho, ho.

Tu źle ci z Polakiem,
Do Moskwy leć ptakiem,
Tam twoja parada,
Oj, da, da, da, da, da.

Kogo się pozbędziem,
Kogo raz wypędzim,
Ten tu już nie wraca,
Oj, ca, ca, ca, ca, ca!

Precz Iwan, Mikita,
Broń nasza nabita!
Strach na nieboraka,
Aj, ka, ka, ka, ka, ka!

Precz szpiegi i gracze,
Nikt was tu nie płacze,
Chyba ktoś z baletu,
Oj, tu, tu, tu, tu, tu!

W niedzielę był śmiałek,
A tchórz w poniedziałek,
Patrzajcie na zucha!
Cha, cha, cha, cha, cha, cha!

Na Saskim dziedzińcu
Bohater był w wieńcu,
Lecz przyszedł listopad
I wieniec mu opadł!

W parady i festy
Błyszczał haft i chrestry;
Dziś gunią okryty –
Oj, ty, ty, ty, ty, ty!

W obozie miał kwiatki,
Altanki i chatki.
Nie tak dziś Mospanie,
Nie, nie, nie, nie, nie, nie!

Pod Orła pakował,
Więził nas, mordował –
Orzeł tu! A ty gdzie?
He, he, he, he, he, he.

Po bruku huczałeś,
Marsowo patrzałeś;
Uciekłeś bez huku
A ku, ku, ku, ku, ku!

Piórem swem czupurzył,
Jak naród się zburzył,
Uciekał bez pióra,
Hura, ra, ra, ra, ra.

Oj, płaczą złodzieje,
Bo tym źle się dzieje –

Znikła ich pociecha,
Cha, cha, cha, cha, cha, cha!

Jeśli duch Moskala
Jeszcze tu zawala,
W łeb wroga kacapa,
Paf, pa, pa, pa, pa, pa!⁵⁹

W kolejnych zwrotkach pozorne współczucie dla adresata (nazywanego zdrobniale Kostusiem) ustępuje miejsca deprecjacji ze względu na przypisywane mu próżniactwo i zbytki, by w ostatniej zwrotce dać wyraz życzeniom śmierci w sposób jak najbardziej dosadny, a nawet kolokwialny.

Melodia nie jest wierną kopią pierwowzoru Rossiniego. Została pozbawiona ozdobników wokalnych (niewykonalnych w bardzo szybkim tempie) oraz zmian chromatycznych, natomiast zawiera dodatkową frazę umieszczoną między znakami repetycji. Uzyskane w ten sposób powtórzenie jednosylabowych wyrazów wieńczących każdą strofę mogło służyć dodatkowemu wzmocnieniu wydzźwięku humorystycznego. Efekt ludyczny zresztą mógł wynikać również z samej warstwy brzmieniowej – potraktowania tych wersów jako swego rodzaju sprawdzianu umiejętności dykcyjnych, skoro w powstałych już w czasie wojny kolejnych strofach (*Dalszy ciąg „Pożegnania” napisany w obozie Dwernickiego przez Maciejowskiego*) pojawia się niezwykle wymagająca zlepka głosek:

Błysk naszych bagnetów
Wypędził kornetów –
Za nimi proporczyk
Szczyk, szczyk, szczyk, szczyk, szczyk, szczyk⁶⁰.

⁵⁹ *Śpiewnik polski*, t. I („Biblioteka Mrówki”, t. 61), Lwów 1878–1879, s. 33–35. W innych źródłach zwrotki te są podane w innej kolejności, co może nieco zaburzać logikę tekstu.

⁶⁰ *Ulubiona śpiewka warszawiaków znana pod tytułem Kacapa ze wszystkimi dodatkami, a mianowicie ostatnim w obozie Dwernickiego napisanym*, Warszawa 1831.

Allegretto

Kos - tu - siu wy - gna - ny. Zgry - zo - tą ne - ka - ny: Daj fol - gę kle - po - tom

4 Rom. tom. tom. tom. tom. tom. Rom. tom. tom. tom. tom. tom. Rom. tom. tom. tom. tom.

7 Rom. tom. tom. tom. tom. Rom. tom. tom. tom. tom. Rom. tom. tom. tom.

10 (akompaniament powtarza melodie ostatnich czterech taktów)

Przykład 4. Zapis nutowy na podstawie: Franciszek Barański, dz. cyt., s. 128.

Podczas tego samego widowiska – *Patriotyczne co kto lubi* – wykonano ponadto pierwszą z kilku pieśni powstańczych zatytułowanych *Warszawianka*. To najprawdopodobniej pierwsza pieśń powstania listopadowego (napisana do istniejącej wcześniej melodii), która charakteryzuje się znacznie większym niż dotychczasowe kunsztem formalnym – emocje zostały poddane rygorowi rozmaitych klasycystycznych środków poetyckich, mimo że pieśń ta przekazuje treści romantyczne. Mowa tu o iskrze wolności, którą roznieciła młodzież polska, a dzięki której w niepamięć odchodzą dawne czasy hańby, intryg i niezgody. Wydaje się, że jedna ze strof bezpośrednio nawiązuje do ostatniej strony okolicznościowych przyspiewek z *Chłopa milionowego*. Jeszcze w 1830 roku utwór ten doczekał się osobnego, ilustrowanego wydania drukowanego.

Winszujemy sobie, żeśmy dziś dożyli
Długo czekanej wybawienia chwili.
W gruzach Ojczyzny święta iskra żyła,
Młodzież ją polska w płomień roznieciła.

Żywmy ten płomień każdy w swoim łonie,
Niechaj blask jego cały kraj owionie;
Spieszmy do broni wspólnej matki dzieci!
Gwiazda wolności za hasło nam świeci.

Wieki zhańbienia, intryg i niezgody,
Zatarło jedno westchnienie swobody;
A orzeł biały – budząc się z uśpienia,
Roztoczył skrzydła jak tęczę zbawienia.

Droga Ojczyzna powstaje z mogiły,
Świętej wolności hymny ją zbudziły,

Znikły kajdany razem z jej żałobą
Dwojgłowy orzeł powłókł je za sobą!

Z zwiędłego szczepu nowy szczep wykwita;
Niech go Europa z zapałem powita.
Może on kiedyś, gdy nabierze mocy
Zasłoni plon jej od wichrów północy.

Jarzmionym braciom Polak rękę poda,
A gdy w ich błoniach zakwitnie swoboda
Wspólnymi siły, będziemy szukali
Żelaznych słupów po Dnieprze i Sali –

Walecznych ojców nieodrodne syny
Zaszczepią nowe laury i wawrzyny
Wskazując światu, że nie zapomnieli,
Żeśmy Czarnieckich i Kościuszków mieli.

Te czasy świetne pamiętają oni,
Gdy Moskwa drżała na szczęk naszej broni,
A Hetman szerząc Polski panowanie
Prowadził Carów przy zwycięstw rydwanie.

O! I tych czasów z pamięci nie zmażą,
Gdy nas niewola otaczała strażą;
Kiedy łzy nasze w utajeniu biegły,
By ich sprzedajne oczy nie dostrzegły.

Tych to łez cichych nieprzełomna siła
Piorunny owoc zemsty wykarmiła,
Bo zbiór krzywd naszych głosem Archanioła,
O zmycie hańby na Polaków woła.

Wołają zemsty gwałcone przysięgi,
Przedanym ludziom rozdawane wstęgi!
Wołają zemsty Rodacy więzieni
Za święty zapał na najczystszych płomieni.

Więc Bracia, jedność – zaufanie – zgoda.
Niech ziomek ziomkom bratnią rękę poda,
Nie zginiem groźni wspólnymi siłami,
BÓG [podkr. autora] – święta sprawa – i Chłopi z nami⁶¹.

Pieśń ta jest kontrafakturą mazura *Polak nie sługa z Nowych Krakowiaków*, z muzyką Karola Kurpińskiego. Tekst Bogusławskiego wydaje się bardziej adekwatny do lekkiego charakteru melodii oryginału, między innymi ze względu na zdrobnienia w kolejnych strofach (kwiatek, ptaszyna, ptaszek). Tekst Gaszyńskiego sprawia

⁶¹ K. Gaszyński, *Warszawianka*, Warszawa 1830.

wrażenie zbyt uroczystego i uwydatniającego nadmiar patosu w zestawieniu z tą dość bezpretensjonalną melodią:

Allegretto

Win - szaj - my so - bie, żeś - my dziś do - ży - li.

5
Dłu - go cze - ka - nej wy - bu - wie - nia chwi - li.

9
W gru - zach Oj - czy - zny świę - ta i - skra ży - la.

13
Mło - dzież ju pol - ska w plo - mieni roz - nie - ci - la.

Przykład 5. Zapis nutowy na podstawie *Polak nie sługa*, z: Franciszek Barański, dz. cyt., s. 17.

Pierwsze dni powstania prowokowały nie tylko do brawurowych czynów czy snucia rozważań na temat zmartwychwstania Polski, traktowanego wyłącznie jako figura retoryczna. W liryce tego czasu nie zabrakło również tematyki religijnej, będącej często wyrazem szczerzej pobożności autora. Takim poetą był Kazimierz Brodziński, którego te wypadki całkowicie przemieniły. Jak nieco pompatycznie wspomina biograf, Bronisław Gubrynowicz: „duch poezji obudził się w nim na nowo, przybyło mu siły, a nawet – jeśli tak można powiedzieć – i talentu, jednym słowem: spłynęło nań objawienie wieszczce. Każdy krok jego, każda czynność, każde słowo nabrało siły, zapału i polotu”⁶². To stwierdzenie musi jednak zawierać sporo prawdy, skoro Józef Bohdan Zaleski wspominał po dwudziestu latach od tamtych dni:

Łuna nocy listopadowej, objęła w rumiany oblask rozświtu kraj polski od morza do morza, że całun grobowy wiejący nad nim od wielu lat, nagle szeeł i przepadł gdzieś pod ziemię. Odetchnęliśmy raz – szerokim odetchnieniem wolnych praocjów. Łuna nocy listopadowej rozwidniła i Brodzińskiemu aż do dna głębię zapałów młodzieży ówczesnej, zapałów, w których dostrzegał tylko „szalony bajronizm, i fałszywą, antysłowiańską egzaltację”. – Pełną piersią polską zaszlochał. Pożegnał raz na zawsze, ów ciemnik swój słowiański, owe regna inania jakiegoś ducha skowanego jeszcze – i z pieczęcią na ustach. – Rzewnie po

⁶² B. Gubrynowicz, *Kazimierz Brodziński 1830–1835: przyczynek do biografii i charakterystyki*, Lwów 1917, s. 9–10.

dziś dzień wspominamy pomiędzy sobą, budującą w owym czasie pokorę Brodzińskiego. Poważny i zasłużony mąż, chodził od domu do domu, przepraszać młodych przyjaciół i znajomych, którym Bóg wie czym zawinić mógł – chyba w myśli. – Kajał się on tak z podejrzeń swoich, duchowi Polski w nich. – Doprawdy, Brodziński przemienił nam się odtąd; – w anielskiej białości zajaśniał do oczu, na nowy, doskonalszy okres żywota. – Zwiędły już i schorzały, odzyskał żartkość Napoleońskiego wojaka. Niezmordowanie, jako mógł i umiał najlepiej, krzątał się około sprawy: na posterunkach w stolicy, z karabinem na plecach, przedumał wiele nocy, i owoce tych dumań ku pożytkowi, przesyłał członkom Rządu, i różnym wziętym osobom w sejmie i obozie. – Przede wszystkim, zanurzył się w modlitwie, z prostodusznością uciekł się do praktyk chrześcijanina katolika, uczęszczał do świętych Sakramentów – że był co dosłownie „duszą polską płonąca w Bogu”⁶³.

Ta żarliwość znalazła odzwierciedlenie w utworze Kazimierza Brodzińskiego, otwierającym pierwszy zeszyt *Barda Oswobodzonej Polski – Do Boga*. Opatrzony został adnotacją *Na nutę O Boże dobry usłysz nasze modły*. Tekst został przedrukowany również w „Patriocie” nr 7 z 7 grudnia 1830 roku⁶⁴. Najprawdopodobniej jest to kontrafaktura popularnej pieśni kościelnej do słów Ignacego Krasickiego pod tym samym tytułem⁶⁵, do której muzykę napisał Wincenty Lessel:

Z gruzów więzienia wołamy do ciebie!
Wróc nam ojczyznę, o Boże na niebie,
Bez której równie jak bez ciebie Boże
Lech żyć nie może.

Ojcowie nasi twierdz żadnych nie znali,
W piaskach, na skałach kościoły stawiali,
Tobie się dali – Ty miałeś być mężnym
Murem potężnym.

Gdy twój przyjęli zakon uświęcony,
Miecza dobyli dla jego obrony.
Dziesięć go wieków, dopóki nie padli
W pochwy nie kładli,

Tobie zdobycze, tobie wszystkie trudy;
Tobie okolne zhołdowały ludy
I gołą piersią od pogańskiej stali
Resztę zbawiali.

⁶³ J.B. Zaleski, *Przemowa*, [w:] K. Brodziński, *Mowa o narodowości Polaków i Posłanie do braci wygnańców*, Paryż 1867, s. 3–4.

⁶⁴ Zob. „Patriota”, nr 7, 7 grudnia 1830, s. 3–4.

⁶⁵ Utwór Krasickiego rozpoczyna się incipitem „Do Ciebie, Panie, wnosim nasze prośby”, toteż incipit zanotowany w „Bardzie Oswobodzonej Polski” wydaje się wariantem tekstu Krasickiego. W śpiewnikach kościelnych funkcjonował w różnym opracowaniu muzycznym. Oryginalny tekst Krasickiego z melodią Lessela notuje Julian Horoszkiewicz w śpiewniku *Echa minionych lat: wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca 18. i początku 19. wieku*, Zeszyt II. *Nuty*, Lipsk–Lwów 1889, s. 4.

Ani ich zmoły pogańskie napady,
Ani zakonnych odstępców twych zdrady,
Za to od Ciebie mieli sobie daną
Wolność kochaną.

Wiara i wolność to były ich hasła,
Aż wiara, wolność w ich sercach wygasła;
Tyś twarz odwrócił – aż oni spętani,
Obcym poddani.

Ze snu gnuśnego dzisiaj ocuceni,
O Boże ojców biegniem do twej sieni.
Powróć już wolność na Sarmacką ziemię
Dźwignij jej plemię⁶⁶.

Ten patetyczny tekst pisany strofą saficką jest swego rodzaju wykładem na temat historii Polski i obecności w niej Boga. Polacy jawią się tu jako lud szczególnie oddany Bogu, który otrzymał świętą wiarę, bronił jej mieczem, w imię Boga podporządkowywał sobie okoliczne ziemie, zaś teraz – w tej chwili przebudzenia – błaga go o pomoc w przywróceniu wolności, pojmowanej tak jak w pierwszej strofie śpiewki *Polak nie sługa*.

W tym samym duchu utrzymany jest tekst Stefana Witwickiego *Do Boga. Modlitwa o zwycięstwo*. Utwór ten ukazał się po raz pierwszy w tomie inauguracyjnym serii *Bard Oswobodzonej Polski*⁶⁷.

Wszchemocny Boże! Ojców naszych Panie!
W Tobie nadzieja nasza i odwaga,
O wsparcie Twoje, o swe zmartwychwstanie
Twój lud Cię błaga!

O zbaw nas, Panie! przyjm żebrzące głosy!
Wzmóż siłę naszą, daj nam zgodę, męstwo.
W Twym świętym ręku składamy swe losy.
Daj nam zwycięstwo!

Dawno, o Panie, już nas jarzmo ciśnie;
Dziedzinę naszą wrogi rozszarpały.
Niech po dniach kary dzień łaski zabłyśnie –
Wróc nas do chwały!

Krwi nie wołamy, zdobyczy nie chcemy,
Nie chcemy mordów, do łupiestw niezdolni,
Tylko odzyskać ojczyznę pragniemy,
Tylko być wolni!

Ty! coś przed wieki był z ojcy naszemi,
O powróć wnukom dziadów ich puściznę!

⁶⁶ „Bard Oswobodzonej Polski”, t. I, z. 1, Warszawa 1830, s. 7–8.

⁶⁷ Tamże, s. 96.

O Boże! polskiej pobłogosław ziemi,
Zbaw nam Ojczyznę!

Niech przed Twym ludem wrogi się ustraszą.
W młodzieńców serca tchnij rycerzy męstwo.
Za Twoją chwałę i wolność naszą
Daj nam zwycięstwo!⁶⁸

Pieśń Witwickiego utrzymana jest w tonie błagalnym. Liczne są wykrzyknienia, każda strofa kończy się ufnyymi i śmiałymi prośbami do Boga. Witwicki wierzy, że wolność można odzyskać bez uciekania się do krwawych czynów, wskazanych w *Śpiewie* Suchodolskiego – męstwo rycerzy, które ma się udzielić polskiej młodzieży, dokona cudu i z Bożą pomocą przyniesie zwycięstwo.

Patos obu tych pieśni staje się jeszcze wyraźniejszy dzięki korespondencji z melodią Lessela. Utrzymana w umiarkowanym tempie, znacznie bogatsza w zmiany harmoniczne w przeciwieństwie do piosenek o ludowej proveniencji, jest najbardziej odpowiednia do faktury organowej. W ten sposób muzyka dodatkowo podkreśla hymniczny i modlitewny charakter obu tekstów.

Adagio

Wszech - mio - cny Bo - że! Oj - ców na - szych Pa - nie!

W To - bie na - dzie - ja na - szu i od - wa - ga,

O wspir - cie Two - je, o swe zmar - wych - wsta - nie

Twój lud Cię bla - ga. Twój lud Cię bla - ga!

Przykład 6. Zapis nutowy na podstawie: Franciszek Barański, dz. cyt., s. 80.

Pierwsze dni powstania listopadowego i towarzyszące im emocje dostarczają niezwykle interesującego materiału do badań. Euforia, wywołana wybuchem powstania, dzięki nowym lub odrodzonym instytucjom, jak Teatr Narodowy

⁶⁸ A. Zieliński, dz. cyt., s. 52–53.

w oswojonej Warszawie, prasa i druki ulotne, przybrała różne wymiary. W tych dniach debiutowali młodzi poeci, którzy z dnia na dzień stawali się bardami powstania, jak Juliusz Słowacki czy Rajnold Suchodolski, a starsi przeżywali renesans sił twórczych, jak Kazimierz Brodziński.

Jak wynika z przeprowadzonych analiz, do zrekonstruowania nastrojów tych dni nie wystarczy sięgnięcie wyłącznie do tekstów w takiej formie, w jakiej zostały one utrwalone. Konieczne jest ich umiejscowienie w kontekście cowieczornych manifestacji patriotycznych w Teatrze Narodowym oraz – przede wszystkim – rozpatrywanie z zapisem nutowym, ponieważ to właśnie dzięki melodiom, zwłaszcza ludowym czy wywodzącym się z *Krakowiaków i Górali*, te teksty żyły w świadomości ludu Warszawy i wzbudzały pozytywne uczucia. Co więcej, ich prostota ułatwiała przekazywanie ich dalej, nie tylko za pomocą prasy czy druków ulotnych, lecz także ustnie. Jak stwierdził David Riesman – „słowo mówione lub śpiewane wyzwało (...) ogromne emocje. Było tak potężne, że mogło łamać morale wroga, który znajdował się daleko”⁶⁹.

Przytoczone źródła prasowe, pamiętnikarskie oraz pieśni z pewnością miały za zadanie szybkie stworzenie legendy tych dni, stąd patos owych „uczuć patriotycznych” wydaje się w pewnych sytuacjach sztuczny. Jednak widoczna jedność między pokoleniami oraz udokumentowana postawa, prezentowana przez widzów Teatru Narodowego, którzy euforycznie reagowali na zakazane dotychczas utwory i doniesienia na temat znienawidzonych Moskali, a z drugiej strony byli w stanie w spokoju opuścić widowisko i nie dali się ponieść zwierzęcej żądzy krwi (co znalazło potwierdzenie choćby w łaskawym potraktowaniu przez rozemocjonowany dziesięcioletni lud Warszawy zgromadzony na Placu Bankowym „zdrajców”, czyli Wincentego Krasińskiego i Zygmunta Kurnatowskiego⁷⁰), czyni te relacje (oraz pieśni) co najmniej bardziej wiarygodnymi. Wciąż pozostaje jednak pytanie, czy owa poezja, nazywająca emocje i pragnienia ludu Warszawy, jest wiarygodnym i prawdziwym świadectwem tamtych dni. Julian Klaczko daje następującą odpowiedź:

Znamionuje ją przede wszystkim owa *prawda życia, która czynu od słowa nie rozdziela* [podkr. J.M.] i szczerością zgonu w potrzebie świadczy szczeroci bytu. Nowsza nasza poezja nigdy z pogodnego Olympu nie poglądała na ludzi: dzieliła z nimi wespół troski na padole płaczu: wniebowzięta, była też i ukrzyżowaną, a z laurem i ciernie musiała sobie wkładać na skronie. Jeśli ofiary i poświęcenia śpiewać lubiła, nie śpiewała ich tylko, innym zostawiając chwałę i zgrzyoty; jeśli jak upiór krwi żądała, jak upiór też i krew swoją wylała; jeśli się milionem nazwała, za milion też kochała, cierpiała, i jak matka, czuła w swoim łonie bóle swego płodu; jeśli orfeuszowym dźwiękiem poruszała skały, i rąk swych do ich dźwignania nie odmówiła; jeśli śpiewem Tyrteusza zagrzewała do boju, i pierś swoją w szeregach nastawiła; z archanielskimi skrzydłami i głosem dzierżyła czasem i miecz archanioła. Prawie wszyscy nasi wieszczowie byli żołnierzami, prawie wszyscy są tułaczami; żaden z nich życiem nie skłamał słowu⁷¹.

⁶⁹ D. Riesman, *Tradycja mówiona i pisana*, „Odra” 1975, nr 3, cyt. za: M. Janion, dz. cyt., s. 17.

⁷⁰ Zob. K.B. Hoffman, dz. cyt., s. 46–49.

⁷¹ J. Klaczko, *Wieszczowie i wieszczby*, [w:] tegoż, *Zapomniane pisma polskie (1850–1866)*, oprac. F. Hoesick, Kraków 1912, s. 168–172, cyt. za: M. Janion, dz. cyt., s. 21–22.

Zatem – choć *de facto* wojna polsko-rosyjska została zainicjowana aktem detronizacji cara 25 stycznia następnego roku – w pieśni walka już się rozpoczęła.

SUMMARY

THE FIRST DAYS OF THE NOVEMBER UPRISING (1830–1831) REFLECTED IN SONGS

The November Uprising (1830–1831) as the social phenomenon provides huge source material, including a great number of speeches, press articles, memoirs and songs. This paper presents an overview of the poems sung to the many different melodies, written during the first days of the rebellion, which reflect or create the variety of emotions of those days. All of those songs are shown in their contexts, in the first place – the everyday patriotic performances in the National Theatre, widely reported in press and memoirs. The relationship between texts and their melodies is also very significant, because in the times of the romantic movement in Poland, the song, especially folk song, was considered as the 'thesaurus of memory' and needed to be available and frequently repeated, both written and orally.

KEY WORDS: November Uprising, songs

JAN MAKAREWICZ – ukończył muzykologię i filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się literaturą w latach powstania listopadowego, kulturą muzyczną Warszawy w XIX wieku oraz wszelkimi możliwymi śpiewnikami wydawanymi w tamtych czasach. Obecnie na studiach doktoranckich w Zakładzie Literatury Romantyzmu UW. Na co dzień uczy języka polskiego w gimnazjum i liceum. Ponadto jest miłośnikiem jazzu i kolei.

ANNA CHOMA-SUWAŁA

UNIwersytet IM. MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

WIZJA ŚMIERCI I KATASTROFY
W CZECHOWICZOWSKICH TŁUMACZENIACH
POEZJI PAWŁA TYCZINY

Zainteresowanie Józefa Czechowicza literaturą ukraińską sięga lat 20. ubiegłego stulecia, kiedy jako młody nauczyciel rozpoczął pracę we Włodzimierzu Wołyńskim. Bardzo wcześnie zajął się również przekładami. Tłumaczył poezję między innymi Tarasa Szewczenki, Leonida Mosendza, Ołeha Olżycza, Mykoły Bażana, Jewhena Małaniuka, Bohdana Łepkiego i Pawła Tyczyny, którego twórczość stanowi dwadzieścia trzy z czterdziestu siedmiu translacji zebranych w siódmym tomie *Pism zebranych* Józefa Czechowicza wydanych w roku 2011 jako *Przekłady*. O gotowym do publikacji tomie poezji Tyczyny Józef Czechowicz donosił w liście do Władysława Sebyły 10 grudnia 1932 roku.¹

Lubelski poeta skupił swoją uwagę na wczesnej poezji Tyczyny zawartej w trzech zbiorach: *Сонячні кларнети* (*Słoneczne klarnety*, 1918), *Плуг* (*Pług*, 1920) i *Замість сонетів і октав* (*Zamiast sonetów i oktafów*, 1920).

Na fascynację Józefa Czechowicza twórczością Tyczyny miało wpływ zapewne niezwykle podobieństwo podejmowanej tematyki i sposób wykorzystania warsztatu pisarskiego. Cechami języka poetyckiego obydwu poetów były lapidarność i symbolika słowa. Czechowiczowi towarzyszyła wizja śmierci i katastrofy oraz mit arkadii. Poezja Pawła Tyczyny, kojarzona przede wszystkim z debiutanckim zbiorem *Słoneczne klarnety*, emanującym dźwiękiem i barwą, zawierała radosne, pełne słońca wiersze będące dowodem wiary poety w możliwość harmonijnego współistnienia człowieka i przyrody. Przypisywany Tyczynie koncept, zwany klarnetyzmem, doskonale koreluje z arkadyjskim mitem w twórczości Józefa Czechowicza. Liryka obydwu poetów odbierana była w kategoriach proroctwa.

Problematyka twórczości Pawła Tyczyny zawarta w tomie *Słoneczne klarnety* obejmuje uniwersalne problemy egzystencji dotyczące materii i ducha, miłości i pokoju, życia i śmierci, ludzkiej natury i sztuki, przyrody i miłości. Jego wiersze, przepełnione radością, oczekiwaniem i młodzieńczymi nadziejami, przypominają

¹ J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 8: *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 231.

wczesną poezję Czechowicza. Bardzo często jednak zza iluzji ładu i spokoju wyłaniają się symptomy zbliżającej się katastrofy. Jak podkreśla Florian Nieuważny: „do słonecznej, delikatnej, dzwoniącej radośnie muzyki Tyczyny wdzierają się raz po raz dźwięki groźne, trwożne, znamionujące już wyraźnie inwazję rzeczywistości z jej dysonansami, kakofonią, kontrastującymi ze słonecznym światem harmonii”².

Wyraźnym tego przykładem jest otwierający tom *Słoneczne klarnety* utwór o tym samym tytule, zaczynający się od słów *He Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...* (*Ni Dzeus, ni Pan, ni Gołąb-Duch...*). W zbudowanym na kontraście liryku autor kreuje z jednej strony kwitnącą, pełną dźwięków i kolorów przyrodę, z drugiej zaś atmosferę niepokoju. Porównując polskojęzyczną interpretację wiersza z oryginałem zauważamy niezwykłą adekwatność w doborze ekwiwalentów i harmonię brzmieniowo-semantyczną. Dla lubelskiego poety słowo miało magiczną moc, odpowiednio dobrane stawało się zaklęciem, dlatego w translacjach chętnie używał słów znaczących (również w warstwie fonicznej), o rozległych możliwościach skojarzeniowych. Zarówno w poezji autorskiej, jak i w przekładach, posługiwał się *fonostylistyką*. Dobierając odpowiednie głoski, potęgował nastrój grozy i zbliżającej się katastrofy. Tego typu przekształceń dokonał w translacji fragmentu utworu, wprowadzając złowroźnie brzmiące słowa: „mara”, „brzękliwe dźwięki”, „twórczy mrok”:

Ja – to nie ja! Mara, snu tok.
Dokoła brzękliwe dźwięki,
w chitonu fałdach twórczy mrok,
błogosławieństwo ręki³.

W większości wierszy Czechowicza widoczna jest przesiąknięta atmosferą lęku poetyka snu, symbolizująca zagładę, śmierć i zniszczenie. Sen i motywy oniryczne dawały możliwość przeniesienia podmiotu lirycznego w inną, irracjonalną rzeczywistość. Czechowicz wykorzystywał zazwyczaj sny prorocze, profetyczne, zapowiadające wydarzenia przełomowe, przestrzegające przed czyhającym złem – stąd cytowana fraza: „Mara, snu tok”. Symbolem śmierci w jego liryce jest również towarzyszący nocy chłód i mrok. W twórczości Tyczyny oniryzm przyjmował formę marzeń sennych i wizji lepszego świata, czego dowodzą słowa utworu w oryginalnym brzmieniu: *Лили мрія, сон (Tylko marzenie, sen)*.

Elementy melancholii i smutku są charakterystyczne dla barwnych opisów pór roku, symbolizujących przemijanie. Doskonałą tego egzemplifikację stanowi liryk *Ой, не кривіся, природо...* (*Z tym się nie kryj, przyrodo...*). W spolszczeniu Józefa Czechowicza odnajdujemy przykłady licznych transformacji. Tłumacz wprowadza

² F. Nieuważny, *Poezja wobec rewolucji. Fenomen Pawła Tyczyny*, [w:] F. Nieuważny, *O poezji ukraińskiej. Od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko*, Białystok 1993, s. 110.

³ J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 7: *Przekłady*, oprac. W. Kruszewski, D. Pachocki, Lublin 2011, s. 198. Dalsze tłumaczenia poezji Tyczyny pochodzą z tego źródła, strony podane w nawiasach po cytacie.

uzupełnienia, przesunięcia znaczeniowe i dynamizację tekstu. Ubogając słownictwo i przenosząc je na wyższy poziom, uatrakcyjnia polską wersję językową. Jednocześnie tworzy różniący się od oryginału obraz, tłumacząc słowo „коси” polskim odpowiednikiem „kosi”, a nie, jak wynikałoby z treści utworu, „warkocz”. Dzięki takiemu podejściu maluje się przed polskojęzycznym odbiorcą obraz żniw, nie personifikacja jesieni z włosami pokrytymi złotem i purpurą:

Twoje kosi ze smutku i smętku
przyokryła pozłota (i to krwawa).
Pewno serce wyzłociła ci troska,
żeś tak bardzo dla wszystkich łaskawa. (208)

W tomie *Słoneczne klarnety* problematyka egzystencjalna, ukazująca nieuchronność śmierci i przemijania, powoli ustępuje miejsca nastrojowi niepokoju i trwogi. Widoczne jest to w utworze *Там тополи у полі...* (*Tam topole...*), w którym powszechny dla folkloru ukraińskiego obraz topoli symbolizuje potęgę ludzkiego ducha, jego dążenia do wolności i szczęścia. W translacji Czechowicza mamy do czynienia z pewnego rodzaju przesunięciem znaczeniowym. Tłumacz użył sformułowania „z niewoli”, a nie jak czytamy w oryginale „на волі” (*na wolności*). Napięcie i nerwową atmosferę wprowadza również fraza „хтось на заході жертву приніс”, w tłumaczeniu: *na zachodzie ofiarny stał dym*. Napisany w 1914 roku utwór można interpretować jako bezpośrednią reakcję na wydarzenia wojenne. Możliwe, że Tyczyna, pisząc o poniesionej na zachodzie ofierze, miał na myśli naród polski. W translacji Czechowicza mamy wyraźne odejście od wierności leksykalno-semantycznej:

Tam, z niewoli, na pole topole
(Na zachodzie ofiarny stał dym)
Z bujnym wiatrem swawolnym i dzikim
Wyprężają się, wyrrywają się w dal. (202)

Nastroj zagrożenia potęguje instrumentalizacja głoskowa, a dokładnie kumulacja dźwięcznych „r” i „ż” oraz zbitki spółgłoskowej „rz”: „ofiarny”; „wiatr”; „wyprężają”; „wrywają”; „brnę w przestrzeniach wrażliwy”; „trwożliwy”; „wicher”; „grzechoce”; „lir”; „krzesze”; „roztrząskaj”; „akordy”; „grom”. Wykorzystanie ekspresywnych zwrotów powoduje wzmocnienie dynamiki, silniejsze nacechowanie emocjonalne i podkreślenie dramatyzmu utworu.

To, co zbliża twórczość obydwu autorów i stanowi dowód istnienia wizji śmierci, to obrazy-archetypy, takie jak: „burza”, „wiatr”, „mrok”, „sen”, „jesień”. W utworze *Tam topole...* znacząca jest także fraza „Гасне день, облітає, мов мак” (*Dzień dogasa, oblatuje, jak mak*). Zawarta w niej symbolika maku, który w ukraińskiej tradycji jest atrybutem snu i zapomnienia, a co za tym idzie śmierci, łączy liryk między innymi z *Elegią uspienia*, *Snem sielskim* i wierszem *Na wsi* Czechowicza.

W kolejnym fragmencie utworu Tyczyny wyraźnie rysuje się atmosfera niepokoju. Na szczególną uwagę zasługują odbiegające od oryginału, ale niezwykle

wymowne porównania: „wicher jak groźny chmur zwał” i „przepiórka gdzieś woła jak dzwon”. Nie bez znaczenia jest także połączenie efektów wizualnych i dźwiękowych, jak zwykle skrupulatnie przemyślane przez Tyczynę i niemniej wnikliwie odtworzone przez Czechowicza. Pierwsze dwa wersy drugiej i trzeciej strofy przemawiają do wyobraźni wzrokowej, a dwa końcowe do słuchowej.

Magdalena Bąk, analizując wiersz *Jesienią*, pochodzący z tomu *Nuta człowiecza* (1939), zauważa, że: „Stosowną do opisu przyrody technikę można nazwać malarską i muzyczną. (...) Tę impresjonistyczną w gruncie rzeczy technikę opisu natury (najistotniejsze są barwa, plama koloru, subiektywny opis chwilowego wyładowania, wieloznaczność deskrypcji) przekształca się w kolejnej strofie w opis za pomocą dźwięków”⁴.

W Czechowiczowskim tłumaczeniu utworu *Tam topole... czytamy*:

Wicher chyli łan żytni nad drogą
(Od południa jak groźny chmur zwał)
I tak tęsknię, tak smutno wiatr śpiewa –
I przepiórka gdzieś woła jak dzwon... (202)

Niezwykłą konkluzją staje się ostanía strofa wiersza, będąca apostrofą podmiotu lirycznego do symbolizującej natchnienie pieśni. W tym fragmencie „pieśni”, „akordy”, „grom” skupiają uwagę czytelnika na bodźcach dźwiękowych. Poecie w jego twórczym znoju towarzyszy stała obecność zjawisk przyrody zawarta w metaforze: „krzesze niebo i toczy swój gniew”:

Pieśni moja, płomienna, szalona,
(Krzesze niebo i toczy swój gniew)
O, roztrzaskaj się w jasne akordy,
I rozełkaj się, ścichnij – jak grom... (202)

Pierwsza wojna światowa odbiła się szerokim echem w *klarnetycznej* poezji Tyczyny: „Навіть характер зображення природи з його світлом, мірами образних відтворів, побудовами уяви (...), особливою антагоністичністю вселенських сил світла і тьми, з херувимами, Богоматір'ю, ангелами, апостолами, а супроти них – з появою звіра і змія, все близьке до образного змісту цілого Нового Заповіту. Там – первопочаток світла для вершинної поетики раннього Тичининого символізму”⁵.

⁴ M. Bąk, *Wyobraźnia i słowo. „Nuta człowiecza” Józefa Czechowicza*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2011, nr 2 (1), s. 134.

⁵ B. Барка, *Відхід Тичини*, „Сучасність” 1967, nr 11 (83), s. 40–41. „Nawet sposób ukazania przyrody z jego światłem, różnorodnością sposobów obrazowania, konstrukcjami wyobraźni (...), szczególnym antagonizmem uniwersalnych sił światła i ciemności, z cherubinami, Matką Boską, aniołami, apostołami i występującym przeciw nim zwierzęciem i wężem, wszystko jest bliskie barwnym treściom całego Nowego Testamentu. W tym należy upatrywać początków światła w mistrzowskiej poetyce wczesnego symbolizmu Tyczyny”.

W napisanym w 1917 roku wierszu *У собор (Do cerkwi)* pobrzmiewają hasła panteizmu. Podmiot liryczny ubolewa nad brakiem boskiego współczucia i obojętności wobec ludzkiego cierpienia. Ratunku i wsparcia poszukuje w otaczającej go przyrodzie. Wiara w przyjście Boga w dniach ostatecznej próby została zachwiana, czego dowód stanowią spolszczone przez Czechowicza słowa:

Czekam ja, lud czeka –
nie ma Go jeszcze.
Chylą się, chylą się, chylą się ludzie,
czekają na Niego. (184)

Tyczyna angażuje się w dialog z Bogiem, szukając wyjaśnienia przyczyny wydarzeń wojennych, podczas których ludzie wbrew jego zasadom przelewali krew. Ta nierzeczywista rozmowa jest jednocześnie potwierdzeniem ludzkiego nieszczęścia i osamotnienia:

Tutaj mówią z Bogiem.
Tutaj Mu szepnąłem –
(płacze ktoś za progiem) –
modlę się z aniołem! (184)

Anioł jest jednym z powtarzających się motywów w twórczości obydwu poetów. Epilog strofy w polskojęzycznej wersji nabiera innego wymiaru. Minimalna, wydawałoby się, leksykalna ingerencja Czechowicza doprowadziła do zmian interpretacyjnych, w oryginale fragment ten brzmi „З херувимами служу!”, co oznacza człowieka służącego Bogu z cherubinami.

Symbolika trzech wspierających człowieka aniołów stróżów pojawia się również w dyptyku *Бійна (Wojna)* z 1918 roku. W utworze tym Tyczyna dobitnie wyraził swój sprzeciw wobec działań wojennych. Ich ekspresyjny obraz tworzy wykorzystując słowa-archetypy i nadając im zupełnie nowe zabarwienie semantyczne. Poeta, Zdaniem Floriana Nieuważnego: „wprowadza do swych utworów symbole wojny, burzy, rewolucji, uciekając się nie tylko do dziedziny muzyki, czasem muzyki cerkiewnej, lecz także do ludowej mitologii, do ludowych pojęć o prawdzie i krzywdzie, o wojnie i śmierci. Widać to szczególnie w dyptychu *Wojna* stanowiącym poetyckie odzwierciedlenie ludowej modlitwy-zaklania, pieśni-wróżby”⁶.

Chcąc zachować pierwotny rytm wiersza, Czechowicz używa słownictwa emocjonalnie nacechowanego. Po raz kolejny sięga po instrumentalizację brzmieniową. Nastrój grozy wzmacnia nagromadzenie wyrazów typu: „wrogom”, „kroczy”, „broczy” i powtórzeń „oni tną w pierś prosto, a pierś broczy”. Natomiast deminutywy „równiuteńkie”, „mateńkę”, pojawiające się w drugiej części strofy, ukazują uczuciową więź poety z matką i przyrodą. W polskiej wersji językowej odbiorca śledzi rozmowę bohatera lirycznego z wiatrem, nie z matką, jak to ma miejsce w oryginale:

⁶ F. Nieuważny, dz. cyt., s. 111–112.

Że niby sam przeciwko wrogom kroczy,
 a oni tną w pierś prosto, a pierś broczy
 (z aniołów pierwszy zasłonił dłonią oczy)...
 Że jakby pole, pole zielone, równiuteńkie...
 i wicher ściele śpiew: pożegnaj swą mateńkę
 (z aniołów drugi krzyż uchwycił w rękę)... (206)

Do motywu matki Czechowicz odwołuje się także w tłumaczeniu ostatniej strofy. Zastępuje użytą przez Tyczynę metaforę anioła, który „серце звеселяє” (*weseli serce*), rozbudowaną jej wersją: „serce weseli matczyne”.

Druga część utworu, będąca urzeczywistnieniem proroczego snu o wojnie, jest odniesieniem przede wszystkim do wiary chrześcijańskiej. Ważny element stanowią w niej motywy folklorystyczne. Do najpopularniejszych z nich należą: słońce, księżyc i gwiazdy, które stanowią symbol jedności wszechświata. Jednocześnie w testach kołęd, w bajkach i obrzędowości weselnej wskazane ciała niebieskie łączyły się z metaforą niebiańskiego ślubu – połączenia żeńskich i męskich cech⁷.

W poezji Czechowicza księżyc i gwiazdy są ważnymi atrybutami nocnego pejzażu, między innymi w utworach: *Pejzaż: Wieniawa z księżycem*, *Księżyc na mieście*, *Księżyc w rynku*, *Na wsi*. Jednak czerń nocy i księżyc ze swą srebrną poświatą są w nich odczytywane jako symbole śmierci i żałoby. Jak pisze Waldemar Michalski: „sen, noc, księżyc – synonimy zmysłowości podporządkowane są w poezji Czechowicza balladowej, baśniowej poetyce i stanowią znaczący element szyfru do interpretacji i rozumienia jego precyzyjnie budowanego świata poetyckiego”⁸.

Niezwykle wymowne są dwie kolejne strofy wiersza, stanowiące dowód filozoficznych rozważań nad ludzką naturą, będącą bezpośrednią przyczyną nadciągającej katastrofy. Autor po raz kolejny sięgnął do tradycji ludowej, ukazując obraz pożegnania syna wyruszającego na wojnę. Oto urywek wiersza w translacji Czechowicza:

Błogosławię cię, synku, na wroga.
 A on: „O, moja matuś,
 wszak wroga nie ma, nie było.
 Jeden wróg nasz jest – serce. (207)

Inspiracją dla kolejnego fragmentu utworu są wierzenia dotyczące legendy o poszukiwaniu rośliny o nadzwyczajnych właściwościach uzdrawiających. Elixir z niej przygotowany mógłby, zdaniem autora, stanowić lekarstwo na ludzkie „божевілля” (szaleństwo, chorobę umysłową). Takim określeniem posługuje się, opisując przyczyny ludzkiej nienawiści prowadzące do wojny.

Czechowicz w polskiej wersji językowej zastosował substytucję, zastępując słowo „szaleństwo” bliskim, lecz nierównoważnym, ekwiwalentem „szał”, będącym określeniem ostrego zaburzenia świadomości człowieka niepanującego nad sobą:

⁷ Zob. O. Лівінська, *Міфо-філософські образи астрального коду в українській художній класиці*, „Мультиверсум. Філософський альманах” 2006, nr 55, s. 196–213.

⁸ W. Michalski, *Wołyńskie wiersze Czechowicza*, „Akcent” 2003, nr 4 (94), s. 92.

Błogosław, matko, na szukanie leku,
szukanie ziela na szal, co w człowieku...”
Podnoszę rękę, by ująć krzyż –
wokół nikogo – i wśród ciszy
kruk kracze: kra kra. (207)

Motyw kruka należy odczytywać tu jako zwiastun nieszczęścia. Dowodów słuszności takiej interpretacji dostarcza nam wiersz z tomu *По блакитному степу* (*Po sinawym stepie*), w którym Tyczyna, mówiąc o śmierci, oprócz symboliki krzyża używa metafory czarnego ptaka. W tłumaczeniu Czechowicza brzmi to następująco:

Na obczyźnie dalekiej –
bez krzyża – kruki –
przekleństwo wam i wojnie!
wrony wiatr... (195)

Problematyka wiersza „nie ma nic ze słonecznej muzykalności poprzednich utworów”⁹ i jest bardzo bliska apokaliptycznym wizjom w autorskiej poezji lubelskiego poety. Pojawiające się w niej destrukcyjne żywioły – wiatr i burza – to elementy jego katastroficznych wierszy, takich jak: *Przeczcucia*, *Pod popiołem* i *Sambójstwo*.

Dla Tyczyny metafora „по блакитному степу” ma znacznie głębszą symbolikę niż użyte w przekładzie słowa „po sinawym stepie”. Wiąże się nie tylko z bezkresem i nieskończonością, ale także z symboliką ukraińskiej flagi, ma zatem wydźwięk pozytywny. W poezji Czechowicza kolory niebieski, srebrny i fioletowy mają negatywne zabarwienie, są atrybutami żałoby. Interesujące jest użycie w translacji wyrazu „wrony”, jako polskiego ekwiwalentu słowa „вороний” oznaczającego konia maści karej:

Słońce patrzy jak dziecię,
a w wiosce głód.
Matki chodzą jak widma –
wrony wiatr... (195)

Przywodzi ona na myśl wizję Sądu Ostatecznego z Apokalipsy św. Jana, gdzie trzeci koń jest symbolem głodu. W języku polskim ze słowem „wrony” spotykamy się w Biblii Gdańskiej.

W tłumaczeniach Czechowicz posłużył się także substytucją, zastępując frazę „Ходять матері, як тіні” (*Chodzą matki jak cienie*) frazą „Matki chodzą jak widma”. Użyte w translacji „widmo” kojarzone jest z istotą mityczną, duchem bądź zjawą, która pojawia się nagle w aurze tajemniczości.

Badacze spuścizny Pawła Tyczyny, analizując jego poezję z dwóch następnych zbiorów, mówią o dwóch gałęziach klarнету. „Обидві – з паралелями до

⁹ F. Nieuważny, dz. cyt., s. 111.

декотрих поезій «Соняшних клярнетів»: через настрої доби, провіщеної в Апокаліпсисі»¹⁰.

W zbiorze *Plug*, opublikowanym w 1920 roku, pojawiają się realistyczne sceny wojny domowej i symbolika religijna. W tetraptyku *Мадонно моя (Madonno moja...)* symbolem rewolucji staje się tytułowa Madonna. Poeta odchodzi od idealnego, utrwalonego w tradycji chrześcijańskiej, obrazu Matki Bożej do realnego wizerunku ziemskiej kobiety *dziewicy nieczystej*, która zstąpi na ziemię obdarta z szat. To znieważenie świętości łączy się utratą wiary, widoczną w słowach: „my cię już nigdy nie pochwalimy psalmem, ni pieśnią naszą...”. W pełnej ironii apokalipsie autor zwraca uwagę na trudną wojenną rzeczywistość:

Schyl się, Madonno, tu, na przyczółek
chaty ostatniej w siole.
Uśmiechnij się i idź przez role,
oganiając się od kul jak od pszczołek... (190)

Poezja z tomu *Plug* łączy w sobie idee rewolucji społecznej i duchowej. Jak pisze Florian Nieuważny: „Nie grzmią tu już uroczyście organy i nie huczą dzwony, lecz słyhać fanfary, jazgot kanonady, grzmot wichru, *psalm żelaza*”¹¹. Autor w symbolicznych obrazach ukazuje straszny stan Ukrainy i własnego ducha. *Plug* jest zbiorem poezji pełnej wątpliwości i wahania, w którym krzyżują się rozpacz i nadzieja.

W wierszu *І Белий, і Блок (I Biełyj, i Błok)* Tyczyna polemizuje z rosyjskimi twórcami, odzegnując się od reprezentowanego przez nich światopoglądu. Ukrainę ukazuje w kontekście biblijnym, wzywając rodaków do jedności i działania. Możliwe, że uwagę Czechowicza przykuła także wizja poety i jego roli w społeczeństwie. W twórczości obydwu autorów wątek ten wiąże się z hasłami głoszonymi przez romantyków. W ich przekonaniu poeta potrafił przenikać do duchowej sfery rzeczywistości i docierać do prawdy. Tę wiedzę nabywał w sposób bezpośredni, pozarozumowy, dzięki natchnieniu, które łączyło się z umiejętnością przewidywania przyszłości. Polscy romantycy w poetach widzieli duchowych przywódców narodu, mentorów stojących na straży ładu społecznego i wartości moralnych. Taki obraz widoczny jest w spolszczonych słowach Tyczyny:

Czarnoziem się podniósł i z krwawym uśmiechem
wprost w oczy zagląda, wykrzywia twarz:
Poeto, ukochać swój kraj nie jest grzechem,
gdy wszystkich ukochać masz. (188)

Istotą poezji Tyczyny jest postrzeganie katastrofy przez pryzmat przyrody. W polskiej translacji znajdujemy szereg emocjonalnie nacechowanych określeń:

¹⁰ В. Барка, *Хліборобський Орфей або кларнетизм*, „Сучасність” 1961, nr 5, s. 79. „Obydwie posiadają cechy wspólne z niektórymi wierszami "Słonecznych klarnetów" uwidaczniające się w nastroju doby przepowiedzianej w Apokalipsie”.

¹¹ F. Nieuważny, dz. cyt., s. 113.

„burza”, „grzmot”, „grom”, „tuman”, „czarnoziem”, „błotnej drogi nie”. Należy zgodzić się z autorami artykułu *Интертекстуальне тло вірша Павла Тичини «і Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...»*, którzy podkreślają, że: Міфологему «чорнозем», що може в цьому контексті виступати як метонімія України («свогokraю»), теж варто розглянути в інтертекстуальному тлі¹².

Композиція wiersza, oparta na dominancie semantycznej i wyraźnych opozycjach: tam – tu, obcy – swój, Rosja – Ukraina, wskazuje na dystans, z jakim poeta odnosi się do twórczości rosyjskich poetów. W ostatnich wersach utworu pojawia się przejmujący obraz Ukrainy i cierpiącego razem z nią poety:

I Biełyj, i Błok i Jesienin, i Kłujew
O, Rosjo, Rosjo, Rosjo ma, słysz!
...Po sto razy rozdarty podnosi się Kijów
i ja, sto razy wzięty na krzyż! (188)

Słowa te doskonale współgrają z frazą, pochodzącą z wiersza Czechowicza *Жал*: „rozmnóżony cudownie na wszystkich nas/ będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie”.¹³ Pojawiający się w wierszu Tyczyny motyw Mesjasza symbolizuje śmierć i zmartwychwstanie narodu ukraińskiego.

W wierszu *Плюсклим пророкам* (*Cherlawym prorokom*) autor z pogardą odnosi się do tak zwanych oficjalnych poetów, którzy obojętnie podchodzili do wydarzeń wojennych. W pełnych dramatyzmu apostrofach znajdujemy przerażający obraz rzeczywistości: „nie piszcie romantyczności braci krwią purpurową”; „nie płaczcie, nie wyjcie nad grobami jak psy”; „Fałsze estetyki, gracji znajdujecie nawet u trumien”. Są one wizerunkiem ofiar rewolucji, które w imię braterstwa i jedności podjęły próbę walki o niepodległość swojego kraju. Tyczyna za ich śmierć i niepowodzenie obwinia fałszywych proroków:

Braterstwo? cóż – ważniejszy jest erotyk
Milczcie, odejdźcie od stygnących ciał!
Przez was, na rewolucję, jak przez nierówny knotek
i czad, i kopeć wiał... (182)

W napisanym w 1920 roku liryku *Паліть універсали* (*Uniwersały spalcie*) Tyczyna sprzeciwia się obowiązującym prawom. W anarchistycznym apelu zachęca do zniszczenia dekretów i uniwersałów, bo w świecie rozprzestrzenia się bezprawie, które narusza wolność osobistą człowieka: „Więzienie znów, kajdany, knuty znów,/ z podziemi jęk żelazem skutych słów”. Poeta nie może pogodzić się z tym,

¹² О. Кісельова, О. Пашко, *Интертекстуальне тло вірша Павла Тичини «і Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...»*, „Магістеріум” 2010, Вип. 38: *Літературознавчі студії*, s. 17. Intertekstualne tło wiersza Pawła Tyczyny „i Biełyj, i Błok, i Jesienin, i Kłujew...”. „Mitologem «czarnoziem», który może w tym kontekście występować jako metonimia Ukrainy («swojego kraju»), też warto rozpatrywać w kategoriach intertekstualnym.

¹³ J. Czechowicz, *Nuta człowiecza*, Warszawa 1939, s. 11.

że słowa prawdy mogą być karane śmiercią: „Któż mądry tak, by wszystkich wziąć na sznur/i powywieszać mógł za prawdy wierny wtór?”. Wiersz rozpoczyna się i kończy jednobrzmiącą zwrotką, w której pojawia się naturalistyczny obraz śmierci:

Uniwersały spalcie, podepczcie stos dekretów:
znów brzuchy drze przekłeta stal bagnetów!
Przeklnijcie praw kancelaryjną pleśń –
Wolność – ta jedna niechaj będzie pieśń! (204)

W omawianym zbiorze poezji rozpowszechniony jest motyw pług, symbolizujący nadzieję na „piękno nowego dnia”, które przyniesie wiatr rewolucji. Ta bezkrytyczna wiara autora była podyktowana marzeniami o wolnym od trosk, twórczym i harmonijnym życiu. Wątpliwości poety, koegzystencja nadziei i rozpacz stanowią swoisty paradoks w twórczości Tyczyny. Dobrze ilustruje to liryk *Зразу ж за селом (W dzień ten poza siołem)*:

w dzień ten poza siołem
wszystkich rozstrzelali
z nich się naśmiewali
bili im czołem (200)

srogaż to zima
wszystkim wolna wola
woral się w pola
a w głowach topola
a głów tych nie ma

nocka poczerniała
za siołem świeciło
ze śpiewem chodziło
kadziłem dymiło
na junaków ciała (201)

W zbiorze poezji *Замість сонетів і октав (Zamiast sonetów i oktaf)* „Тичина продовжує тему справжньої перемоги добра – в серцях людських: як передумови до перемоги над озвірилим злом у суспільстві”¹⁴. Następuje w nim stopniowa zmiana światopoglądu i przekonań poety. Nie traci on wiary w rewolucję, ale nie może pogodzić się z jej następstwami. W wierszach zbudowanych na zasadzie kontrastu strofa-antystrofa nawiązuje do filozofii osiemnastowiecznego poety i myśliciela Hryhoriya Skoworody. Niemal całkowicie znika w nich dźwięczność i muzykalność, tak jasno wyrażona w *Słonecznych klarnetach*. Pojawiają się echa okrutnych walk, realistyczne obrazy ludzkiej niedoli i nieszczęścia: poderżnięte gardła, przestrzelone głowy, głodujące dzieci i martwe matki.

¹⁴ B. Барка, *Відхід Тичини...*, s. 37. „Тyczyna kontynuuje temat prawdziwego zwycięstwa dobra w ludzkich sercach jako warunek zwycięstwa nad brutalnym złem w społeczeństwie”.

Doskonałą tego egzemplifikację stanowi fragment wiersza *Терор (Terror)*, będącego rezultatem rozważań poety-humanisty nad przyczynami „ludzkiego szaleństwa”:

Człowiek, który mówił: zabijać – grzech, o świecie leży z przestrzeloną głową.
A psy walczą o ciało na śmietniku.
Śpij, nie budzi się, matko moja.
Wielka idea wymaga ofiar. Ale czy to ofiara, gdy zwierz pożera zwierza? (203)

W napisanym w samym środku wojny domowej utworze autor staje się obserwatorem, głosicielem i sędzią tragicznych wydarzeń. Jak pisze Wasyl Barka: „Світоглядіві обриси для модерного українства Тичина вивзорив з насліддя Сквородиноного і Шевченкового; від живого гуманізму християнства. Згодом, в обвальних подіях, через слабкість вдачі і терор, пішов схибленою і пропащою стежкою, між декораціями «слави», що скоро згорять”¹⁵.

Tyczyna zdaje sobie sprawę z wynikających z rewolucji perspektyw dla ukraińskiego narodu, dlatego potępia walkę klasową, anarchię i okrucieństwo. Widoczne jest to w antystrofie wiersza *Порожняча (Pustka)*:

Miasto – w kolorowych afiszach: człowiek zakłwa człowieka.
Czytamy listę poległych; dziwimy się, że na prowincji są pogromy.
Wszystko można usprawiedliwić wysokim celem, tylko nie pustkę duszy. (197)

Jest ona swoistym podsumowaniem całego tomu. Wpływa na wzrokową wyobraźnię odbiorcy. Poeta, łącząc nakładające się na siebie kadry, tworzy obraz zagłady i rozpacz, w których ogień armat i gwałtowna śmierć są powszechne. Tyczyna nie znajduje wytłumaczenia dla ludzkiej obojętności i zezwierzęcenia.

Najtragiczniejszy wizerunek złej sytuacji gospodarczej Ukrainy i klęski głodu w latach trzydziestych XX wieku odnajdujemy w ostatnim wierszu tomu zatytułowanym *Кукіль (Kąkol)*:

Strzelają do serc, strzelają do dusz – niczego nie żałują
...Siadło sobie u okienka, wetknęło gałązkę w buzię
mamy wygląda. A matka leży pośrodku ulicy
z półfuntem chleba w dłoni... (189)

Kąkol w ukraińskiej tradycji ludowej jest symbolem zła i nieczystości. Pola nim zanieczyszczone nazywano „diabelskimi niwami”, ponieważ – jak mówi legenda – obsiał je sam diabeł. Niezwykle sugestywna jest fraza „Strzelają do serc, strzelają do dusz – niczego nie żałują”, która jest metaforą śmierci duchowej człowieka pozbawionego nadziei. Pojawiający się w epilogu pierwszej części wiersza wzruszający

¹⁵ В. Барка, *Хліборобський Орфей або кларнетизм...*, s. 83. „Perspektyw dla nowoczesnego ukrainizmu Tyczyna dopatrywał się w dziedzictwie Skovorody i Szewczenki, w żywym humanizmie chrześcijaństwa. Z czasem w obliczu wydarzeń wojennych, przez słabość natury ludzkiej i terror, poszedł niewłaściwą i zgubną drogą, w blasku „sławy”, która szybko przemija”.

obraz martwej matki symbolizuje utratę wszelkich wartości. Kobietom w swojej poezji Tyczyna powierza rolę opiekunek duchowych wartości, rodziny, kraju i narodu. Są one nosicielkami tradycji i mądrości ludowej, w których doszukiwał się poeta ratunku przed zagładą. Koncepcja losu kobiety w tomie *Zamiast sonetów i oktaw* staje odzwierciedleniem losów całego świata.

Znamienne dla utworu są słowa: „Nad dwudziestym wiekiem kąkol i Parsifal”. Florian Nieuważny podkreśla, że: „Jak rycerz z powieści Chretien de Troyes, Tyczyna wierzy w istnienie ideału ucieleśnionego w Graalu – symbolu najwyższych wartości humanistycznych. Anarchia, śmierć, krew – to kąkol, który ulec musi wobec wysiłków Persivala”¹⁶.

W antystrofie autor potwierdza swój sąd o duchowej śmierci człowieka. Do ludzkiej świadomości próbują przemówić „Orzeł, Trójząb, Sierp i Młot... – Każde z nich podaje się za nasze...”, ale ludzka dusza jest martwa: „A nasze – z rusznicy zabito./ Nasze – na dnie duszy leży”. W ostatnim wersie poeta wyraża wahanie: „Może by tak sobie pocałować pantofel Papieża?”. Jest to metafora podporządkowania się kolonizatorskiej polityce ówczesnych władz, przyczyniającej się do moralnego rozpadu ukraińskiego społeczeństwa.

Motyw głodu towarzyszy również autorskiej twórczości Czechowicza, między innymi lirykom *Jedyna* i *Pod dworcem głównym w Warszawie*, z tomu *Nuta człowieka*.

Analizując wczesną twórczość Pawła Tyczyny, pochodzącą z tomów *Słoneczne klarnety*, *Pług* i *Zamiast sonetów i oktaw*, dochodzimy do wniosku, że jej pojawienie w translatorskim warsztacie Józefa Czechowicza nie było przypadkowe. Lubelski poeta z rozmysłem skupiał się na poezji bliskiej swoim autorskim działaniom. Większość z tłumaczonych przez niego wierszy Pawła Tyczyny stanowi doskonały przykład katastroficznej wizji zagłady w odniesieniu do wojny domowej.

Początkowo przybiera ona formę lęku przed nadciągającą hekatombą, któremu towarzyszą złowieszcze opisy przyrody i poetyka snu. Tego typu wiersze, napisane na przełomie lat 1914–1915, pojawiają się w tomie *Słoneczne klarnety*. Dokonując ich translacji, Czechowicz korzysta z instrumentalizacji brzmieniowej dla uwydatnienia smutku i melancholii utworów. Kolejne wiersze ze zbiorów *Pług* oraz *Zamiast sonetów i oktaw* stopniowo przyjmują postać kroniki wojennej, w której pojawiają się realistyczne obrazy. Charakterystyczny jest w nich motyw poszukiwania narzędzia do walki z ludzkim zezwierzęceniem, motyw walki dobra ze złem, światła z ciemnością, Boga z diabłem, motyw losu kobiet i dziecka. Powoli barwne i dźwięczne opisy przyrody ustępują miejsca mrocznym i dramatycznym scenom z pola walki.

Czechowicz dokonuje bardzo ekwiwalentnych tłumaczeń, starając się jak najlepiej odzwierciedlić zamysł autora. Dokonuje nieznacznych transformacji, chcąc uwydatnić nastrojów wiersza i przybliżyć jego istotę polskiemu czytelnikowi.

¹⁶ F. Nieuważny, dz. cyt., s. 119.

SUMMARY

VISIONS OF DEATH AND DISASTER IN CZECHOWICZ'S TRANSLATIONS
OF PAVLO TYCHYNA'S POETRY

Analysing the early works of Pavlo Tychyna from the collections *Clarinets of the Sun*, (1918), *The Plow* (1920) and *Instead of Sonnets and Octaves* (1920), we may conclude that it was not accidental that Josef Czechowicz chose to translate these poems. The poet from Lublin deliberately focused on poetry close to his own original works. Most of his translated works of Pavlo Tychyna provide an excellent example of a catastrophic vision of destruction in relation to civil war. At the beginning it takes a form of fear of the imminent hecatomb, accompanied by ominous descriptions of nature and the poetics of dream. Poems of this type, written at the turn of 1914–1915, appear in the *Clarinets of the Sun* collection. When translating them, Czechowicz employs figures of sound in order to emphasise their sadness and melancholy. The following poems from *The Plow* and *Instead of Sonnets and Octaves* collections gradually take the form of a war chronicle, in which realistic images appear. Their characteristic feature is the motif of searching for a weapon against human bestiality; the motif of the battle of good against evil, light against darkness, God against the devil; the motif of the fate of women and children. Slowly, the colourful and melodious descriptions of nature give way to dark and dramatic scenes from the battlefield. Czechowicz attempts to reflect the author's intentions as well as possible and his translations are very close to the original texts. He introduces slight transformations, seeking to emphasise the mood of the poem and to familiarise the Polish reader with its essence.

KEY WORDS: Josef Czechowicz, Pavlo Tychyna, poetry, translation, visions of death and disaster

ANNA CHOMA-SUWAŁA – absolwentka filologii ukraińskiej na Uniwersytecie im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, adiunkt w Zakładzie Filologii Ukraińskiej Instytutu Filologii Słowiańskiej UMCS. Specjalność naukowa: literaturoznawstwo ukraińskie. Dziedziny badań: literatura ukraińska w kontekście europejskim, literatury słowiańskie, powieść historyczna, stereotyp, poezja ukraińska w polskich przekładach.

KAMILA PĄCZEK
UNIwersytet Gdański

EUFORYCZNI, ZROZPACZENI, NIEZŁOMNI.
WOJENNE PIEŚNI CZECZEŃSKIEGO BARDA
TIMURA MUCURAJEWA JAKO KRONIKA
NADZIEI I TRAUMY

W 1991 roku Czeczenia, od XVII wieku ofiara imperialnych podbojów carskiej Rosji, a następnie represyjnej polityki Związku Sowieckiego, ogłosiła niepodległość. Trzy lata później władze Kremla zdecydowały o „przywróceniu ładu konstytucyjnego” w republice, co było eufemistycznym (i nie mającym podstaw prawnych) określeniem agresji wojskowej, w wyniku której Czeczenia ponownie miała znaleźć się pod jurysdykcją Rosji¹. Rosyjska ofensywa uznawana jest za początek tak zwanej I wojny czeczeńskiej, trwającej do 1996 roku. Wydarzenia te zdecydowały o charakterze (czy wręcz zaistnieniu) twórczości Timura Mucurajewa – czeczeńskiego barda, który pod wpływem konfliktu rosyjsko-czeczeńskiego na dobre poświęcił się działalności artystycznej.

Urodzony w 1976 roku Timur Mucurajew (czecz. Муцурай ХIамзат-КIант Темур, ros. Тимур Хамзатович Муцурев) w momencie wybuchu wojny miał osiemnaście lat. Mimo młodego wieku, jak wielu jego rodaków, aktywnie uczestniczył w kolejnych dramatycznych aktach konfliktu. Na pierwszy plan wysuwa się jednak nie tyle jego działalność jako bojownika, ale – przede wszystkim – rola barda, kronikarza zmagania swojego narodu z najeźdźcą oraz piewcy czeczeńskich etosów narodowych i wielowiekowych wartości, stojących u podstaw czeczeńskiej tożsamości i bohaterских postaw. Dorobek artysty liczy około stu utworów na wokal i gitarę, napisanych głównie w latach 1995–2001 w muzycznym podziemiu². Kompozycje

¹ Zob. M. Kuleba, *Imperium na kolanach*, Warszawa 1998, s. 32–33; tamże, s. 119–120: „Na terytorium republiki nie przeprowadzono rosyjskiego referendum konstytucyjnego i nie odbyły się wybory do najwyższych władz federacji. Od dnia ogłoszenia suwerenności Czeczenia nie zapłaciła Moskwie ani jednego rubla podatku i nie wysłała ani jednego poborowego do rosyjskiej armii”.

² Utwory Mucurajewa funkcjonują w formie rozproszonej w internecie. Na potrzeby niniejszego artykułu, w zakresie tytułów, albumów oraz dat korzystam ze skompilowanej „dyskografii” artysty, zamieszczonej na blogu <http://hellch.blogspot.com/> [dostęp: 20.07.2016 r.]. Rozproszone, a przy tym trudne do zweryfikowania, są również informacje dotyczące biografii

szybko zyskały popularność p o obu stronach czeczeńsko-rosyjskiego konfliktu. Sam bard do dziś ma grono oddanych fanów, zarówno w Czeczenii, jak i w Rosji³. Wpływa na to nie tylko oryginalny styl pieśniarza – charakterystyczny głos z nieskrywanym czeczeńskim akcentem i chrypką o orientalnej wibracji – ale przede wszystkim autentyczność przekazu, zaangażowanie artysty i ogromny ładunek emocjonalny, który niosą jego utwory. Mimo zdecydowanej orientacji narodowej i patriotycznej, pieśniarza w interesujący sposób czerpie z tradycji rosyjskiej poezji śpiewanej i twórczości bardów, inspirując się pod względem muzycznym również współczesnymi twórcami zachodnimi, między innymi Bobem Dylanem oraz Kurtem Cobainem⁴.

W twórczości Mucurajewa można wyodrębnić kilka nurtów i dominant tematycznych, ale przedmiotem niniejszego artykułu są przede wszystkim pieśni wojenne – „frontowe”, pisane pod wpływem autentycznych wydarzeń, których czeczeński bard był uczestnikiem lub świadkiem. Utwory te nie są jedynie ujętym w artystyczną narrację zapisem rzeczywistych wypadków. Są one – ze względu na same założenia gatunku, jakim jest pieśń wojenna – wysoce perswazyjne: mają rozniecać ducha walki i zagrzewać do boju, podnosić morale i budować poczucie wspólnoty, a także zabezpieczać przed utratą sensu cierpienie i śmierć. Nie bez znaczenia jest również rola, którą można określić jako „terapeutyczną”: twórczość wojenna pozwala w swoisty sposób rozprawić się z traumą, stanowiąc wentyl dla skrajnych emocji związanych z realiami wojny.

Wymienione funkcje są nie tylko kreowane przez samego twórcę, ale również przypisywane przez odbiorców. W swoich utworach Mucurajew występuje bowiem w podwójnej roli: jako twórca, ale również – za sprawą swojej aktywności bojowej – bohater (a więc poniekąd adresat). Pisząc i śpiewając o swoim narodzie, pisze i śpiewa o sobie (i na odwrót), często występując w imieniu całej czeczeń-

Mucurajewa, tym bardziej, że jego twórczość nie była do tej pory przedmiotem szerszych badań naukowych. Zainteresowała natomiast dziennikarzy: rosyjskich (piszących o niej głównie w kontekście terroryzmu) oraz polskich. Zob. А. Люсьй, *Кавказский рок. Русскоязычная сепаратистская муза на фоне «Последней осени»*, Агентство Политических Новостей, 26.09.2008, <http://www.apn.ru/publications/article20742.htm> [dostęp: 20.07.2016 r.]; Г. Героев, *Тимур Муцураев: Нам равных нет, мы все сметем. Держись, Россия! Мы идем!*, Агентство Политических Новостей, 19.01.2010, <http://www.apn.ru/opinions/article22294.htm> [dostęp: 20.07.2016 r.]; P. Bogusz, *Gitarą i kalachem*, „Akant” 2005, nr 7; A. Meller, *Mudzahedin z gitarą*, „Tygodnik Powszechny” 2006, 4 lipca, <http://czeczenia.blog.onet.pl/2006/09/03/mudzahedin-z-gitara/> [dostęp: 20.07.2016 r.].

³ Zob. П. Жеребцова, 17.11.1999, [w:] *Муравей в стеклянной банке. Чеченские дневники 1994–2004 гг.*, Москва 2014, (wydanie dla urzędzeń mobilnych, bez paginacji); А. Манчук, *Песни пророков*, Ghetto.in.ua, <http://ghetto.in.ua/article.php?ID=8> [dostęp: 20.07.2016 r.].

⁴ Por. utwór Mucurajewa *Никогда не падай духом*, [w:] brak tytułu albumu i daty, https://www.youtube.com/watch?v=5bMsT__4SlQ [dostęp: 20.07.2016 r.]; oraz *Я уйду*, [w:] *Иерусалим*, 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=Z9Bp4LzTRpo&list=RDZ9Bp4LzTRpo> [dostęp: 20.07.2016 r.]. O ulubionych zespołach muzycznych barda: zob. Т. Мучуряев, Wywiad, rozm. przepr. NN, BiS 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=yRzabzfkf0> [dostęp: 20.07.2016 r.].

skiej zbiorowości. W wielu kompozycjach liryczne „ja” to podmiot zbiorowy „my, Czecheni”. Zachodzi tutaj wzajemne współoddziaływanie kręgu adresatów i twórcy, częste w przypadku utworów trafiających do masowego odbiorcy, o którym w następujący sposób pisał Stanisław Barańczak: „topika piosenki współczesnej – podobnie jak każdy inny element jej struktury – kształtuje społeczną świadomość odbiorców, ale jednocześnie sama przez tę świadomość jest kształtowana i z niej wynika: odpowiada bowiem pewnym społecznym zapotrzebowaniom”⁵.

Zależność tę syntetycznie ujął w jednym z wywiadów sam Mucurajew: „teksty piosenek pisze dla mnie cały mój naród!”⁶ – stwierdził dumnie, odnosząc się do kwestii autorstwa tekstów (nie wszystkie przynależą do barda).

Na wstępie analizy wybranych emocji, dominujących we frontowych pieśniach czeczeńskiego barda, należy zaznaczyć, że u podstaw twórczości Mucurajewa stoi konsekwentna i zdecydowana wizja konfliktu, jakim była wojna z Rosją. Nierówne starcie kontrastujących pod względem kondycji moralnej i motywacji sił – jedni są wszak pozbawionymi zasad najeźdźcami, a drudzy obrońcami – stanowi punkt wyjścia i główną oś większości wojennych narracji Mucurajewa, a także czynnik polaryzujący emocje oraz przekaz. Według barda agresja Rosji wpisuje się w wielowiekową tradycję rosyjskiego imperium, które od XVIII wieku nieustannie próbuje zhołdować sobie Kaukaz. Rosja nie może pogodzić się nie tylko z istnieniem niepodległej Czeczenii, ale również z żywotnością niezależnego ducha jej mieszkańców, nie może znieść sytuacji, w której „dumny mały naród”⁷ rzuca jej wyzwanie, próbując wybić się na niepodległość. Kontrast między kochającym wolność, małym dumnym narodem, a krwiożerczym „imperium-katem”⁸ i „więzieniem narodów”⁹, stoi u podstaw wielu wojennych pieśni artysty, nie pozostając bez wpływu na emocjonalność budowanych przez barda obrazów. W zależności od konkretnego przypadku, kontrast ów umacnia ducha narodu i morale, potęguje obraz rozpacz i braku nadziei w obliczu przytłaczającej siły lub rozpala gniew i chęć zemsty.

Jako poetycki i muzyczny kronikarz wojny czeczeńskiej oraz bojownik, Mucurajew dzieli ze swoim narodem zwycięstwa i – znacznie częściej – porażki, wędrując bojowym szlakiem od obleżonego Groznego, poprzez spacyfikowane wioski, aż do partyzanckich obozów w górach. Jedną z odsłon wojennej kroniki barda jest cykl utworów poświęconych centralnemu epizodowi I wojny czeczeńskiej, czyli walkom

⁵ S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 139.

⁶ Słowa pochodzą z wywiadu, którego Mucurajew udzielił gazecie „Marsho”: T. Mucurajew, Wywiad, rozm. przepr. A. Вашиндаров, „Marsho”, brak daty, [http://www.last.fm/pl/user/braxnix_/journal/2007/02/19/b6jrl_интервью_тимура_муцураева_\(газета_»маршо»\) \[dostęp: 20.07.2016 r.\]; tłum. – K.P.](http://www.last.fm/pl/user/braxnix_/journal/2007/02/19/b6jrl_интервью_тимура_муцураева_(газета_»маршо»))

⁷ T. Mucurajew, *Свобода*, [w:] *Рай под тенью сабель*, 1997, <https://www.youtube.com/watch?v=OZ0If8yD4W8> [dostęp: 20.07.2016 r.]; tłum. – K.P.

⁸ Tegoż, *Карфаген*, [w:] *Иниаллах, Сады нас ждуть*, 2001, <https://www.youtube.com/watch?v=CA98KaWKevU> [dostęp: 20.07.2016 r.].

⁹ Tamże; tłum. – K.P.

o stolicę – Grozny. Oblężenie miasta zostało opisane między innymi w bardzo wyrazistym utworze *Город мой, ты в огне* (*Miasto moje, tyś w ogniu*) z albumu *Добро пожаловать в ад* (*Witamy w piekle*) z 1995 roku. Mucurajew buduje tu realistyczny obraz walk oraz ekstremalnych przeżyć bojowników, których uwaga jest napięta do granic możliwości (ponieważ każdy kolejny moment może przynieść śmierć), za pomocą szybko następujących po sobie krótkich i dynamicznych sekwencji oraz bezpośrednich i pozbawionych poetyckich ozdobników, „urywanych” komunikatów. Dzięki zastosowanej technice, walki w Groznych oglądamy niejako od środka, stając się ich uczestnikami:

Что за шум, что за тьма,
взрывов гул, жар огня.
Боль и крик, чья-то плоть,
здесь война, льётся кровь.
Свистом сталь пролетит,
всё в огне, всё горит.
Миномёт бьёт, не встать,
на рывок, надо ждать.
Город мой, ты в огне,
в мёртвой, страшной тишине.
„Эти дни – не позабыть” –
шепчем мы – „будем мстить...”
Улиц мрак, дым руин,
город мой стал другим.
Пуль шальных рикошет,
вечно рядом ходит смерть.
На прорыв, шквал огня,
снайпер вдруг, у виска.
Самолёт, залп ракет,
весь в крови первый снег¹⁰.

Cóż za szum, cóż za ciemność
ryk wybuchów, żar ognia.
Ból i krzyk, czyjeś wnętrzności,
tu trwa wojna, leje się krew.
Świszcząc, stal przeleci obok,
wszystko w ogniu, wszystko płonie.
Siecze moździerz, nie można wstać,
by się wyrwać, trzeba czekać.
Miasto moje – tyś w ogniu,
w martwej i straszliwej ciszy.
„Tych dni my nie zapomnimy” –
Szepczemy: – „Będziemy się mścić”.
Ulic mrok, ruin dym,
miasto moje (stało się) inne.
Rykoszet wściekłych (przypadkowych) kul,

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=R1bLsRE2L9Y> [dostęp: 20.07.2016 r.].

wiecznie obok chadza śmierć.
 Wyrwać się, ognia fala,
 nagle snajper, tuż przy skroni.
 Samolot, salwa rakiet,
 cały we krwi pierwszy śnieg¹¹.

Inną pieśnią poświęconą Groznemu, w której Mucurajew oddał pierwszeństwo nie tyle bezpośrednim emocjom targającym walczącymi żołnierzami, ale obrazowi miasta-symbolu, jest kolejny utwór ze wspomnianego albumu, zatytułowany *Грозный, ты держал врага* (*Grozny, ty w starciu z wrogiem trwałeś*). W pieśni jej stolica staje się symbolem niezłomnego oporu Czeczenów, a jej losy – skondensowaną metaforą losu i cierpień całego narodu:

Город тени и мрака, крови и слёз,
 Сколько горя, жестокости ты перенёс.
 Город в смерти и в молчании грозном стоял.
 Пусть разбитый, но ты на колени не встал!
 (...)
 Грозный, ты держал врага,
 Грозный, в пламени огня!
 Грозный, и сейчас ты горд,
 Гордый, как и твой народ!¹²

Miasto cieni i mroku, krwi i łez,
 Ileż nieszczęść i okrucieństw ty zniosłeś.
 W śmierci i milczeniu groźnym miasto stało.
 Niechby i zniszczone, ale nie padło na kolana!
 (...)
 Grozny, ty w starciu z wrogiem trwałeś,
 Grozny, w płomieniu ognia!
 Grozny, nawet teraz jesteś dumny,
 Dumny jak i twój naród.

Zupełnie inny charakter niż dwie cytowane już pieśni ma natomiast jeden z najbardziej znanych i jednocześnie ważniejszych utworów „cyklu groźnieńskiego”¹³, zatytułowany *Добро пожаловать в ад* (*Witamy w piekle*). Tytuł kompozycji bezpośrednio nawiązuje do treści malowanych przez Czeczenów na murach Groznego napisów, których adresatem byli „witani w piekło” rosyjscy najeźdźcy. Na tle całej twórczości Mucurajewa pieśń ta stanowi zdecydowany wyjątek ze względu na triumfalistyczny, a nawet optymistyczny wydźwięk. Utwór poświęcony jest słynnemu nieudanemu szturmowi czeczeńskiej stolicy w sylwestrową noc z 31 grudnia 1994 roku na 1 stycznia 1995 roku. Akcja miała przynieść Rosjanom szybkie, zdecydowane zwycięstwo i ostatecznie zakończyć kwestię bezpodstawnej, z punktu

¹¹ Ten oraz kolejne utwory w przekładzie filologicznym autorki artykułu.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=uJS0cFNmJSg> [dostęp: 20.07.2016 r.].

¹³ To znaczy utworów skupionych wokół tematyki Groznego i walk o stolicę. Termin – K.P.

widzenia Kremla, niepodległości Czeczenii. Szturm skończył się rzezią rosyjskich wojsk pancernych rzuconych do ataku wbrew logice sztuki wojennej. Pierwszego dnia 1995 roku miasto w dalszym ciągu było w rękach jego prawowitych „właścicieli” – Czeczenów, a dla agresorów stało się grobem lub – co najwyżej – obozem jenieckim. Data niedoszonego rosyjskiego zwycięstwa miała znaczenie symboliczne, co nie bez satysfakcji, a wręcz w szydery i pozbawiony sentymentów sposób, odnotowuje Mucurajew:

Хотели в Грозном встретить Новый год,
Приказ министра об этом получив.
Ох, эта ночь! Ох, этот Новый год!
Вам никогда его не позабыть!
„Аллах Акбар!” – и бьет гранатомет.
Горели танки, а в них горели вы.
(...)
То был зловещий, страшный им урок,
Чтоб они знали, что ждет их впереди.
В таких боях пройдет еще и год
Войны, в которой мы конечно победим,
Войны, в которой мы конечно победим¹⁴.

Chcieliście w Groznm powitać Nowy Rok,
Taki dostaliście rozkaz od ministra.
Och, cóż to była za noc! Jakież Nowy Rok!
Nigdy nie uda się wam go zapomnieć!
„Allah akbar” – i bije granatnik.
Płonęły czołgi, a w nich płonęliście wy.
(...)
To była dla nich złowieszcza, straszna nauczka,
By wiedzieli, co jeszcze na nich czeka.
W takich bojach upłynie jeszcze i rok
Wojny, w której oczywiście zwyciężymy,
Wojny, w której oczywiście zwyciężymy.

Znamienne, że utwór cechuje optymistyczna wizja przyszłości i wiara w zwycięstwo, a główne akcenty położone są na pozytywne – z punktu widzenia Czeczenów – epizody „Sylwestra”: zniszczone czołgi przeciwnika, strach i śmierć rosyjskich żołnierzy. Po części wynika to z euforycznego upojenia sukcesem militarnym, ale wiąże się również z jedną z najważniejszych funkcji pieśni wojennej, czyli z podniesieniem morale żołnierzy – triumf ujęty w formie ekspresyjnego utworu z pewnością to zadanie spełnił. Nie należy również zapominać, że uwiecznienie pamiętnego „Sylwestra” w pieśni musiało być dla barda-kronikarza, jakim jest Mucurajew, naturalną kolejną rzeczą, ze względu na wspomniane już współoddziaływanie twórcy i kręgu adresatów. Noworoczna noc dla wielu Czeczenów stała się dowodem na

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=GKvowZ6n9PU> [dostęp: 20.07.2016 r.].

to, że nawet nieliczni i stosunkowo słabo uzbrojeni obrońcy, za którymi stoi racja moralna, są w stanie zmierzyć się ze zmasowaną agresją imperium.

Optymistyczne akcenty oraz opiewanie faktycznych zwycięstw militarnych, zwycięstw „z tego świata”, to jednak zdecydowany margines twórczości Mucurajewa. W kompozycjach barda o wiele częściej mowa o zwycięstwie wyłącznie w wymiarze moralnym, zwycięstwie „nie z tego świata”. Taki triumf najczęściej łączy się z rzeczywistością, „ziemską”, porażką: przegraną bitwą, pacyfikacją wsi, śmiercią współtowarzyszy broni, rozpaczą rodziców i dzieci. Mucurajew wielokrotnie podkreśla to, że tylko prowadząc walkę w myśl czeczeńskiej dewizy „wolność albo śmierć”, można zrealizować archetyp *quonacha* (szlachetnego wojownika, rycerza) i dokonywać wyborów zgodnych z *quonachczalla*, która jest elementem tradycyjnego czeczeńskiego systemu etycznego¹⁵. Prawdziwa „czeczeńskość”, a także godność, chwała i poczucie spełnienia nie zależą od pojedynczych „ziemskich” zwycięstw, ale polegają na trwaniu w walce i oporze jednostek oraz narodu, niezależnie od ceny.

Paradoksalnie zatem manifestem niezłomności i wiary są utwory, w których główny akcent pada na cierpienie i zniszczenie, które niesie ze sobą wojna. Przykładem może być, niezwykle melancholijny i – na pierwszy rzut oka – pozbawiony wszelkiej nadziei, utwór zatytułowany *Свобода (Wolność)*, z albumu *Рай под тенью сабель (Raj w cieniu szabel)* z 1997 roku. Manifest przywiązania do najważniejszej narodowej wartości, jaką jest tytułowa wolność, Mucurajew rozpoczyna od zarysowania przejmującego obrazu dziejów Czeczenii, zdeterminowanych imperialnymi zakusami Rosji. Następnie przechodzi do swoistego apelu do narodu, przypominając, że tylko trwanie w walce o wolność zabezpieczy Czeczenów przed utratą tożsamości, honoru oraz sensu:

В трудный час встанем вместе как один
И дадим отпор врагу.
Гордый маленький народ
Смело встретит смерть в бою.
Драгаться до последних сил
Всем нам свыше суждено.
Умирая на губах лишь одно:
 Свобода! Воздух воли не обнять,
 Как не страшно умирать,
 Знаю в предпобедный час,
 Знаю, вспомнят все о нас.
Мать! В сердце скрой свою печаль,
Мой народ, как ты страдал.
Зло империи терпя ты ослеп.
Встань, гордый маленький народ!
Сбрось с своих плечей печаль,
Вспомни то, к чему ты шел, о чем мечтал¹⁶.

¹⁵ Zob. L. Ilyasov, *The Diversity of the Chechen Culture: From Historical Roots to the Present*, Moscow 2009, s. 68–73, 77–79.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=0Z0If8yD4W8> [dostęp: 20.07.2016 r.].

W godzinę ciężką powstaniemy wszyscy jak jeden
I damy odpór wrogowi,
Dumny mały naród śmiało spotka w boju śmierć,
Bić się do ostatnich sił
Wszystkim nam jest sądzone.
Umierając, na ustach mamy tylko jedno:
Wolność! Powietrza wolą nie objąć,
Nie jest strasznym ginąć,
Wiem w godzinę przed zwycięstwem,
Wiem, wszyscy o nas wspomną.
Matko! Skryj swoją udrękę w sercu,
Mój narodzie, jakżeś cierpiał,
Zło imperium znosząc, ty oslepleś.
Wstań, dumny mały narodzie!
Z ramion swoich zrzuć udrękę,
Wspomnij to, ku czemu dążyłeś, o czym marzyłeś.

Podobne apele można znaleźć również w utworach o charakterze żałobnym czy nawet elegijnym. Należy do nich między innymi – również pochodząca z albumu *Raj w cieniu szabel* – kompozycja *Джохар (Džochar)*, poświęcona pierwszemu prezydentowi Czeceńskiej Republiki Iczkeria, Džocharowi Dudajewowi, który zginął w zamachu przeprowadzonym przez Rosjan¹⁷. Dotkliwe poczucie osierocenia, związane ze stratą ukochanego przywódcy, trauma spowodowana tragedią oraz rosnącym bilansem ofiar wojny, przeplata się w utworze Mucurajewa z obietnicami wypełnienia duchowego testamentu Dudajewa i kontynuacji walki o wolność, które bard składa w imieniu całego narodu:

Чечня, уходят лучшие сыны,
На смерть, иного нет пути.
Джохар, мы твой завет исполним,
Клич за свободу не умолкнет,
Без вожака остались волки,
Мир сразу стал другим.
Столько лет, вместе мы,
Чрез боль и смерть, к свободе шли.
Еще чуть-чуть и близок свет,
И тебя вдруг с нами нет,
Столько долгих трудных лет.
Чечня, твои рыдают горы,
Джохар, народ тобой ведомый,
В молитве обращает взоры,
Аллах, его верни¹⁸.

Czeczenio, odchodzą najlepsi synowie,
Na śmierć, nie ma innej drogi.
Džochar, testament twój my wypełnimy,

¹⁷ Trzech kolejnych prezydentów republiki również.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ZwZ1S4rEthw> [dostęp: 20.07.2016 r.].

Zawołanie „Za wolność” nie umilknie,
 Bez wilka-przewodnika zostały wilki,
 Odmienił się wnet świat.

Tyle lat razem z tobą,
 Przez ból i śmierć zśliśmy ku wolności.
 Jeszcze tylko trochę, już bliska światłość,
 I wnet cię z nami nie ma,
 Tyle długich trudnych lat.
 Czeczenio, twoje góry łkają,
 Dżochar, naród tobą oświecony,
 W modlitwie kieruje spojrzenia,
 Allahu, wróć go nam.

Ofiara z własnego życia nie może być traktowana wyłącznie w charakterze porażki, ale jest zwycięstwem w wymiarze moralnym również z innego powodu – poległego w walce szahida, czyli męczennika, czeka raj. Nawet w epitafrum *Галерея памяти (Galeria pamięci)* z albumu *Иншаллах, Сады нас ждуют (Inszallah, czekają na nas Ogrody)* z 2001 roku, poświęconym poległym przyjaciółom i współtowarzyszom broni, Mucurajew nie tylko opisuje szczegółowo tragiczne okoliczności ich śmierci i daje wyraz bolesnej stracie, ale rysuje również obraz raju i życia wiecznego, a nawet specyficznej odmiany „obcowania świętych”. Ból i cierpienie są domeną żywych, ale oddanie i poświęcenie idei wolności ojczyzny wykracza poza granice światów, jest zresztą jedną z cnót, dzięki której polegli osiągnęli raj oraz stali się bliskim i aktualnym wzorem do naśladowania:

С Пророками в одном ряду Шахиды,
 И им обещан горизонт покоя,
 Они ведь не хотят уйти из строя,
 Бойцов Аллаха призывая к бою,
 Своих друзей (...) ¹⁹.

Szahidzi w jednym rzędzie z Prorokami,
 I im obiecany jest horyzont pokoju,
 Oni przecież nie chcą opuścić szeregów,
 Wojowników Allaha nawołując do boju,
 Swoich przyjaciół (...).

Na zakończenie należy zaznaczyć, że postrzeganie cierpienia, śmierci i emocji z nimi związanych, w kontekście zadośćuczynienia czeczeńskim etosom i archetypom (jak w *Wolności* i *Dżocharze*) oraz w perspektywie wiecznej nagrody (jak w *Galerii pamięci*), nie neguje ani nie spycha na margines jednej z najważniejszych dominant emocjonalnych przewijających się przez całą twórczość Mucurajewa – poczucia tragiczności losu całego narodu. Dramatyczne wydarzenia I wojny czeczeńskiej często są tylko punktem wyjścia dla swego rodzaju geopolitycznej i metafizycznej refleksji

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=gqYwIezW8-Q> [dostęp: 20.07.2016 r.].

nad Iosem Czeczenii i Czeczenów. Mucurajew wspomina dziewiętnastowieczne wojny kaukaskie, wcielenie do Związku Sowieckiego oraz deportację całego narodu w 1944 roku do Kazachstanu. Zadaje również pytania, które w świetle aktualnej sytuacji w Czeczenii oraz neoimperialnej polityki Rosji pozostają wciąż aktualne:

И кто ответит нам: за что?
За что нас вечно убивают?
Старик, дитя – им все равно,
Нас за людей-то не считают.
(*Чечня в огне*)²⁰

I kto odpowie nam: za co?
За co нас вечно убивают?
Starzec, dziecko – im wszystko jedno,
За ludzi нас nie uważają.
(*Czeczenia w ogniu*)

В чем виноват простой народ,
Что был предан огню и стали?
Мы виноваты лишь в одном,
Что на колени мы не встали.
(*Ветер свободы*)²¹

Czym zawinił prosty naród,
Że został wydany ogniom i stali?
Jesteśmy winni tylko jednego,
Nie padliśmy na kolana.
(*Wiatr wolności*)

Wydawałoby się, że pytania te, jak wiele innych dotyczących sensu cierpienia i przemocy, muszą pozostać bez odpowiedzi, ale Mucurajew stara się dostrzec w tragicznych doświadczeniach pewną celowość. Wyjaśnienie, którego udziela w utworze *Боль (Ból)* z albumu *Ты мусульманин (Jesteś muzułmaninem)* z 1998 roku, niech stanowi punkt niniejszego artykułu oraz emocji walczących Czeczenów – z rzadka euforycznych, częściej – zrozpaczonych, ale przede wszystkim – niezłomnych:

Боль, пусть останется века,
Чтобы помнить нам всегда,
Чтоб свободой дорожить,
Чтоб мы знали, как нам жить,
Как по жизни нам пройти,
Нам ничто нельзя забыть:
Крик о помощи и кровь²².

²⁰ W: *Добро пожаловать в ад*, 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=ZBygxX2Gz0Q> [dostęp: 20.07.2016 r.].

²¹ Tamże, <https://www.youtube.com/watch?v=CYT8BX8YjQ0> [dostęp: 20.07.2016 r.].

²² <https://www.youtube.com/watch?v=H5TliHifwpg> [dostęp: 20.07.2016 r.].

Ból, niech zostanie (z nami) przez wieki,
Byśmy na zawsze pamiętali,
Byśmy wolność cenili (strzegli),
Byśmy wiedzieli, jak mamy żyć,
Jak przez życie mamy przejść,
Nie wolno nam niczego zapomnieć:
Krzyku o pomoc i krwi.

SUMMARY

EUPHORIC, DESPAIRING, STOUTHEARTED. CHECHEN BARD TIMUR MUTSURAYEV'S
WAR SONGS AS A CHRONICLE OF HOPE AND TRAUMA

Timur Mutsuraev is a contemporary Chechen bard. He was a participant and 'chronicler' of the First Chechen War. His works are considered to be a symbol of Chechen struggle for independence. One of the most important Mutsuraev's compositions are war songs (or 'frontline' songs) written on the basis of authentic situations. These compositions not only are the artistic account of real facts but also they can be perceived as emotional and highly persuasive 'proclamations' to the Chechen fighters. They answered psychological needs of the defenders and facilitated dealing with traumatic war experiences. In Mutsuraev's songs we can find a whole range of different emotions – euphoric satisfaction of victories and despair resulting from death and war destruction. Regardless of a dominating emotion (either positive or negative), each composition glorifies self-sacrifice for homeland according to Chechen honor system and Allah's will.

KEY WORDS: Chechen-Russian conflict, Chechen war song, guitar poetry, patriotism

KAMILA PĄCZEK – *jest doktorantką Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim. Koncentruje się na tematyce z pogranicza literaturoznawstwa, historii oraz badań nad kulturą. Pasjonatka zjawiska „władza a artysta” w Rosji Sowieckiej, badaczka tożsamości represjonowanych w kontekście sowieckiego/rosyjskiego imperializmu. Aktualnie prowadzi pionierskie badania nad twórczością Timura Mucurajewa oraz zajmuje się komparatystycznym ujęciem polskich i czeczeńskich etosów narodowych na podstawie utworów skupionych wokół tematyki Żołnierzy Wyklętych i czeczeńskich bojowników.*

EWA PONIZNIK
UNIwersytet Gdański

MIŁOŚĆ I BUNT WE WSPÓŁCZESNEJ POEZJI BIAŁORUSKIEJ

Po upadku Związku Radzieckiego Białoruś stała się państwem niepodległym, a język białoruski stał się drugim językiem urzędowym. Jednak objęcie w 1994 roku prezydentury przez Aleksandra Łukaszenkę i prowadzenie przez niego rządów autorytarnych wywołało sprzeciw urodzonego w latach 60. pokolenia literackiego, według którego nowa władza był równoznaczna z ponowną utratą wolności. Sceptycznie do nowej sytuacji odniosło się młode pokolenie lat 70., dla którego wolność była tak naprawdę pojęciem abstrakcyjnym. Zachowało ono chłodny dystans zarówno wobec zwolenników Łukaszenki, jak i jego przeciwników. Nie widziało alternatywy dla polepszenia obecnej sytuacji.

Narastający sceptycyzm pojawił się wraz z delegalizacją wielu literackich czasopism oraz wydawnictw, a także wraz ze wprowadzeniem zakazu publicznych zgromadzeń i spotkań autorskich pisarzy, nienależących do zwolenników Łukaszenki. We wstępie do antologii *Pępek nieba*¹ twórca, Andrej Chadanowicz, tak zarysował sytuację współczesnego białoruskiego pisarza:

Białoruski pisarz, jeśli jest niezbyt lojalny wobec obecnego systemu politycznego, z rzadkimi wyjątkami praktycznie nie ma gdzie publikować, a czytelnik w związku z tym w zasadzie nie ma co czytać (...). Dlatego niezwykle wzrasta znaczenie występów na żywo (...). Co więcej, tego rodzaju imprezy gromadzą niewiarygodną liczbę publiczności (...). Taka publiczność jest gotowa na wiele: na przykład będzie słuchać poezji bez mikrofonów, jeśli ich z przyczyn technicznych zabraknie. Albo będzie słuchać czytanych, czy śpiewanych słów w plenerze, jeśli urzędnicy zabronią wstępu do sali (A, 5).

Twórczość białoruska jest bardzo mało znana na świecie. Szczególnie twórczość współczesna, tym bardziej opozycyjna, wyrażająca sprzeciw wobec obecnie panującej tam władzy. Młodzi autorzy-opozycjoniści nie mogą rozpowszechnić swojej twórczości w uznawanej przez władzę prasie, nie mogą tworzyć w ojczystym

¹ *Pępek nieba. Antologia młodej poezji białoruskiej*, red. A. Pomorski, Wrocław 2006. Dalej podawane jest oznaczenie A i strona.

języku, organizować spotkań autorskich ani tworzyć legalnych ugrupowań literackich. Uznawani są za nacjonalistów, wrogo nastawionych do obecnego systemu politycznego, a zatem niebezpiecznych. Często wobec tego spotykają się w domach prywatnych i publikują za granicą, bo jest to jedyny sposób na rozpowszechnienie utworów takich, jakie chcą tworzyć.

W artykule tym pokazane zostało, w jaki sposób współcześni poeci białoruscy sprzeciwiają się panującemu w ich kraju ustrojowi politycznemu, jak w swoich utworach odnoszą się do ojczyzny, wobec której wyrażają zarówno miłość, którą poświadcza pisanie w ojczystym języku, oraz bunt – niejednokrotnie ukryty w stosowanych przez nich metaforach i innych środkach stylistycznych. Warto zaznaczyć, że w poezji wielu młodych twórców dostrzega się nie tyle bunt, niezgodę, co bezradność wobec zastanej sytuacji. Wyraźnie zaznaczają oni różnice między krajami zachodnimi a swoim krajem, określając Zachód jako stronę możliwości, szans rozwoju, i przeciwstawiając temu Wschód – jako brak perspektyw, miejsce, w którym nic nie może się zmienić. Sytuację tę doskonale charakteryzuje urodzony w latach 80. poeta Andrej Adamowicz:

Kiedy budzę się o świcie,
Brak mi czasu,
Żeby dowiedzieć się, kto wygrał.
(...)
Brak mi woli,
Żeby sięgnąć po notes.
Kiedy widzę, jak słońce zachodzi na zachodzie,
Nie starcza mi wyobraźni i natchnienia,
Żeby wyobrazić sobie, że jutro wzejdzie na wschodzie².

Pomiędzy pierwszym a dwudziestym zapalonym przez podmiot liryczny papierosem, nie dzieje się tak naprawdę nic, co mogłoby zmienić jego sytuację. Budzi się on, przeżywa dzień i zasypia samotnie. Jeszcze dosadniejsze nawiązanie do sytuacji politycznej i wyraźną aluzję do dyktatury Łukaszenki znajdujemy w wierszu *Wasza wysokość*:

Wasza Wysokość! Świat oszalał!
Uciekam! I jeszcze nazywają mnie Groźnym!
Wasza Wysokość powinienes się ukryć.
Brałbym na spytki i oskarżał wszystkich,
Bo jestem młodszy i styl mam swobodniejszy,
Ale świat wyłupił mi oko, złamał nogę,
Nawet rentgen nic nie wyświetli – tak jest ciemno.

Wasza Wysokość nie zna granic!³

² A. Adamowicz, *W oczekiwaniu na elegię bukoliczną*, A, 13–17.

³ A. Adamowicz, *Wasza Wysokość*, A, 25.

Ostatecznie w wierszach Adamowicza znajdujemy takie rozwiązanie, a jednocześnie brak rozwiązania:

Wiatr tutaj od dzieciństwa
 Uczy ludzi milczenia.
 Dlatego każdy liczy na siebie
 I w rezultacie zwycięża⁴.

Satyryczny, czy może raczej szyderczy, sposób przedstawiania rzeczywistości znaleźć można u Hleba Łabadzienki. Wiersze tego autora swoją strukturą przypominają wyliczanki i dziecięce gry. Jednak pozornie prosta, figlarna forma niesie z sobą przejmującą treść:

w telewizorze
 ulewa
 i tylko jeden typ nam zalewa
 podsuwam szczyptę soli ciełęciu
 nagle mi trawa
 słuchaczem się stanie
 nie puszczę babci nie puszczę już więcej
 na głosowanie⁵.

Uczucie do ojczyzny jest uczuciem trudnym. Kolejny przedstawiciel literatury młodego pokolenia, Anatol Iwaszczanka, miłość do kraju porównuje do miłości między kobietą a mężczyzną. Jest to jednocześnie miłość i nie-miłość. Kraj się jednocześnie kocha i nie kocha. Jest to uczucie nieodwzajemnione przez obie strony:

on kochał ją
 ale bez wzajemności
 i ona kochała jego
 ale bez wzajemności⁶.

Trudno bowiem kochać kraj, który nie daje szans, nadziei, nie przynosi zmian, ale jest to kraj ojczysty, więc siłą rzeczy się go kocha miłością fatalną, niespełnioną.

O bezgranicznej miłości do języka białoruskiego i walce z systemem dosadnie pisze, mieszkająca od przeszło dziesięciu lat na Białorusi, również urodzona w latach 80., poetka Walżyna Mort:

A kiedy wydało się, że jesteśmy własną mową
 i wyrwano nam język zaczęliśmy rozmawiać oczyma
 A kiedy wydarto nam oczy zaczęliśmy rozmawiać rękoma
 Kiedy nam odrąbano ręce rozmawialiśmy palcami u nóg
 Kiedy nam przestrelono nogi, kiwaliśmy głową na tak
 i kręciliśmy głową na nie. A kiedy głowy zjedzono nam

⁴ A. Adamowicz, (...) *Chciałbym mieszkać na wyspie*, A, 33.

⁵ H. Łabadzienka, (...) *niebo spłukuje nasze miasto*, A, 103.

⁶ A. Iwaszczanka, (...) *on kochał ją*, A, 81.

żywcem
wpełziliśmy z powrotem do wnętrza naszych śpiących matek
jak do schronu
żeby urodzić się na powrót⁷.

Utworki Mort przybierają formę manifestu, jawnego buntu wobec narzuconej przez ustrój rzeczywistości, gdzie lepiej urodzić się niemym, niż mówić w ojczystym języku⁸, ponieważ język ten nie istnieje oficjalnie, nie można się nim posługiwać, ponieważ jest jak śmierć⁹. Pojawia się tu wewnętrzne rozdarcie, gdyż nie sposób porzucić swą mowę i poddać się „systemowym wymaganiom”. Podmiot liryczny w tekstach poetki jest skłonny do największego poświęcenia, boi się, ma świadomość, że jego sprzeciw nie jest dobrze postrzegany, jest wręcz niebezpieczny, a mimo tego jest w stanie oddać życie w obronie języka.

W niektórych utworach poetów młodego pokolenia tli się nadzieja na lepszą przyszłość. Trudno jednak jednoznacznie określić, czy jest to nadzieja prawdziwa, ponieważ przebija przez nią sarkazm. Przykłady takie znajdziemy w twórczości wspomnianego już Chadanowicza, u którego:

Drzewa by raczej rąbać, tłuc kamienie,
tunele kopać, doły i kanały:
liczymy dni, czekamy na widzenie,
wielbimy świat w tych ramach doskonały.

Wierzmy, że to łajno dni codziennych
w nawóz się zmieni niby mączka z kości.
Łykiem powietrza spoza krat okiennych
uczmy się oddychać na wolności¹⁰.

Ojczyzna w tym i innych tekstach Chadanowicza zostaje porównana do więzienia, a wolność jest pojęciem iluzorycznym. Nie jest to bowiem wolność prawdziwa, pełna, gdzie człowiek mógłby swobodnie oddychać. Zjawisko wolności przeziera przez kraty, w związku z czym trudno jej zaczerpnąć. Wiersze Chadanowicza mówią raczej o wolności odległej, niedostępnej, są przesycone goryczą, niejednokrotnie w groteskowy sposób ukazują panującą w kraju dyktaturę, na przykład:

czekamy, aż nam o północy nasz bonza
powie z ekranu: »Niech żyje Białoruś!«¹¹

Po przeanalizowaniu poszczególnych fragmentów przywołanych utworów dostrzegamy, że wiele z nich napisanych zostało w klasycznej formie, często są to wiersze rymowane, stylizowane na piosenki. Niejednokrotnie – utwory satyrycz-

⁷ W. Mort, *Język białoruski (II)*, A, 125.

⁸ Zob. W. Mort, (...) *obyśmy urodzili się niemi*, A, 127.

⁹ Zob. W. Mort, *Język białoruski (I)*, A, 121.

¹⁰ A. Chadanowicz, *List na wolność*, [w:] tegoż, *Święta Nowego Rocku*, Wrocław 2006, s. 21.

¹¹ A. Chadanowicz, *Doczekać się!*, A, 101.

ne, czy raczej sarkastyczne, szydzące z otaczającej rzeczywistości, gdzie człowiek stoi pośrodku i nic nie może zrobić, ponieważ znajduje się „za kratami” systemu. Podmiot liryczny w znacznej części przytoczonych tu wierszy znajduje się w konflikcie tragicznym, w sytuacji bez wyjścia. Cokolwiek robi, robi źle – sprzeciwi się bowiem albo władzy, albo swojemu sumieniu. Pozostaje mu zatem „śmiesz przez łzy” i próba odnalezienia się w kraju „bez powietrza”.

SUMMARY

LOVE AND REBELIAN IN THE CONTEMPORARY BELARUSIAN POETRY

The subject of this work is love and rebellion in the contemporary Belarusian poetry. The Belarussian literary work is very little known in the world. Especially contemporary works expressing opposition to the currently dominant authority there. The young authors – dissenters cannot distribute their work in the Belarussian press because of the government, they cannot create in their native language and organize meetings with authors and literary form legal groupings. They often meet in private houses and publish abroad, because it is the only way to propagate such works that they want to create. In this paper the author wants to show how contemporary Belarussian poets oppose the country's political system, refer to the homeland in their works, how they express both love, which can be seen in writing in their native language, and rebellion often hidden in their metaphors and other stylistic means. Particular attention is paid to the work of artists such as Wałżyna Mort, Andrej Khadanovich, Andrej Adamovich, Vera Burlak, Anatol Iwaszczanka and Hleb Łabadzienka. First of all, the author of this article is going to focus on procedures, language games that the authors mention above use to describe their homeland. The goal is not an accurate analysis and evaluation of their poetry, but presenting how poetry can show simultaneously love and rebellion and dissent towards the place where they live.

KEY WORDS: contemporary Belarussian poetry, Wałżyna Mort, Andrej Chadanowicz, Andrej Adamowicz, Wiera Burlak, Anatol Iwaszczanka i Hleb Łabadzienka

EWA PONIZNIK – mieszka i pracuje w Gdańsku. Absolwentka Filologii Rosyjskiej i Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, stypendystka Instytutu im. A.S. Puszkina w Moskwie, obecnie na II roku Filologicznych Studiów Doktoranckich UG. Wyróżniana i nagradzana w ogólnopolskich konkursach poetyckich (m.in.: Nagroda Burmistrza w VI Konkursie Literackim w Debrznie 2011, II miejsce w konkursie poetyckim Nadnoteckich Dni Literatury 2012, III miejsce Konkursu Jednego Wiersza XVIII Chojnickiej Nocy Poetów 2012, wyróżnienie drukiem w XXII OKP im. M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej 2015) i turniejach jednego wiersza (m.in. III miejsce w XIII Poetyckim Praniu na Strychu 2014r., wyróżnienie w XV Poetyckim praniu 2016, III miejsce w XIII Połowach Poetyckich w Gdyni 2014, I miejsce w TJW Młodej Ambitnej Literatury Trójmiasta MALT 2014, II miejsce w TJW MALT 2012, II miejsce w Turnieju Jednego Wiersza Nagrody Literackiej Gdynia 2011). Tłumaczona na język białoruski. Publikowała w „Blizie”, „Autografie”, białoruskim dodatku do gazety „Nowy Czas” „Literaturnaja Biełarus” oraz w antologiach pokonkursowych. Wydała arkuusz poetycki czas terażniejszy niesumienny (2011).

AGATA STECEWICZ

UNIwersytet w Białymstoku

MAPA EMOCJI W EMIGRACYJNEJ POEZJI BARBARY TOPORSKIEJ

Barbara Toporska (1913–1985) – znana czytelnikom i literaturoznawcom przede wszystkim jako emigracyjna powieściopisarka (*Siostry, Na wschód od dzisiaj*) i publicystka (ogłaszająca swoje artykuły głównie w londyńskich „Wiadomościach”), jest również autorką tomu wierszy *Athene noctua*¹. Poezja to najmniej rozpoznana i najsłabiej opisana dziedzina pisarskiej aktywności Toporskiej, a jednocześnie dla niej samej najważniejsza – pisarka ceniła lirykę najwyżej spośród innych rodzajów wypowiedzi; należy podkreślić, że było to dla niej jedyne pole, na którym – jako twórczyni – nie musiała ustępować mężowi, znanemu powieściopisarzowi i dokumentaliście – Józefowi Mackiewiczowi.

Poezja Barbary Toporskiej nie poddaje się schematom, trudno jest wpisać ją w określony nurt czy wskazać konkretne nawiązania, gdyż – podobnie jak w przypadku powieści – autorka poszukuje własnych środków wyrazu formy i języka, adekwatnych do podejmowanych tematów. Tworzy w efekcie poezję hermetyczną, wyrafinowaną, kontemplacyjną, a przy tym niepozabawioną emocji. Jej utwory zawierają pełne spektrum wielowymiarowych odczuć, powstających z jednej strony na styku osobistych przeżyć (chodzi między innymi o perspektywę egzylu emigracyjnego oraz chorobę nowotworową pisarki), z drugiej zaś – uniwersalistycznej tradycji (filozofii i sztuki kręgu kultury hellenistyczno-chrześcijańskiej) oraz wydarzeń historycznych (problem kondycji świata po hekatombie drugiej wojny światowej). W każdym wierszu można odnaleźć paletę stanów emocjonalnych – niejednoznacznych, wielowymiarowych, często ambiwalentnych, jednak moim zamierzeniem jest wskazanie nadrzędnych odczuć, koncentrujących się wokół trzech dominujących tematów-problemów tomu *Athene noctua*: triady Pamięć – Historia – Śmierć.

¹ Wszystkie cytowane w niniejszym tekście wiersze (jeśli nie podano inaczej) pochodzą z wydania: B. Toporska, *Athene noctua*, Londyn 1973. Dalej w tekście podawany jest tytuł wiersza i strona.

Punktem wyjścia do rozważań na temat tej poezji powinien być kontekst biograficzny, niezbędny do odczytania utworów powstających w trudnym momencie historycznym – pierwsze wiersze autorka zaczęła ogłaszać w londyńskich „Wiadomościach” w roku 1959. Czerpała także z bogatego doświadczenia jednostkowego, ale wpływ na jej twórczość miało również traumatyczne doświadczenie pokoleniowe – doświadczenie uciekinierów wojennych i emigrantów politycznych.

Barbara Toporska urodziła się w Warszawie w 1913 roku. Rodzina jej ojca, Kazimierza, pochodziła z centralnej Polski (województwa mazowieckie i łódzkie), jednak bardziej niż z Toporskimi, młoda Barbara związana była z rodziną ze strony matki – Starzyńskimi – którzy wedle przekazów rodzinnych pochodzili z Litwy i Ukrainy². Miało to szczególne znaczenie dla wyboru drogi życiowej przyszłej pisarki. Prawdopodobnie opowieści o kresowych korzeniach snuła babcia, Józefa Starzyńska z Karskich, która po śmierci swojej matki mieszkała w Kiwercach na Wołyniu, w majątku Korwin-Piotrowskich, gdzie przez kilka lat wychowywała się ze swoją siostrą cioteczną, Marią Gabrielą Korwin-Piotrowską (znaną później jako Gabriela Zapolska).

W rodzinnych anegdotach, które Toporska opisuje w artykule *O Toporskich, Zapolskiej, Wędziagolskim i niżej podpisanej*, pojawia się wiele ciekawostek z życia znanej dramatopisarki. Historie opowiadane przez babcię i wspomnienia barwnych postaci rodziny Korwin-Piotrowskich bez wątpienia działały na dziecięcą wyobraźnię oraz mityzowały kraj pochodzenia szlacheckiej rodziny. Kontrast między warszawską rzeczywistością a „kresową” opowieścią był wyraźny. W poezji dzieciństwo przedstawiane jest przez Toporską jako smutne, mroczne i raczej brzydkie. W wierszu *Requiem dla Krysi*, poświęconym starszej siostrze autorki, podmiot liryczny wspomina:

Ojczyzna twoja była samą brzydota:
okno „weneckie” na podwórzu
pstre gołębie, rude koty
„pranie” w pokoju na sznurze
bo na strychu, od dzieciństwa wiedziałś, kradną.

Ojczyzna twoja nie była ładną:
złote gałki na „francuskim” łóżku
umywalka z marmurowym blatem
w tapetach mieszkały pluskwy
więc tapety śmierzdziały naftą. (*Requiem dla Krysi*, 23)

Szare podwórka, obskurne kamienice, pamiętające jeszcze odległe czasy dawnej świetności, demoniczne koty, pluskwy, wytarte schody, brudne podłogi – takie obrazy pobudzały wyobraźnię i potęgowały (czy raczej wyolbrzymiały) dziecięcę

² Zob. B. Toporska, *O Toporskich, Zapolskiej, Wędziagolskim i niżej podpisanej*, „Wiadomości” 1978, nr 45 (1701), s. 3.

emocje. W wierszu *Preludia na cztery wiatry* przestrzeń oddziałuje na przeżycia „ja” lirycznego, potęguje lęki:

W dzieciństwie bałam się brudnych podłóg
 kuchennych schodów zdeptanych węglem
 śliskich od pary ścian olejnych
 i ciemnych drzwi znaczonej K i M B
 zza których wydobywały się krzyki
 Klóciła się pani ze służącą
 klóciła się żona z mężem
 ojciec i matka bili dzieci
 a wszyscy bili koty
 które wylatywały za próg z wrzaskiem
 i z zieloną nienawiścią w oczach
 A mnie stawało serce dęba
 i gięły się pode mną nogi
 i od razu nie umiałam lekcji
 i zgubiłam, zapomniałam, stłukłam
 Ooo, byłam pewna:
 Brudne, śliskie zdeptane podłogi
 wiodą do piekła! (*Preludia na cztery wiatry*, 40)

Obskurny dom (choć z perspektywy czasu potraktowany przez podmiot liryczny z pewnym ironicznym dystansem) był miejscem niebezpiecznym, wypełnionym wzajemną wrogością lokatorów, naznaczonym obcością – stał się antytezą domu rodzinnego. Ile jest w tym z przeżyć autorki wiersza?

Barbara była średnią córką państwa Toporskich, miała dwie siostry – starszą Krystynę i młodszą Hannę. Rodzice dziewcząt rozstali się prawdopodobnie około roku 1920, Barbara została przy ojcu i była wychowywana przez ciotki. Dopiero w sierpniu 1930 roku dołączyła do matki, Zofii ze Starzyńskich, która półtora roku wcześniej, wraz z najmłodszą córką oraz swoją matką, Józefą Starzyńską z Karskich, wyjechała z Warszawy do Poznania. Po latach Toporska wspominać będzie swój pobyt w tym mieście następująco: „Po raz pierwszy poczułam się tam emigrantką, i to jak! O wiele dotkliwiej niż później na prawdziwej emigracji”³.

W Poznaniu ukończyła humanistyczne Gimnazjum im. Królowej Jadwigi. W 1933 roku zdała maturę i rozpoczęła studia na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Poznańskiego, po trzech trymestrach rzuciła jednak uczelnię i wyjechała do Wilna, zostawiając za sobą dotychczasowe życie i wszystkich bliskich. Jednym z motywów tej nagłej zmiany planów życiowych mogła być, obok wspomnianego poczucia wyobcowania, chęć powrotu do „korzeni”, poszukiwanie własnego miejsca na ziemi i własnej tożsamości. O swej nagłej decyzji Toporska pisała po latach w szkicu wspomnieniowym: „Pewnego wieczoru wsiadłam (...) do pociągu i pojechałam do Wilna. Nie znalazłam już tam **nikogo ze swoich** [podkreśl. A.S.],

³ Tamże.

znalazłam czas przeszły. Była stolica, byłę go Wielkiego Księstwa Litewskiego. Zubożała, anachroniczna... i »bez widoków«⁴.

Mimo tego Toporska została w Wilnie, w którym poczuła się po raz pierwszy jak w domu: „Jakbym odnalazła miasto ze snu, miasto mego przeznaczenia”⁵ – wspomni po latach. I choć kraj z rodzinnych opowieści – Wielkie Księstwo Litewskie – już wówczas nie istniał, to jednak idea państwa wielonarodowościowego i wielowyznaniowego przetrwała między innymi w reportażach, publicystyce, postawie pisarskiej i życiowej Józefa Mackiewicza, którego Toporska poznała w redakcji „Słowa”, dziennika redagowanego przez Stanisława Mackiewicza (brata Józefa). Młodzietka, dwudziestoletnia wówczas, początkująca dziennikarka dostała pracę w gazecie zaraz po przybyciu do Wilna i prawdopodobnie niedługo potem związała się prywatnie z Józefem Mackiewiczem.

W 1936 roku, za pieniądze odziedziczone po ojcu, zmarłym w Warszawie w 1935 roku, Toporska kupiła dom w podwileńskiej miejscowości Czarny Bór, w którym zamieszkała wraz z Mackiewiczem⁶. Siedlisko z ogrodem, przylegające do sosnowego lasu, stało się dla pisarki czymś, co – za Bachelardem – nazwać można domem onirycznym, domem rodzinnym, którego tak naprawdę nigdy nie miała, i ojczyzną, z którą nigdy wcześniej nie była tak związana. Czarnoborskie „letnisko” pojawia się wielokrotnie w jej emigracyjnej twórczości – w powieści *Siostry* stanowi jedno z miejsc toczącej się akcji⁷, natomiast w wierszach tworzy przestrzeń symboliczną, jest krainą onirycznych powrotów:

Kiedy przez okno wchodzi październikowy mrozik
i dotyka moich rąk na kołdrze
wracam do mego domu pod czarnym zimowym niebem
i wita mnie przy furtce mój wygłodniały pies. (*Powroty*, 13)

Powroty – bo taki tytuł nosi cytowany wiersz – są możliwe w snach; wspomnienia podlegają w twórczości Toporskiej innym prawom czasu i przestrzeni, są oddalone, odsunięte w pamięci, niemożliwe do wiernego odtworzenia, choć nie giną („I liście pogrzebane we wklęsłości rowu/ Choć nie do odszukania są – przecież nie giną”; *Lost property*, 55).

Uczucia takie jak nostalgia, tęsknota czy sentymentalny żal (na pozór synonimiczne) mogą zostać zniekształcone przez pamięć, a pisarzowi na emigracji grożą czymś, co inny poeta-emigrant, Józef Wittlin, nazywa „wzdychaniem do rzeczy błahych, których istotny lub rzekomy czar przeminął raz na zawsze”⁸. Dlatego to

⁴ Tamże.

⁵ Tamże

⁶ Informację tę Józef Mackiewicz poświadczał nawet w testamencie, zaznaczając, że to jego żona była właścicielką nieruchomości. Testament znajduje się w archiwum pisarza w Muzeum Polskim w Rapperswilu.

⁷ B. Toporska, *Siostry*, Paryż 1966.

⁸ J. Wittlin, *Blaski i nędze wygnania*, [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000, s. 161.

sny (a nie wspomnienia) łamią w wierszach Toporskiej prawa czasoprzestrzeni, znoszą dystans pomiędzy „tu” a „tam”, między „teraz” a „kiedyś”; granica snu i jawy jest cienka, lecz wyraźna, a jej przekroczenie powoduje bolesny dysonans:

– Miszka-piesku! – wołam i budzę się i dotykam ręką gardła.

Białe w oknie to mgła która opadła – nie śnieg
Za nią ulica nie – wymarżnięty sad ani pasieka
Tyle minęło lat – musiał zemrzeć mój opuszczony pies.
Naciągam kołdrę i do dalszego snu się pocieszam
że nikt na mnie nie czeka. Jest spokój. Można spać. (*Powroty*, 13)

Spokój lirycznego „ja” to ponowne zanurzenie w rzeczywistości i w teraźniejszości. Ale to także pustka i samotność („nikt na mnie nie czeka”), pojawiające się w wielu utworach autorki *Na Mlecznej Drodze*. Decydująca w jej wierszach jest bowiem perspektywa emigracyjna, która uruchamia całą skalę odczuć typowych dla poezji wychodźczej (niezależnie od czasu): tęsknotę za ojczyzną, żal z powodu jej straty, poczucie wyobcowania na nieswojej ziemi, wspomnienia z kraju dzieciństwa. I choć pisarka nie urodziła się ani nie wychowała na Kresach Wschodnich, to jednak te ziemie były jej ojczyzną z wyboru.

Duchowa przynależność Toporskiej do miejsca i ludzi widoczna jest nie tylko w jej publicystyce międzywojennej oraz emigracyjnej, ale także w powieściach oraz – chyba najwyraźniej – właśnie w liryce, ze względu na olbrzymi ładunek emocjonalny. Dom z wiersza *Powroty*, niczym Czarnoborski dom Mackiewiczów, zanurzony jest w przeszłości, ale również w niedostępnej przestrzeni – nie ma bowiem Kresów w „nowej”, powojennej Polsce (ponadto pisarka ze względów politycznych nie mogła wrócić do kraju). W wierszu *Powrót* (z tryptyku *Wrażenia z podróży do ojczyzny*) autorka stara się zdefiniować i umiejscowić geograficznie swoją ojczyznę – punkt na mapie dla emigracyjnych odniesień:

W drodze pytają mnie dobrzy ludzie
Skąd wracam i skąd pochodzę
Jak się nazywa moja ojczyzna?
Mówię czasami: Polska, czasem mówię: Wilno
Czasami mówię: Litwa, albo: Wschód i Północ
A jeśli nie chcę kłamać mówię Pięć Pietuchów.
Najczęściej jednak tylko się uśmiecham
Wyjmuję papierosa i proszę o ognia. (*Wrażenia z podróży do ojczyzny*, 56)

Kraj, do którego poetka powraca, jej „prywatna ojczyzna”, jest bliska i oswojona, istnieje jednak tylko we wspomnieniach i w snach. Wyznaje dalej:

Bo mojej ojczyzny nie ma
Bo mojej ojczyzny nic i nikt nie wskrzesi
Ale jak to wytłumaczyć w pociągu czy w autobusie? (*Wrażenia...*, 57)

Gorzki żal i ironia obecne są w wierszach, w których autorka powraca do trudnej historii Kresów Wschodnich. Już w latach 30. XX w. Toporska, a w szczególności Mackiewicz, ostro krytykowali politykę sanacyjną wobec mniejszości narodowych i religijnych na wschodnich rubieżach II RP. W czasie wojny życie na Wileńszczyźnie doświadczyło Mackiewiczów boleśnie. Najbardziej dotkliwie pod okupacją sowiecką w latach 1940–41, gdy nastąpił całkowity rozpad lokalnej wspólnoty, ale także – zdaniem pisarzy – upodlenie człowieka, dehumanizacja dokonująca się pod wpływem sowieckiej „Metody”. Dlatego emocje w wierszach Toporskiej, związanych z „ojczyzną z wyboru”, rozkładają się pomiędzy przeciwległymi biegunami: radością – szczęściem w domu, w Czarnym Borze, a goryczą – bólem z powodu rozpadu i rozkładu znanego świata (*Do sztambucha*). Poetka sięga po tematy trudne, bardziej adekwatne dla tematów publicystycznych niż lirycznych. Rozprawia się z Historią i zmianami, jakie wstrząsnęły krajem i ludźmi po wojnie.

W wierszu *Dialog* podmiot liryczny zanosi modlitwę do Litwy, widzianej właśnie przez pryzmat wydarzeń wojennych, doświadczonej boleśnie przez historię, zdradzonej przez ludzi:

Matko Litwo. Ciebie moje wiersze
nie ucieszą. Krew i gniew przypomną.
Sen sierść zjeży, zaskomli. Upiór zewrze się z widmem.
Każ ceniom zejść ze sceny! I błogosław cierpliwym
na win niepamięć, klęsk nienadaremność
trójlistnej mowy pacierz o ojczyznę jedną. (*Dialog*, 21)

W tej inwokacji *à rebours* podmiot doczeka się odpowiedzi:

Słyszę:
„Czas goi ale nie zbliża.
Nie uładzi was już jeden cmentarz
nie zbrata brzemień wspólnego krzyża.
Bądź wola Twoja... Po co pamiętasz?” (*Dialog*, 21)

Przemiany geopolityczne, jakie dokonały się w Europie po wojnie, wzbudzają jednak nie tylko żal i tęsknotę za tym, co bezpowrotnie stracone – za światem, który przestał istnieć, ale nade wszystko wywołują niepokój i każą stawiać pytania o kondycję kultury i człowieka w XX wieku – kondycję ocenioną przez Toporską niezwykle nisko. Taka diagnoza jest wynikiem osobistego doświadczenia pisarki, która w roku 1944 uciekła wraz z mężem przed ponowną sowiecką okupacją Wileńszczyzny do Warszawy, a następnie – cofając się przed zajmującą kraj Armią Czerwoną – do Krakowa, zaś w styczniu 1945 roku przez Czechy i Wiedeń aż do Włoch. Był to pierwszy przystanek na wychodzącym szlaku małżeństwa Mac-

kiewiczów, tam też po raz pierwszy mogli obserwować (i doświadczyć), w jaki sposób emigranci traktowani są przez aliantów, którzy z mieszaniną mitygowanego współczucia i pogardy odnoszą się do *displaced persons*⁹. W wierszu *Gracze w szachy* Toporska obnaża obłudę, pokazuje polityczny cynizm Zachodu wobec polityki dotyczącej emigrantów, wiele mówi też o kondycji człowieka, którego nową etyką stał się materializm:

Bandażami, mlekiem w proszku i mydłem
 reguluje międzyludzkie rachunki
 współczesny Humanitaryzm.
 Czekami wystawionymi w dolarach
 Litością przeliczoną na dolary
 Dolar
 dolar
 dolara
 dolary!
 Któż nie ceni najsilniejszej waluty?
 Któż się oprze perswazji w dolarach? (*Gracze w szachy*, 32)

Rezygnacja z tradycyjnego świata wartości (czyli wartości chrześcijańskich, ale także humanistycznych) na rzecz wygodnego życia i łatwych wyborów powoduje rozpad kultury europejskiej i toruje drogę niebezpiecznym ideologiom, takim jak komunizm. Poetka, docierająca ze swym przekazem do polskiej emigracji, nie zgadza się na jej „bylejakość”, na zagubienie celu wychodźstwa politycznego w życiu codziennym (a więc zaprzestania walki o wolny kraj, walki z komunizmem). Gorzko, ironicznie, ale jakże emocjonalnie woła:

Boże, Boże zmiłuj się nad nami!
 Jeśli inaczej nie możesz
 udław nas bułką z szynką
 utop chociażby w wannie
 roztrzaskaj autem na raty
 o pnie niedorzecznych drzew! (*Gracze...*, 32)

Toporska wytyka bierną postawę emigracji politycznej, a jednocześnie zmusza ją do myślenia, a nade wszystko – do aktywizmu. Zwracał na to uwagę Mieczysław Grydzewski, pisząc o tomie *Athene noctua*: „Bardzo się przyda bezmózgiej poezji polskiej taki ładunek intelektualny... Okazuje się że są na emigracji pokłady diamentów, o których nikt nie wie”¹⁰.

Pod tym „ładunkiem intelektualnym” Toporska skrzętnie ukrywa emocje, skupiając się przede wszystkim na logice wyводу – widać to wyraźnie w utwo-

⁹ O losach „dipisów” opowiada jedna z powieści Toporskiej – *Na Mlecznej Drodze*, Londyn 1982.

¹⁰ Cytat pochodzi z ulotki (1973) reklamującej nową pozycję wydawnictwa Kontra – *Athene noctua* Barbary Toporskiej (w zbiorach archiwum pisarki w Muzeum Polskim w Rapperswilu).

rach poświęconych krytyce komunizmu czy krytyce polityki Zachodu wobec PRL – antykomunizm jest dla pisarki sprawą najwyższej wagi – sensem emigracji – i jako taki musi budzić emocje: gniew, rozczarowanie, ale także bunt, niezgodę na fałsz i na brak działania. W cytowanym już wierszu *Gracze w szachy* ta niezgoda przyjmuje formę gorzkiej ironii:

Papieże i premierzy ciskają wielkie słowa.
 Angielski student podniósł maleńką grudkę błota
 I cisnął w okno ambasadora.
 Najpierw był speszony trochę
 Po kilku krokach poczuł się jak bohater.
 Pan wyszedł w czarnym płaszczu na manifestację
 Panie zbierały podpisy
 Ex-pułkownik napisał list do redakcji (...)
 Wieczorem zasypiali wszyscy z myślą krzepiącą
 O sprawnie funkcjonującym
 Poczuciu z b i o r o w e g o o b o w i ą z k u. (*Gracze...*, 32–33)

To zaangażowanie w sprawy polityki znane jest czytelnikom publicystyki Toporskiej – jej postawa antykomunistyczna i antysowiecka, nieuznająca żadnych ustępstw, układów czy kompromisów (tak jak chciał to widzieć Zachód oraz niektóre środowiska polskiej emigracji) to – podobnie jak u Józefa Mackiewicza – dopominanie się o prawdę i wolność (jednostki, narodu, wolność słowa)¹¹. Nawet w wierszach, w których porusza zagadnienia polityczne, pisarka nie rezygnuje ze swego stanowiska, jest precyzyjna i logiczna, skupiona na racjonalnym wywodzie podmiotu lirycznego. W swym niepublikowanym *Dzienniku* wyznaje: „Jestem logiczna, jestem z gatunku formuł matematycznych. I tylko zachwyty, zachwyty przed drzewem, ptakiem, światłem, zachwyty nad cudzym wierszem i zapachem róży, potrafi mnie na chwilę uwalniać z równowagi równań”¹².

Warto przyjrzeć się zatem elementom estetycznym w wierszach Toporskiej, mogącym wywołać emocje. Zachwyty budzi krajobraz, charakterystyczny dla poezji „kresowej”¹³: sosny, sady, ścieżki, lasy, litewskie rzeki. Wszystkie te elementy są obecne w liryce autorki *Athene noctua*, jednak stanowią raczej tło dla przedstawienia spraw: metafizyki (*Wakaras, Do sztambucha*), historii i polityki (*Dialog*) czy losu ludzkiego (*Wierne rzeki, Zeznanie*). Pejzaż i nastrój przypominają miniatury malarskie, subiektywnie widziane przez podmiot liryczny. Na „malarskość” wierszy z tomu *Athene noctua* zwrócił uwagę Benjamin Józef Jenne – emigracyjny poeta, prozaik i eseista, wieloletni znajomy małżeństwa Mackiewiczów, admirator

¹¹ Zob. m.in.: B. Toporska, *Metafizyka na hulajnodze*, Londyn 2012; J. Mackiewicz, B. Toporska, *Droga Pani*, Londyn 1984.

¹² Cytat pochodzi z niepublikowanego *Dziennika* Barbary Toporskiej (w zbiorach archiwum pisarki w Muzeum Polskim w Rapperswilu).

¹³ Krajobraz „kresowy” charakterystyczny jest dla liryki takich poetek jak: Zofia Bohdanowiczowa, Kazimiera Iłłakowiczówna czy Olga Dauksza.

poezji, ale także malarstwa Toporskiej, który w 1973 roku pisał do redakcji „Wiadomości”: „Barbara Toporska zna »sekret« poetyki. Jakież u niej barwy: jakie siepie, jakie ugry i jakie ultramaryny?... Mało kto ma paletę tak wielobarwną i w której nic nie ma z atonalności kolorów, dodekafonii, i aleatoryzmu z *Pasji św. Łukasza...*”¹⁴.

Poetka unika realistycznych opisów przyrody – jej krajobraz, widziany w różnych odcieniach i światłocieniach, przenosi podmiot liryczny od świata zewnętrznego w świat wewnętrznych przeżyć:

Krajobraz był lesisty i już zatarty mrokiem
 Elastyczna od wilgoci ścieżka
 podawała lekkość krokom
 Pochyłość trawami w dół schodząca
 prowadziła do celu łagodnie
 Anioł Stróż który koło mnie stąpał
 odebrał ode mnie tobołki
 i prawił o sianokosach
 chwaląc łąki że urodzajne

I szłam coraz bardziej jak ten
 kto zbliża się a nie oddala (*Wakaras*, 22).

Człowiek współżyjący z naturą wpisany jest w jej cykl – także w cykl życia i umierania. Śmierć to temat będący źródłem wieloznacznych emocji – wielokrotnie przetwarzany w tomie *Athene noctua*. Toporska przypatruje się mu z różnych perspektyw. Najbardziej intymna i jednocześnie wzbudzająca ambiwalentne odczucia jest śmierć własna podmiotu lirycznego, będąca „prototypem i archetypem wszelkich form przymusu”¹⁵. Ostateczna konieczność – choć uświadomiona – wzbudza żal z powodu pozostawienia wszystkiego, co znane, własne, materialne, i konfrontacji z tym, co nie należy już do doczesności:

Nie można znosić arogancji bez końca
 nie można żyć bez końca
 Z żalem opuszczałam ten dom
 w którym poczułam się obca (...)
 Wysłałam jak stałam i nie zauważyli że płacę. (*Zeznanie*, 11)

Nieuchronność śmierci pobrzmiewa w wierszach z tomu *Athene nocuta*, którego sam tytuł jest nawiązaniem do łacińskiej nazwy sowy, zwanej w Polsce pójdką – według ludowych przesądów ptak woła: „Pójdź, pójdź na cmentarz!”. Nazwa „sówki Ateny” łączy dwa światy ważne w twórczości Toporskiej – ludyczne przesady, magię zapisaną w gwiazdach i w liniach papilarnych oraz świat kultury hellenistyczno-chrześcijańskiej, w którym słowa-symbolo uruchamiają cały ciąg skojarzeń i tym

¹⁴ B. J. Jenne, *O sówce z Aten. Do redaktora „Wiadomości”, „Wiadomości”* 1973, nr 36 (1432), s. 6.

¹⁵ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*, [w:] tegoż, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 193.

samym wzbogacają przekaz. Niepokój wobec groźnej tajemnicy, wobec nieznanego, wywołuje strach. W wierszu *Po Emilię Dickinson śmierć zajeżdżała karetą...* podmiot liryczny broni się przed rozpaczą dzięki racjonalnemu myśleniu, ale także dzięki ucieczce w grę konwenansów, których ciężko mu się pozbyć nawet wobec śmierci:

Ponieważ Czas nie chciał zatrzymać się dla mnie
ja przystanęłam dla niego
Było to zresztą z mojej strony udawaniem
grzeczności. Spotkania ostatecznego
nie dało się uniknąć (18).

Wiersz jest nawiązaniem do utworu Emily Dickinson *Because I could not stop for Death*, z którym koresponduje, czy raczej – z którym podejmuje dialog. Toporska początkowo podtrzymuje konwencję zaproponowaną przez amerykańską poetkę, by w finale wiersza nadać imażynistycznym obrazom śmierci realny wymiar, konfrontując poetycką wizję z rzeczywistością:

P.S. Za dobrych manier szkołę
moja ci wdzięczność, Emilio
ale to przysiąc mogę:
KARETY żadnej nie było! (18)

Śmierć własna wzbudza niepokój wówczas, gdy wiąże się z uczuciem wyobcowania i osamotnienia, bardziej przerażającego niż w momencie zgonu – wizji umierania na emigracji, w obcym kraju, wśród obcych ludzi. W wierszu *Sprawozdanie* (z tryptyku *Wrażenia z podróży do ojczyzny*) wróżba kabalarki burzy spokój podmiotu lirycznego:

...„Tutaj umierać nie będziesz.
Przy linii życia dużo domów stoi
Lecz ten ostatni nie jest żadnym z pierwszych”

„Więc już nie wrócę, siostró, między swoich?!”
Smutek jak eter uniósł mnie w powietrze
Ze środka placu wiatr do mnie zakiwał
I zbyt może ochoczo sięgnęłam po forsę
By uścić należność za wygnania wyrok. (*Wrażenia...*, 50)

Śmierć wpisana w porządek życia, wyrosła na gruncie współistnienia natury i kultury, społecznych tradycji i przywiązania do ojczyzny, tworzy sferę sacrum; wizja śmierci na emigracji burzy ten naturalny ład.

Oswajanie „końca”, wielokrotnie przetwarzany motyw śmierci własnej i głębski namysł nad ostatecznością wynika z osobistych przeżyć Toporskiej, u której na początku lat 60. zdiagnozowano raka. Przez ponad dwadzieścia lat pisarka walczyła ze śmiercią, ale też cały czas myślała o jej nieuchronności (temat umierania pojawia się w niepublikowanym *Dzienniku*, prowadzonym bardzo nieregularnie od roku 1961). Choć zmarła w roku 1985, mając siedemdziesiąt dwa lata,

to pierwszy testament (zachowany w jej zbiorach archiwalnych w Rapperswilu) spisała już w roku 1965.

Jednak śmierć jest dla Toporskiej nie tylko prywatnym tematem do przemyśleń, lecz również doświadczeniem pokoleniowym – towarzyszyła jej podczas wojny, między innymi w czasie wspomnianej już sowieckiej okupacji Wileńszczyzny. Także droga Mackiewiczów do wolności naznaczona była śmiercią od kul i bomb, a naturalistyczne obrazy na zawsze zachowały się w pamięci obojga i utrwalone zostały na kartach artykułów, szkiców wspomnieniowych i powieści¹⁶. W wierszach Toporskiej śmierć nie ma więc jedynie wymiaru osobistego doświadczenia – wiele miejsca poetka poświęca umieraniu innych, śmierci „twojej” (używając nomenklatury, którą posługuje się Philippe Ariès). W *Kronice* przedstawiony jest zewnętrzny wymiar śmierci, formalne jej aspekty, takie jak: osoba, czas, miejsce i okoliczności, które to o zmarłym nie dają żadnej wiedzy:

Dr (praw) K. Samotny
emigrant polityczny
zmarł
w niedzielę
na serce
w hotelu monachijskim. (...)

Rano dzwonił telefon
pukały do drzwi służące
ślusarz
policjant
lekarz
zmarł nagle i samotnie. (*Kronika*, 19)

Typowy dla kroniki faktograficzny zapis ukrywa w swym założeniu emocje, zdradzają je natomiast strofy, którymi fakty są przeplatane:

A Samotny daleko
już żeglował samotnie
niedzielą popielatą
śnieżnym mgnieniem przy oknie
o każdą chwilę młodszy
od każdej sprawy na bieżni
jesiennej Europy
monachijskiej jesieni. (19)

W wierszu dojmujące staje się poczucie osamotnienia – nie tylko tego, kto umiera, ale przede wszystkim tych, którzy pozostają. „Dr (praw) K. Samotny” miał swój pierwowzór – wiersz ten Toporska napisała po śmierci przyjaciela...

¹⁶ Zob. m.in. J. Mackiewicz, *Fakty, przyroda i ludzie*, przedm. B. Toporska, Londyn 1984.

Temat odejścia bliskiej osoby pojawia się także w wierszu *Wsteczność* (śmierć ojca) oraz w cytowanym już wierszu *Requiem dla Krysi*, poświęconym starszej siostrze poetki – Krystynie, zaginionej po Powstaniu Warszawskim. Jest to wiersz o przemijaniu, o świecie, który zapadł się w niebyt, ale też o ludzkim życiu odchodzącym w niepamięć:

Tylko dzieciństwo się dłuży
 Pierwsze powymierały lalki
 na nieznaną lalek epidemię
 Lalki mieszkały w szafce umywalki
 Nazwisko ojca na tabliczce w bramie
 przetrwało ojca, lecz niewiele dłużej (*Requiem...*, 24).

Z niebytu i z bezczasu ocalały tylko fragmenty wspomnień, które podmiot wiersza stara się zachować – powrócić „tam” i na chwilę zatrzymać czas, trwać o tę chwilę dłużej, gdyż luka między „kiedys” a „teraz” wypełniona jest rozpadem i śmiercią:

Carmen warszawskich podwórzy
 zawodziła za oknami Cyganka:
 „Powróżyć państwu, powróóóóżyć...”
 Cygankę schwytała łapanka
 i rozsnuły dymy Birkenau.

Niech się pan tak nie śpieszy, panie Izraelito!
 Niech pan jeszcze raz zakrzyknie
 „Sziiby wstawiam, sziii – ii – by!”
 Ani jedna szyba nie zostanie w oknie
 więc niech pan chwilę zaczeka
 to będzie o tę chwilę dłużej
 dla pana, dla mnie, i dla tego podwórza (24).

Wspomnienia, które choć dotyczą z jednej strony wydarzeń bardzo osobistych (poszukiwanie siostry zaginionej w zawierusze wojennej), z drugiej – dramatycznej historii Europy, oddziałują na emocje czytelnika, a dla podmiotu lirycznego są natomiast „niebolesne”:

W taką chwilę chciałabym cię odnaleźć
 Szukam cię jednak na próżno
 nad zgłiszczami niebolesnego wspomnienia
 więc albo nie ma cię wcale
 albo cię wcale tam nie ma (25).

Toporska stawia pytania ontologiczne, na które nie ma odpowiedzi, jednak tematy przez nią poruszane zasiewają w czytelniku niepokój, skłaniają do myślenia i podejmowania zagadnień często trudnych, ale wartych rozważania.

Mapa emocji w emigracyjnej liryce Barbary Toporskiej nie prowadzi do konkretnego celu, jest jedynie zasygnalizowaniem możliwych kierunków poszukiwań, subiektywnym wyborem przykładów różnego typu odczuć. Pamięć, Historia i Śmierć to tylko trzy tematy, wokół których koncentrują się wielowymiarowe emocje. Dominantą wierszy z tomu *Athene noctua* zdają się być zmagania z czasem – są to rozważania filozoficzne, metafizyczne i egzystencjalne, ale zawsze bardzo osobiste i kobiece (czym jest przemijanie dla kobiety?). Koncepcja temporalna w liryce Toporskiej koresponduje zarówno z historycznymi, jak i współczesnymi ujęciami tego zagadnienia, i jako taka – wymaga osobnego omówienia.

SUMMARY

EMOTIONAL MAPPING IN EMIGRATION POETRY BY BARBARA TOPORSKA

Barbara Toporska (1913–1985), best known to readers and literary scholars as an emigration novelist (*Siostry, Na wschód od dzisiaj*) and journalist (mainly publishing her articles in London “Wiadomości”), is also the author of a volume of poems, *Athene noctua* (1973). Her poetry involves the full spectrum of multidimensional emotions, arising at the meeting of her personal experiences on the one hand (among others, the perspective of exile and the cancer she suffered from), and the universal traditions (Hellenist and Christian philosophy and art) or historical events (the problem of the condition of the world after the hecatomb of WWII) on the other. Toporska valued poems the most of all the genres, she looked for language relevant to the subjects discussed, as a result producing sophisticated, contemplative poetry full of emotions. It must be emphasized that for her the lyric genre was the only area in which she – as an artist – was not in the shadow of her husband, a well-known novelist and journalist, Józef Mackiewicz.

KEY WORDS: Toporska, poetry, emigration, Eastern Borderlands

AGATA STECEWICZ – magister filologii polskiej, doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: polska literatura emigracyjna po 1939 r., epistolografia emigracyjna, antropologia literatury, genealogia.

MARCIN CZERWIŃSKI
UNIwersytet Wrocławski

UNIK. O STRATEGIACH EMOCJONALNYCH
W POEZJI POLSKIEJ ROCZNIKÓW 80.
Z PRZEWODNIKA PO ZAMINOWANYM TERENIE

1. NAJNOWSZA POEZJA

Chociaż chciałoby się za Wordsworthem powiedzieć, że „poezja jest spontanicznym przepływem potężnych uczuć”¹, to jeśli chodzi o poezję najnowszą, pisanie o emocjach nie należy do łatwych zadań. Wynika to w moim przekonaniu z tego, że emocje nie są w poezji pokoleń wchodzących w dojrzałość po roku 1989 łatwe w obserwacji, ponieważ nie są przedstawiane literalnie. Kwestia ta dotyczy, jak sądzę, w dużej mierze w ogóle awangardowej poezji modernistycznej, a silniej – poezji powojennej, zaś już w sposób wyjątkowo silny uwidacznia się w przełomie pokolenia bruLionu, które niejako wprowadziło do poezji tabu na szereg emocji, zwłaszcza tych, które można nazwać sentymentalnymi. Od tego czasu, kiedy sferę emocjonalności, nazywanej też sentymentalizmem albo pretensjonalnością, poddał ekskluzji w swojej twórczości Marcin Świetlicki, naczelny poeta „bruLionu”, wielu twórców unika deklaracyjnych emocji. Wstydzi się jakby tego obszaru rejestracji rzeczywistości, jaki przydany jest istotom odczuwającym.

Do zbadania kwestii emocji w najnowszej poezji wybrałem antologię poetycką *Przewodnik po zaminowanym terenie*, która ukazała się we Wrocławiu w roku 2016 i została wydana przez Ośrodek Postaw Twórczych. Zawiera ona głównie wiersze² poetów polskich oraz tłumaczenia utworów poetów obcojęzycznych (łącznie ponad sto siedemdziesiąt nazwisk), którzy publikowali przez ostatnich kilka lat w internetowym czasopiśmie „Helikopter”, redagowanym przez wrocławskiego poetę Krzysztofa Śliwkę. *Przewodnik po zaminowanym terenie* szczególnie nadaje się do rozpoznania emocji w najnowszej poezji polskiej, gdyż jego redaktorzy (Krzysztof Śliwka i Marek Śnieciński) deklarują estetyczny pluralizm antologii i są otwarci na różne nurty poetyckie. Zawierając ich deklaracjom możemy założyć, że książka

¹ Cyt za: K. Oatley, J. M. Jenkins, *Zrozumieć emocje*, Warszawa 2005, s. 367.

² Podstawowy korpus tekstowy antologii to wiersze, ale dla uściślenia warto zaznaczyć, że jej ostatni rozdział jest poświęcony krótkim formom prozatorskim.

oferuje rzeczywisty przegląd poetyk i twórców. Mam przy tym świadomość, że każda antologia jest ograniczonym różnymi względami wyborem, opartym na subiektywnej selekcji. Tym niemniej prezentacja wierszy tak wielu różnych poetów w *Przewodniku...* jest na tyle szeroka, że można założyć jej konkluzywność.

W swojej pracy – by podejrzeć, jak emocje kształtują się a k t u a l n i e oraz w n a j n o w s z y c h poetykach – wybrałem obecnych w antologii twórców z roczników 80. Nie chciałem opisywać emocji wśród starszych biologicznie autorów z uwagi na wysokie prawdopodobieństwo ukształtowania się ich poetyk we wcześniejszych dekadach. Ograniczenie do roczników 80. nie jest podyktowane czystym formalizmem, ale wynika z konieczności ograniczenia materiału badawczego – z tego też względu opuściłem autorów o dekadę młodszych, czyli z roczników 90.; drugą tego przyczyną jest niewielkie grono tych ostatnich, prezentowane w książce Śliwki i Śniecińskiego.

W *Przewodniku...* znajdujemy kilkadziesiąt nazwisk poetów urodzonych w latach 80., w tym autorów obcojęzycznych. Ze względu na temat niniejszych rozważań, analizie poddane zostały utwory wszystkich polskich autorów, pojawiających się w książce – jak wyliczyłem, jest ich tam łącznie dwudziestu ośmiu. Krótkie analizy kontekstów, w jakich pojawiają się tam emocje, zostaną zaprezentowane w ahierarchicznej kolejności – przedstawiam je w alfabetycznym układzie nazwisk.

Powiniem też uściślić, że skrótowe (z konieczności) analizy ograniczam wyłącznie do sfery semantycznej języka. Pomijam tu kwestie wersyfikacyjne czy problematykę warstwy brzmieniowej, zwłaszcza że w omawianych utworach są one moim zdaniem właściwie trzecioplanowe (eufonia jest tu prawie nieobecna, podobnie jak wiersz wolny emocyjny). Niemniej zdaję sobie sprawę, że w całościowej interpretacji pojedynczego tekstu poetyckiego wymienione poziomy także mają istotne znaczenie i za każdym razem powinny być brane pod uwagę³.

2. OKREŚLENIE EMOCJI W POEZJI

Zastanawiając się nad zagadnieniem emocji w najnowszej poezji, napotkałem pewien problem metodologiczny, związany z psychologiczną definicją emocji. We współczesnej psychologii istnieje mianowicie wiele różnych definicji emocji, których różnorodność dla badacza niedysponującego kompetencjami psychologa może stanowić utrudnienie, chociaż z drugiej strony – jak pisze James R. Averill – „większość klasyfikacji psychologicznych nie wykracza poza klasyfikacje potoczne i z pewnością tak właśnie jest w wypadku emocji”⁴.

³ Zwłaszcza w liryce dawnej i modernistycznej; zob. np. A.S. Mastalski, *Smutek wiersza? Wersyfikacyjne mechanizmy ekspresji i percepcji emocji (przyczynek do wersologii kognitywnej)*, [w:] *Emocje – ekspresja – poetyka: przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013, s. 37–49.

⁴ J.R. Averill, *W oku patrzącego*, [w:] P. Ekman, R.J. Davidson, *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, Gdańsk 1999, s. 13.

Ostatecznie zdecydowałem się więc na najbardziej pojemną i chyba najbliższą rozumieniu potocznemu definicję emocji – jako stanu poruszenia umysłu. Wśród procesów emocjonalnych będą, w zależności od potrzeb eksplikacyjnych, przywoływać takie pojęcia jak uczucia, emocje, afekty, stany emocjonalne, nastroje, namiętności czy sentymenty. Kwestia profesjonalnej klasyfikacji nie będzie tu istotna, ponieważ głównym celem tej pracy nie jest terapia ani teoria emocji (nie jest to praca psychologiczna), lecz analiza literaturoznawcza: wskazanie na środki wyrazu poetyckiego, które konstruują emocje/stany emocjonalne w wypowiedzi poetyckiej. Także, w związku z powyższym, analizę emocji (afektów) zawartych/konstruowanych w twórczości poetyckiej roczników 80. opieram na metodzie rozumienia emocji poprzez czytelnicze doświadczenie ich w lekturze, pozbawione kategoryzacji psychologicznej⁵.

3. POSZCZEGÓLNI AUTORZY

3.1. JAN BARON

Wiersze Jana Barona przedstawiają najróżniejsze sytuacje rodzinne, także te dramatyczne, obserwowane – zdawałoby się – przez neutralny podmiot; nie pojawiają się tu żadne określenia emocji. Są ukryte, a jednak kompozycja tych scen potrafi je bardzo mocno uwypuklić, jak w poruszającym wierszu COMPASSIO (tu w całości):

Zwykle strzygłem się krótko;
teraz chcę, by ogolono mi głowę,
nie powinienem mieć więcej włosów,
niż ty, siostró⁶.

Zgodnie z jedną z potencjalnych interpretacji, można tu mówić o wzbudzonym w czytelniku w ten sposób współodczuwaniu choroby i bólu (wyobrażamy sobie całą „scenografię” choroby, z całym zapleczem semantycznym), a zatem empatii⁷ – ale też o szoku⁸, jaki przynosi tak mocna puenta.

⁵ Por. K. Oatley, J.M. Jenkins, dz. cyt., s. 25.

⁶ J. Baron, COMPASSIO, [w:] *Przewodnik po zaminowanym terenie. „Helikopter”, antologia tekstów 2011–2015*, red. K. Śliwka i M. Śmieciński, Wrocław 2016, s. 261. Dalej numery cytowanych stron w nawiasach w tekście głównym. Tytuły wszystkich wierszy zgodnie z pisownią zastosowaną w antologii – wersalikami.

⁷ O empatii w literaturze i poprzez literaturę zob. A. Kluba, *Litość bez trwogi – zagadnienia empatii i dystansu w literaturze*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 83–93.

⁸ Szoku, ponieważ czytelnik nie spodziewa się, że niewinny temat postrzyżyn i golenia (a został tak skonstruowany) zwiąże się w finale wiersza z traumą poważnej choroby. O kategorii szoku we współczesnej literaturze zob. R. Felski, *Pożytki z literatury. Szok*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 278–299.

3.2. TOMASZ DALASIŃSKI

Autor za pomocą gier językowych przypominających techniki grupy Oulipo kamufluje bezpośredni przekaz emocji, afektów czy nastrojów. Poeta pisze: „codziennie widzę sznurki, codziennie się ciągnę/ jak psy rzucone kijkom (*O tym, ze spóźni się zdążyć*, 129). Poprzez pracę języka dramatyczne miesza się tu z komicznym, egzystencjalne z żartobliwym, niepokój z dystansem. Język zdaje się tu dekonstruować emocje i wytwarzać zupełnie nowe rejestry – jak w odpodobnionym powtórzeniu, otwierającym i zamykającym klamrą ten sam wiersz: „Trzeba mieć o czym wątpić”; „Trzeba mieć czym wątpić”. W ten sposób uruchamiane jest też głównie pole intelektu, nie zaś emocji.

3.3. RAFAŁ GAWIN

Emocje, jakie znajdujemy w jego kilku antologijnych wierszach, można by określić następująco: tęsknota, ironia, dystans, rezygnacja, smutek. Gry językowe rodem z postmodernizmu powodują jednak ukrycie wspomnianych emocji; najbardziej dostrzegalnym z odczuć jest ironia: dość ostra, sarkastyczna, która nie oszczędza nawet samego podmiotu, bywając autoironią: „Obtłuc ornament ja,/ wyglądający jak posąg?” (*ZDRABNIANIE IMION* (...), 292). Nawet jeśli pragnienia emocjonalno-mentalne wyrażane są wprost, to wszechobecna ironia je wywraca. Albo mówiąc odwrotnie – wszechobecna ironia pozwala na formułowanie takich pragnień wprost: „Ale niech mnie/ ktoś wypełni! Da mi sierść!” (*DO URSZULI* (...), 314).

3.4. SYLWESTER GOŁĄB

Wiersze opublikowane w antologii cechuje czasem sarkazm, czasem ton jest lżejszy, ironiczny, a wtedy często dochodzi do tego komizm: „Gdyby Pan Bóg był tak mądry jak/ Mark Zuckerberg” (*MARK ZUCKERBERG*, 377) – komizm kreowany przez specyficzny, absurdalny humor. Gołąb jest tu krytykiem społeczeństwa, wobec którego, łagodnie bądź mocniej, się dystansuje.

3.5. KONRAD GÓRA

W antologii pojawił się tylko fragment dłuższego utworu Konrada Góry, zatytułowanego *NIE* (85–86). Metaforyka tego fragmentu jest na tyle hermetyczna, także pod względem ładunku emocji, że są one niezwykle trudne do zidentyfikowania przez interpretującego czytelnika. Zaledwie w paru miejscach pojawiają się ich ślady – w dystychu nr 97: „Pokój ze zwirow: pragnąc: jawić./ Wysypywać się miedzą”; w dystychu 103.: „Zwierzęta; mocne, pijące/ śnieg. Zgnieść się do nich” (86). Możliwe, że w pierwszym przypadku podmiot mówi tak o pragnieniu ujawniania, a w drugim – o potrzebie bliskości. Tym niemniej trudno podać tu jednoznaczne interpretacje.

3.6. KAROL GRACZYK

Tematykę dwóch wierszy Graczyka w antologii wyznacza przemijanie, życie i śmierć, a nastrój emocjonalny jest w nich silnie melancholijny. Wystarczy spojrzeć na tytuł

pierwszego z nich i incipit drugiego: 21 GRAMÓW oraz KTO NIEDŁUGO UMRZE (342). I chociaż temat mógłby wyzwać silne emocje, to jednak utwory pozostają w konwencji zrationalizowanego podejścia do śmierci i przemijania. Trzeci wiersz zmienia tematykę na uobecnioną metaforycznie w tytule (BEZPOWROTNI STRACONE ZIEMIE, 343) i posługuje się nostalgią. Mimo że śmierć nie jest już przywoływana tu bezpośrednio, pozostaje problemat przemijania; wciąż jest mowa o nieodwołalnej stracie, braku i tęsknocie z tym związanej. Gdyby nie kontekst utraty miejsca i czasu, byłby to może całkiem pogodny utwór.

3.7. IZABELA KAWCZYŃSKA

Wiersze LINEA NIGRA i ŻEBY W TO WIERZYĆ tej autorki metaforyzują śmierć, wprowadzając nastrój żalu, cierpienia i żaloby. Pojawiają się tu takie leksemy, jak: „kostnica”, „martwe”, „krew”, „grób”. Utwór JAK KREW wypełnia rozmowa z lekarzem, a atmosferę emocjonalną buduje sformułowanie zamykające ten wiersz: „to jest moje nic, które mnie boli” (359).

3.8. BARBARA KLICKA

PRAWO JAZDY

Dziwne te daty i dziwny las, dziwne zimowe sarkofagi mrówek w nim.
Mówisz: nikt nigdy nie umarł. Mówię: możesz sobie szafować kwitnieniem
łogu do woli, nic z tego nie będzie, lepiej chodźmy do auta
i oprzyjmy głowy. (172)

W wierszu PRAWO JAZDY odnajdujemy leksemy, które bezpośrednio odsyłają nas do stanów emocjonalnych, ale jest ich stosunkowo niewiele, bo zaledwie dwa: trzykrotny epitet „dziwny” i słowo „szafować”. Pozostaje jeszcze metafora „sarkofagi”, niosąca wraz z epitetem „dziwny” nastrój przygnębienia albo melancholii (w kontekście zaprzeczonego wyrazu „umarł”). Pozostałe słowa mają neutralny wydźwięk semantyczny, służą opisowi scenerii, w jakiej zarysowana jest sytuacja liryczna (chciałoby się powiedzieć: antyliryczna, z powodu tego właśnie unikania emocji). Figurą, która tworzy emocje w sposób komponujący szerszą całość sensów, nie jest jednak w analizowanym wierszu słowo, ale jednostki wyższego rzędu, mówiąc ściślej – podobnie jak spotykana często u Norwida – technika montażu. Montaż wypowiedzi bohaterów sytuacji zestawionych na zasadzie opozycji konstruuje tutaj tę minimalistyczną narrację, której głównym środkiem oddziaływania jest duże napięcie w prezentowanej komunikacji bohaterów, zaprzeczających sobie nawzajem, mimo że w bardzo delikatny sposób. Według mnie tekst ewokuje takie stany uczuciowe, jak niezrozumienie, samotność, spokój.

W finale wiersza zostaje podkreślone, przez odpowiednią segmentację tekstu, sformułowanie: „i oprzyjmy głowy”; jego wyizolowanie powoduje, że nabiera ono silniejszego sensu niż w zwykłym kontekście. Do jego funkcji czysto informacyjnej (poznawczej) zostaje dołączona funkcja emocjonalna. Wynika to także z figury

zamilknięcia (enigmatyczność): „i oprzyjmy głowy” pojawia się tu bez wnoszącego zwyczajną precyzję gramatycznego dopełnienia (oprzeć głowę o coś)⁹.

3.9. MICHAŁ KOZŁOWSKI

„Boję się miłości”, czytamy w wierszu BOJE, a następnie miłość zostaje ubrana w metaforę lekcji pływania. Jest tam lęk przed uczuciem, ale też triumfalna puenta: „W tyle/ powstał świat” (162). Wiersz A DZIŚ mówi – zdaje się – o śmierci i przeżyciu; relację ze śmiercią albo byciem pozostawia nierozstrzygniętą przez pytanie retoryczne w finale: „wtedy naprawdę był dobry czas/ by odejść, a teraz?” (tamże).

3.10. GRZEGORZ KWIATKOWSKI

To wyjątkowy autor spośród poetów pokolenia roczników 80., ponieważ emocje w jego wierszach, prezentowanych w antologii, nie zostały wyrugowane. Znajdujemy tu jawną nostalgię, melancholię, popęd śmierci, odzywa się postpamięć – jako reprezentant trzeciego pokolenia po wojnie, podejmuje Kwiatkowski w prezentowanych tekstach traumę II wojny światowej, zagłady, okupacji.

Epicentrum wierszy stanowi trauma wynikła z zabijania, może więc kultywują śmierć? Są tu obecne groza, żal i gniew, w towarzystwie subtelnej ironii, i celowo kontrastowane: „to były nasze najpiękniejsze lata:/ taczka pełna sosnowych gałązek i smugi krwi” (330). Poziom emocji tych utworów wzmacnia bez wątplenia narracja pierwszoosobowa, gdzie podmiotem wypowiedzi stają się uczestnicy – oprawcy bądź ofiary odległych wojennych wydarzeń.

W pozostałych wierszach Grzegorza Kwiatkowskiego, zamieszczonych w *Przewodniku...*, wyróżnia się odczucie nostalgii („czy czujesz tęsknotę pierwszych osadników”, CARLSBAD, 220), a także bólu, niespełnienia i cierpienia, jak w wierszu o samotnej pięćdziesięcioletniej aktorce porno, bezdzietnej i niezamężnej, która „próbuje sobie przypomnieć jakąś modlitwę/ jakiś fragment z Pisma/ coś co ją uratuje/ coś co ją uratuje” (221).

3.11. DAWID MAJER

W wierszu ICH SZTORMY, poza bogactwem języka, uderza afirmacja rzeczywistości i podziw dla prezentowanych bohaterów („Ich krew wciąż płonie w moich żyłach”, 40), które jednak pod koniec utworu przemieniają się w rozczarowanie: „Wyblakły błękitne tatuaże, pięści nie zamykają się już tak mocno (...) Mężczyźni mojego dzieciństwa są nudni jak reklama” (tamże).

Podziw i nostalgia, skierowana do dawnych czasów, dzieciństwa, pojawia się także w innych prezentowanych w antologii utworach Majera. Gdy mowa jest o teraźniejszości, ona także jest afirmowana, a nawet mitologizowana. Ponieważ

⁹ W pozostałych wierszach Barbary Klickiej czytelnik znajduje lęk, ból, niepokój, ale nie przedstawiane literalnie, tylko silnie zmetaforyzowane: „Nosić z sobą studnię” (PODRĘCZNA, 172); „dziobią cię w oczy i w usta/ we wddech i w wydech” (ORBI, tamże); „Ono pęka” (PARAGRAF, 173).

bohater opowiada o sobie w pierwszej osobie, on właśnie staje w centrum tej mityzacji oraz afirmacji.

3.12. NATALIA MALEK

W wierszu PRUSCY TEORETYCY (NIE MOGĄ NAM SIĘ WTRĄCAĆ) czytelnik staje przed odczuciem (być może, nic nie jest tu do końca powiedziane) samotności i niezrozumienia, z towarzyszeniem intelektualnego niepokoju (dotyczącego przeszłości, historii czy historiografii). „We Wrocławiu można by szukać dowodów [w domyśle: wojny – przyp. M.C.]/ na świeżym powietrzu. Ale jesteśmy w stolicy: dowody podaje się na papierze,/ na papierowej tacce, granulat trutki”. Wiersz wydaje się być neutralną relacją, poza ostatnim zdaniem, które zostało wyżej przytoczone. Jeśli w ogóle mowa tu o emocjach, to na zimno. To lodowata wręcz obserwacja. Niepokój budzi właściwie dopiero leksem „trutka”, działający jako metafora w połączeniu z abstrakcyjnym dowodzeniem śladów (?) wojny. Metafora trutki hiperbolizuje tę czynność i niejako unaocznia śmierć z zaprzeszyłych czasów. Ale to bardzo skrywająca metafora i nasza analiza jest tu jedynie subiektywną interpretacją.

W innym utworze Natalii Malek znajdujemy wręcz procedurę unikania, zaprzeczającą angażowaniu się w emocje:

Nic nie rozumieć z miłości dwunastolatków, i nie nazywać jej w ten sposób.
Ale słuchać ich piosenek, patrzeć, jak przepisują krótkie zwrotki

(...) śledzić los dwunastolatków,
jakby ich głowy to były kacze łebki w marynacie, największe delicje (POWIEŚĆ, A POTE
TEM FILM, 175).

Zwracają uwagę zastosowane tu liczne formy bezokoliczników, które niejako odrywają czynności i stany od wypowiadającego się podmiotu – można przyporządkować je każdemu i nikomu. I wreszcie dystans obserwatora, który zrównuje uczucia bohaterów z absurdalnym, być może surrealistycznym, przysmakiem. To zrównanie to właściwie umniejszenie – porównanie ludzi wraz z ich emocjami do podawanego na stół przysmaku – dlatego można potraktować je jako kolejną figurę w tym katalogu figur skrywających emocje, tym razem byłaby to litota¹⁰. Dystans obserwatora miłości przywodzi na myśl przynajmniej dwie słynne polskie realizacje literackie: raz, że nasuwa się tu negatywny bohater z *Romantyczności* Mickiewicza, badający uczucia i emocje przez szkiełko i oko; dwa, na myśl przychodzi Witold z *Pornografii* Gombrowicza, który stymuluje i manipuluje uczuciami pomiędzy młodymi bohaterami powieści.

Inny wiersz Malek w antologii używa dystansu i sarkazmu w spojrzeniu na świat, być może wyraża stan znudzenia, pogardy, niechęci do opisywanej rzeczywistości

¹⁰ Zgodnie z definicją litoty jako umniejszającego i minimalizującego swój desygnat przeciwieństwa hiperboli.

(PRZETRWAJĄ NAJWRAŻLIWSI, 358); jeszcze dwa inne – wyrażają, zdaje się, sceptycyzm i spokojną rezygnację, wstawioną w montaż składniowe, utrudniającą jej identyfikację (KALOS; KAGATHOS, 388).

3.13. PAWEŁ F. MAJKA

Paweł F. Majka podejmuje temat wojny i śmierci, a towarzyszy temu, jak można się spodziewać, melancholia. Ponieważ zaś wszystko wiąże się w tych wierszach z obszarem dzieciństwa czy dojrzewania, można wyczuć tu także nostalgię, która opiera się m.in. na konstrukcji łączącej elementy mortualne ze wspomnieniami prezentującymi lirycznie detale przeszłości: „niezdarność ściętej gałązki albo srebrzysty/ buk przewalony nad potokiem i miejsce/ znacznie ciemniejsze niż to gdzie leżymy/ miękko obłożeni trocinami” (TROCINY, 357).

3.14. KATARZYNA MICHALCZAK

Wiersze Katarzyny Michalczak charakteryzuje szereg niedopowiedzeń i skrótowość. Można w nich znaleźć czułość, tęsknotę, ból i pożądanie, równoważone ironią i skrywane. Wiersze SEN II i MAIL DO MALIN oscylują wokół seksualności, ale drugi przynosi w finale mocno przeżywaną samotność: „co noc kładę w nogach łóżka/ siatkę Lidla./ bo jest duża” (316).

3.15. PIOTR MIERZWA

Dwa prezentowane wiersze są rozliczeniem z przeszłością, rodziną, dzieciństwem, wychowaniem. Niosą wiele goryczy i bólu, a efektem tych emocji jest potrzeba zemsty czy też odwetu: „Nie możesz więc, człowieku, oczekiwać, że przyniosę/ ci na grób kwiaty” (OSTATNI SONET BEZ CIEBIE I WZAJEMNOŚCI, 301) oraz „nadzy ojce, płaczący, pustymi rękami skrywają piersi i/ sromy, wiem dobrze, że nie mam powodu ich ratować.” (30 MARCA 2013 (...), tamże).

3.16. NINETTE NERVAL

WIERSZ DO PRZYSZŁEJ DZIEWCZYNY MOJEGO CHŁOPAKA gęsty jest od rozedrganych emocji, wręcz frenetyczny. Pojawia się w nim kilkakrotnie leksem „miłość”, ale w kontekście psychotycznym, jak zresztą i inne wypowiedziane wprost uczucia, stany czy emocje: „kiedyś wyskoczyłam z miłości [przez okno]”, „wydalam złość”, „liżę kość z zazdrości”, „moje infekowane psychozą lęki” (11). Podobnie w MODLITWIE DZIĘKCZYNNIEJ mówi się wprost o „maniakalnej depresyjności” czy „miłości która otwiera mnie na śmierć” (12).

3.17. KUBA NIKLASIŃSKI

W antologii reprezentuje wyzwoloną wyobraźnię i gry językowe rodem z surrealizmu, związane ze środkami psychoaktywnymi. Przedzierając się przez spektrum rozbudzonej wyobraźni, która wprowadza spory dystans do przedstawionego świata, można próbować doszukiwać się takich emocji, jak niepokój, albo – przeciwnie – takich, nazwijmy to: stanów, jak lekkość i zabawa.

3.18. MARCIN OSTRYCHACZ

Podobnie jak w wierszach Kuby Niklasińskiego, pojawiają się tu aluzje do środków psychoaktywnych, które też mogą służyć za rodzaj klucza w lekturze tej skomasowanej metaforyki (np. SĄ MORGANY FATA, co sugeruje już tytuł; 111). Gdyby pytać o emocje, jakie utwory Ostrychacza konstruuja, jedno jest pewne – są mocno zakryte, jak w wierszu ŚPIJCIE SOBIE (tamże). Również wiersz MAGNETO NADCIĄGA (109) raczej epatuje poszerzoną wyobraźnią, dla której bazą jest popkultura, i przede wszystkim krytycznie opisuje tę kulturową rzeczywistość niż odsłania emocje. Ale, jeśli już ich szukać i wydobywać na wierzch, to może ten potężny bagaż popkultury, w której pogrążony jest podmiot mówiący w tym wierszu, powoduje odczucia zagubienia, pustki, rezygnacji i niepokoju.

3.19. TOMASZ PIETRZAK

W DŁUGIM UJĘCIU spotykamy się z wizją upadłego miasta: brutalną i bezkompromisową, nasyconą wulgaryzmami. To spojrzenie na miejskie marginalia, społeczne rubieże i wykluczenia. Wiodącą emocją zdaje się być tu niezgoda na zastaną sytuację, gniew, bunt, żal. Jeśli chodzi o pozostałe prezentowane utwory, to w KWIETNIU znajdujemy afirmację wiejskiej realności, stojącej w opozycji do upadłego miasta i metafizyki, a w wierszu OTCZE – lekko żartobliwie ujęty temat prawosławnej (?) modlitwy, zaś w ZWIERZĄTKU – afirmację, również żartobliwą, [na temat] bycia człowiekiem na tle innych zwierząt.

3.20. RAFAŁ RUTKOWSKI

W wierszu ŁAWICA (356) tego autora występują leksemy „śmierć” oraz „miłość”, ale ich kontekst nie jest bynajmniej stereotypowy językowo, mimo że w jakiejś mierze korzysta się tu z dwóch toposów: śmierci, która kosi, oraz szalonej miłości. Poprzez ich obrazy czytelnik może wytropić gorycz i nostalgię.

3.21. BARTOSZ SADULSKI

Z zaprezentowanego w antologii wiersza PUSTOSTAN przebija dystans i gry językowe, a równocześnie krytyka rzeczywistości społeczno-ekonomicznej. Tekst opowiada o historycznym psie, wysłanej w kosmos Łajce, a cała opowieść nasycona jest ironią, a nawet sarkazmem, w kontekście podboju kosmosu (to ironia jak w tytule). Puenta niesie już wyraźniejszą empatię wobec zwierzęcej bohaterki, chociaż jest tylko przedstawieniem sytuacji, nie zaś emocją wprost: „a Łajka podbiega do naukowca/ i z ufnością liże go po ręce” (298).

W pozostałych dwóch wierszach tego poety znajdziemy nostalgię (NA URODZINY BERTOLDA BRECHTA; „wciąż odtwarzamy pierwsze spotkanie”, 299), którą konstruuja takie leksemy, jak „brak” czy „obca”, oraz tęsknotę (erotyk O UCIEKANIU, tamże), wyrażone znów głównie poprzez sytuację, a nie wprost, zakamuflowane w potoku metafor, a we wspomnianym erotyku jedynie może poprzez bezpośrednie, oparte na paradoksie sformułowanie: „nawet kiedy cię nie

ma/ *jesteś* po prostu nieobecna/ i z pewnością *jest* miejsce/ mogące cieszyć się/ twoją obecnością”, tamże).

3.2.2. MARCIN SAS

Marcin Sas potrafi skonstruować czysto humorystyczną, 3-wersową fraszkę (22.09.13, 309), jak i utwór sążnisty objętościowo, składający się z czterech tetrastychów. W wierszu POTRZEBA TU LUDZI... oraz w wierszu CZARNE NOCE... obecny w narracji dystans do opowiadanej historii wyznacza między innymi sarkastyczna ironia, niechęć podmiotu do siebie, może nawet odraza, wyrażona w pierwszej bądź trzeciej osobie gramatycznej (z autorem można, jak sądzę, utożsamić bohatera opisywanego ironicznie w perspektywie 3. osoby). Ale obok niechęci do samego siebie pojawia się też niespodziewanie rodzaj lirycznej czułości wobec samego siebie, jak w finale utworu CZARNE NOCE (...): „coś sobie nuce, coś sobie krwawię” (171).

3.2.3. RAFAŁ SKONIECZNY

Dwa wiersze, DUCH i KASETA (389), mityzują sytuację przejścia, zmiany, chaosu, rewolucji czy apokalipsy, są przy tym wizyjne. W utworze ŚWIĘTO (tamże) ten sam świat, jaki tam poddany jest szalejącym wichurom, tu jest spokojny, a podmiot wspaniałomyślnie mówi o miłości do ułomnego człowieka.

3.2.4. SZYMON SZWARC

POCAŁUNEK Z PETARDĄ Szwarca pełen jest deskrypcji związanych z niepokojem (wprowadza go już sama metafora w tytule), ale też mocniej: lękiem, metafizycznym wręcz lękiem przed śmiercią i przemijaniem oraz odczuciem egzystencjalnej samotności człowieka. I znów, jak w wielu wierszach, wspomniane stany emocji nie są ewokowane wprost, ale konstruowane poprzez sytuacje i niebanalne metaforyczne deskrypcje – działa tu szeroko figura peryfrazy: „Cóż jest w stanie przywrócić przebranie lub wrócić/ w przebraniu człowieka?”, albo: „sypiasz na krawędzi czegoś, co jest jeszcze/ większe, niż można było sądzić” (290). Finał wiersza wyraża swoistą bezsilność: „I zewsząd dociera instrukcja obsługi” (tamże).

W SWETRZE natomiast, drugim tekście prezentacji, którego lekki temat predestynuje do mocno zdystansowanego podejścia – bo faktycznie utwór podejmuje deskrypcję swetra, który jest tu kostiumem do powiedzenia o człowieku – faktycznie opiera się na grach językowych, wprowadzających dystans i komizm: „Barki człowieka przerastają możliwości/ człowieka wyjętego ze swetra” (tamże). Także finał wiersza, obok bezsilności świadczącej o jakiejś rezygnacji podmiotu mówiącego, wprowadza specyficzny humor:

Komarzyce wstrzykują się to w golf, to w rękaw.
Powtarzają bez przerw. Powtarzają, aż

do skutku. Do skutku powtarza się
skutek. (tamże)

3.25. IŁONA WITKOWSKA

Poetka z Sokołowska prezentuje nam neutralne z pozoru obserwacje, ale niosące równocześnie silne odczucia, z tym że odczucia owe nie są konstruowane przez słowa, lecz przez same obserwowane sytuacje. W wierszu PSIA PODUSZKA mowa jest o tym, że goście domu dostają pościel, w której wcześniej „dwa psy spały, jadły, krwawiły, chorowały i zdechły” (159). W tekście nie znajdziemy sentymentalizmu ani patosu, jego puentę stanowi tylko stwierdzenie wypowiadającej się protagonistki, że kiedyś nie mówiła nikomu o tym fakcie, ale teraz chce, by wszyscy wiedzieli. Proste sformułowanie, pozbawione tkliwości, ale bardzo mocne – niesie ze sobą (jak sądzę, skrywaną) empatię.

Podobnie jest w tekście zatytułowanym MISTRZÓW ŚWIATA UPRASZA SIĘ O SPOKÓJ. Zdystansowanie od mówienia wprost o emocjach, od „pięknych” słówek i uczuć, przechodzi tu wręcz we wrogi paroksyzm, który motywowany jest rzeczywistymi problemami realności: „miłość, kurwa! a mi się pies dzisiaj popłakał pod sklepem i próbował umrzeć” (tamże).

W kolejnym utworze, KÓŁKO GRANIASTE, w związku z dramatem i tragedią uchodźców znów towarzyska rzeczywistość wygrywa z (tanim) sentymentalizmem i patosem, i wskazuje w pełni racjonalnie na paradoks etyczny, ale też brak woli działania. Może bezsilność? Warto ten wiersz przytoczyć w całości:

Łódź zatoneła koło Lampedusy
śmialiśmy się: Łódź zatoneła? miasto?

my tu się śmiejemy, oni tam umierają.

więc co? mamy się nie śmiać?
kiedy się nie śmiejemy, to też umierają. (158)

Iłona Witkowska jest chyba najbardziej wyrazistą przedstawicielką nurtu odchodzenia od emocji wprost. Pozostałe z prezentowanych w jej antologii wierszy niosą ze sobą raczej atmosferę niewypowiedzianej tajemnicy, jakby były opisami snów, chociaż można w jakiejś mierze wskazywać na to, że podmiot tych wierszy odczuwa brzydotę świata: „ludzie śpią i wyglądają brzydko./ eksponują stopy. mają fałdy” (NIE MÓWIĘ O SARNACH) albo „dzień obrastania kurzem i tłuszczem./ na chodniku żuczek zapładnia martwego żuczka” (TY NIE DOSTANIESZ OBRÓŻKI, JESTEŚ TYLKO KOBIETĄ, 159). Odczuwa także melancholię albo obecność śmierci – słowom towarzyszy kilkakrotnie epitet „martwy”, w różnych konstelacjach.

3.26. PRZEMYSŁAW WITKOWSKI

PROCES SELEKCJI

znajdować rośliny,
stawiać je do pionu,

ścinać tylko kwiaty,
mieć jakąś nadzieję. (398)

W prezentowanym wierszu odnajdujemy jeden z gramatycznych zabiegów unikania emocji – jest nim zastosowanie w przypadku czasowników formy bezokolicznika, co powoduje, że tych czynności i stanów nie możemy bezpośrednio przypisać żadnemu sprawcy. Wśród analizowanych tekstów było to zjawisko dość często spotykane. Prezentowane stany, jak: „mieć jakąś nadzieję”, można rozumieć jako stany ogólnoludzkie, ostatecznie więc w trakcie interpretacji droga przyporządkowania owych predykatów sprawcom czy właścicielom stanów emocjonalnych kończy się semantycznym domknięciem. To my wszyscy – jako ludzie – „mamy jakąś nadzieję”, niemniej tekst poprzez formę zastosowanych infinitiwów domknięcie owo oddala czy wręcz utrudnia (bo owe stany i czynności można by przecież przyporządkować po prostu podmiotowi mówiącemu).

Kolejny zabieg, jaki tu znajdujemy – a który również wydaje się charakterystyczny dla młodej poezji – to enigmatyczność wypowiedzi i zatajanie kontekstu. Zaprezentowana sytuacja liryczna jest na tyle „niekonkretna” (pozbawiona kontekstu ułatwiającego rozumienie), że może oznaczać, także metaforycznie, bardzo wiele zjawisk, odczuć czy stanów. Może też oznaczać zwyczajną obserwację: ktoś obserwowany znajduje rośliny, stawia je do pionu (podnosi i prostuje), ścina kwiaty, czemu towarzyszy stan emocjonalny nadziei (na coś). Trzeba tu dodać, że owo niedomknięcie sensów staje się właśnie sednem przekazu poetyckiego w czasach posttotalitarnych, kiedy odbiorca nie lubi, by sensy przynoszono mu na tacy, a zatem nie lubi dosłowności, dopowiedzeń czy dydaktyzmu. Innymi słowy, wyrobiony odbiorca – a taki jest dzisiaj właściwie wyłącznie odbiorca współczesnej poezji w Polsce, gdy większość społeczeństwa nie czyta nie tylko poezji, ale nawet w ogóle książek – oczekuje dzieła otwartego, odwołując się do pojęcia Umberto Eco, czyli tekstu, który nie przedstawia wprost także emocji – wymaga on raczej dointerpretowania, zrekonstruowania przez czytelnika w procesie lektury. Jest to swoista pułapka najnowszej poezji – staje się ona niszowa, bo tylko dla wyrobionego czytelnika, dla masowego zaś – jest niezrozumiała.

Proponuję jeszcze jeden wiersz tego samego autora:

WEŻ SIĘ ROZEJRZYJ, ZOBACZ

lodówki tych ludzi, ich żołądki,
ich rachunek za światło, ich długi.
ich cerę, kiedy stoją w kolejce.

piec, drewno z podwórka, wnuki. (s. 398)

Jaką można by tutaj odnieść emocję do tego bezemocjonalnego w charakterze tekstu? Wydaje mi się, że jest nią na pewno empatia. Możemy bowiem domyślać się, że propozycja obserwacji, jaka pojawia się w tym wierszu, dotyczy raczej niższych warstw społeczeństwa – może okazać się zakamuflowanym wezwaniem do pomyślenia o niezamożnych, biedniejszych (wskazuje na to leksyka: dług, kolejka, drewno, piec, cera – w domyśle błada – interpretuję tutaj ten leksem jako metonimię).

3.27. KAMIL ZAJĄC

Dwa wiersze Kamila Zająca, które możemy znaleźć w antologii, cechuje jakość warsztatu językowego. Jeśli chodzi zaś o emocje, to wrażliwości językowej towarzyszy – wydaje się – wrażliwość emocjonalna. W wierszu o Felipe, o przewrotnym tytule: *KILKA IMPRESJI Z GÓRNEJ MONGOLII* (37) wyrafinowany język otwiera przestrzeń na percepcję zmysłowości, dzikości, erotyki i na podziw – to cały wachlarz delikatnie dozowanych, afirmatywnych odczuć. W wierszu zaś zatytułowanym *ENTER (NEW YORK, NEW YORK, 293)*, który podejmuje problem niemożności skomunikowania się między ludźmi, dystansowi podmiotu towarzyszy ironia, rozczarowanie, zniechęcenie („Zamilkłem i już nie używałem palca, klawisza./ Gapiałem się tępo w gasnący monitor”, tamże), chociaż wiersz też przynosi gorzko sformułowaną, wyrażoną wprost nadzieję: „I może pewnego dnia dyskusja, która musi się wywiązać/ Żebyśmy coś z tego mogli w ogóle poczuć, nawet zanim/ Zacznijemy o tym myśleć, rozwinie się w nowym klimacie”. W kontekście tej pracy zwraca uwagę preferencja podmiotu: pierwszeństwa emocji przed myśleniem.

3.28. DOMINIK PIOTR ŻYBURTOWICZ

W wierszu *MUMINKI* stajemy wobec stosunkowo łatwo rozpoznawalnej nostalgii i tęsknoty – bezpośrednim tematem tego tekstu jest śmierć dziadka w trakcie odległego dzieciństwa bohaterów. Patos niesiony wraz z metaforą jest tu osłaniany za pomocą kinderyzmu, czyli narracyjnej perspektywy dziecka: „dziadek wyruszył w podróż, *pa pa, pa pa, machali nieświadomi*” (351). W utworze *MIEJSCE NIE-ZIDENTYFIKOWANE* pojawiają się gramatyczne bezokoliczniki, które dystansują podmiot od czynności i stanów, także emocjonalnych („Ułożyć w szereg twarz”, 291), ale jednocześnie towarzyszą im czasowniki w 2. osobie liczby pojedynczej – działające niejako odwrotnie, kontrastowo: zbliżają akty i czynności do odbiorcy, jak też można je interpretować jako wyraz wewnętrznego dialogu podmiotu mówiącego („Odnaleźć się w tych wszystkich ludzkich relacjach,/ które przeżyłeś”, tamże). W *KOCHANCE* tegoż autora nasuwa się natomiast wrażenie, że w wierszu tym może chodzić o poczucie wstydu: „śniłem o niej,/ jak stała wśród tłumu, wytykana palcami” (tamże). I wreszcie w *PTAKACH* Żybutowicza, tekście o rozstaniu i powrocie do siebie dwojga bohaterów, wyjątkowo zjawia się szereg łatwo rozpoznawalnych emocji: jest tu i nostalgia, i afirmacja, a nawet można by ten wiersz oskarżyć o dydaktyzm („pierwszy wyciągnij dłoń” czy: „Bo aby utrzymać przyjaźń, (...)/ trzeba nauczyć się wybaczać/ głupie słowa, leczyć oparzenia, pracować nad sobą i wymagać tego samego/ od drugiej strony”, tamże).

4. PODSUMOWANIE

Jedną z technik, które rozpoznaję w twórczości poetów roczników 80. zaprezentowanej w omawianej antologii, jest wydobywanie emocji za pomocą samej przedstawionej sytuacji, a ściślej mówiąc: jej konstrukcji narracyjnej. Emocje pozostają

wtedy nienazwane, ale silnie oddziałują na czytelnika (u Barona, Klickiej, Malek, Witkowskiej, Witkowskiego).

Wśród „unikowo” konstytuowanych emocji szczególne miejsce zajmują nostalgia i melancholia – dwa stany, które zdają się nieodłącznie towarzyszyć poezji¹¹ (u Majki, Graczyka, Kawczyńskiej, Klickiej). Na drugim niejako planie spotykamy takie emocje, jak niepokój czy lęk (u Kozłowskiego, Szwarca).

Dość rzadko pojawia się afirmacja rzeczywistości, być może dlatego, że: nie odpowiada kryzysowi kulturowemu, jaki aktualnie mocno zaznacza się w różnych sferach realności, stąd poezja często zajmuje postawę krytyczną wobec tej ostatniej (Sudolski, Witkowski). Afirmacja ponadto jako „pozytywna” emocja może wydawać się naiwna i kojarzyć się z propagandą społeczno-polityczną lub dydaktyzmem. Jeśli już mówilibyśmy o afirmacji, to na zasadzie mitologizacji świata, wspartej wyrafinowanym, estetyzowanym językiem (Majer, Zając).

Inny rodzaj zaistnienia emocji w poezji to ich ukrycie w grach językowych, czyli kamuflaż przy użyciu całego sztafażu środków wyrazu poetyckiego, od semantycznych (tropów) począwszy, przez słowotwórcze (tych jest stosunkowo mało), na środkach składniowych i intertekstualnych kończąc (Gawin, Dalasiński). Dość rzadko zdarza się, że język staje się na tyle hermetyczny i pełen niedopowiedzeń, iż emocje są w ogóle trudne do rozszyfrowania (Góra).

Dość częstym środkiem skrywającym emocje jest dystansująca je ironia, rzadziej w ostrzejszej formie sarkazmu (Sas). Ironii lubią towarzyszyć elementy komiczne (Gołąb, Pietrzak).

Rzadko emocje bywają prezentowane bezpośrednio – poprzez nazywające je leksemy. Nie jest to jednak absolutnie kwestia niecodzienna w poezji wszelkich roczników; poezja przecież stara się unikać mówienia wprost, dosłownie, z uwagi na to, że jednym z jej podstawowych środków wyrazu jest metaforyzacja rzeczywistości. Unikaniu mówienia wprost służy chociażby u co najmniej kilku autorów używanie czasowników w formie bezokolicznika, rozbijające związek z podmiotem czynności lub stanu.

Jeśli już emocje bywają nazywane literalnie w tej poezji, wówczas bywa, że autor(ka) stosuje techniki ich wzmożonej kumulacji i hiperboliczności, co daje efekt frenetyzmu i osłabia niejako ich naturalne oddziaływanie w klasycznej proporcji. W związku z tym, ostatecznie rzecz biorąc, to paradoksalnie także rodzaj zdystansowania się do emocji (Nerval).

¹¹ Dla przykładu wskażmy dwa omówienia melancholii w twórczości starszego pokolenia poetyckiego: A. Spólna, *Melancholia, opętanie, nałóg. Romantyczne i poromantyczne figury natchnienia jako choroby w wierszach Tomasza Różyckiego*, [w:] *Emocje – literatura – medycyna*, red. D. Saniewska, Kraków 2015, s. 171–183; M. Czerwiński, *Kontrapunkty melancholii. O poezji Ewy Sonnenberg* [w:] *W kręgu melancholii*, red. A. Małczyńska, B. Małczyński, Opole–Wrocław 2010, s. 89–100. U Różyckiego melancholia obecna jest w towarzystwie autoironii, u Sonnenberg – w formule hiperbolicznej.

Rzecz jasna trudno wskazać precyzyjnie tendencje w wyrażaniu emocji, jakie dominują w polskiej poezji roczników 80. – tylko na podstawie wierszy z omawianej antologii. Jak sądzę jednak, ten pobieżny przegląd daje pojęcie, co dzieje się z emocjami w twórczości młodych autorów i jakie wykorzystują techniki w ich konstruowaniu i deskrypcji.

SUMMARY

DODGE. EMOTIONAL STRATEGIES IN POLISH POETRY IN THE 80'.

THE GUIDE THROUGH A MINED AREA

This article is a poem analyse of twenty eight chosen contemporary Polish poets who are presented in antology *Przewodnik po zaminowanym terenie* (*The Guide through a mined area*, 2016). They are all born in the 80s and this is a base for constatation about way in which young poetry presents emotions. From a short analysis of several dozen poems the author of this article concludes that the main trend is the avoidance of emotions: not calling them directly. The author observes various ways of compiling emotions and various strategies of hiding them. Two emotional states: nostalgia and melancholy, dominate in this poetry.

KEY WORDS: born in eighties, contemporary Polish poetry, emotional states

MARCIN CZERWIŃSKI – dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książek: *Smutek labiryntu. Gnoza i literatura* (2013), *Maszyna przecząca. O literaturze jako formie negacji w aspekcie performatywnym* (2014), redaktor pracy zbiorowej *Od antropozofii po Schulza. Współczesne paradygmaty gnozy* (2016) *Założyciel i redaktor kwartalnika „Rita Baum”*.

III

ANNA DWOJNYCH

UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

LITERACKI OBRAZ ANOREXIA NERVOSA W POWIEŚCI MARTY SYRWID ZAPLECZE

Zaburzenia odżywiania się należą do chorób psychosomatycznych, w których problemy psychiczne rzutują na funkcjonowanie ciała. Wspólnym kryterium zaburzeń odżywiania są: zaabsorbowanie jedzeniem, kształtem sylwetki i ciężarem swojego ciała¹. W przebiegu choroby niemal cała aktywność życiowa pacjenta skupia się wokół zredukowania masy ciała i kontrolowania skuteczności działań podejmowanych w tym celu.

Obraz psychopatologiczny zaburzeń odżywiania się jest bardzo zróżnicowany, jednak przeważnie występują w nim takie elementy, jak:

- a) zaburzenia emocji (lęk, stan podwyższonego napięcia/poirytowanie, labilność emocjonalna, przygnębienie);
- b) zaburzenia afektywne (depresja, zaburzenia nastroju);
- c) zaburzenia poznawcze (związane z zaburzeniami obrazu własnego ciała);
- d) zaburzenia identyfikacji psychoseksualnej;
- e) zaburzenia więzi emocjonalnej z bliskimi osobami;
- f) różnego rodzaju zaburzenia rozwoju emocjonalnego².

Zdaniem specjalistów „niska samoocena i nadmierna koncentracja na wyglądzie są istotnymi czynnikami wpływającymi na rozwój i podtrzymywanie zaburzeń odżywiania się”³. Badania dowodzą, że:

niskie poczucie własnej wartości, niski poziom społecznego wsparcia otrzymywany od rodziny, nadmierne zaabsorbowanie własnym ciałem oraz strategie radzenia sobie ze stresem skoncentrowane na unikaniu (*escape-avoidance coping*) (wyr-

¹ A. Cwojdzńska, *Obraz ciała w anoreksji psychicznej*, [w:] *Ciało w kulturze i nauce*, red. B. Ziółkowska, A. Cwojdzńska, M. Chołody, Warszawa 2009, s. 106; A. Brytek-Matera, *Obraz ciała-obraz siebie. Wizerunek własnego ciała w ujęciu psychospołecznym*, Warszawa 2008, s. 45.

² Cyt. za: A. Brytek-Matera, dz. cyt., s. 46

³ Tamże.

żające się w tendencji do skupiania się na czynnościach zastępczych i tym samym powodujące wzbranianie się przed myśleniem, przeżywaniem i doświadczaniem sytuacji stresowej) stanowią czynniki ryzyka powstawania jadłowstrętu i bulimii psychicznej⁴.

Z kolei Anna Brytek-Matera na podstawie własnych badań dotyczących ostrzegania przez Polki ich ciał, wyróżnia następujące czynniki predysponujące do powstania jadłowstrętu psychicznego:

interioryzacja złości, wiara w sprawowanie kontroli przez osoby znaczące (zewnątrzsterowność), zaprzeczanie/negowanie (jako strategia radzenia sobie ze stresem), cele życiowe dotyczące rozwoju intelektualnego, które są dla badanych bardzo ważne, z drugiej zaś strony bardzo trudne do osiągnięcia (konflikt celów dotyczących rozwoju intelektualnego) oraz słaba wiara w szczęście/przypadek⁵.

Podsumowując, zaburzenia odżywiania są ściśle związane z „niskim poczuciem własnej wartości, potrzebą (samo)akceptacji, niemożnością radzenia sobie z własnymi emocjami, osobistymi problemami i uczuciami, obecnością niepokoju i stanów depresyjnych”⁶. Literacki obraz ukazujący związki powyższych emocji z zaburzeniami odżywiania, stanowi powieść Marty Syrwid *Zaplecze*.

ANOREXIA NERVOSA

Słowo *anorexia* pochodzi od połączenia dwóch greckich słów: *an* (brak) i *orexis* (apetyt)⁷. Badacze jednak zauważają, że choć nazwa sugerowałaby brak apetytu o podłożu psychicznym, to chorzy jednak często odczuwają głód, więc trafniej byłoby mówić o głodzeniu się albo o „fobii tłuszczu”⁸.

Za autora pierwszego medycznego opisu anoreksji psychicznej uznaje się R. Mortona, który pod koniec siedemnastego wieku opisał zespół *nervous atrophy*, polegający na wyniszczeniu ciała bez występowania gorączki, kaszlu i duszności, połączony z utratą apetytu i złym trawieniem⁹. W XIX wieku Lasegue i Gull przedstawili kliniczny obraz choroby: „duży spadek wagi ciała spowodowany odmową przyjmowania pokarmów, brak albo zatrzymanie miesiączki, niska temperatura ciała oraz namiętne uprawianie ćwiczeń fizycznych”¹⁰. W XX wieku anoreksją zaczęto określać schorzenie o podłożu psychicznym połączone z zaburzeniem w przyjmowaniu pokarmów¹¹. Przełomowy był rok 1965, kiedy definicję choroby

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 46–47.

⁶ Tamże, s. 47.

⁷ Tamże, s. 48.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 47.

¹⁰ Tamże, s. 48

¹¹ Tamże.

włączono w zakres psychopatologii¹². Do kryteriów diagnostycznych anoreksji psychicznej wg DSM-IV-TR należą:

- odmowa utrzymywania ciężaru ciała co najmniej na poziomie minimalnym dla wieku i wzrostu (spadek masy ciała poniżej 80% wartości należnej) lub trudność w przybraniu na wadze w okresie wzrostu, co utrzymuje masę ciała poniżej 85% wartości należnej).
- intensywny lęk przed przybraniem na wadze lub otyłością mimo utrzymującej się rzeczywistej niedowagi
- zaburzenie sposobu doświadczania kształtu własnego ciała i jego masy
- nieobecność trzech kolejnych cykli menstruacyjnych¹³.

W literaturze przedmiotu wyróżnia się dwa typy anoreksji psychicznej: żarłoczno-wydalający (występują epizody objadania się, indukowania wymiotów, stosowania środków przeczyszczających) oraz restrykcyjny (pozbawiony tych epizodów)¹⁴.

STATYSTYKA ZACHOROWAŃ

W ciągu ostatnich lat znacznie wzrósł wskaźnik występowania zaburzeń odżywiania się¹⁵. Doniesienia epidemiologiczne pokazują, że w krajach zachodnich częstość występowania jadłowstrętu psychicznego (*anorexia nervosa*) kształtuje się na poziomie 0,1–5,7% u nastolatków, zaś bulimia dotyczy 0,3–7,3% kobiet w tym wieku¹⁶. Z kolei „inne doniesienia z zastosowaniem kryteriów zawartych w kwestionariuszu badania zaburzeń psychicznych (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – DSM III*) wskazują na wyższy odsetek młodzieży studiującej praktykującej tą patologię (8% dziewcząt i 0,7% chłopców)”¹⁷. Około 12% młodzieży nastoletniej spożywa pokarmy w sposób patologiczny, a 20% nastolatków płci żeńskiej wykazuje symptomy jadłowstrętu psychicznego¹⁸. Liczne badania dowodzą, że zaburzenia spożywania pokarmów występują częściej u młodych, białych kobiet niż u mężczyzn i kobiet innych ras¹⁹.

Badania przeprowadzone na gruncie polskim pokazują podobną tendencję u polskiej młodzieży. Młodzież bardzo wcześnie, bo już w wieku 11–15 lat, postrzega swoją masę ciała nieadekwatnie w stosunku do stanu rzeczywistego. Prawie co druga dziewczynka i co czwarty chłopiec uważają, że są zbyt grubi, co nie znajduje potwierdzenia we wskaźnikach BMI²⁰.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ A. Wojtyła, P. Biliński, I. Bojar, C. Wojtyła, *Zaburzenia odżywiania u polskich gimnazjalistów*, „Problemy Higieny i Epidemiologii” 2011, nr 92 (2), s. 344.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ H. Kołoto, B. Woynarowska, *Samoocena masy ciała i odchudzanie się młodzieży w okresie dojrzewania*, „Przegląd Pediatryczny” 2004, t. 34, nr 3/4, s. 197.

Z badań przeprowadzanych w 2007 roku wśród osiemnastoletnich uczennic liceów wynika, że: „blisko 60% dziewcząt przyznało, że odchudzały się w przeszłości, 11% dziewcząt cały czas przestrzegało diety odchudzającej, a jedynie 29% uznało, że nie widzi potrzeby odchudzania²¹. U co czwartej dziewczyny stwierdzono niedobór masy ciała (BMI < 18,5), ponad połowa ankietowanych była niezadowolona ze swojego wyglądu, a 36% zdecydowanie nie akceptowało swojej sylwetki, najczęściej z powodu obecności tkanki tłuszczowej w okolicy udowo-pośladkowej²². Ponad 72% dziewcząt przyznało, że doświadczyło zachowań typowych dla zaburzeń odżywiania, takich jak: „jedzenie w ukryciu, niemożność przerywania jedzenia, doświadczanie wstydu i nienawiści z powodu nadmiernego apetytu i przejadania się oraz potrzeba niepohamowanego jedzenia w sytuacji intensywnych przeżyć emocjonalnych²³. Zbliżony odsetek (70%) dziewcząt potwierdził, że odchudzały się w przeszłości lub były cały czas na diecie²⁴.

Zbliżone wyniki otrzymano dwa lata później (2009) w badaniach młodzieży gimnazjalnej, które wykazały, że: „33% nastolatków w Polsce próbowało się odchudzać, stosując różne metody temu służące, również drastyczne²⁵, a także, że choć generalnie „młodzież gimnazjalna akceptuje swój wygląd zewnętrzny”, niemniej „ponad jedna czwarta deklaruje chęć obniżenia swojej masy ciała, z czego połowa zgłasza nadmierną konsumpcję, 40% odczuwa lęk przed otyłością, 28% odczuwa jadłowstręt i prawie co dziesiąta prowokuje wymioty²⁶.

Śledząc częstotliwość występowania choroby, należy stwierdzić, że *anorexia nervosa* jest bardzo powszechnym zjawiskiem wśród adolescentów.

ZAPLECZE

Zaplecze to debiutancka powieść Marty Syrwid, ukazała się w 2009 roku w wydawnictwie W.A.B. Bohaterką książki jest dwudziestoparoletnia Klara Wiśniewska, anorektyczka, która doskonale zna rozmiary swojego ciała i wartość kaloryczną spożywanych produktów. Nieustannie poddaje swoje ciało reżimom, eksperymentując z dietą i ćwiczeniami. Uważnie obserwuje siebie, zastanawiając się, czy wystarczająco nad sobą pracuje – jeśli nie, pragnie sobie wymierzyć karę. Istotny wątek powieści stanowi opis relacji w dysfunkcyjnej rodzinie Klary, w której awantury są na porządku dziennym. Rodzice bohaterki tkwią w toksycznym związku, zaś ojciec psychicznie i fizycznie pastwi się nad Klarą i jej młodszym bratem. Nie mogąc uciec od domowego piekła, Klara skupia całą swoją uwagę na odżywianiu – jedynym obszarze w jej życiu, nad którym może mieć kontrolę.

²¹ F. Lwow, K. Dunajska, A. Milewicz, *Występowanie czynników ryzyka jadłowstrętu psychicznego i bulimii u 18-letnich dziewcząt*, „Endokrynologia, Otyłość i Zaburzenia Przemiany Materii” 2007, t. 3, nr 3, s. 37.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 37.

²⁴ Tamże, s. 38.

²⁵ A. Wojtyła, P. Biliński, I. Bojar, C. Wojtyła, dz. cyt., s. 348.

²⁶ Tamże, s. 343.

Jadłowstręt często wiąże się z dążeniem do ideału, rozumianym nie tylko jako perfekcyjnie szczupłe ciało²⁷. Klara jest dobrą uczennicą, prymuską mogącą się pochwalić najlepszymi stopniami, z łatwością dostaje się na wymarzone studia: „jest perfekcjonistką. Ciało musi być czyste i nieskazitelne, tak jak umysł. A jedzenie kojarzy się jej z brudem, wydzielinami, które szpecą. Stąd też odrzucanie posiłków”²⁸.

W recenzji książki autorstwa Marty Mizuro, można przeczytać:

Bohaterka powieści Marty Syrwid rzadko zdaje sobie sprawę, jak głód rzutuje na jej umysł, ale właśnie postanawia coś z tym zrobić. Staje więc twarzą w twarz z samą sobą, a raczej rozdziela się na dwie Klary: Klarę, która choruje oraz Klarę, która ocenia stopień zaawansowania choroby i próbuje dociec, co ją spowodowało. Zważyć cały psychiczny bagaż, jaki dźwiga. Ujawnić zaplecze²⁹.

Tytułowe „zaplecze”, oznacza więc cały bagaż emocjonalny, kryjący się za chorobą. Na stronach powieści wielokrotnie śledzimy dialog chorej Klary z Klara krytyczną, obserwatorką postępującej choroby.

EMOCJE

Zaburzenia odżywiania się są nierozdzielnie związane z określoną grupą uczuć. Badacze zgłębiający ten problem, wskazują na fakt, że zniekształcenia obrazu własnego ciała są nie tyle zaburzeniem funkcji poznawczych, ile mają charakter emocjonalny³⁰. Powieść *Zaplecze* ukazuje całe spektrum emocji związanych z obsesyjną pracą nad swoim ciałem. Są to zarówno emocje leżące u źródła tej pracy (czyli takie, które poprzedzają zapadanie na zaburzenia odżywiania), jak i te towarzyszące chorobie – ich profesjonalne rozróżnienie wykracza za zakres tego opracowania. Dla dalszych rozważań ważne jest jednak to, że granica między emocjami stanowiącymi przyczynę choroby a emocjami pojawiającymi się w jej następstwie, zbyt mocno się zaciera. Oba rodzaje afektów mogą pojawiać się zarówno w trakcie, jak i przed chorobą, jednak wyróżnienie ich na takiej podstawie wydaje się uzasadnione.

ZAKŁÓCONE WIĘZI EMOCJONALNE Z NAJBLIŻSZYMI.

BRAK POCZUCIA BEZPIECZEŃSTWA

Rodzice odgrywają ogromną rolę w kształtowaniu postaw wobec własnego ciała poprzez udzielanie pochwał i nagan; a rodzicielska opinia o wadze dziecka może być „silnym predykatorem samoobserwacji wagi przez adolescenta (o wiele sil-

²⁷ M. Wołowicz, recenzja książki *Zaplecze*, <http://kacikzksiazkami.blogspot.com/2015/01/marta-syrwid-zaplecze.html> [dostęp: 14.08.2016 r.].

²⁸ Tamże.

²⁹ M. Mizuro, *Zaplecze. Marta Syrwid*, <http://www.institutksiazki.pl/ksiazki-detaj,literatura-polska,2930,zaplecze.html> [dostęp: 14.08.2016 r.].

³⁰ Por. A. Cwojdzńska, dz. cyt., s. 7.

niejszym niż czynniki demograficzne³¹. Nie tylko bezpośrednio uwagi dotyczące wyglądu, ale nawet sposób, w jaki dzieci są dotykane przez członków rodziny, w jaki sposób się o nich rozmawia, czy spotykają się z odrzuceniem czy akceptacją, jest kluczowy dla postrzegania swojego ciała³².

Tłem dla rozwoju choroby bohaterki są jej relacje rodzinne. Stosunek bohaterki do rodziców oddają zwroty „mama i Ojciec”. O matce mówi, stosując zdrobnienie „mama”, słowo to zawsze zapisane jest małą literą w przeciwieństwie do „Ojca”, zawsze od wielkiej³³. Patriarchalne stosunki panujące w rodzinie i figura ojca-tyrana są istotnym elementem powieści. W końcu pierwsze wspomnienie z dzieciństwa dotyczy Ojca, wmuszającego w kilkuletnie dziecko zupę i topiącego jego twarz w talerzu. Od tego momentu posiłki stają się manifestem, sprzeciwem wobec ojcowskiej tyranii. Opisy wydarzeń, których bohaterem jest ojciec, oddają atmosferę terroru panującą w domu:

Chwilami są wyczekiwane i wspaniałe dni. Kiedy Ojca nie ma.(...) kiedy Ojciec wraca, robi się cicho i strasznie. Czuję zaduch przez zamknięte usta. Jakbyśmy wszyscy chowali się w szafie przed potworem. I starali się nie oddychać, bo on nas wyczuje (23).

Zdaniem specjalistów, istnieją określone sposoby funkcjonowania rodziny anorektycznej (tzw. psychosomatycznej)³⁴. Opierają się one na dwóch założeniach:

- 1) istnieje pewien sposób organizacji rodziny, który ma ścisły związek z pojawieniem się i podtrzymaniem objawu,
- 2) objaw pełni istotną rolę w utrzymywaniu homeostazy rodzinnej³⁵.

Autorzy tej koncepcji, zgodnie z przyjętymi założeniami wyróżnili trzy rodzaje rodzin: rodziny nadopiekuńcze, rodziny „zasnurowane”, rodziny sztywne³⁶. Według tej typologii rodzina Klary stanowiłaby rodzinę sztywną, w której: „funkcjonuje silne przywiązanie do utrzymania niezmiennego status quo rodziny (mechanizm obronny), z unikaniem, maskowaniem, zaprzeczaniem i skrywaniem istotnych konfliktów. W sytuacji gdy zostaje on ujawniony, istnieją znaczne trudności w jego rozwiązaniu (brak woli współdziałania)”³⁷. Podobna sytuacja ma miejsce w rodzinie bohaterki – już dawno przestano w niej okazywać sobie czułość, a wzajemne urazy i żale zostają przemilczane.

³¹ A. Brytek-Matera, dz. cyt., s. 21.

³² Tamże.

³³ M. Syrwid, *Zaplecze*, Warszawa 2009, s. 13. Dalej w tekście podawana jest strona, z której pochodzi cytat.

³⁴ Cyt. za: A. Brytek-Matera, dz. cyt., s. 64.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

NISKA SAMOOCENA I POSZUKIWANIE AKCEPTACJI

Niska samoocena i odpowiadające jej poszukiwanie akceptacji w otoczeniu należą do głównych cech charakterystycznych dla zaburzeń odżywiania się³⁸. Poszukiwanie akceptacji przez Klarę ma korzenie w dzieciństwie i braku akceptacji ze strony ojca. Klara zadaje sobie pytanie: „jakiego ja bym chciała Ojca?” i sama sobie odpowiada:

Żadnego Ojca. Tatę. Chciałabym mieć takiego, żebym mogła być córeczką (...). On byłby ze mnie dumny (...). Chciałabym, żeby nas odpychał dystans dumy z córki. Z ojca. Tata byłby jak szeroki obcas. Który dodaje wzrostu i nie wpada w dziury w chodniku (37).

Zdaniem Kearney-Cooke interakcje z ojcem często kształtują u młodych dziewczyn zdolność nawiązywania relacji z mężczyznami³⁹. Ponadto:

przekonania ojca dotyczące idealnej kobiecej sylwetki, jego postawy wobec wyglądu fizycznego, reakcje na zmieniające się ciało córki oraz komentarze na temat dojrzewania, mają wpływ zarówno na kształtowanie się jej schematu ciała, jak i również rozwój wizerunku ciała (w sposób pozytywny lub negatywny)⁴⁰.

Na podstawie przytoczonego fragmentu powieści należy łączyć rozwój choroby bohaterki z brakiem akceptacji ze strony ojca.

ULEGANIE PRESJI

Marta Syrwid mówiła o swojej powieści: „Wydaje mi się, że teraz istnieją dwie skrajne postawy: albo udajesz, że jesteś idealny, albo nie udajesz i olewasz. Nie ma złotego środka. Oczywiście jest, że tę presję udawania wywiera na nas nieustanna galeria handlowa dookoła”⁴¹. Na wspomnianą „galerię handlową” składają się zarówno rówieśnicy, jak i przekaz medialny. Posiadanie szczupłego ciała stanowi bowiem nakaz współczesnego świata, reprodukowany w środkach masowego przekazu⁴². Utrwalany w mediach obraz, zgodnie z którym atrakcyjna cielesność jest niezbędna do osiągnięcia sukcesu i szczęścia, prowadzi do konstatacji, że „ocena własnej wartości równa jest ocenie własnej atrakcyjności fizycznej”⁴³.

Porównywanie się z rówieśnikami, traktowanie ich jako punktu odniesienia, odgrywa kluczową rolę w konstruowaniu tożsamości bohaterki, która mówi: „Nic

³⁸ Tamże, s. 47.

³⁹ A. Brytek-Matera, dz. cyt., s. 22.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ M. Syrwid, *Rekonstruuje emocje*, rozmowa Marty Syrwid z Patrycją Pustkowiak, http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/94146,marta-syrwid-rekonstruuje-emocje.html?test_login=prod [dostęp: 14.08.2016].

⁴² Por. A. Brytek-Matera, dz. cyt., s. 24.

⁴³ Tamże, s. 25.

nie będę jeść. Będę lepsza. Chudsza. (...) Niech tyją. Im więcej przytyją tym ja, ja będę szczuplejsza. Przynajmniej porównywalnie. Niech mają gorzej” (24).

To jeden z wielu fragmentów powieści, gdzie autorka stosuje paralelizm składniowy. Natrętne powtarzanie pewnych fraz lub słów (tutaj „niech”) kojarzy się z natręctwem w kontroli spożywanej ilości pokarmów. Powtarzane słowa podkreślają upór bohaterki w dążeniu do ideału. Stopień zbliżenia się do ideału stanowi wyznacznik własnej wartości, zatem Klarze cały czas towarzyszy strach przed niedoskonałością. Jej marzeniem jest bycie „Manekinką”, bowiem: „Manekinki nie jedzą. Mają twardą, gładką skórę. Piękne włosy, drobne palce wąskich dłoni, długich rąk. Wielkie oczy, błyszczące wilgocią jak po wiośnie. Pomalowane życiem usta” (6).

POTRZEBA KONTROLI

Według badań Brytek-Mater, poczucie braku sprawowania kontroli nad własnym życiem jest dużo częstsze w przypadku osób chorych na bulimię niż u zdrowej populacji⁴⁴. Nieustanne porównywanie się z rówieśnikami, traktowanie swojej tożsamości, a tym samym ciała, jako projektu⁴⁵, wiąże się z ciągłą potrzebą kontroli, która jest jedną z wymieniających cech w psychopatologicznym obrazie jadłowstrętu⁴⁶. Zdaniem Anthony’ego Giddensa, współcześnie tożsamość jednostki staje się nierozzerwalnie związana z ciałem. W ponowoczesnym porządku jednostka napotyka trudności z tworzeniem tożsamości społecznej, co rekompensuje jej konstruowanie swojego ciała. Tożsamość cielesna bowiem:

wydaje się kotwicą, bezpiecznym »ulokowaniem« jednostki w rzeczywistości społecznej. Koncentrowanie się na ciele jest też sposobem na redukcję niepewności, jakie niesie ze sobą życie w społeczeństwie ryzyka. Możliwość kontrolowania swojego ciała daje jednostce poczucie kontroli w ogóle i poszerza jej poczucie sprawstwa⁴⁷.

Giddens zauważa, że refleksyjność tożsamości ma zasadniczy wpływ na ciało, które coraz w mniejszym stopniu traktowane jest jako „zewnętrzne” i „dane”, a coraz bardziej jako konstruowane, bowiem: „istnieje integralny związek między rozwojem cielesnym a stylem życia, który przejawia się na przykład w poddawaniu ciała specyficznym reżimom”⁴⁸.

Obsesja skierowana na sprawowanie kontroli jest stałym motywem *Zaplecza*:

witrynę czyszczę raz dziennie. Jeżeli przypadkiem dotknę jej skórą, przecieram drugi raz. Bo zaniedbanie obowiązków wobec siebie prowadzi do utraty siebie. Inni zaczną stukać w witrynę. Czy nic ci nie jest? Nie uśmiechasz się? Co się stało? (...). Kiedy

⁴⁴ A. Brytek-Matera, dz. cyt., s. 54.

⁴⁵ Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, Warszawa 2006, s. 47.

⁴⁶ A. Cwojdzńska, dz. cyt., s. 106.

⁴⁷ H. Jakubowska, *Socjologia ciała*, Poznań 2009, s. 155.

⁴⁸ A. Giddens, dz. cyt., s. 12.

witryna przestanie przepuszczać światło, stracę kontrolę, bo zacznę sobie wyobrażać. Za brudną szybą może zacić się cokolwiek (8).

Metafora witryny odsyła czytelnika do problemu autouprzedmiotowania, charakterystycznego dla cierpiących na zaburzenia odżywiania się. Klara porównuje swoje „ja” dla innych (stanowiące narzędzie w stosunkach międzyludzkich) do sklepowej witryny, która ciągle musi być zadbana i czysta, podobnie jak ciało. O potrzebie kontroli towarzyszącej anoreksji, Marta Syrwid mówi także w jednym z wywiadów:

Anoreksja powoduje, że tracisz kontrolę nad kontrolą. Ważysz 35 kilo i umierasz, ale zasypiasz zadowolona, że zrealizowałaś swój plan – nie jadłaś. Ale pozornie anoreksja jest chorobą, która ułatwia organizację życia, bo obejmuje je w całości. Czujesz, jakbyś kupiła oprogramowanie do siebie, jak do komputera. Cały czas jesteś w stanie gotowości, zero wygaszacza ekranu⁴⁹.

LĘK PRZED OCENĄ OTOCZENIA

Klarze wielokrotnie towarzyszą ambiwalentne uczucia, rozchwianie emocjonalne w pogoni za poszukiwaniem jedynie słusznych i powszechnie akceptowanych rozwiązań:

no to zrób paradę! Opluj mnie manifestacją. Bo wyrzucam jedzenie, bo noszę futra. Bo jem mięso. Bo nie jem mięsa. Bo jem ryż, a biedni Koreańczycy umierają z głodu. No proszę, rób wymówki (...). Obraż mnie i rzuć. Dużym soczystym pomidorem. Bo chytrze z globalizmem współpracuję, wyrzucając jedzenie. Jest mi taksamo źle. Boję się. Jeść. Nie jeść. Sama w sobie wprowadziłam stan wojenny (19).

Powyższy fragment stanowi świadectwo buntu młodej dziewczyny. Bunt wobec autorytetów i wyzwań okresu adolescencji, to także jedna z cech charakterystycznych dla cierpiących na zaburzenia odżywiania. Towarzyszy mu często izolacja i alienacja społeczna, negatywne doświadczenia z rówieśnikami, dysfunkcje w rodzinie⁵⁰. Co znaczące, tak jak zaburzenia odżywiania się sprowadzają się do przemocy wobec swojego ciała, tak widoczny tutaj zaczepny, konfrontacyjny ton wypowiedzi jest przejawem autoagresji, wystawia bowiem bohaterkę na atak.

Uczucie strachu wielokrotnie pojawia się w powieści, choćby wtedy, gdy Klara stwierdza:

Uciekam swoim wyjściem awaryjnym. Na zaplecze. Korytarzem na wypadek pożaru dekoracji (...) Na wypadek strachu przed wyobraźnią, pamięcią, przyszłością. (...) Jestem zamknięta podwójnie, ale wciąż boję się, że tylko chwila. I rozpryśnie się moja szyba, korytarz do podziemi rozłoży nogi i urodzi mnie w kłębku pepowiny, wrzeszczącą, zimną i mokrą ze strachu (...) I będą we mnie pukać, pytać, jak się czuję. Podpinać mnie pod życie, nie jestem więc bezpieczna w swoim bunkrze. W pustym brzuchu. Ale to jedyne schronisko, w którym inni mnie nie widzą. Mam w nim małą

⁴⁹ M. Syrwid, *Rekonstruuje emocje...*

⁵⁰ A. Brytek-Matera, dz. cyt., s. 61.

lampkę i lustro, przy którym się maluję. Kiedy ułożę włosy w kok i zakryję swój kłębek z pępowiny, wychodzę na góry. Pokazuję się. Uśmiecham. (...) oczywiście zawsze mam wtedy przy sobie kieszonkowe lusterko. Z podziemia zbieram też kosmetyczkę. Tak jest bezpieczniej (12).

Czytelnik po raz kolejny styka się paralelizmem składniowym: „i rozprysnie się moja szyba (...) i będą we mnie pukać”. W powyższym fragmencie niezwykle ważną rolę odgrywa nieoczywista interpunkcja, która zdaje się dystansować bohaterkę od trudnych emocji. Podobny cel narratorka i zarazem bohaterka, osiąga mówiąc o sobie w trzeciej osobie. Odczuwane przez nią lęki maskowane są językiem ostrym, agresywnym. Klara mówi o sobie:

Na wstępnym na farmację narzuciłam sobie schemat swobodnie inteligentnej, cwanej. Panny, co umie sobie poradzić. Ma w dupie setki zdających. Wie, że się dostanie i tak. Nie ma zamiaru razem z grubymi nogami w spódniczkach. Obgryzać paznokci. Oblizywać cienkich ust. I wypytywać o wyniki z matur (...) Stanie na końcu nie będzie się pchać. Tych na „W” wywołują na końcu. Miałam być taką panną, bo to ich najbardziej się boję (14).

Krótkie, szarpane zdania maskują potrzebę bycia zaakceptowaną przez otoczenie, podobnie jak skrywają chęć nadążania za tymi najlepszymi czy nawet prześcignięcie ich. Zgodnie z badaniami Brytek-Matery⁵¹, jednym z czynników predysponujących do powstania jądłowstrętu psychicznego są cele życiowe dotyczące rozwoju intelektualnego, które są dla badanych bardzo ważne, ale często też trudne dla osiągnięcia.

WSTYD I POCZUCIE WINY

Badania pokazują, że zaburzenia odżywiania się często wiążą się z emocjami samoświadomości, przede wszystkim – wstydem⁵². Poczucie wstydu z powodu nadwagi, obok izolacji społecznej i niskiej samooceny, jest jedną z emocji prowadzących do zaburzeń odżywiania⁵³. Wstyd i poczucie winy wynikające z niespełniania narzuconych przez kulturę standardów, są nieodłącznym elementem choroby. Dobrze ilustruje je fragment dotyczący pracy Klary w sklepie:

Do widzenia. Dla zdrowia płuc muszę wycharzczyć to pierdolone dziękuję! Usunąć zmęczenie. Ucisk paska w spodniach, wstyd, że miałam brudne paznokcie. Kiedy podawałam klientce terminal, żeby wstukała swoim paznokciem. Kod do jej pieniędzy. Muszę wyrzucić sklep (...) w którym czuję, że obrastam w tłuszcz. Bo siedzę, stoję, ciągle w tej samej przestrzeni straconego czasu. Warstwa śmieci w koszu roślinie (15).

W przypadku zaburzeń odżywiania, wielokrotnie powodem do wstydu staje się nadmierny (zdaniem chorych) apetyt i spożycie większej niż narzucona sobie

⁵¹ Tamże, s. 46.

⁵² A. Cwojdzńska, dz. cyt., s. 109.

⁵³ A. Wojtyła, P. Biliński, I. Bojar, C. Wojtyła, dz. cyt., s. 348.

porcji jedzenia⁵⁴. Często spożycie większej niż planowana liczby kalorii, wzbudza w kobietach poczucie winy z powodu utraty kontroli nad sobą⁵⁵:

Patrzę na wypukły po kolacji brzuszek. Co, jeżeli to początek. Tego, że będę gruba, jak dziadek Gustaw? Tata zacznie mnie nazywać grubym wieprzem. Będzie się ze mnie bardziej śmiał. A inne dzieci? Przecież ze spaślaków się śmieją⁵⁶ (87).

We fragmencie tym po raz kolejny pojawia się lęk przed niedoskonałością (wyrażany pociętymi, ostrymi jak brzytwa zdaniem) i kielkujące poczucie winy.

SATYSFAKCJA I DUMA

Ciągła walka z pokusami jedzeniowymi, choć realnie pozbawia energii, daje poczucie dumy z pracy nad sobą. To właśnie duma z wypracowanego z tak dużym wysiłkiem wyglądu, uniemożliwia wyjście choroby: „teraz umiem wzrokiem i słuchem, w myśli i w zachowaniu, nienawidzić Ewki. Mam inną koleżankę. Hoduję ją, odchudzając się. Chucham na siebie. Przecieram szkło, jest przezroczyste” (118).

W tym miejscu znów pojawia się omawiana wcześniej metafora witryny. Dziewczyna postrzega siebie jako witrynę, wystawioną na oceny innych.

O dumie, tym razem już wprost, Klara mówi w następujący sposób: „Waga pokazuje rosnący brak. Strach przed wychodzeniem na ulicę zmienia się w dumę. Ekscytujące wyniki spadania kilogramów podnoszą moją brode⁵⁷” (121).

PODSUMOWANIE

Pragnę zakończyć niniejszy tekst słowami Marty Syrwid. Autorka *Zaplecza*, udzielając odpowiedzi na pytanie, dlaczego zajęła się taką tematyką, tłumaczyła:

Wynikało to z szoku – w szkole obserwowałam koleżankę, która siedziała na ławce przede mną i widziałam, jak codziennie mniej jej tam siedzi. Wydało mi się to też pomysłem na metaforę życia w ogóle. Poza tym, kiedy wgrzyłam się w temat, zauważyłam, że brakuje adekwatnego, nienaukowego języka dla opisu tej choroby. Innego od tych wszystkich znanych np. z blogów: „pogrążam się w rozpacz”, „muszę być perfekcyjna”, „ana – moja przyjaciółka”. W »Zapleczu« starałam się ten język stworzyć⁵⁶.

Sądzę, że Marta Syrwid poradziła sobie z tym zadaniem doskonale. Tym, co może nieco dziwić w obrazie anoreksji u Syrwid, jest wspomniane przez autorkę pominięcie wspólnotowego doświadczenia anoreksji, często opisywanego na blogach⁵⁷.

⁵⁴ F. Lwow, K. Dunajska, A. Milewicz, dz. cyt., s. 38.

⁵⁵ A. Winiarska-Mieczan, E. Poterucha, *Zagrożenie anoreksją i bulimią wśród studentek lubelskich uczelni*, „Problemy Higieny i Epidemiologii” 2010, nr 91(1), s. 161–162.

⁵⁶ M. Syrwid, *Rekonstruuje emocje...*, dz. cyt.

⁵⁷ Patrz: <http://ona-dietetyczka.blog.onet.pl/2007/02/13/moja-przyjaciolka-ana/>, <http://chudinii.blog.onet.pl/> [dostęp: 14.08.2016 r.].

Zaplecze przedstawia całkowicie zindywidualizowany opis doświadczenia anoreksji, pozbawiony społecznego wymiaru choroby. Klara ulega zinternalizowanej presji posiadania szczupłego ciała (jak wiele dziewczynek w jej wieku), nie wkracza jednak w zbiorowość anorektyczek, które, skupiając się w parasekciarskie grupy, wspierają się w walce o maksymalne zredukowanie tłuszczu – polecają sobie najskuteczniejsze diety i sposoby na obniżenie wagi.

Mimo pominięcia kolektywnego wymiaru choroby, *Zaplecze* może być cennym źródłem wiedzy dla bliskich osób cierpiących z powodu zaburzeń odżywiania się oraz współpracujących z nimi terapeutów. Obraz choroby zawarty w powieści jest nie tylko interesujący literacko (ze względu na język, którym posługuje się pisarka i bogactwo zastosowanych przez nią środków stylistycznych), ale jako wartościowe uzupełnienie *stricte* naukowych opracowań problematyki zaburzeń odżywiania.

SUMMARY

LITERARY PICTURE OF ANOREXIA NERVOSA IN NOVEL *THE BACK* BY MARTA SYRWID

Anorexia nervosa is one of the most dangerous consequences of a postmodern treatment of the body as a project - an object that can (or even should) be constantly creating, bestowed special care and attention. According to psychologists, eating disorders are inseparably associated with low self -esteem, need for acceptance, fear, lowered mood and inability to cope with emotions. The debut novel of Marty Syrwid *The Back* shows the whole spectrum of emotions related to obsessive work on own body - both the underlying source of such needs (disturbed emotional bond with your loved ones, low self-esteem, the need for control), as well as appearing in the course of the disease (shame and guilt appearing alternately with satisfaction and pride). In this paper its author would like to introduce, how writer describes these feelings which compose the drama of anorexia.

KEY WORDS: anorexia, Marta Syrwid, *The Back*, eating disorders

ANNA DWOJNYCH – magister socjologii i filozofii, doktorantka w Zakładzie Badań Kultury Instytutu Socjologii UMK. Badaczka polskich seriali, twórczości Larsa von Triera i estetyzacji ciała. Współredaktorka magazynu „Inter-.Literatura-Krytyka-Kultura”. Publikowała na łamach m.in. „Odry”, „Lampy”, „Cegły”, „Wyspy”, „Wakatu”, „Blizy”, „Fabulariów”. Jej wiersze ukazały się w antologii Młody Toruń poetycki. Autorka tomiku gadu gadu.

MAGDALENA WROCLAWSKA
UNIwersytet GDAŃSKI

SOŃKA IGNACEGO KARPOWICZA JAKO ANTYBAŚŃ O TRAUMIE

Praca ta wpisuje się w autorskie badania nad postaciami kobiecymi we współczesnej prozie męskiej. Została w nich postawiona hipoteza, mówiąca o zinstrumentalizowaniu postaci kobiecych, które jako nie-bohaterki pełnią rolę pomocniczą dla wybrzmienia męskiego podmiotu, wypowiedzenia męskiej narracji i utrzymania *status quo* zmaskulinizowanego, paternalistycznego porządku świata. Jedną z powieści, które wykorzystują postać kobiecą, by wypowiedzieć doświadczenie androcentrycznego podmiotu, jest właśnie *Sońka*.

Autor powieści, Ignacy Karłowicz, w wywiadach promujących książkę powtarza w podobnych słowach tę samą historię:

Byłem bliski takiego spotkania [prawdziwej Sońki – przyp. M. W.]. Wiele lat temu usłyszałem od Leona Tarasewicza, że była u nich we wsi taka jedna, co to miała romans z Niemcem. To zdanie głęboko we mnie zapadło. Gdy dowiedziałem się, że ta pani żyje, rozmyślałem, czy nie pojechać i nie porozmawiać z nią. Uznałem jednak, że to byłoby jakoś niestosowne – rozmawiać o wielkiej miłości, ale też wielkim nieszczęściu, jakie Sońkę spotkało. Biłem się z myślami, aż dotarła do mnie wiadomość, że Sońka, pierwowzór mojej postaci – zmarła. To chyba we mnie coś odblokowało i postanowiłem napisać historię spotkania, do którego nie doszło¹.

Powieść Karłowicza została zbudowana na czteropoziomowym rusztowaniu narracyjnym, na którym każdy z poziomów zawłaszcza poprzedni. Mamy tu zatem: 1) autora wewnętrznego konstruującego powieść, która opowiada o 2) reżyserze realizującym spektakl teatralny na podstawie 3) własnej przetworzonej, dopowiedzianej historii, którą 4) opowiedziała o sobie Sońka. Jest to więc wielokrotne zapośredniczenie przekazu, którego prawdziwości nie sposób już dociec, bo wielokrotnie zrecyklingowana² historia rozmywa doświadczenie w mnogości opowieści. Może

¹ I. Karłowicz i A. Szwedowicz: wywiad: <http://culture.pl/pl/artykul/karpowicz-sonka-to-powiec-o-tutejszych-wywiad> [dostęp: 25.05.2016 r.].

² P. Czaplński, http://wyborcza.pl/1,75410,15992693,Nowa_powiec_Ignacego_Karpowicza__Jak_wyjsc_z_k_opalni.html [dostęp: 25.05.2016 r.].

lepiej zatem byłoby pisać o niemożności dotarcia do doświadczenia, jądra traumy, o sposobach jej opowiadania przez ofiarę, świadka czy w końcu twórcę? Jako że dotarcie do wspomnianego doświadczenia jest zadaniem niemożliwym, bo opowieść ofiary już stanowi akt zapośredniczenia, pozostają jedynie interpretacje, które podsuwa powieść Karpowicza. Można jednak uznać, że najbliższa traumatycznego doświadczenia jest opowieść Sońki (mimo szeregu aporii przesłaniających wydarzenia z sierpnia 1941 roku), a więc: pamięć bohaterki, która uwypukla i umniejsza oraz słowa, które w swojej ograniczoności rozmywiają znaczenie czy język, którym się posługuje bohaterka tzw. tutejszy, o którym pisał Karpowicz w przypisie do tekstu:

Jeszcze do niedawna na Podlasiu, zwłaszcza tym wiejskim i małomiasteczkowym, istniały obok siebie dwie rzeczywistości językowe: polska i białoruska. Trwały osobno, strzegąc swojej odrębności, lecz równocześnie były dla siebie nawzajem doskonale zrozumiałe. Ten czas niestety nieodwracalnie dobiega końca. Dlatego zdecydowałem się w jednym miejscu, na końcu książki, zebrać słownictwo białoruskie, nie tyle dla objaśnienia, ile – i to chyba jest znacznie ważniejsze – aby dać okazję do zanurzenia się w innym, równoległym świecie językowym, egzotycznym, a jakże bliskim³.

Gdyby odnieść się do najbliższego – na tyle, na ile jest to możliwe – doświadczenia traumy, z którym mamy do czynienia w powieści Karpowicza, byłaby Sońka czy Sonia – jak z czułością mówi o niej narrator – figurą kumulującą w sobie najdrastyczniejsze z możliwych przeżyć, które w swoim hojnym repertuarze ma czas wojny dla kobiety.

Sonia – dziewczyna z niewielkiej podlaskiej wsi – dorasta w domu bez matki, która zmarła przy połogu. Obarczona przez ojca winą za śmierć żony, była przez niego gwałcona odkąd tylko stała się – w sensie biologicznym – kobietą i poddawana regularnym torturom psychicznym i fizycznym. Młoda kobieta dorasta w samotności, podkreślonej przez obcość dwóch starszych braci, i spełnia przeznaczoną jej rolę: posługaczki, rąk do pracy przy gospodarstwie. Sońka obdarza uczuciem oficera SS, z którym przeżywa swoje pierwsze, krótkie uniesienia – zarówno w sensie uczuciowym, jak i seksualnym. Trwający dwa tygodnie romans kończy się potrójnie tragicznie: porzuceniem dziewczyny przez kochanka na służbie, brutalnym gwałtem – karą wymierzoną przez samosąd sąsiedzki za „bratanie się” z wrogiem.

W efekcie płomiennego uczucia, połączonego z głodem fizycznej namiętności, Sonia zachodzi w ciążę – tyłek niechcianą, co przynoszącą wstyd i budzącą zgorznienie wśród najbliższych. Wychodzi więc za mąż za mężczyznę, którego nie kocha – ale szczęśliwie – on ją owszem. Gdy pojawia się w niej nadzieja na, może nie szczęśliwe, ale spokojne życie, w wyniku zbiegu okoliczności giną za jednym niemal razem wszyscy bliscy kobiety: niemowlę, ukochany oficer SS, mąż, bracia, po pewnym czasie ojciec. Ostatecznie Sońka pozostaje sama i w samotności żyje, mając za jedynych towarzyszy zwierzęta oraz biedę i ludzką niechęć. Do czasu pojawienia się Igora – reżysera teatralnego, który poznając Sońkę, postanowił wykorzystać jej historię, gdyż:

³ I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014, s. 8. Dalej w tekście podawana jest strona.

„nie do końca idzie nam o nawet o Sonię, bynajmniej nie o taką Sonię, jaką Sońka na co dzień była. Idzie o Sonię nową, nieodkrytą i zapomnianą, Sonię ekscytującą, której obecność wyczuł i wypatrzył Igor Gryfowski” (17–17).

Przytoczony fragment jest doskonałą egzemplifikacją słów Naomi Schor, o których pisała Krystyna Kłosińska: „literackość kobiet, wprowadzenie ich w literaturę, wydaje się powiązane z przekształceniem tych kobiet w marmur i z ich enigmatyzacją”⁴. W tym przypadku wprowadzenie Sońki w literaturę, czy szerzej w sztukę, dzieje się na dwa sposoby: przez autora spektaklu i autora powieści. Mamy więc do czynienia z kolejną przemocą, tym razem symboliczną, której aktem jest jawne zawłaszczenie historii Sońki i użycie jej do własnych celów.

Opowieść wymyślona, przekształcona i wzbogacona o cały literacki naddatek, swoistą narracyjną dezynwolturę, ukazującą kunszt autora i jego samoświadomość w posługiwaniu się sztuką, stanowi jedynie zasłonę dymną, parawan, dla męskiego podmiotu, który realizuje własny cel: kieruje uwagę na samego siebie. Gdzie zatem znika Sońka? Przemysław Czapliński pisze w kontekście powieści Karpowicza:

Pojedyncza prawda mieści się bowiem w tym, co obce, nieprzekładalne i nieprzedstawialne. Tkwi w reszcie, która nie będąc milczeniem, przemawia w niezrozumiałym języku zmarłych. Każde dzieło sztuki jest tylko przekładem owego języka. Na tym polega przemiana czytelnika inspirowana przez *Sońkę*. Po lekturze powieści wiemy, że czytać literaturę to pod powierzchnią przekładu szukać oryginału, który mówi co innego⁵.

Co mówi? Gdzie jest miejsce tytułowej bohaterki? Czyżby w „reszcie”?

Bruno Bettelheim w *Cudownym i pożytecznym*⁶, pracy poświęconej baśni i jej znaczeniu dla rozwoju emocjonalnego dziecka i dorosłych, wskazywał na terapeutyczne możliwości tego gatunku. Autor *Sońki* skonstruował swoją powieść na zasadzie antybaśni, nie tyle odwracając rządzące nią zasady, zaprzeczając jej cechom i tworząc rewers baśni, ale tak przekształcając awers gatunku, by ukazany problem egzystencjalny mienił się wielością odston i znaczeń, komplikując sposób jego przekazu. Dobro i zło tracą na jednoznaczności, system nagrody i kary został wypaczony, a szczęśliwe zakończenie jest tyleż szczęśliwe, co powszechne i kończy się śmiercią bohaterki. Sytuacje przedstawione w powieści nie są w żadnej mierze uproszczone, a postaci reprezentują historię tyleż ogólną, co indywidualną, niosąc w sobie wiązkę wielu doświadczeń swojego czasu, a ich opalizowanie jest spowodowane nie tyle przez samą historię, co pamięć bohaterki, zapośredniczenie przez historię oralną, słowa i spektakl teatralny.

⁴ N. Schor, *Breaking the Chain. Women, Theory and French Realist Fiction*, Nowy Jork 1985, s. 44, cyt. za: K. Kłosińska, *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szamoty”*, [w:] *Ciało – pleć – literatura: prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak Warszawa 2001, s. 143.

⁵ P. Czapliński, dz. cyt.

⁶ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa 1985.

Powieść gra z konwencją, używając jej formuły: zaczyna się od „Dawno, dawno temu”, niczym zwykła baśń, będąca opowieścią o losach Sońki, w dodatku – jak zdaje się przedstawiać narrator – opowiedziana przez nią samą. Bohaterka jak zakłęcie przywołuje to „dawno” i tamto „temu”, po których „zawsze odżywał akuratnie ten sam, toczka w toczkę, czas, gdy Sonia, bardzo młoda, nażyła się i naczuła tyle, że potem już ani żyła, ani czuła” (8). Powieść przesycają cudowne i niesamowite wydarzenia oraz postaci, choćby zwierzęta jako drugoplanowi, ale pełnoprawni bohaterowie powieści, którym został udzielony w sensie dosłownym głos. Słowem: udany pastisz gatunku.

Jest jednak *Sońka* powieścią o traumie, która nie niesie nadziei – o której Bruno Bettelheim mówił jako o jednej z kluczowych i najcenniejszych cech. Przynosi w to miejsce gorzką konstatację, że „żyli długo i szczęśliwie” może dotyczyć jedynie bohaterów prawdziwie baśniowych, wykluczając z tego kręgu Sońkę. Jest zatem baśniowy gest powieściopisarza jedynie grą konwencją, która nie mogąc znaleźć „lepszego” sposobu na wypowiedzenie traumy, chwyta się dostępnych możliwości, ostatecznie zawłaszczając doświadczenie, pokazując, że możliwe jest jedynie opowiadanie o opowiadaniu, w wyniku którego wytracana jest unikatowość opowieści.

Powieść Karpowicza podejmuje zagadnienie traumy, będącej przytłaczającym doświadczeniem nagłych i katastroficznych wydarzeń, reakcją na które są często spóźnione, niekontrolowane, powtarzające się halucynacje i inne nawracające symptomy⁷. Osłabiają one konwencję baśniowości i sprowadzają opowieść Igora do historii o szalonej, niestabilnej, doświadczonej przez życie staruszcze, której pomieszały się zmysły i wspomnienia. Nic to jednak, bo uzupełniwszy puste miejsca historii Sońki o najbardziej prawdopodobne wydarzenia, reżyser teatralny ma niemal gotowy spektakl.

Niekiedy przekładanie myśli Soni sprawiało mu wielką trudność. Teoretycznie nie powinno to stanowić problemu. Jej język i jego nie są zbyt odległe, mieszkają w podobnych jamach, ta sama śliskość, to samo żebrowanie podniebienia, ten sam strach przed upokorzeniem. Jej emocje wydają mu się dostępne. Jej płeć, osłabiona wiekiem, nie jest całkowicie obca. A jednak. A jednak nie jest to tak proste, jak by wynikało z sumy podobieństw.

Nieraz czuł, że opowieści Soni odbiera coś cennego. Czuł się jak kustosz w muzeum cudzych wspomnień (...). Dopiero gdy się przełożył te wspomnienia na własne doświadczenie, wyłaniało się coś zrozumiałego, równocześnie jednak jasne stawało się to, że po drodze coś umykało.

Autentyczność to jednak potworna klisza (108).

Bo tak naprawdę przecież nie o to twórcy-Karpowiczowi chodzi. Nie chodzi o autentyczność. Chodzi o opowieść, która udawałaby najbardziej autentyczną.

Każdy kolejny opowiadacz historii – Sońka, Igor, Ignacy, narrator, wreszcie Karpowicz – filtruje ją przez swoją osobowość: pamięć, dobór słów, umiejętność

⁷ C. Caruth, *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii (Freud, Mojżesz i monoteizm)*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 111–112.

wysławiania. Przy czym postać Sońki wcale nie stanowi jądra tej historii. Zinstru-
 mentalizowana, sprowadzona do roli rekwizytu teatralnego, najważniejszego, ale
 jednak rekwizytu, Sońka, prezentuje typ postaci, który w androtekstach przybiera
 osobliwy kształt. Począwszy od tytułu: sugeruje, że główną bohaterką powieści
 będzie właśnie Sońka, choć tok powieści wielokrotnie wskazuje, że Sońka sama
 jest opowieścią, postacią teatralną, drogą Igora, umożliwiającą zaistnienie Igna-
 cego; jest kozłem ofiarnym sadystycznego twórcy, który niczym starotestamen-
 towy Bóg Hioba doświadcza ją swoim okrucieństwem. Sprowadzenie do funkcji
 użytkowej postaci kobiecej w toku powieści pojawia się na wszystkich poziomach,
 również wewnątrz tekstu: użycie córki jako żony, użycie kobiety i porzucenie
 przez kochanka, użycie napotkanej kobiety i jej opowieści do realizacji spektaklu
 teatralnego. Sońce została odebrana wszelka możliwość zaistnienia. Nawet próby
 zindywidualizowania języka poprzez stworzenie iluzji autentyczności wypadają
 blado, gdy opowieść Sońki zawłaszcza kolejny poziom narracji. Narracji męskiej.
 Postać skomponowana z fantazmatycznych wyobrażeń na temat doświadczenia
 kobiecego podczas wojny, a w zasadzie ich kumulacji, niknie w gąszczu postaci
 podobnych: Ulany z powieści Kraszewskiego, Oksany Odojewskiego, Esther Chwina,
 Nany Zoli, Lolity Nabokova, które – podobnie jak Sonia – zostały sprowadzone
 do funkcji przedmiotu, pretekstu dla wybrzmienia podmiotowości twórczej pisarza.

Karpowicz ośmiesza literaturę jako tę, która rości sobie prawa do przekazywania
 doświadczenia traumy, wskazując, poprzez wielokrotnie zapośredniczaną opowieść,
 na niemożność wysłowienia, niezależnie od konwencji, ze względu na słowa, język,
 które należą do porządku symbolicznego. Byłaby zatem Sońka kolejnym dowodem
 na kryzys *mimesis* nie tylko w obliczu Holokaustu, o którym pisała Aleksandra
 Ubertowska, ale każdej przeżytej i doświadczonej traumy, która „zmusza do przemy-
 ślenia ontologicznych i etycznych przesłanek, które leżą u podstaw przedstawienia”⁸.
 Karpowicz, korzystając z budującej iluzję mocy literatury, jednocześnie burzy tę
 iluzję, wskazując na wampiryczny charakter sztuki, odwracając uwagę czytelnika
 od bohaterki. Jest zatem *Sońka* opowieścią o niemożności opowiadania, a sama
 bohaterka, sprowadzona do roli rekwizytu, kozła ofiarnego, ginie na kartach powieści.

Używając baśni, zaprzeczając jej regułom oraz celom, jako gatunku wspierają-
 cego proces terapeutyczny, o którym pisał Bettelheim:

Wspomaganie procesu wewnętrznej integracji istot ludzkich poprzednio całkowicie
 zdeintegrowanych, aktywne uczestniczenie w zestrzajaniu przez nie czynników bu-
 dujących osobowość, było dla mnie w pewnej mierze i pośrednio doświadczeniem
 kompensującym przeżyte przeze mnie w obozie koncentracyjnym własne zdeintegro-
 wanie oraz sytuację, w której musiałem patrzeć bezsilnie i biernie na cierpienia innych,
 ulegających całkowitej dezintegracji pod wpływem straszliwych warunków życia⁹.

⁸ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007, s. 119.

⁹ B. Bettelheim, dz. cyt., s. 9.

Karpowicz dokonuje aktu deziluzji własnej powieści, pozbawiając ją cudownych i pożytecznych właściwości. A Sońkę zaklina w wiecznym teraz, które odtwarzane jest w akcie opowiadania, w spektaklu teatralnym, akcie czytania – skazując ją na byt katastroficzny, zapętlenie w wiecznym odgrywaniu traumy.

SUMMARY

SOŃKA BY IGNACY KARPOWICZ AS AN ANTI-TALE ABOUT TRAUMA

The trauma of Sońka Biała – the heroine of Ignacy Karpowicz’s novel – is not a subject of gradation. Father rapes her, brothers mishandle her, she falls in love with the SS officer, her child is killed, her family is killed, neighbors are dead – splittings of the Second World War, reach even Podlasie countryside. None of these experiences can be considered as more or less traumatic. Emotions associated with them are inexpressible. Meanwhile, the emotions are all what was left for Sońka. Not processed and not experienced – they bedevil heroine in the eternal, anti-fairy tale that she has made herself. Multilevel personal story – Sońka’s words, the memory of Igor, who listened to Sońka and told her life again, history revival of the art of theater; finally: closure in the frames of novels – saves and kills the emotions associated with traumatic experiences. Karpowicz makes the novel similar to a fairy tale, its determinants are obvious: talking animals or “wonder” rescuing the heroine. Using the findings made by Bruno Bettelheim concerning fairy tales and its importance for solving emotional conflicts, the author asks and attempts to answer what is lost and what is rescued by a fairy tale – or rather anti-fairy tale.

KEY WORDS: *Sońka*, Karpowicz, trauma, fairy tale, Bettelheim

MAGDALENA WROCŁAWSKA – doktorantka Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim. Absolwentka gdańskiej polonistyki. W swoich pracach naukowych, jak i poszukiwaniach literackich, próbuje oddać głos tym, którym ten głos został odebrany. Przygotowuje dysertację na temat bohaterów literackich o proveniencji wschodniej w polskich powieściach. Sama również pracuje nad debiutem literackim oraz bierze udział w licznych aktywnościach okołoliterackich. Wciąż poszukuje swojego miejsca w literaturze.

BEATA LARENTA

UNIwersytet w Białymstoku

PISARZ W STRESIE. *CIERŃ I LAUR*
WŁADYSŁAWA LECHA TERLECKIEGO

Władysław Lech Terlecki (1933–1999), autor wielu powieści, między innymi: *Spisek*, *Gwiazda Piołun*, *Dwie głowy ptaka*, *Czarny romans*, *Pismak*, *Cień karta*, *cień olbrzyma*, *Drabina Jakubowa*, *Wyspa kata* i kilku zbiorów opowiadań, na przykład *Powrót z Carskiego Sioła*, jest dzisiaj pisarzem nieomal zapomnianym, natomiast za życia należał do czołówki prozaików polskich, przy czym wypowiadano się o nim pochlebnie zarówno w oficjalnej prasie PRL-owskiej, jak również cieszył się uznaniem w środowiskach niezależnych.

Dlaczego wypadł z czytelniczego obiegu? Między innymi dlatego, że był pisarzem inteligentkim, stawiającym przed czytelnikiem wysokie wymagania intelektualne, a inteligencja, która identyfikowała się z problematyką jego dzieł należy już do przeszłości. Jej rola skończyła się wraz z PRL-em. Nie znaczy to jednak, że twórczość ta nie jest warta przypomnienia, i stąd moja próba mierzenia się z nią. Interesuje mnie zwłaszcza temat pisarza w twórczości Terleckiego, pisarza traktowanego jako kwintesencja inteligencckości, sięgającej swoim rodowodem XIX wieku. Bohaterem powieści *Cień i laur*, opublikowanej w 1989 roku w Wydawnictwie Literackim, jest właśnie pisarz – wiele wskazuje na to, że Józef Ignacy Kraszewski¹, ale równocześnie nie-Kraszewski, do pewnego stopnia sobowtór Kraszewskiego, który zresztą we własnej osobie również pojawia się na kartach książki. Krecja

¹ Krecja bohatera powieściowego mogłaby się nakładać na realną postać Józefa Ignacego Kraszewskiego w aspektach, o których pisze Tadeusz Budrewicz: „zdecydowanie przeciwstawił się taktyce knebłowania głosu narodu, jaką uprawiał Aleksander Wielopolski, zapłacił za to (...) wygnaniem, zapłacił upokorzeniem, wieloletnią samotnością, przeżywaniem starości bez nadziei wsparcia przez najbliższą rodzinę. Kraszewski – pięćdziesięcioletnia głowa rodziny, majątny człowiek, uwikłany w takie interesy, których rozwiązanie decydowało o powodzeniu nie tylko jego rodziny, lecz i wielu osób, w różny sposób z nim związanych”; tegoż, *Kraszewski – przy biurku i wśród ludzi*, Kraków 2004, s. 40. Ponadto zainteresowanie Terleckiego Kraszewskim wynikać mogło z obchodzonej w 1987 roku setnej rocznicy śmierci dziewiętnastowiecznego pisarza. Pokłósiem sympozjum, które interesująco odświeżyło wizerunek Kraszewskiego jest publikacja *Zdziwienia Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.

postaci nazywanej Mistrzem wiele zapożycza z biografii Józefa Ignacego, ale nie ma to być w zamyśle autora portret znanego pisarza². Terlecki na okładce pierwszego wydania podpowiada nawet, że chodziło mu o karykaturę:

Nie pisałem jej z zamiarem rekonstrukcji konkretnych portretów. Mój bohater ma pewne przywary, jakimi cechowali się pisarze nasi przed stu laty. Jego biografia może chwilami przypominać jakieś pierwowzory, ale (...) nie piszę o żadnej postaci historycznej. Jest to poza tym karykatura³.

Powieściowy bohater, podobnie jak Kraszewski⁴, jako dojrzały już człowiek w roku 1863 musiał opuścić Warszawę, gdzie prowadził intensywną działalność polityczno-dziennikarską, po czym zamieszkał w Dreźnie, cieszył się opinią uznanego pisarza i autorytetu publicznego, uczczonego jubileuszem, ale współpracował też z wywiadem francuskim, wdawał się w romanse ze znacznie młodszymi od siebie kobietami. Terlecki pokazał czytelnikowi pisarza jako złożoną, niejednoznaczną osobowość, uwikłaną w pełnienie roli publicznej, sprowadził go na ziemię z postumentu sławy i twórczości, nie ukrywał jego ludzkich (w tym męskich) słabości, odstąpił kompleksy, niejednoznaczne motywacje. Jest to Kraszewski hipotetyczny, ale prawdopodobny i opisywany bez ograniczeń narzucanych przez patriotyczną opinię, która nakazuje pomijać ciemniejszą stronę osobistości z narodowego panteonu i czynić z nich nieskalane wzory zachowań (bohater Terleckiego pracuje nad powieścią o kazirodczym związku polskiego króla Augusta II Sasa z nieślubną córką). Efekt „ludzkiego” (w odróżnieniu od posągowego) wymiaru postaci osiąga zaś autor *Ciernia i Lauru* przez to, że skupia się raczej na sferze emocjonalnej bohatera niż na jego poglądach.

Na bohatera powieści można oczywiście spojrzeć również nie odnosząc go do Kraszewskiego. Terlecki nie tyle bowiem próbuje odtworzyć wewnętrzny świat konkretnego dziewiętnastowiecznego pisarza, ile raczej pokazać dojrzałego czy zbliżającego się do kresu życia twórcę, zmagającego się z osobistymi problemami i swoją rolą publiczną. Opisywany w *Cierniu i Laurze* bohater sam siebie często konfrontuje z Wiktorem Hugo, wybitnym pisarzem francuskim, mocno zaangażowanym w politykę, co dodatkowo skłania czytelnika do refleksji bardziej ogólnej na temat pisarza jako osoby publicznej, relacji między jego prywatnością, życiem intymnym a publicznym. Taki typ wpływowego pisarza, poczuwającego się do

² W kontekście rozważań o odniesieniach Terleckiego do historii i postaci historycznych Agnieszka Izdebska pisze: „Terlecki zdaje się wyraźnie bronić autonomiczności powieściowej rzeczywistości, przypominając, że ma ona status «zmyślenia»”; teź, *Forma, ciało i brzemień imperium. O prozie Władysława Lecha Terleckiego*, Łódź 2010, s. 84.

³ W.L. Terlecki, *Cierni i Laur*, Kraków 1989, okładka.

⁴ Na związki powieściowego bohatera z Kraszewskim wskazuje Ewa Owczarz, zwracając uwagę na „czytelne tropy”, takie jak: „kongres literacki w Wiedniu, krakowski jubileusz, afery szpiegowska zmierzająca właśnie ku katastrofie, romans Kraszewskiego z wiedeńką”; zob. teź, *O niezmienności i wielkim znużeniu: „Cierni i Laur” Władysława Terleckiego jako powieść o artyście*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej we Włocławku. Rozprawy Humanistyczne” 2009, t. 11, s. 418–419.

odpowiedzialności za naród, traktowanego jako autorytet w sprawach politycznych i społecznych jest związany przede wszystkim z kulturą romantyczną. Etos pisarski w takim kształcie trwał jednak znacznie dłużej niż romantyzm. Sprzyjające warunki funkcjonowania znalazł też w PRL-u. Na romantyczny trop interpretacyjny naprowadza tytuł powieści. Laur symbolizuje sławę, uznanie czytelników oraz okazywanie wdzięczności za artystyczne zaangażowanie i zasługi dla zbiorowości⁵. Ale – jak pisze Norwid w wierszu *Duch Adama i skandal*, do którego Terlecki zdaje się nawiązywać – „Laur – to ciernie”⁶. Laur okupiony jest cierpieniem symbolizowanym przez ciernie. Można ten związek interpretować tak, że twórczość rodzi się z cierpienia albo, że sława ma swoją bolesną stronę; z tym, że ciernie w przywołanym wierszu wskazują na odniesienia religijne. Cierpienie pisarza ma coś z cierpienia Chrystusa, poświęcającego się za swoich bliźnich. Sakralna konotacja w samej powieści Terleckiego nie występuje. Trudy wynikające z wyboru drogi życiowej związanej z byciem osobą publiczną, przenikają w życie prywatne powieściowego pisarza i na odwrót: jego osobiste cierpienia nie pozostają bez wpływu na sposób pełnienia roli publicznej. Ciernie dokuczają bardzo dotkliwie, ale cierpienie, które wywołują nie nabiera głębszego, uświęcającego sensu, chociaż sam bohater pragnie jakiś sens swojemu cierpieniu nadać⁷. Z lektury powieści wynika więc, że tytuł ma wydźwięk ironiczny.

W roku 1989 – na granicy nowej epoki – Terlecki decyduje się na pokazanie pisarza zaangażowanego politycznie, pisarza cieszącego się autorytetem w sposób wprawdzie „nieromantyczny”, ale chyba jednak nie karykaturalny, co czytelnikom sugerował. Mój wywód będzie zmierzał do tego, żeby pokazać nie to, w jaki sposób bohater odbiega od wysokich wyobrażeń o pisarzu-autorytecie, lecz emocjonalną skalę jego portretu.

W moim odczytaniu powieści chciałabym przełożyć tytułowy „cierni” na język współczesny, kojarząc go po prostu ze stresem⁸. Niezwykle złożoną sytuację powie-

⁵ W recenzji Mieczysława Orskiego „laur” został określony jako „wątpliwy”; zob. tegoż, *Dotkliwy cierni, wątliwy laur*, „Przegląd Powszechny” 1990, nr 12, s. 516–518.

⁶ C.K. Norwid, *Duch Adama i skandal*, <http://literat.ug.edu.pl/cnwiersz/ducha.htm> [dostęp: 11.07.2016 r.].

⁷ Twórca u Terleckiego to przede wszystkim człowiek mierzący się ze społeczną rolą twórcy – zwłaszcza pisarza. Twórca u Norwida to przede wszystkim artysta w stosunku do swojej sztuki – taki wniosek wysnuwa Monika Stolarczyk pisząc o *Stygmacie* Norwida: „sztuka była impulsem, zmieniającym zachowanie artysty. Bohater uzewnętrznia swoje emocje jako artysta, nie jako człowiek. Dowiadujemy się, że kiedy gra, pokazuje się od zupełnie innej strony, a sztuka całkowicie go pochłania”; też, *Uczucia muzyką pisane w „Stygmacie” Cypriana Kamila Norwida*. Referat wygłoszony na białostockiej konferencji *Emocje – Język – Literatura* w czerwcu 2016 roku. Tekst udostępniony przez autorkę. Wersja drukowana znajduje się w niniejszym tomie.

⁸ „Podstawowa przyczyna stresu polega na tym, że wymagania stojące przed człowiekiem są na granicy jego możliwości, albo nawet są niemożliwe do spełnienia. Innymi słowy, istotę stresu stanowi niezrównoważenie wymagań i możliwości. Źródłem wymagań może być sytuacja zewnętrzna (...) lub wewnętrzne standardy”; I. Heszen, *Psychologia stresu. Korzystne i niekorzystne skutki stresu życiowego*, Warszawa 2014.

ściowego bohatera można bowiem opisać jako oddziaływanie całej serii stresorów⁹, czyli „bodźców wywołujących stan stresu”, które „obciążają (...) system regulacji psychicznej człowieka, powodują zakłócenia równowagi między jednostką a jej otoczeniem”¹⁰. Wszystkie niemal determinanty określające sytuację życiową Mistrza stanowią grupę stresorów zewnętrznych: zagrożenia ujawnienia jego misji szpiegowskiej, dwuznaczna relacja z początkującą pisarką. Równie istotne dla powieściowego pisarza są stresory wewnętrzne związane z jego przeżywaniem świata i siebie. Wewnętrznym stresorem jest także niska samoocena, będąca następstwem mierzenia się z twórcą europejskiego formatu – Wiktorem Hugo, przeżywanie rozbieżności między sobą – wyobrażonym i czczonym autorytetem moralnym a rzeczywistym, pełnym obaw o wartość swojej twórczości – „ja” realnym.

Mistrz żyje w nieustannym napięciu, wciąż doświadcza dyskomfortu psychicznego, wielu splątanych emocji. Musi mierzyć się z tym, co go zaskakuje i napawa strachem (szantaż) z tym, co powinno go cieszyć, ale niepokoi (jubileusz pracy twórczej) z tym, czego pragnie, a co może go narazić na kompromitację (intymność z młodą pisarką – Lili), z oznakami starości wreszcie, zmęczenia i zużycia.

Na przedstawienie tego napięcia pozwala forma personalnej narracji trzecioosobowej, prowadzonej z punktu widzenia głównego bohatera. Narracja personalna pozwala wnikać w świat wewnętrzny postaci literackiej, jej wrażenia zmysłowe, uczucia i emocje, jej myśli, sposób postrzegania świata i siebie, pewien rozgardiasz wrażeń, przeskoki od jednego do drugiego, a jednocześnie sygnalizuje dystans narratora względem postaci, niekiedy dystans ironiczny. Narrator pozwala czasami bohaterowi na bezpośrednie wyrażenie myśli, niemal w postaci mowy niezależnej – „Myślał: oto więc jadę ku swemu przeznaczeniu” (70)¹¹; ale już zdanie następne jest całkowicie odnarratorskie: „czuł się zbyt słaby, bunt już nie miał żadnego sensu” (70), natomiast parę linijek dalej ponownie do głosu dochodzi bohater: „Myślałem, że i tym razem uratuje mnie praca, ale na dnie serca budziły się głębsze co do tego wątpliwości” (70). Narrator operuje tym, co bohater werbalizuje, choćby na swój użytek, i tym, co rejestruje jego ciało – odczuwanie bólu, osłabienia, odbieranie wrażeń wzrokowych, słuchowych, węchowych, smakowych, dotykowych. Dzięki temu bohater odślania się przed czytelnikiem, ale nie wpada w pułapkę ekshibicjonizmu czy narcyzmu.

Kraszewskiego, czy też bohatera kreowanego na jego podobieństwo, można by przedstawić jako postać tragiczną, jako patriotę, który musi podejmować wątpliwe moralnie decyzje; w takiej tonacji dałoby się napisać o jego podjęciu współpracy z wywiadem francuskim. Terlecki obrał inny kierunek. Widzimy bohatera nie wtedy, kiedy staje przed dylematem: podjąć pracę na rzecz wywiadu czy nie wcho-

⁹ „Czynniki, które wywołują stres, nazywa się stresorami. Stresogenne mogą być zarówno doznania fizyczne (...) jak i doznania psychiczne, chociażby doświadczenie”; A. Sopol, *Mózg w stresie*, „Charaktery” 2/2006.

¹⁰ *Leksykon psychiatrii*, red. S. Pużyński, Warszawa 1993, hasło: *stres psychologiczny*.

¹¹ W.L. Terlecki *Cierni i laur*, Warszawa 1989. Cytaty (jeśli nie zaznaczono inaczej) pochodzą z tego – pierwszego wydania powieści; bezpośrednio po cytacie podawany jest numer strony.

dzic na tę śliską drogę, ale kiedy nachodzi go szantażysta, a więc kiedy pojawia się zagrożenie, że prawda o szpiegowaniu wyjdzie na jaw. Tego rodzaju działalność – niezależnie od motywacji (mogła być patriotyczna)¹² – jest nie tylko karalna, ale kwestionuje powagę moralnego autorytetu. Już sama ta niespójność między rolą publiczną a zakulisowym działaniem jest dla bohatera czynnikiem stresogennym. Sam bohater nie nazywa tej sytuacji wprost. Mówi o tym agent z nim współpracujący i jednocześnie szantażysta – Kurt:

Długo zastanawiałem się, czemu pan, człowiek tak znany, posiadający tak wielki autorytet w świecie autorytetów, myśliciel przy tym, którego dzieła pełne są głębokich myśli, jak więc to jest, że ktoś taki może stać się pewnego dnia zwykłym szpiegiem (52).

Wypowiedź tę Mistrz w sposób zdecydowany i ostry przerywa, zdenerwowany samym spotkaniem z Kurtem, chociaż „starał się zachować zupełny spokój, aby Kurt nie domyślał się, jak głęboko jest wzburzony” (49–50), ale także brutalną oczywistością stwierdzenia, które tu padło – przecież nie ulega kwestii, że został szpiegiem. Mistrzowi przykro było tego słuchać, ale przede wszystkim bał się zdemaskowania, ciążyło mu też uzależnienie od szantażysty. Chociaż przekonywał Bronisława, swojego wtajemniczonego w szpiegowski proceder przyjaciela, że niebezpieczeństwo nie jest wcale wielkie i był go przecież od początku świadom – „Robiłem wszystko na własną odpowiedzialność. Byłem świadom każdego kroku” (38), to zdawał sobie sprawę, jak ograniczone miał pole możliwości, by zapanować nad ewentualnością dekonspiracji.

Ależ, na litość boską! – powiedział. – Co można w takiej sytuacji zrobić? Pewien jestem, że [Kurt] kręci się teraz gdzieś tu w Wiedniu i że dopadnie mnie we właściwej chwili. Tymczasem dał sposobność do namysłu. Idzie mu zapewne o to, abym najpierw pogodził się z myślą, że jednak trzeba mu będzie płacić. No, dobrze. A gdyby ta zapłata była początkiem gry, która dopiero się zaczyna (39).

Wypowiedź ta jest silnie nacechowana emocjonalnie; gwałtowna reakcja na uwagę o zagrożeniu, jakie może spowodować Kurt i jak można jego plany unieszkodliwić, pokazuje wzburzenie bohatera. Pisarza ogarnia strach, bo nie wie, w jakiej grze uczestniczy i jak ma postąpić. Czuje się osaczony i bezbronny. Źródłem stresu jest też dysproporcja między pozycją Kurta, który jest w zestawieniu z nim – słynnym pisarzem – nikim a władzą, którą nad Mistrzem zdobył, wiedząc o jego aktywności szpiegowskiej.

Bohater powieści – artysta – jest człowiekiem o wyostrzonych zmysłach, jak na artystę przystało. Przede wszystkim jest wrażliwy na urodę kobiecą. Tak postrzega Lili – adeptkę w dziedzinie twórczości literackiej: widzi w niej przede wszystkim młodą, piękną kobietę. To, że jest ona marną pisarką, nie ma dla niego większego znaczenia, a raczej okoliczność ta pomaga mu się do niej zbliżyć. W gruncie rzeczy

¹² Bohater powieści Terleckiego mówił do Kapitana: „Jak zapewne panu wiadomo, umowa nasza (...) nie przewiduje żadnych gratyfikacji (...) nasza umowa ma więc raczej charakter ideowy” (81).

chodzi Mistrzowi tylko o to, by ją posiąść, ale jest pełen obaw, jak zostanie przez nią potraktowany. Każdy dotyk Lili jest wyjątkowy, każde spotkanie rąk stanowi niesamowite przeżycie – intensywne, piękne, pożądane, ale jednocześnie zatrute goryczą. Bo czy ma prawo – on stary mężczyzna – do młodej kobiety? Czy ona zechce okazać mu łaskawość, czy odrzuci wyznania wielbiącego ją starca? W powieści czytamy:

Wtedy powiedział młodej damie, że ona jedna jest nie tylko ozdobą tego grona, ale że obudziła jego serce do intensywniejszego życia. – Czy pani wie, Lili, co pragnę w ten sposób wyrazić? – pytał. – Uwielbienie, to jasne. Zdążyła pani głęboko wtargnąć w moje serce. To wspaniałe uczucie. Ale niestety pojawiła się także gorycz. Jak pani przyjmie to wyznanie? Jestem przecież człowiekiem, który nie powinien mieć złudzeń. A czy możliwe jest w ogóle życie pozbawione nadziei? Czy pani może mi odpowiedzieć?... Słuchała go z uwagą. (...) Zdawała się nie uronić żadnego słowa, ale milczała. Drżał z lęku, że nie chce mu zadawać bólu i że to milczenie jest wyrazem miłosierdzia (23–24).

Mistrz okazuje Lili swój zachwyt, a nawet mówi o swoich obawach. Wie bowiem, że z pobudzeniem do życia wiąże się gorycz; czuje strach o to, jak młoda kobieta przyjmie jego wyznanie. Mężczyzna drży, bojąc się odrzucenia, które może nie zostanie wypowiedziane, ale stanie się faktem. Rozumie, że nie może oczekiwać wzajemności, nie ma złudzeń, ale jednak próbuje zyskać przychyłność kobiety, bo nie ukrywa się ze swoim uwielbieniem Lili. Mimo wszystko prowadzi „rachunek szczęścia”¹³, uzasadnia tezę, która wróży powodzenie w relacji z Lili; gdyby tak nie było, nie próbowałby zbliżyć się do niej, wyznawać jej swoich uczuć. Nie zmienia to faktu, że sytuacja mocno go stresuje. Ale rezygnacja też wywołałaby podobną reakcję¹⁴. Stary mężczyzna pożądający młodej kobiety nie może uniknąć stresu. I w tej zresztą sferze porównuje się z Wiktorem Hugo, wpisując się w krąg innych starych twórców związanych z młodymi kobietami¹⁵. Nie odnajduje się wśród tych, u których – jak zauważa jego lekarz – zanika wrażliwość na doznania cielesne (45). Cielesne pragnienia są dla bohatera powieści bardzo ważne, a fascynacja młodą kobietą nie przypomina uniesień romantycznych pisarzy. Miłość nie jest tu komunią dusz, boskim prawem czy nadziemską siłą. Przede wszystkim relacja ta zostaje sprowadzona do pożądania i dylematu – czy mężczyzna sprostą sytuacji intymnej. Finansowanie leczenia wzroku Lili podyktowane jest przede wszystkim tym pragnieniem. Mistrz wie, że młoda kobieta razem ze swoją matką prowadzą z nim grę, potrafi to w przenikliwy sposób ocenić. Bez skrupułów wykorzystuje jednak swoją pozycję i pieniądze, by próbować zaspokoić swoje pragnienia¹⁶.

¹³ Por. E. Aronson, *Poznanie społeczne*, [w:] tegoż, *Człowiek istota społeczna*, Warszawa 2006.

¹⁴ „Zredukowana emocjonalność może stanowić równie poważne źródło zachowań irracjonalnych”; A. Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, Poznań 1999, s. 70–71.

¹⁵ S. de Beauvoir przywołuje historie życia seksualnego niemłodych już mężczyzn – W. Hugo, J.W. Goethego, P. Picasso i innych; też, *Starość*, Warszawa 2011, s. 372–382.

¹⁶ Można wywnioskować, że bohater powieści Terleckiego nie różni się wiele od zwykłych ludzi w przeżywaniu miłości, podobnie jak – według Zdzisława Wróbla – miłości pisarzy ro-

Bohater „myśli poprzez ciało”, bo – jak pisze Richard Shusterman – „Czym jest radość miłości bez pożądania i spełnienia emocji, które są zawsze doświadczane cieleśnie”¹⁷. Będąc z Lili – jak czytamy w powieści – Mistrz

dotknął palcami czoła młodej damy. – Jakże ciężko ona pracuje... Najpierw cofnęła głowę, ale potem nagle zarzuciła mu ręce na szyję i przywarła wargami do jego ust. Był tak zaskoczony, że nie mógł uczynić żadnego gestu. Trwało to jakiś czas. (...) Pomyślał, że nadeszła chwila, o której marzył. Panna Lili opadła bezsilnie na poduszki. Teraz on pochylił się. (...) Krew uderzała do skroni. (...) Wszystko poszło na marne. Nie mógł uczynić nic już więcej. Nie był w stanie spełnić oczekiwania. (...) Poniżenie, wstyd i coś w rodzaju pogardy dla siebie – oto co czuł. (...) Jak wreszcie pogodzić chorobliwie pragnienia – skazujące go na ośmieszenie i tak bardzo degradujące poczucie własnej godności – z tęsknotami serca, które nie uznaje prawa starości? Czemu zmagania te są w gruncie rzeczy tak żałosne? (296–297)

Mężczyzna kierujący się pożądaniem próbował zlekceważyć swoją starość, ale erotycznemu spełnieniu przeszkodziła niemoc ciała¹⁸. Czuł się zażenowany własną impotencją, bo to, co miało być spełnieniem pragnień, stało się jego klęską. Silny stres powstał, gdyż doszło do rozbieżności między pożądaniem a seksualną sprawnością¹⁹.

To upokarzające i bolesne dla mężczyzny przeżycie utwierdziło go także w poczuciu własnego starzenia się, procesu nieodwracalnego i nieuchronnego²⁰. Simone de Beauvois zauważa, że starość jest stanem szczególnym, pociągającym za sobą konsekwencje natury psychologicznej, ale także posiadającym swój wymiar egzystencjalny, ponieważ „zmienia stosunek jednostki do czasu, a zatem do świata i do własnej przeszłości”²¹. Symptomem starości są w powieści natrętnie powracające

mantycznych, które częściej ulegały trywializacji niż sublimacji zgodnej z głoszonym ideałem; tegoż, *Erotyzm w literaturze nowożytnej*, Łódź 1987, s. 12.

¹⁷ R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 59.

¹⁸ W krótkim rozdziale *Miłość grzeszna* o romansie bohatera powieści Terleckiego Danuta Dobrowolska pisze: „Romans ten to ostatni akt zrywów uczuciowych bohatera, który już nie może sprostać wyzwaniom ciała”; teźże, *Płomień rodzi się z iskry. Twórczość Władysława Terleckiego*, Kielce 2002, s. 151.

¹⁹ „Stres powstaje, gdy dochodzi do rozbieżności wymagań i możliwości”; por.: *Encyklopedia PWN*, (hasło: *stres*), <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/stres;3980346.html> [dostęp: 11.07.2016 r.].

²⁰ Taki jest obraz niemocy seksualnej bohatera w pierwszym wydaniu powieści z roku 1989. Terlecki do wydania drugiego (w Wydawnictwie Książkowym Twój Styl z 2002 r.) wprowadził scenę, w której bohater pokonuje swoją impotencję: „Kiedy otworzył powieki ujrzał pochylającą się nad nim matkę Lili. Miała narzucony peniuar rozchylający się na piersi. (...) niebawem poczuł dotyk. (...) Minęła dawna niemoc. Wróciły siły. Czyli – chciał krzyknąć – jestem mężczyzną. Miał się o tym radosnym fakcie przekonać, po latach niemrawych wysiłków, w najmniej spodziewanych okolicznościach. Nadal kołysała się nad nim, aż krzyknął głośno osiągając spełnienie. Potem delikatnie opuściła go”; tegoż, *Cierni i laur*, Warszawa 2002, s. 399.

²¹ S. de Beauvoir, dz. cyt., s. 13.

wspomnienia – zwłaszcza wspomnienia przeszłości warszawskiej. Znamienny jest dobór powracających obrazów, bohater nie odświeża bowiem w pamięci czasu, gdy był małym chłopcem czy młodzieńcem. Myśl jego powraca do przeżyć warszawskich, chociaż nie mieszkał tam długo. Wydaje się nie mieć większego znaczenia dla rodzaju wspomnień to, że w Warszawie właśnie zostali jego bliscy – żona i dzieci. Okres warszawski jest ważny z innego powodu: wiąże się z początkiem permanentnego stresu. Pewnie dlatego: „Zawsze Warszawa śniła mu się w chwilach zagrożenia” (18). Pisarz przypomina sobie niejako z konieczności warszawskie życie – musi się bowiem z nim rozliczyć. Odtwarza swoją przeszłość, żeby ją w ogóle posiadać²². A nie jest to przeszłość łatwa. Na warszawską część biografii składa się polityczna działalność pisarza, zaangażowanie w sprawy polskie, oceny jego działań. Skrytykowanie w prasie postawy politycznego lojalizmu Aleksandra Wielopolskiego, stało się bezpośrednią przyczyną konieczności opuszczenia Warszawy. Ale wyjazd z miasta nie był dla niego w gruncie rzeczy katastrofą. Miał też korzystny aspekt, bo pozwalał uciec od komplikacji w sprawach prywatnych. Pani Keller, z którą był związany romansiem – jak się okazało – była kochanką nie tylko pisarza, ale też jego przeciwnika – właśnie margrabiego Wielopolskiego. Aktorka Estera, inna jego kochanka – również zdradzała Mistrza, a przez upokorzoną i rozsierdzoną żonę pisarza została skierowana do domu dla kobiet lekkich obyczajów. Warszawskie wydarzenia, przywoływane we wspomnieniach, to silnie odczuwane stresory, utrudniające samoocenę i uzgodnienie jej z oficjalnym wizerunkiem Mistrza jako pisarza – rzecznika sprawy narodowej.

W toku lektury czytelnik nabiera przekonania, że czegokolwiek Mistrz doznaje, naraża go na stres albo przynajmniej spory dyskomfort. Nawet, kiedy na Zachodzie był honorowany jako wybitny polski pisarz, odczuwał upokorzenie: nie myślał, że

spotka go w przyszłości tak upokarzająca w gruncie rzeczy wizyta w pałacu cesarskim i że (...) w końcu mówić będą również o Polsce, której nie ma. O Polakach, którzy stali się europejską efemerydą. Narodem posiadającym poczucie tożsamości i nie mającym prawa do ojczyzny. I o duchu polskim. I że będzie musiał tego słuchać udając, iż wierzy w pełne szacunku zapewnienia o jego moralnym autorytecie. Kiedy pojawiło się ostatnio to słowo – a nie mogli w końcu nie mówić o Polsce zajmując się jego osobą – czuł stale odzywający się ból. Lewe żebro, w które wbija się ostrze. To porównanie jest bluźniercze, ale ból podobny (10–11).

Mistrz czerpie niekiedy satysfakcję ze swojej pozycji, ale czuje się też obciążony rolą moralnego autorytetu, bo ta bardzo wiele od niego wymaga: zawsze musi być czujny i uważać na wypowiedane sądy i opinie. Jednocześnie zdaje sobie sprawę, jak

²² Poglądy Sartre'a przywołuje Simone de Beauvoir: „Moja przeszłość jest *en-soi* (bytem-w-sobie), którym ja sam jestem jako byt miniony. Żeby mieć przeszłość, należy utrzymać jej istnienie w jakimś projekcie. Jeśli tym projektem jest poznanie przeszłości, muszę ją uwspółcześnić przez przypomnienie. We wspomnieniu istnieje rodzaj magii, na którą jesteśmy wrażliwi niezależnie od wieku. Przeszłość została przeżyta na sposób *pour-soi* (dla siebie), a jednak stała się *en-soi*”; tamże, s. 409.

niewiele jego słowa znaczą. Odczuwany ból jest niejako dowodem na twierdzenie Antonio Damasio „organizm wchodzi w interakcję ze środowiskiem jako jeden zespół: nie jest to ani samodzielna reakcja mózgu ani ciała”²³. W tym przypadku pisarz, dodając sobie splendoru, ów ból interpretuje jako cierpienie za miliony.

Źródłem stresu jest też dla Mistrza własna twórczość. Ocenia wartość swoich dzieł w kontekście ich odbioru przez czytelników oraz tego jak on sam jest przez nich postrzegany. Odbiera i analizuje głosy dochodzące od rodaków. W otrzymywanej z Warszawy prasie znajduje przedstawiającą go karykaturę: „Na jednym z rysunków wyobrażony został w postaci wielorękiego potwora. Każda ręka trzymała pióro lub pędzel. Przyjrzał się twarzy ośmiornicy. Była to twarz złośliwie uśmiechającego się starca. Zresztą rysunek był wierną jego podobizną” (54). Pisarz akceptuje wymowę rysunku. Z żalem zestawia się z europejskim gigantem Wiktorem Hugo, którego jedno słowo więcej jest warte dla krytyków niż 10 kartek zapisanych przez polskiego twórcę – „jeśli Wiktor Hugo jest tytanem – ja pozostaję potworem” (107). Ujawnia się tu – i wielu innych fragmentach powieści – kompleks bohatera wobec pisarza rangi europejskiej. Kompleks wynika z tego, iż sam czuje się pisarzem-monstrum, autorem nadproduktywnym i doskonale wie, że nie może pracować inaczej, nie może pozwolić sobie na oszczędność słów i twórczość prawdziwie artystyczną, za co wielbiony jest Hugo. Bohater ma świadomość tego, jaka jest jego twórczość. W powieści czytamy komentarz narratora: „dla niego nigdy sprawa warsztatu nie była tak ważna, jak idea, którą w swoich utworach podnosił” (161)²⁴. Ze względu na pełnioną w swojej twórczości służbę ojczyźnie, której podporządkował sprawy warsztatowe swojego pisarstwa, nie odczuwa entuzjazmu z powodu jubileuszu, którym rodacy pragną go uczcić. Planowany jubileusz go stresuje. Wynika to z napięcia między wdzięcznością Polaków a ich oczekiwaniem od niego konkretnych politycznych deklaracji, których on z kolei wolałby uniknąć²⁵. O komplikacjach związanych z uroczystościami pisze w liście do warszawskiego wydawcy:

Nie krył, że informacje dotyczące przygotowywanego jubileuszu bardzo go przygnębiają, wprawiając w jeszcze większe zakłopotanie. O żadnej nagrodzie, którą miałby otrzymać jako dar narodu, mówić w ogóle nie pozwala! Ma poczucie własnej wartości, ale wie,

²³ A. Damasio, dz. cyt., s. 13.

²⁴ Takie rozumienie roli literatury przez bohatera zbliżałoby go do J. I. Kraszewskiego. O Kraszewskim pisze Józef Bachórz: „Nie pretendując do miana wielkiego artysty podkreślał nieraz, że zamiary dydaktyczne – posługę rodakom – przedkłada nad sztukę literacką”; tegoż, *Przedśłowie*, [w:] *Zdziwienia Kraszewskim*, dz. cyt., s. 10.

²⁵ E. Dąbrowicz odwołuje się do „Wiadomości Polskich” z roku 1857, by pokazać społeczne postrzeganie J. I. Kraszewskiego: „Kraszewski jako «wyobraziciel» swego czasu, «dziecko» epoki. Popularność zobowiązywała pisarza do czegoś więcej. Chcąc nie chcąc był «sternikiem» w dziedzinie «umysłowego i estetycznego usposobienia kraju». Jako «sternik» jednak zawodził, bo wtrącał czytelnika w «sprzeczności». Sprawy, które poruszał, wikłał w nierozstrzygalny «antagonizm» sfery duchowej i materialnej”; teże, *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009, s. 480–481.

że na żadne takie prezenty pozwolić sobie nie może. Wystarczy oddanie czytelników, jeśli nie odrzucą jego książek. Prosi zatem, by przygotowania te bardzo ograniczyć. I tak pewnie nie uda się uniknąć wielkich ceremonii, które go czekają w Krakowie. (...) Ale co robić? Trzeba po prostu przeżyć (55).

Wszystkie negatywne emocje prowadzą bohatera do poczucia osaczenia, utraty panowania nad własnym życiem i bolesnego osamotnienia. Przyglądając się bohaterowi, widzimy jego słabości, możemy dostrzec, że (według twierdzenia Damasio) – „dusza oddycha przez ciało”²⁶. A ciało starego pisarza reaguje drętwieniem rąk, bólem stawów i innymi dysfunkcjami. Finałowa scena zanurzenia się w wodę – poprzedzona słowami „pora umierać” (329) – przedstawia śmierć czy marzenie o śmierci, która przynosi wreszcie uwolnienie od permanentnego stresu.

Wstał i rozebrał się. Czuł teraz na ciele chłodny powiew idący od wody. Zanurzył się w niej i od razu ogarnął go zupełny spokój. Płynął na plecach. (...) Czas wracał do swego ukrytego dna. Pamięć nie istniała. Chwila stawała się wiecznością. Tak, ten opis kończył wszystko. (331)

Cierni i laur Terleckiego opowiada o pisarzu, który żyje w ciągłym stresie, wynikającym z tego, że wszystkiemu, co go spotyka bądź też co sam wybiera, brak jednoznaczności. W związku z tym Mistrz stale zagrożony jest kompromitacją na różnych płaszczyznach – zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej. Jako starzejący się mężczyzna doświadcza stresu wynikającego z nieprzystawalności seksualnego pożądania do możliwości jego zaspokojenia. Jako ktoś uznawany za autorytet moralny, stresuje się perspektywą zdemaskowania szpiegowskiej działalności i czuje się upokorzony koniecznością pertraktowania z szantażystą. Niepokoi się także rzeczywistą rangą swojego pisarstwa, któremu wartości, w znacznej mierze, przydawała sytuacja polityczna Polski.

Omawiana tu powieść Terleckiego o pisarzu skłania do podejrzeń, że jest ona w jakiejś mierze również pisarską autorefleksją – kryptowypowiedzią na temat własnej osoby i twórczości²⁷. Czas, w którym powieść powstała – późne lata 80. XX w., koniec PRL-u, – niewątpliwie skłaniał do podsumowań. Terlecki musiał odczuwać obawę o swoje pisarstwo w zmieniającej się rzeczywistości kulturowej – w świecie ludzi kierujących się innymi już priorytetami, w dobie transformacji ustrojowej i europeizacji Polski. Stres Terleckiego i powieściowego Mistrza o ryśach Kraszewskiego – autorów powieści o powstaniu styczniowym²⁸ – może mieć

²⁶ A. Damasio, dz. cyt., s. 14.

²⁷ Ewa Owczarz zauważa: „Tak więc Kraszewski jako bohater powieści mógł stać się dla pisarza dwudziestowiecznego, przeżywającego podobne udręki i konflikty, uosobieniem dylematów człowieka, artysty, Polaka”; tejsze, dz. cyt., s. 418.

²⁸ Setna rocznica śmierci Kraszewskiego – obchodzona u schyłku PRL-u – pozwoliła na przypomnienie powieści o powstaniu styczniowym – min. *Dziecię Starego Miasta, Szpieg, Para czerwona*; por. M. Woźniakiewicz-Dzidosz, *Powieści powstańcze Bolesławity*, [w:] *Zdziewienia Kraszewskim*, dz. cyt., s. 79–88.

podobną intensywność, choć oczywiście różnić się będzie w szczegółach – bo, jak czytamy w powieści – „Czasami los innego człowieka wydaje się odbiciem własnego losu” (226).

SUMMARY

WRITER IN STRESS. *CIEŃ I WIATR* BY WŁADYSŁAW LECH TERLECKI

This article is an attempt to analyse a novel *Cień i laur* (*Thorn and laurel*) written by Władysław Lech Terlecki in terms of emotions. This analysis particularly concerns strong and long-term stress, which is experienced by the main character – writer, whose prototype was supposed to be Józef Ignacy Kraszewski. The writer, aged and popular, is a moral authority. Nevertheless, he has difficult time due to the celebration of the jubilee of his work. At the same time he is blackmailed because of his cooperation with a French spies. Moreover he is fascinated by a young, aspiring writer. He sees himself in confrontation with his own past and works by the young writers. The main character, famous Polish writer, compares himself with Victor Hugo. *Cień i laur* is a record of thoughts and emotions caused by tensions and conflicts between sensuality and the limitations resulting from the function of the writer, the entanglement in politics and ageing.

KEY WORDS: W.L. Terlecki, *Cień i laur* (*Thorn and laurel*), stress, J.I. Kraszewski, the decline of PRL

BEATA LARENTA – absolwentka filologii polskiej Akademii Podlaskiej w Siedlcach (specjalność edytorska i nauczycielska), doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, współpracuje z Zakładem Oświecenia i Romantyzmu oraz Ośrodkiem Badań Filologicznych nad Cenzurą PRL. Pod opieką naukową dr hab. Elżbiety Dąbrowicz przygotowuje rozprawę doktorską: *Władysław Lech Terlecki – pisarz inteligencki (w kręgu fabuł i dyskursów publicznych)*.

MAGDALENA DOMURAD
UNIwersytet w Białymstoku

PORTRET EMOCJONALNY KARIEROWICZA?
POWIEŚĆ EDWARDA KUPISZEWSKIEGO
ZA GRZECHY CUDZE I WŁASNE

*Gdyby porównać życie do żaglowca, to emocje byłyby wiatrami.
Nagła zmiana wiatru wprawia żagle w łopot, brak wiatru
spowalnia ruch i sprowadza martwą ciszę, zaś jego nadmiar
może rzucić statek na skały¹.*

Można się „zastanawiać, czy gdyby Edward Kupiszewski urodził się o piętnaście lat wcześniej – a urodził się w 1940 roku – napisałby powieść o problematyce i fabule zbliżonych do omawianego tu utworu już w latach 50. – na fali rozliczeń postalinowskich. Akcja wspomnianej powieści, *Za grzechy cudze i własne*, osadzona jest bowiem właśnie w okresie tzw. odwilży, w latach 1955–1956. Powieść tę napisał jednak autor nieobarczony w żaden sposób odpowiedzialnością za kształt literatury w późnych latach 40. i wczesnych 50. XX wieku. W dodatku napisał ją późno, nawet w stosunku do własnej metryki, bo w końcu lat 90. (rok wydania: 1998), a więc jako człowiek bardzo już dojrzały. Gdyby nawet ktoś nie wiedział, kiedy powieść ta powstała i nic nie słyszał o Kupiszewskim, a miał jakąś orientację w literaturze polskiej okresu odwilżowo-październikowego, raczej nie byłby skłonny datować jej na lata bliskie czasowi akcji. Z kilku powodów. Jednym z nich jest sposób skonstruowania głównej postaci, a zarazem powieściowego narratora – przedstawienie jego motywacji, reakcji emocjonalnych, autopercepcji, wewnętrznej szarpaniny, rozdarcia między różnymi uczuciami, konfrontacji wartości wyniesionych z domu z tymi nowo przyjętymi. W literaturze z lat 50. taki bohater był prezentowany inaczej.

Zanim przejdę do powieści, muszę w paru zdaniach przybliżyć autora, jak sędzę, słabo znanego nie tylko szerszej publiczności, ale również badaczom literatury powojennej, który nigdy nie był zaliczany do literackiej czołówki pisarzy. W całej twórczości Kupiszewskiego² odnajdujemy codzienność życia prowincjonalnego,

¹ L. Golińska, *Emocje: przyjaciel czy wróg*, Łódź, 2006, s. 69.

² Edward Kupiszewski (ur. 18 czerwca 1940 r. w Czerwoncu k. Makowa Mazowieckiego, zm. 8 sierpnia 2000 r. w Ostrołęce) – pedagog, poeta, prozaik, działacz społeczny. Uprawiał

wiejsko-miejskiego osadzonego w określonych realiach historycznych, powojennych przemian społecznych i politycznych, przedstawianych przez pryzmat własnych doświadczeń z lat dzieciństwa i młodości, a także późniejszej pracy zawodowej i społecznej. Kupiszewski dał się poznać nie tylko jako pisarz, ale również działacz społeczny. Wraz z Ireną Knapik-Machnowską prowadził Salon Literacki, było to miejsce, gdzie poezja łączyła się z muzyką. Sukces tego przedsięwzięcia przyczynił się do powstania pisma o tym samym tytule. Kupiszewski uczestniczył także w życiu literackim regionu, biorąc udział w konkursach poetyckich i recytatorskich jako honorowy juror, współpracujący z Miejską Biblioteką Publiczną i Towarzystwem Przyjaciół Ostrołęki. Współorganizował Spotkania Literackie na Kurpiach. Pracował także w Studium Nauczycielskim, a od roku 1989 był współredaktorem „Pracowni”. Będąc nauczycielem Zespołu Kolegiów Nauczycielskich w Ostrołęce, zainicjował powstanie pisma studenckiego „Parnasik”.

Jego proza zaliczana bywała do nurtu gorącej prozy politycznej lub traktowana jako kronikarski zapis wydarzeń i problemów, ważnych zarówno dla jednostki, jak i całych grup społecznych, dotyczyła czasów zaprowadzania władzy ludowej w Polsce i tworzenia się nowego społeczeństwa. Jego bohaterowie uwikłani są głęboko w owe procesy, zmagają się z wymaganiami partii i uległością władzy terenowej wobec przymusów politycznych, z własnym sumieniem i zakorzenionymi w świadomości czy nawykach tradycjami i wartościami.

Twórczość Kupiszewskiego przyporządkowywano też niekiedy do nurtu chłopskiego zwanego „nurtem inteligentkim”. Nie oznacza to jednak, że pisarz miał w ścisłym sensie chłopskie pochodzenie. Wprawdzie pochodził ze wsi, ale to matka jego wywodziła się z rodziny chłopskiej, on zaś był synem organisty. Henryk Bereza dzieli pisarzy nurtu chłopskiego na trzy generacje według lat urodzenia (1900–1920, 1920–1940 i później) i, charakteryzując każdą z tych grup, wskazuje na różnice i poczucie wspólnoty między twórcami, wynikające z uwarunkowań historycznych i społeczno-politycznych³. Pisarzy łączy chłopska genealogia społeczna lub ściśle związki z chłopskością, nie łączą ich natomiast ani rodzaj i jakość ambicji literackich, ani hierarchia pisarskich osiągnięć. Wspólne rysy przejawiają się w zbieżnościach pewnych doświadczeń społecznych, w inklinacjach myślowych i estetycznych. To wszystko świadczy o tym, że nurt wiejski w literaturze jest rzeczywistością literacką. Ci samorodni pisarze ludowi stali się duchowymi ojcami inteligencji chłopskiej. Bereza nazwał tę generację „zdobyc-

twórczość literacką ponad 40 lat. Jako poeta debiutował w 1956 na łamach „Nowej Wsi”. Był członkiem grupy poetyckiej *Narew*, potem Klubu Literackiego *Narew*, od 1984 – Związku Literatów Polskich. W 1985 roku otrzymał Nagrodę im. Stanisława Piętaka za *Pokońca w sierpniu*, w 1986 nagrodę „Tygodnika Ostrołęckiego” za *Rozmowy z córką*, w 1989 III nagrodę w konkursie Ludowej Spółdzielni Wydawniczej za powieść *Ktoś powiedział*. Za całokształt działalności kulturalnej i literackiej otrzymał w 2000 roku nagrodę Prezydenta Miasta Ostrołęki, a pośmiertnie – nagrodę literacką Witolda Hulewicza.

³ S. Burkot, *Marchoń na Parnasie*, Warszawa 1980, s. 206–207.

cami pałaców sztuki”. Wniosła ona odrębną świadomość kulturalną i społeczną, ukształtowaną przez długą tradycję kultury wiejskiej. Głównym problemem literatury omawianego pokolenia pisarzy były koszty moralne dwudziestowiecznej masowej i nieuchronnej dwudziestowiecznej ze wsi do miasta, przenosin z jednej kultury do drugiej. Tworzyli ten nurt przesiedleńcy ze wsi, którzy powracali do rodzinnych stron już nie fizycznie, lecz w swojej twórczości. Stawiali sobie trudne pytania dotyczące ceny, jaką musieli zapłacić za własny awans społeczny. Jak pisze Zbigniew Warski, Kupiszewski „powraca do korzeni, poszukuje rodowodu, stąd popularność autentycznego albo stylizowanego bohatera z ludu w literaturze”⁴. Pisarz przedstawiał problem w taki sposób, by czytelnik każdego regionu w Polsce (migracja ze wsi do miasta była zjawiskiem ogólnokrajowym) odnalazł tam część własnej historii, własnego życia, własnych rozterek i dylematów. Nie był pisarzem akcentującym problematykę regionalną, mimo że podstawę jego książek stanowiły realia – jak można się domyślać – z okolic Ostrołęki. Sam mówił o swych utworach powieściowych, że „to jest w zasadzie nowy rodzaj prozy obyczajowej z wyakcentowaniem spraw politycznych. Ale nie tych, które rozgrywają się na wysokich szczeblach, lecz tu w gminie, w województwie”⁵. Czesław Parzych zauważył:

W prozatorskiej twórczości Kupiszewskiego pulsuje troska o losy ziemi ojczystej, o prawdę, o przywrócenie autentycznego, pełnego kształtu i barwy takim pojęciom jak miłość, wiara, nadzieja... Jest w niej zawarta niepowtarzalność wiejskiego życia i pracy, myślenia i tradycji, jest – obok innych problemów – przedstawiona w realistyczny sposób powojenna rzeczywistość w naszym kraju do czasu organizowania się struktur „Solidarności” – początku lat osiemdziesiątych⁶.

To, co napisał Kupiszewski, wyrosło niewątpliwie z krytycyzmu wobec władzy totalitarnej, manipulowania ludźmi, wszechobecnej propagandy, głoszenia tego, że wszystkie przemiany mają służyć w efekcie dobru społecznemu. Autor czuł na sobie ciężar wydarzeń, spraw i sytuacji, całej panoramy przemian społecznych, co poświadczał słowami: „nie pisać, milczeć o tym wszystkim, to znaczy zmarnować życie, zatrzymać się gdzieś na uboczu, zginąć”⁷. Ale zarazem Kupiszewski nie był typem buntownika. Przedstawił też w swojej powieści nie bohatera zbuntowanego przeciw władzy, ale kogoś, kto jest jej narzędziem, wykonawcą poleceń z centrum w niewielkim mieście, w swoim miejscu pracy. Trzeba pamiętać, że Kupiszewski przez dwadzieścia pięć lat żył i tworzył w „miasteczku średniej wielkości” – jak określa około czterdziestotysięczną pod względem liczby mieszkańców Ostrołękę – Juliusz Foss w reportażu zamieszczonym na łamach „Tygodnika Ostrołęckiego”. Czytamy tam:

⁴ Z. Warski, *Korzenie*, „Rzeczywistość” 1982, nr 23, s. 14.

⁵ Cz. Parzych, *Opowieść o Edwardzie Kupiszewskim*, Ostrołęka 2010, s. 10.

⁶ Tamże, s. 27.

⁷ J. Foss, *Awans pisarza do miasteczka średniej wielkości*, „Tygodnik Ostrołęcki” 1984, nr 35, s. 9.

U nas pisarz staje się. Staje się od pierwszego zdania. Pisarz na prowincji staje się przede wszystkim w konfrontacji – tu go znają, jego znajomych, jego żonę i dzieci, umeblowanie jego kuchni i zapach gotowanych potraw, mają swoje zdanie o jego zamiarach. Trzeba się odważyć na pierwsze zdanie, bo każde zdanie zostanie oplotkowane i nie daj Boże, żeby ktoś je uznał za dopiekające – wtedy użyje armaty. Że nie ma armat? No to je sobie wymyśli, odwrotnie niż w słynnym kalamburze, w którym nie da się użyć siły, gdy po pierwsze armat nie ma... Pisarz na prowincji staje do konfrontacji, mając tylko słowo. Ale jego słowo jest przemyślane⁸.

Pisanie na prowincji o prowincji wymagało więc jednak sporej odwagi, innej niż ta, na której potrzebuje pisarz żyjący w wielkim mieście. Splot wydarzeń i wątków w powieści *Za grzechy cudze i własne* ma na celu społeczną i psychologiczną charakterystykę człowieka, który został włączony – za własnym przyzwoleniem – w tryby aparatu władzy i który na skutek zmiany sytuacji politycznej znalazł się w pułapce. W konstrukcji bohatera zmuszonego do zmiany poglądów do niedawna uważanych za niekwestionowane, zagrożonego utratą dotychczasowej pozycji, istotną rolę odgrywają emocje. Omawiana powieść ma formę narracji pierwszoosobowej i jest zapisem myśli, stanów uczuciowych, wrażeń, dylematów moralnych młodego człowieka, który zdecydował się skorzystać z oferty szybkiego awansu społeczno-zawodowego w realiach prowincjonalnego miasta w pierwszej dekadzie Polski powojennej. Jako zdeklarowany zwolennik kierunku przemian ustrojowo-społecznych, akceptował metody ich zaprowadzania i konieczność odstąpienia od tradycyjnej etyki: „Jestem taki, bo tak mnie ukształtowały warunki społeczne i historyczne. W naszym świecie nie ma miejsca na ewangeliczną dobroć. Jeśli zabraknie ludzi takich jak ja, jak całe nasze pokolenie, kraj ten wejdzie na złą drogę. Wiem dokąd idę i wiem, że nie idę po różach”⁹.

Bohater znalazł się w niekomfortowej dla siebie sytuacji, kiedy nastąpiła tzw. „odwilż”. Powieść dotyczy komplikacji wynikłych stąd, że młodemu inteligentowi z awansu nagle usuwa się grunt spod nóg, grunt w postaci jedynie słusznej ideologii oraz jednoznacznych dyrektyw „góry” partyjnej i UB, wobec których do tej pory nie zgłaszał żadnych wątpliwości. Aleksander Nawrocki tak pisze o bohaterze Kupiszewskiego:

Bohater jest sam, ślepy i głuchy automat, zapatrzony w szczytne cele, nawet nie podejrzewający, że młodzież go oszukuje, a starsze pokolenie, które brutalnie odrzucił w imię budowania nowej przyszłości, po prostu się go boi. W działaniu chce zastąpić swój ideał, Marię, do nowej ideologii podchodzi z religijnym namaszczeniem, z bezkompromisowością pierwszych chrześcijan. Ale sam nie umie być posagowym ideałem, czym się wewnętrznie gryzie¹⁰.

⁸ Tamże, s. 9.

⁹ E. Kupiszewski, *Za grzechy cudze i własne*, Warszawa–Ostrołęka 1998, s. 140. Dalej w tekście podawana jest strona.

¹⁰ A. Nawrocki, *Pisarz w cieniu krytyki*, „Kultura” 1986, nr 33, s. 10.

Można mieć wątpliwości, czy dokonane w powyższym cytacie zrównanie żarliwości ZMP-owca z determinacją pierwszych chrześcijan jest uprawnione. Pierwsi chrześcijanie byli prześladowani przez państwo, ZMP-owcy działali po stronie władzy.

Bohater dokonuje surowej samooceny w swego rodzaju spowiedzi (spowiedzi, a nie samokrytyki, jak nakazywał komunistyczny rytuał). Komuniści uprawiali publiczną samokrytykę na swoich zebraniach, przyznawali się do błędów, polegających na tym, że rozminęli się z ideologią. Bohater natomiast kilkakrotnie w powieści dokonuje spowiedzi, na przykład przed Marią, która była dla niego przewodniczką ideową (w czasach szkolnych był w niej zakochany, podziwiał jej zaangażowanie polityczne, imponowała mu jej postawa, jej działania w ZMP, jednak głęboko odczuł fakt, że odrzuciła go jako mężczyznę, wybrała tzw. karierę polityczną). Spotkał się z nią po latach, w sumie w dość niejednoznacznych okolicznościach, wciąż rozmyślając o niej jako niespełnionej miłości. Bohater mówił wtedy:

Jestem Marysiu, złym człowiekiem. Tak. Nie przerywaj, proszę. Wiele ludzkiej krzywdy ciąży na mnie. Kiedyś wytyczaliśmy sobie wspólny cel. Cel uświęca środki, mówiliśmy wtedy. Interes organizacji, partii, państwa... Jednostka bzdura. I inne rzeczy. W imię tego celu zerwałem z domem, ze wszystkimi, aby w drodze nic mi nie ciążyło. Miałem złudzenie, że jestem wolny (207).

Kiedyś uczyłem się od ciebie postawy. Wywierałaś duży wpływ na moje postępowanie. Nie chcę, żebyś mnie źle rozumiała. Wpływ pozytywny. Tylko potem ogarnęły mnie tryby jakiejś potwornej maszyny i już nie miałem wyjścia. Wiara moja była ślepa i bezgraniczna. Obowiązek wobec organizacji i partii był na planie pierwszym. I w pewnej chwili zobaczyłem, że wszystko z czego byłem dumny, zwraca się przeciwko mnie. Przegrywam (209).

Można przypuścić, że poprzez tę spowiedź i poprzez następującą po tym wizytę na wsi bohater chce się uwiarygodnić jako ideowiec, który został wprowadzony w błąd przez „górze”. Chce w oczach Marii uchodzić za ideowca a nie karierowicza. Przyznaje się do przegranej, żeby wywołać w niej jako swojej przewodniczce, „starszej stopniem”, poczucie winy i skłonić ją do zdjęcia z niego odpowiedzialności. Manewr ten jednak zawodzi. Maria nie ma zamiaru się przed nim kajać.

O tym, że będziemy mieli do czynienia z bohaterem, który stracił grunt pod nogami, pośrednio informują już pierwsze zdania powieści: „Zielony jeep zajeżdżał mi drogę, a we mnie serce struchlało z przerażenia. Stałem jak wrzuty. Nie wiedziałem, co się dzieje” (6). Zdania te odnoszą się do sytuacji, która faktycznie miała miejsce na ulicy, ale też zapowiadają wstrząsy, które nastąpią w życiu bohatera z powodu zmian politycznych „na górze”, które zaczęły się od referatu Nikity Chruszczowa, piętnującego kult jednostki. To, w co bohater zaangażował się całym sobą, co mu dawało poczucie wartości i bezpieczeństwa, zostało podważone z niewiadomych dla niego powodów. Do tej pory był on skoncentrowany na tym, żeby z oddaniem wykonywać polecenia z „górze”, teraz – na skutek zamętu politycznego – ulega

dezorientacji, ale też podejmuje próby złapania równowagi, ratowania z trudem zdobytej pozycji i własnej samooceny oraz relacji z bliskimi.

Postaram się pokazać, w jaki sposób postać ta – moim zdaniem ciekawa – została skonstruowana od strony emocjonalnej. Sytuacja kryzysowa, w której bohater się znalazł sprzyjała odsłonięciu jego emocji, zwłaszcza negatywnych. Ludzie są szczególnie narażeni na przeżywanie negatywnych emocji wówczas, gdy zachodzi konflikt między uznawanymi przez nich wartościami lub kiedy stawiane sobie wymagania są szczególnie wygórowane i w związku z tym trudno osiągalne. Spójność lub niespójność naszego „ja”, przekonania żywione o sobie, stopień w jakim jesteśmy bliscy tego, jakimi chcielibyśmy być – wszystko to jest ważnym źródłem pozytywnych lub negatywnych emocji¹¹. Sytuacja bohatera powieści *Za grzechy cudze i własne*, dwudziestoparolatka, który bardzo szybko wspiął się po szczeblach kariery – i który nagle stanął przed koniecznością zrewidowania swojej samooceny i światopoglądu, doskonale mieści się w tym polu. Emocje, które tworzą tę postać, sprawiają że jest ona żywa, nie zaś schematyczna i papierowa, co było typowe dla bohaterów powieści socrealistycznych. Emocja jest subiektywnym stanem psychicznym, uruchamiającym priorytety dla związanego z nią programu działania. Jej odczuwaniu towarzyszą zwykle zmiany somatyczne, ekspresje mimiczne i pantomimiczne oraz konkretne zachowania¹². Wiele emocji, zwłaszcza te, które pojawiają się w wyniku kontaktów międzyludzkich, rodzi pokusę ich ujawnienia i powiedzenia tego, co czujemy. Do takich ekspansywnych emocji, których doświadczanie budzi żywą chęć ich wyrażania, należą: złość, miłość, strach. W cytowanym już początku powieści – „we mnie serce struchlało z przerażenia. Stałem jak wryty” (6) – widzimy bohatera silnie pobudzonego emocjonalnie w wyniku śmiertelnego zagrożenia wypadkiem drogowym. Zagrożenie – jak się zaraz przekonujemy – było pozorne. Kierowca samochodu specjalnie zajechał mu drogę, żeby skłonić go do zatrzymania: w jeepie siedział niewidziany przez parę lat kolega, który właśnie, dzięki protekcji ojca, zaczął robić karierę w partii i od którego zresztą przy wódce bohater dowiedział się o referacie Chruszczowa. Dzięki rozmowie w knajpie czytelnik dowiaduje się też, kim jest bohater-narrator. Poznajemy więc dwudziestoparoletniego towarzysza, zastępcę dyrektora szkoły, opiekuna szkolnej organizacji ZMP, ożenionego z byłą uczennicą, ojca dwumiesięcznej córeczki, chłopaka ze wsi, który szybko awansował, dostał z kwaterunku mieszkanie: „dwa pokoje i kuchnię, jest łazienka... Słowem, jestem urządzony”. Kolega tak komentuje jego osiągnięcia: „To się uwinąłeś... No, z tą żeniactką... Szybki jesteś. Wszystko zresztą zrobiłeś szybko. Stachanowiec prawdziwy. Szczęśliwyś chociaż? – O tak - potwierdziłem. Zrobiłem to tak skwapliwie, że popatrzył na mnie uważnie” (7).

¹¹ L. Golińska, dz. cyt., s. 12.

¹² D. Doliński, *Mechanizmy wzbudzania emocji. Ekspresja emocji. Emocje, poznanie, zachowanie*, Poznań 2011, s. 322.

Mówienie o swoich uczuciach stanowi skuteczny sposób na ponowne skontaktowanie się z nimi. Kiedy Mikołaj, kolega ze szkolnej ławki zauważa, że bohater powiedział „kochałem ją”, dopytuje: „Powiedziałeś, kochałem?”. Bohater poczuł się zmieszany. Nie był skłonny do zwierzeń. Nie podjął tematu, jednak zaczął sam się zastanawiać nad miłością, małżeństwem, nad swoim życiem:

Małżeństwo nasze trwało zaledwie kilka miesięcy. Co o nim można powiedzieć? Od początku kłopoty i zmartwienia. (...) poranne wędrówki po chleb i mleko, noce nieprzespane, wizyty u lekarzy, płacz dziecka i narzekanie Jagody, słowem pospolitość, szarość i coraz mniej uniesień, przeżyć, wzruszeń. Cięża, a potem poród zarysowały na twarzy niedostatki urody, które przedtem maskowała świeżość młodości. Najgorsze, że widziałem je teraz tak wyraźnie. Piękna niegdyś dziewczyna, zadbana, uśmiechnięta, dzisiaj w przydeptanych kapciach, w przybrudzonej koszuli, z prawdziwą strzechą na głowie zamiast fryzury staje się coraz dalsza (11).

Bohater często zestawiał Jagodę – swoją zwyczajną żonę – z Marią, którą był zafascynowany nie tylko erotycznie, ale którą też podziwiał jako przewodniczkę ideową. W zestawieniu z nią „żona wyglądała jak kura przy rajskim ptaku” (12). Bywało, że wstydził się z powodu swojej żony i tego jak wygląda: „Jagoda otworzyła drzwi. Zawstydziłem się. Jak było do przewidzenia, miała na sobie nocną koszulę i szlafrok” (15). Był złośliwy i czynił kąśliwe uwagi pod jej adresem lub o niej. Na słowa Mikołaja: „Piękną masz żonę”, odpowiedział: „Tylko za długo żyje” (16). Chwila refleksji i opamiętania przyszła jakiś czas później, kiedy zaczęła męczyć go świadomość, że wyrządził żonie krzywdę: „Z niechęcią wspominałem tamten wieczór. W obecności przyjaciela musiała Jagoda, moja wielka miłość sprzed kilku miesięcy, wysłuchiwać wielu grubiańskich uwag. Całą noc przepłakała” (19). Maria natomiast ucieleśniała to, do czego bohater dążył, aspirował, pasowała do jego wyobrażenia o sobie jako „nowym człowieku”. Jagody – swojej uczennicy [tamta była jego nauczycielką] nie mógł podziwiać. Jako uczennica, a więc ktoś od niego zależny, niższy w hierarchii, nie mogła być ona jego ideałem, drogowskazem. Była uosobieniem szarej rzeczywistości, w której bohater grzęźnie. Znaczący jest też ślub w kościółku – a więc tradycyjny, charakterystyczny dla świata, który wedle ideologii komunistycznej skazany jest wyrokiem historii na zagładę. Również z tego powodu Jagoda symbolizuje regres a nie postęp w życiu bohatera i stąd jego negatywne emocje względem niej. Żona nabiera jednak pewnej wartości w jego oczach, kiedy zaczyna się spać ideologiczne rusztowanie jego kariery. Z tego też względu bohater jedzie na wieś do rodziców. Tradycyjne wartości okazują się jakąś – mimo wszystko – tratwą ratunkową. Bohater konfrontuje swoją idealizowaną miłość do Marii z Jagodą. Można stwierdzić, że obie są nośnikami konfliktu, który się nieustannie odbywa w bohaterze. Jagoda – tradycjonalistka, opiekunka domowego ogniska, Maria – uosobienie ideologii komunistycznej, nowoczesności.

Złość i lęk, wstyd i gniew, miłość i nienawiść, radość i smutek, jak opisują specjaliści w tej dziedzinie, to emocje, które się wykluczają. Nie można równocześnie doświadczać obu emocji z wyżej wymienionych par, aczkolwiek można odczuwać je przemiennie; gdy ulegamy jednemu i drugiem w krótkim odstępie czasu, stwarza

to fałszywe wrażenie, że obu doświadczają się równocześnie. Dlatego wzbudzenie gniewu pomaga stłumić lęk¹³.

Zatrzymuję się przy lęku, bo właśnie lęk towarzyszył bohaterowi niezmiennie, podsycany niepewnością sytuacji politycznej za „odwilży”. Wcześniej, jak można sądzić z powieściowych retrospekcji, poczucie pewności dawało mu zaangażowanie w „budowę socjalizmu”, przynależność organizacyjną, wykonywanie poleceń partii. Szybka kariera była dla niego potwierdzeniem, że jest na właściwej drodze. Zawirowania polityczne i brak konkretnych dyrektyw „z góry” spowodowały w nim wewnętrzny zamęt. Lęk skłania do oddalenia się od osoby lub obiektu czy sytuacji, która go wyzwala. Ale bohater nie mógł i nie chciał, „oddalić” się od partii, od osób nim sterujących [choćby Majora], do których stracił już zaufanie. Nie chciał, bo dzięki partii i jej terenowym funkcjonariuszom zdobył swoją pozycję; nie mógł, bo nie miał dokąd odejść¹⁴, a ponadto bohater był związany z władzą nie tylko pełniąc oficjalne funkcje z jej nadania, ale też ze względu na związki nieformalne. Major, któremu bohater dostarczał swoje „notatki”, czyli donosy, wiedział o nim wszystko (o ślubie kościelnym, o libacji w restauracji „Pod żaglami”, o wypadkach w szkole). W relacji z nim bohater czuł się osaczony:

Osaczył mnie ze wszystkich stron. Jeden błąd i wszystko zwróci się przeciwko mnie. Każdy ze znanych faktów wystarczyłby mi do absolutnego skompromitowania mnie jako działacza. (...) Darował mi wspaniałomyślnie, ale nie zapomniał. Wie, że brałem ślub w kościele. Tylko ten jeden epizod ujawniony w odpowiednim momencie i miejscu (...). Strach pomyśleć. Za jego [majora] milczenie płacę własną lojalnością. Czasem na przekór samemu sobie. Nawet myśl, że działalnością tą umacniam ludową władzę, nie zawsze wystarczała. Były momenty, że brzydziłem się sobą, chociaż wiedziałem, że w marszu trzeba zakurzyć buty (24).

Wojciech Tomasiak w *Słowniku realizmu socjalistycznego* stwierdza: „Świat socrealistycznych utworów zaludniają postacie ruchliwe, przemieszczające się w płaszczyźnie geograficznej i na drabinie ról społecznych”¹⁵. Przemieszczenia bohaterów związane są z awansem społecznym. Warunki awansowania w społeczeństwie określała władza, która uzależniała awansującego, podporządkowywała jego działanie własnym celom, a niesubordynacja groziła poważnymi konsekwencjami. Jeśli nie należał do partii, uznawany był za przeciwnika władzy ludowej i za wroga przemian socjalistycznych. Każdy, kto nie brał udziału w życiu kraju na zasadach wyznaczonych przez władzę, stawał się osobą podejrzaną. To partia,

¹³ L. Golińska, dz. cyt., s. 54.

¹⁴ Chociaż często myślami wracał do domu rodzinnego, ojciec po kolektywizacji tak samo kocha ziemię i tak samo na niej pracuje, ale i ma żal do syna, że ten namawiał go, by wstąpił do spółdzielni. Z rozgoryczeniem zauważa, że ludzie na wszystko machają ręką i zamiast pracować robią zebrania. Jednak wszystkiemu się podporządkowuje, by nie zaszkodzić w karierze synowi.

¹⁵ W. Tomasiak, *Awansu społecznego temat*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 16.

a raczej przynależność do niej, zapewniała bezpieczne życie, gwarantowała szybki rozwój, awans na wyższe szczeble kariery zawodowej. Bez niej te cele byłyby tylko mrzonkami. Najczęściej spotykanym modelem bohatera powieści socrealistycznej był młody inteligent, migrant ze wsi, działacz robotniczy, pionier, pozytywny bohater-buntownik, który przeciwstawia się staremu porządkowi i chce wprowadzić rządy młodych ludzi, ale rządy młodych ludzi, kierujących się programem partii jako przewodniej siły w społeczeństwie socjalistycznym. Należy pamiętać, że władza ludowa zwabiała młodych ludzi w swoje sidła pod pretekstem awansu i poprawy sytuacji materialnej. Mało kto zdążył w porę zauważyć, że staje się wewnętrznie zniewolonym człowiekiem w świecie fałszu i terroru. A gdyby nawet miał tego świadomość, oferta była zbyt kusząca, by można z niej było po prostu zrezygnować. Bohater-narrator powieści *Za grzechy cudze i własne*, awansując doświadcza niepokoję, z powodu decyzji, które musi podejmować z racji funkcji kierowniczych: „Od kiedy podjąłem pracę w szkole razem z funkcją opiekuna organizacji, wszystko stało się bardziej skomplikowane. Niby jestem sobą, a nie jestem. Niby robię to co chcę, a robię jakoś inaczej. Inaczej wszystko zaczynam, a inaczej kończę” (33).

Rozterki bohatera dotyczą jego stosunku do starszej, doświadczonej nauczycielki. Zwrócił jej uwagę, kiedy w pokoju nauczycielskim wspomniała o Bogu, co było sprzeczne z obowiązującym, zwłaszcza nauczycieli, światopoglądem materialistycznym. Po udzieleniu nauczycielce ostrej reprimendy bohater zastanawiał się, czy jednak nie powinien jej przeprosić, bił się z myślami – czy ma postąpić zgodnie z sumieniem, czy trzymać się linii politycznej. Ostatecznie stwierdzał: „Jestem kimś. Reprezentuję określoną siłę polityczną” (32). W stwierdzeniu tym narzuca się uwadze zależność między byciem kimś a reprezentowaniem partii. Stąd prosty wniosek, że bez partii, wedle własnego mniemania, bohater będzie nikim. Podejmując jakąś wątpliwą moralnie decyzję zawsze tłumaczył sobie, że cel uswięca środki i że właśnie tak musiał postąpić jako reprezentant „siły politycznej”, działającej dla dobra społeczeństwa i całego kraju. Dbając o swój wizerunek we własnych oczach, bohater nie tylko wycisza swoje wątpliwości, rozgrzesza się z własnych nieetycznych postępków, ale też musi się oszukiwać, żeby to, za co odpowiada potwierdzało propagandowy obraz rzeczywistości. Przedmiotem jego dumy jest opieka nad ZMP, ale konieczność zamykania oczu na niewygodną rzeczywistość, żeby podtrzymywać swój wizerunek jako skutecznego działacza, sprawia że bohater w ogóle nie wie, co się w organizacji tej dzieje. Okazuje się, że najlepsi aktywiści słuchają Wolnej Europy, czytają potajemnie zabronione książki, a jeden z uczniów tworzy w pamiętniku wizerunek swojego nauczyciela i opiekuna organizacyjnego jako karykaturę człowieka znienawidzonego przez podopiecznych. Kiedy Major wykrywa młodzieżowe sprawy, wszystko to spada na bohatera jak grom z jasnego nieba. Uczniowie zostają oskarżeni jako wrogowie ustroju, spiskujący przeciwko partii i współdziałający z imperialistycznym Zachodem, a w konsekwencji wydaleniu ze szkoły oraz w publicznym procesie ukarani surową karą kilkuletniego więzienia. Bohater jako człowiek i nauczyciel przeżywa boleśnie sytuację chłopców, ale jednocześnie – jako ktoś o pewnej już

pozycji w nowym społeczeństwie – boi się o własną karierę. Odpowiadał bowiem za młodzież i na domiar złego sam przekazał uczniom odbiornik radiowy, stał się niewiarygodny jako informator w oczach majora.

Powieść *Za grzechy cudze i własne* opowiada o młodym człowieku, który szybko awansował dzięki zaangażowaniu politycznemu, przy czym jest to awans na miarę niedużego, prowincjonalnego miasta, i który przeżywa swój upadek, na skutek zmiany kierunku wiatru historii. Gwałtowne pikowanie w dół zaczyna się w chwili, kiedy ktoś życzliwy podtyka mu pod oczy egzemplarz gazety, w której przeczyta ironiczną interpretację swoich uczynków.

Nauczyciel, którego nienawidzę, jest przystojnym i młodym mężczyzną. Tak mówią kobiety i dziewczęta z klas starszych. Urzeczony jego powierzchownością gotowe są nawet... Ale ja nie jestem plotkarzem. O tym, czy postępuje zgodnie z moralnością socjalistyczną, wie tylko jego żona, była uczennica. (...) Zrozumiałem, że moralność socjalistyczna jest inna dla jednych i inna dla drugich. Uczeń, który pali papierosy zasługuje na potępienie, natomiast nauczyciel, który uwodzi uczennicę, zasługuje na uznanie. Za tę prawdę jestem wdzięczny nauczycielowi, którego nienawidzę... I dlatego drogi czytelniku, jeśli spotkam jeszcze kiedyś nauczyciela, którego nienawidzę, uklonię mu się nisko z najwyższym szacunkiem. On właśnie zdemaskował całą obłudę naszych czasów, pokazał mi, jak nie należy żyć, przekreślił wartości fałszywe. Pomógł mi wyzwolić się (184).

Bohater tak oddaje swój stan emocjonalny po lekturze artykułu:

Doznałem nagle dziwnego uczucia, jakby rozstępowała się przede mną podłoga, rozpadał blok mieszkalny, a potem ziemia rozkładała na dwie części. Spadałem. Ręce miotające się w rozpaczy nie natrafiły na żaden występ skalny. Była pode mną przepaść bez dna. Nie słyszałem nawet własnego krzyku. (...) Z trudem powróciłem do rzeczywistości. Który to już raz przystąpiłem do spowiedzi z całego życia przed samym sobą? Kiedy zaczęło się zło? (189)

Obrazowanie jasno tu wskazuje, że bohater stracił grunt pod nogami. Okazuje się, że będzie do sceneria dla „spowiedzi z całego życia”¹⁶. Spowiedź, o czym już wspominałam, zakłada wyznanie grzechów. Do jakich zatem grzechów przyznaje się przed sobą bohater?

Zapędziłem się za daleko. Szedłem przed siebie, nie oglądając się na innych. Nie dla własnych korzyści przecież. Co ostatecznie osiągnąłem? Stanowisko? Szybko awansowałem, ale czy to można nazwać karierą? Pozycję społeczną? Tylko wtedy jestem widziany, gdy jestem potrzebny. Pieniądze? Nawet jeden cudzy grosz nie przykleił się do moich palców. Co więc zyskałem? Samotność i nieufność ludzką (240).

Od wyznania winy grzesznik przechodzi niepostrzeżenie do poczucia krzywdy. Nie jest w tej sytuacji możliwa autentyczna skrucha. Poczucie krzywdy wynika stąd,

¹⁶ Spowiedź w powieści pojawia się kilkakrotnie, bohater dokonuje spowiedzi przed samym sobą, przed Marią, przed Jagodą, przed ojcem, jest też w powieści spowiedź majora – relacja z wydarzeń w Poznaniu.

że bohater odczuwa silną dysproporcję między ceną za awans a zyskami z niego, w dodatku nietrwałymi. Ceną było porzucenie wartości wyniesionych z domu rodzinnego, rozmaite zachowania nieetyczne usprawiedliwane wyższą koniecznością i osłoną partii. Cena nie wydawała mu się wygórowana, kiedy widział wymierne korzyści awansu. Odkąd zyski stanęły pod znakiem zaufania, a „góra” partyjna straciła nieomyślność – poczucie straty zaczęło dominować w jego świadomości.

Powieść ostrołęckiego pisarza stanowi interesującą próbę wnikięcia w wewnętrzny świat bohatera z awansu, który zobaczył dla siebie życiową szansę w dokonujących się przemianach ustrojowo-społecznych, co spowodowało, że porzucił tradycyjny system wartości obowiązujący w chłopskiej rodzinie i nie cofał się przed czynami nagannymi moralnie (donosicielstwo, wyrzucanie z pracy kolegów o niezależnej postawie). Zmiana sytuacji politycznej, której nie przewidywał, na którą w żaden sposób nie był przygotowany, bo zgodził się być „trybem” w maszynie władzy, postawiła jego dopiero co osiągniętą pozycję pod znakiem zapytania, wywołując w nim negatywne reakcje emocjonalne i skłonność do „spowiedzi”. Te ponawiane przez niego wyznania (głównie przed samym sobą) – co umożliwiła narracja pierwszoosobowa – nie są jednak rzeczywistymi spowiedziami. W rezultacie przebijają w nich nie poczucie winy, ale krzywdy. Te wymuszone „odwilż” rekolekcje nie prowadzą też bohatera do zmiany światopoglądu, odwrócenia się od partii, wejścia na drogę rewizjonizmu. Bohater sądził, że wiele osiągnął życiowo, był w szczytowej formie, mógł jeszcze wiele uczynić dla partii, dla młodzieży, na czele której stał, dla siebie. „Odwilż” w roku 1956 nie była dla niego dobrym czasem. W tym to właśnie roku nastąpiło załamanie jego kariery nauczycielsko-politycznej, został dyscyplinarnie przeniesiony do innej, gorszej placówki szkolnej, zdegradowany zawodowo. Powieść oferuje więc czytelnikowi spojrzenie na *Odwilż* i *Październik* od strony tych, którzy skorzystali na powojennej zmianie ustrojowej, a zmianę polityczną odebrali jako trzęsienie ziemi, powodujące zaprzepaszczenie ich drogi awansu. Z ich punktu widzenia *odwilż* nie niosła pozytywnych zmian w życiu politycznym i społecznym, lecz niszczyła czy kwestionowała ich osiągnięcia. Aleksander Nawrocki w artykule *Pisarz w cieniu krytyki* pisze o bohaterze Kupiszewskiego, odnosząc się aluzyjnie do tytułu głośnego filmu Andrzeja Wajdy: „Nie jest to człowiek z marmuru, prędzej z gliny, którą dwie siły: stare i nowe – jak to nazywa bohater pragną wypalać w swoich piecach”¹⁷.

Czy Kupiszewski stara się usprawiedliwić swego bohatera? Na pewno go nie oszczędza, odsłania przede wszystkim jego różne ciemne sprawy. Ale jednak nie stawia przed sądem, nie piętnuje. Wpisując się swoją powieścią w dyskusję o dekomunizacji (o czym pisze wprost w krótkiej przedmowie *Od autora*), nie wykazuje intencji demaskatorskiej i prokuratorskiej względem młodego aktywisty. Nie traktuje go też satyrycznie. Kupiszewskiemu, jak się zdaje, chodziło raczej o jego „uczłowieczenie” (lecz nie usprawiedliwienie), co umożliwiła narracja pierwszoosobowa i akcent na

¹⁷ Zob. A. Nawrocki, dz. cyt., s. 10.

sposób przeżywania świata i własnej sytuacji przez protagonistę, i generalnie chyba o dowartościowanie tego typu bohatera (szary człowiek, prowincjusz) – poprzez samo to, że czyni się go pierwszoplanowym bohaterem fabuły.

Kim jest ów bohater? – współsprawcą patologii stalinowskich czy ofiarą procesu zaprowadzania nowego porządku, który umożliwił szybki awans społeczny poprzez zaangażowanie polityczne (a nie dzięki kwalifikacjom zawodowym), naiwnym ideowcem czy wyrachowanym karierowiczem?

Z emocjonalnego portretu omawianego bohatera wyłania się postać pełna sprzeczności, rozdarta wewnątrz, miotająca się między nową, żarliwą wiarą w ideały socjalizmu, a tym, co tradycyjne i – gdzieś w głębi serca – uznawane za dobre. Chociaż pełen wątpliwości co do metod postępowania z ludźmi traktowanymi jako zawada z punktu widzenia nowego porządku, nigdy się przed ich stosowaniem nie cofa, mając na usprawiedliwienie wiarę w zwycięstwo socjalizmu. Czy pokazany został jako człowiek przegrany? W zakończeniu utworu – po uświadomieniu sobie porażki (w pewnym stopniu krzywdy) – bohater nie rozpacza, przyjmuje nowe zadanie, od „odnowionego” aktywu partyjnego, w którym ważną figurą zostaje Mikołaj: „Szedłem przed siebie. Po prostu szedłem” (340). Jak rozumieć tę pointę? Może tak, że z drogi, na którą wszedł bohater nie ma odwrotu. Nie następuje w nim przecież żadna przemiana duchowa czy światopoglądowa. Co więcej partia wcale go nie porzuca. Drogi awansu nie zostały przed nim zamknięte. Przekonał się tylko, że awans nie oznacza drogi, która zawsze prowadzi ku górze, na niej też zdarzają się wypadki przy pracy – „nieprzychylne wiatry”.

SUMMARY

EMOTIONAL PORTRAIT OF A CAREERIST IN EDWARD KUPISZEWSKI'S NOVEL
FOR THEIR AND MY OWN SINS

The main aim of this article is to present the emotional portrait of the main character in the novel entitled *For Their and My Own Sins* by Edward Kupiszewski. The novel is written from the protagonist's point of view in order to describe various thoughts, emotional states and moral dilemmas of a young man who decides to take advantage of a professional career opportunity to raise his social status in a provincial Polish town during the first decade after the Second World War. The main character, who can be depicted as a devoted supporter of political and social transition of the country, finds himself in an uncomfortable situation when the main political ideology starts to change. The author shows the struggle of a man who tries to keep up with the changes which finally lead him to realize how false and fragile his political beliefs in the name of 'the one and only right direction' of the official ideology imposed by the authorities at that time were. Born in Ostrołęka, the writer in his novel makes an interesting attempt to depict the inner world of the main character, who perceives the political transformation of the state as his life career opportunity which in consequence leads him not only to abandon values typical for people of his social background but also makes him unable to realise that his actions, such as reporting on or firing his open-minded work colleagues, are morally wrong. Despite that the novel seems to be the author's insight into the process of rejection of com-

munism, his main intention is far from being satirical or focused on showing the falsity of his main character's beliefs. Kupiszewski's main concern is centred on the human side of his main character, however, not to the point of trying to be apologetic for his main character's actions. To achieve this goal the novelist uses a plethora of narrative devices in order to describe the young man's emotions and thoughts rather than attempting to present his general outlook on political situation in Poland at that time.

KEY WORDS: a sorealistic novel, portrait of careerist, twilight of the Polish People's Republic, decommunization

MAGDALENA DOMURAD – doktorantka UwB, pierwszy raz spojrzała na świat w mroźny i szary zimowy dzień. Zapewne już wtedy wiedziała, że będzie tworzyć inny – lepszy świat w słowie. Powołała do życia cztery tomiki poezji. Uwielbia podróże w świat innych poetów, pisarzy i ten rzeczywisty pełen komarów, deszczu i przecudnych krajobrazów. Na co dzień nauczycielka języka polskiego w ostrołęckiej szkole ponadgimnazjalnej, która „na chwilę” przed emeryturą postanowiła wreszcie ukończyć studia doktoranckie.

MONIKA BARANOWSKA
UNIwersytet w Białymstoku

KWIAT ŚNIEGU I SEKRETNY WACHLARZ
LISY SEE JAKO ORNAMENTALNA KRONIKA
CIERPIENIA I UDRĘKI

W kulturze chińskiej znajdujemy przykład, iż język może wyrażać emocje nie tylko poprzez formę, styl i leksykę, ale też dlatego, że został stworzony i funkcjonował głównie w kontekście kobiecego świata emocji związanych z instytucją małżeństwa i uczuciami. Takim kodem jest *nüshu*¹ („kobiece pismo”), pismo o czterystuletniej historii, składające się z około dwóch tysięcy znaków; niektóre z nich tworzone były na podobieństwo wzorów hafciarskich². Znaki *nüshu* to w dużej części wydłużone, łagodne i pochylone formy tradycyjnego pisma chińskiego: „Dwa tysiące znaków bólu/ nazywanych mrówczym pismem i gryzmołami komara/ przez mężczyzn którzy postrzegają swoje matki i kochanki/ jako insekty do usunięcia z pola widzenia”³. Stworzenie pisma *nüshu* odzwierciedlało sytuację społeczną i emocjonalną kobiet chińskich, zmuszanych do ukrywania emocji przed otoczeniem, a szczególnie przed mężczyznami, do których kobiety nie mogły mieć zaufania. W warunkach specyficznym patriarcalnej kultury chińskiej pismo to służyło kobietom do wyrażania refleksji nad uczuciami kodem niedostępnym mężczyznom.

Świat kobiet posługujących się *nüshu* w zbeletryzowanej formie, w powieści *Kwiat Śniegu i sekretny wachlarz*, opisała Lisa See, amerykańska autorka chińskiego pochodzenia. *Kwiat Śniegu i sekretny wachlarz* See to historia o dwóch kobietach w dziewiętnastowiecznych Chinach, związanych więzią silniejszą niż przyjaźń, którym – w najważniejszych wydarzeniach w życiu – towarzyszy sekretne pismo. Powieść See to pamiętnik Lilii – osiemdziesięcioletniej wdowy. Wszyscy opisywani przez nią ludzie już odeszli, a ona ma pewność, że swoim wyznaniem nikogo już nie skrzywdzi ani też nie zaszkodzi niczyjej reputacji. Wyznaje: „Dziś nie mam

¹ Słowo „*nüshu*” pisane jest na kilka sposobów: *nüshu*, *Nüshu*, *nushu*, *nu shu*. W artykule używam „*nüshu*”, ponieważ jest to najczęściej stosowana pisownia i „*nu shu*”, ponieważ tej formy używa Lisa See.

² J. Szostek J., *Nu shu – sekretny język kobiet dla kobiet*, „Temat Miesiąca” 2007, nr 4, s. 3–4.

³ M. Randall, *Stones Witness*, Arizona 2007, s. 136.

już nic do stracenia”⁴. Poślubienie dobrego człowieka pomaga Lilii przetrwać bolesne etapy w życiu kobiety, w którym nawet matki zadają niewypowiedziany ból własnym córkom, krępując im stopy. Lilia pisze, że marzyła, „aby matka [ją] zauważyła i (...) pokochała całym sercem, (...) [więc była] poslušna (...) jednak zbyt chętna i gotowa spełniać wszystkie polecenia”. U schyłku życia, wyznaje:

starałam się sprostać stawianym oczekiwaniom – oznaczało to, że powinnam mieć najmniejsze stopy w całym okręgu – pozwoliłam więc połamać sobie kości i ułożyć je w lepszy kształt.

Kiedy czułam, że nie zniosę dłużej ani jednej chwili cierpienia i zalewałam łzami zakrwawione bandaże, matka szeptała mi do ucha zachęty, abym wytrzymała jeszcze jedną godzinę, jeszcze jeden dzień, jeszcze jeden tydzień. (...)

Krępowanie zmieniło nie tylko kształt moich stóp, ale i cały mój charakter. Może to dziwne, ale wydaje mi się, że proces ten ciągnął się przez całe moje życie, czyniąc z ustępliwego dziecka zdeterminowaną dziewczynkę, a potem z młodej kobiety, bez słowa spełniającej wszystkie życzenia teściów, dojrzałą, stojącą najwyżej w hierarchii okręgu matronę, tę która narzucała innym surowe zasady i zwyczaje (7–8).

Lilia przyznaje, że, chociaż była jak bezużyteczna gałązka, stała się najważniejszą kobietą w okolicy, z której zdaniem liczyli się wszyscy. Z przyjaciółką Kwiatem Śniegu utrzymuje bliskie stosunki aż do osiągnięcia dorosłości. Spotykają się tak często, jak to możliwe – z okazji różnych świąt i uroczystości, śpią razem, recytują wiersze i omawiają realia małżeństwa i macierzyństwa. Śnieg Kwiat jest przedstawiona Lilii jako ktoś, kto pochodzi z zamożnej wpływowej rodziny. Kiedy później okazuje się, że posiadłość rodziny Kwiatu Śniegu jest w stanie ruiny, Lilia czuje się okrutnie oszukana. Przez przypadek kobiety są razem w momencie nadejścia sił rebelianckich; muszą uciekać i spędzić trzy miesiące w trudnych warunkach w górach. Udaje im się przetrwać, lecz Kwiat Śniegu cierpi z powodu śmierci syna oraz jako ofiara maltretowana przez własnego męża. Lilia, która przez zamążpójście osiągnęła wysoki status społeczny, zachęca Kwiat Śniegu do życia w zgodzie z tradycją posłuszeństwa i znajdowania przyjemności w służbie rodzinie. Nie będąc w stanie poradzić sobie z traumatyczną sytuacją, Kwiat Śniegu szuka otuchy u nowych przyjaciółek, u których znajduje zrozumienie i miłość. Lilia czuje się zdradzona, potępia Kwiat Śniegu i kończy ich związek *laotong*, choć wywołuje to ból i smutek, ponieważ kobiety miały „być jak długie pędy winorośli o splecionych korzeniach, jak drzewa, które stoją tysiąc lat, jak para kaczek mandarynek, które wybierają tylko jednego partnera na całe życie” (10). Opowiada, że kiedy rozwinęła papier [listu od Kwiatu Śniegu] i przebiegła wzrokiem znaki, „delikatne pociągnięcia pędzelka” były dla niej „jak zadawane sztyltem ciosy” (303). Dopiero pod koniec narracji, Lilia uświadamia sobie, że źle zrozumiała relację Kwiatu Śniegu z jej

⁴ L. See, *Kwiat Śniegu i sekretny wachlarz*, Warszawa 201, s. 7. Dalej w tekście podawana jest strona.

nowymi przyjaciółkami. Zdaje sobie sprawę, że popełniła największy błąd gdyż, czytając wiadomość od Kwiatu Śniegu, zlekceważyła „zabarwienie emocjonalne, kontekst i znaczenie tekstu” (303), które są w *nüshu* tak ważne.

Lilia porównuje pismo męskie „surowe, śmiałe i wyraźne [którego] każdy znak można zamknąć w kwadracie” (36) z kobiecym, którego „znaki wyglądają jak nóżki komarów lub odciski ptasich nóżek na piasku” (36), zauważając, że słowa na wachlarzu, z girlandą z liści, zdobiącą górną krawędź, biegną w dół fałdy (61), co odzwierciedla sposób zapisywania – od góry do dołu w postaci liter w kolumnach, które czytane są od prawej do lewej).

Mówi się, że mężczyźni mają żelazne serca, natomiast serca kobiet zrobione są z wody. Bardzo dobrze widać to na przykładzie pisma mężczyzn i kobiet. Pismo męskie składa się z ponad pięćdziesięciu tysięcy znaków – każdy z nich jest inny, każdy pełen głębokich znaczeń i niuansów. *Nu shu* ma mniej więcej sześćset znaków, którymi posługujemy się fonetycznie, jak dzieci, budując z nich koło dziesięciu tysięcy słów. Poznanie i zrozumienie pisma mężczyzn zajmuje całe życie, natomiast my uczymy się swojego jako dziewczynki i nadajemy wyrazom znaczenie w zależności od kontekstu. Mężczyźni piszą o zewnętrznym świecie literatury, rachunków i zbiorów, a kobiety o wewnętrznym świecie dzieci, codziennych zajęć i uczuć (211).

Lilia dopiero po przeprowadzce do domu państwa Lu (teściowie) odkryła, że sekretne znaki kobiet nie mogły być tajemnicą, ponieważ *nüshu* zdobiło buty mężczyzn, słyszeli oni śpiew kobiet oraz recytację ksiąg trzeciego dnia. Mężczyźni jednak uważali, że pismo kobiet nie zasługuje na ich uwagę. „Mężczyźni z domu Lu chlubil się płynną znajomością *nu shu*, jaką wykazywały się ich kobiety, a także ich biegłością w haftowaniu, chociaż te zdolności były akurat tak ważne dla przetrwania rodu jak pierdnięcie świni” (211). W patriarchalnym świecie kultury chińskiej kobiety, ich relacje emocjonalne i twórczość jaką jest haft w kodzie *nüshu* są traktowane z lekceważeniem. Kobiety utrzymują *nüshu* w tajemnicy nie tylko aby nie wyjawiać swoich relacji, ale także zapewne aby uniknąć męskiej pogardy.

Strzeżona od wieków tajemnica kobiet, używających *nüshu*, wyszła na jaw przez przypadek, gdy w 1982 roku grupa naukowców badających zwyczaję prowincji Hunan, natknęła się na całkowicie nieznaną im kaligrafię. Po zebraniu próbek pisma i przeprowadzeniu rozmów z wieloma mieszkańcami wioski okazało się, że za tajemniczymi znakami kryje się przekazywane z pokolenia na pokolenie pismo *nüshu*. Było ono odzwierciedleniem lokalnego języka i kobiecą odpowiedzią na język chiński (*nanshu* – „pismo mężczyzn”), do nauki którego kobiet przez wiele lat nie dopuszczano. Kulisy powstania kobiecego pisma wciąż nie są znane. Według jednej z teorii cesarz pochodzący z dynastii Song (960–1279) przybył kiedyś do miasta Yangzhou, gdzie poznał piękną córkę lokalnego rolnika i zabrał ją ze sobą na dwór jako konkubinę. Dziewczyna żyła w luksusach, ale była bardzo samotna. Przez siedem lat widziała władcę zaledwie trzy razy, więc aby opowiedzieć o swoich smutkach rodzinie, wymyśliła tajne pismo, za pomocą którego pisała listy. Według bardziej prozaicznej teorii *nüshu* jest pozostałością archaicznego języka zlikwidowanego przez pierwszego władcę Chin – Qin Shi Huanga (w celu zjednoczenia

kraju zarządził on wprowadzenie jednego zestandaryzowanego języka, a każdy, kto używał innego, podlegał karze śmierci).

Niski status społeczny kobiet, traktowanych jako przedmiotowa własność rodziny, a tym samym pozostających poza jurysdykcją prawną, sprawiał, że nie przywiązywano wagi do ich poczyznań. Dziewczynkom powtarzano: „Kiedy jesteś młodą dziewczynką, słuchaj ojca, kiedy zostaniesz żoną, słuchaj męża, a jako wdowa bądź posłuszna synowi”. Wartość kobiety oceniano po tym, ilu synów wydała na świat, natomiast każde narodziny córki były całkowicie bezużyteczne i powodowały spadek matki w hierarchii rodzinnej.

Od dawien dawna Chiny uprzywilejowywały synów (...). Niepodzielne panowanie chińskiego patriarchyta zachęca do faworyzowania chłopców, którzy w społecznym odbiorze mają wyłącznie zalety. Przedłużają linię rodzinną, zapewniają wsparcie ekonomiczne i na starość zajmują się rodzicami. Dlatego w chińskiej historii, w czasach kryzysu, głodu lub wielkiej biedy, kiedy sytuacja stawała się taka, że rodziny nie były w stanie zabezpieczyć potrzeb wszystkich dzieci, wybierano chłopców... Stąd dwa tysiące lat praktyki żeńskiego dzieciobójstwa⁵.

Psychika kobiet chińskich była tak ukształtowana, że one same uważały, iż są przeznaczone przede wszystkim do dźwignia ciężarów życia domowego i posłuszeństwa mężczyźnie:

Każę się nam kochać męża od dnia zawarcia umowy pomiędzy rodzinami, chociaż jego twarz możemy ujrzeć dopiero sześć lat później. Każę się nam kochać teściów, lecz wchodzimy do rodziny męża jako obce, najniżej postawione osoby w domu, tylko odrobinę lepsze od służącej. Każę się nam kochać i czcić przodków męża, więc wykonujemy zalecone obowiązki, nawet jeśli nasze serca biją wdzięcznością do naszych własnych przodków. Kochamy naszych rodziców, ponieważ zapewniają nam opiekę, lecz w drzewie genealogicznym odgrywamy rolę bezużytecznych gałęzi. Rodzina wydaje na nas pieniądze, chociaż wychowuje nas dla innych. (...) Tak więc kochamy naszych najbliższych, lecz rozumiemy, że miłość ta zakończy się smutkiem rozstania. Każda z tych miłości wywodzi się z poczucia obowiązku, szacunku i wdzięczności, i jak dobrze wiedzą kobiety z mojego okręgu, jest na ogół źródłem rozpacz, rozdarcia i brutalności (84–85).

Mentalność większości mieszkańców Chin wyrażana jest w starych przysłowkach głoszących, że „cnotą każdej kobiety jest nie być zbyt inteligentną”, czy „pozbawiona wiedzy kobieta jest lepsza od kobiety wykształconej” (345). Przez całe stulecia większość kobiet w Chinach nie potrafiła ani czytać, ani pisać. Stosunek ówczesnego społeczeństwa chińskiego do kobiet See opisuje w rozdziale *Miłość*:

Od kobiet oczekuje się, że obdarzą swoje dzieci miłością, kiedy tylko ich ciało wyda je na świat, ale która z nas nie poczuła rozczarowania na widok córki lub mrocznego przygnębienia, jakie ogarnia umysł, gdy na jęcniejczy na świecie ukochany syn płacze

⁵ I. Attané, *Tam gdzie dzieci są luksusem*, Warszawa 2012, s. 104.

bez końca, przez co teściowa patrzy na ciebie tak, jakby twoje mleko było kwaśne i gorzkie? Kochamy nasze córki z całego serca, to prawda, ale musimy szkolić je w bólu. Najbardziej na świecie kochamy naszych synów, ale nigdy nie możemy stać się częścią ich świata, zewnętrznej krainy mężczyzn (84).

Sytuacja kobiet w krajach europejskich wyglądała nieco lepiej, aczkolwiek dość późno: parlament angielski dopiero w latach 1870 i 1882 uchwalił dwie ustawy – *Married Women Property Acts* – na mocy których zamężne kobiety uzyskały prawo posiadania i dysponowania swoim majątkiem, zaś w 1919 roku – prawa wyborcze kobiet. Virginia Woolf, we *Własnym pokoju*, analizując historyczne, społeczne i psychologiczne uwarunkowania pisarstwa kobiet zauważa, że „Kobiety miały mniej jeszcze intelektualnej swobody niż synowie ateńskich niewolników”⁶.

Bohaterka powieści See wyznaje: „W naszej wiosce o starych kobietach mówi się »te, które jeszcze nie umarły«”⁷. Wyznaje też, że jedyną formą buntu, na jaką sobie pozwoliła, było *nüshu* (8). Paradoksalnie więc, jako dzieło kobiet, pismo *nüshu* miało sprzyjające warunki do rozwoju⁸.

Jak See wyjaśnia na swojej stronie internetowej, jedną z jej inspiracji była Yang Huanyi, od której, pozornie, See nie mogła bardziej się różnić, ale od razu poczuła z nią bliskość, ponieważ bardzo przypominała jej babcię (podobna fryzura, zgarbione plecy, krzywe i guzowate ręce i palce, wodniste oczy, skóra cienka jak papier ryżowy)⁹. Zmarła 20 września 2004 roku Yang Huanyi była ostatnią kobietą, która posługiwała się *nüshu* w tajemnicy przed mężczyznami. Co więcej, było to jedyne pismo, jakie znała. Wychowana w feudalnych Chinach Yang nie miała lekkiego życia. Nie mogła się uczyć, była też wykluczona z prawa dziedziczenia. Po ślubie stała się prywatną własnością męża, którego jej wybrano. Biegłość w *nüshu* zawdzięczała siostrze przyrodnej, „które posługiwały się powiększonymi, stylizowanymi hieroglifami, często używanymi do ozdabiania między innymi wachlarzy i obrusów”¹⁰. „Przed ślubem zbierałyśmy się, aby razem wyszywać, śpiewać i rozmawiać. To wtedy, jedna od drugiej, uczyłyśmy się *nüshu*” – opowiadała Yang. Margaret Randall¹¹

⁶ V. Woolf, *Własny pokój*, Warszawa 2002, s. 132.

⁷ Tamże, s. 7.

⁸ Z. Kisielewska, *Sekretna kaligrafia*, <http://www.focus.pl/czlowiek/sekretna-kaligrafia-6528> [dostęp: 24.03.2016 r.].

⁹ Strona internetowa pisarki: <http://www.lisasee.com/books-new/snow-flower-and-the-secret-fan/on-writing-snowflower-and-the-secret-fan-by-lisa-see/> [dostęp: 24.03.2016 r.].

¹⁰ <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1356,title,Zanikl-jedyny-na-swiecie-kobiecy-jezyk,wid,5808373,wiadomosci> [dostęp: 24.03.2016 r.].

¹¹ Randall zgłębia swój związek z ziemią, krajobrazem, historią i kulturą, językiem oraz pamięcią, czerpiąc z własnych bogatych doświadczeń, do tworzenia uniwersalnych zależności pomiędzy miejscem, czasem i tożsamością. Płynny i prowokacyjny zbiór poezji, prozy i fotografii *Stones Witness*, jest po części relacją kobiety całkowicie zaangażowanej w życie pełne pomysłów. Powszechnie znana jako autorka, historyczka, działaczka, fotografka, tłumaczka oraz nauczycielka, Randall włożyła wiele wysiłku we wprowadzanie globalnych zmian społecznych i środowiskowych.

w wierszu poświęconym Yang pisze: „Czy wraz z twoją śmiercią, Yang Huanyi,/ *Nüshu* także odeszło?! Język kobiet/ wychowywanych wśród twórców butów/ tak okrutnych dla stóp”¹². Yang Huanyi bardzo zależało, żeby pismo kobiet nigdy nie zostało zapomniane. Przez całe życie zbierała wszelkie materiały z nim związane i przekazała je naukowcom z uniwersytetu Qinghua. Wydane w formie książki służą dziś jako źródło wiedzy na temat życia kobiet w feudalnych Chinach. Yang twierdziła, że „W czasie pisania cierpienie zniknęło”¹³. Yang stała się tak popularna, że zaproszono ją na konferencję kobiet w Pekinie w roku 1995. Często przyjmowała wielu uczonych i dziennikarzy w swoim rodzinnym miasteczku.

Składana sobie przez przyjaciółki siostrzana przysięga, czyli obietnica dożgonnej wierności umożliwiła rozwój tajnego pisma poprzez korespondencję, zwłaszcza w fałdach wachlarza. Zazwyczaj odpowiedź, pisana pismem *nüshu*, przesyłana była na nowym wachlarzu, wchodzącym później w skład prezentów ślubnych. Lilia, główna bohaterka powieści See, postanawia jednak napisać odpowiedź na wachlarzu, który, jako list, otrzymała od Kwiatu Śniegu:

Stryjenka zapisała mi uzgodnione słowa, potem sama ćwiczyłam ich pisanie tak długo, aż moja kaligrafia stała się nie najgorsza. Gdy doszłam do wniosku, że mogę odważyć się na wypisanie wiadomości własną ręką, rozcierałam tusz z wodą na kamiennej płycie aż do osiągnięcia głębokiej czerni. Ujęłam pędzelek między kciuk, palec wskazujący i środkowy, i zanurzyłam go w tuszu. Zaczęłam od namalowania maleńkiego kwiatu śniegu w girlandzie liści u góry wachlarza. Na odpowiedź wybrałam fałdę sąsiadującą z tą, na której Kwiat Śniegu pięknie wypisała swój krótki list do mnie. Po tradycyjnym początku nakreśliłam kilka odpowiadających tej okazji zdań: »Piszę do ciebie. Posłuchaj mnie, proszę. Chociaż jestem biedna i nieobyta, niegodna przekroczyć wysoki próg twojego rodzinnego domu, piszę dziś, aby powiedzieć ci, że to sam los przewidział nasz związek. Twoje słowa przepełniają moje serce. Jesteśmy parą kaczek mandarynek. Jesteśmy mostem przerzuconym nad rzeką. Ludzie ze wszystkich stron będą nam zazdrościć naszego związku. Tak, moje serce naprawdę pragnie podążyć tą ścieżką razem z tobą«. Oczywiście nie wszystkie zwroty wypływały z mojego serca. Jakie można mieć pojęcie o głębokiej miłości, przyjaźni i wiecznym związku, kiedy skończyło się zaledwie siedem lat? W dodatku jeszcze się nie poznałyśmy, ale nawet gdybyśmy zdążyły się już poznać, i tak nie rozumiałybyśmy tych uczuć. Wypisywałyśmy te poważne, wielkie słowa w nadziei, że pewnego dnia staną się prawdą (65–66).

Wkrótce potem, Lilia i Kwiat Śniegu złożyły na piśmie pełną emocji przysięgę, że zostaną *laotong*¹⁴ do końca życia:

Wierzyliśmy, że wyrażone na tym kawałku papieru uczucia i przekonania przetrwają wieki, nie mogłyśmy jednak przewidzieć cierpień i chaosu, jakie czekały na nas w przyszłości. Mimo to wciąż pamiętam większość zapisanych wtedy słów. Jak może

¹² M. Randall, dz. cyt., s. 136

¹³ Z. Kisielewska, dz. cyt.

¹⁴ *Laotong* – przyjaciółki od serca, które – by zostać bratnimi duszami – musiały według tradycji posiadać wiele wspólnych cech.

być inaczej? Przecież te słowa płynęły prosto z mojego serca. »My, panna Kwiat Śniegu z wioski Tongkou i panna Lilia z wioski Puwei, pozostajemy sobie wierne. Będziemy pocieszać się nawzajem miłymi słowami. Będziemy łagodzić niepokoje naszych serc. Będziemy razem szeptać i haftować w izbie dla kobiet. Będziemy praktykować zasadę trzech posłuszeństw i cztery cnoty. Będziemy przestrzegać wskazówek, zawartych w *Pouczeniach dla kobiet*, zawsze zachowując się przykładnie, jak przystało kobietom. Dzisiaj my dwie, panna Kwiat Śniegu i panna Lilia, wypowiadamy słowa prawdy. Przysięgamy sobie przyjaźń. Przez dziesięć tysięcy lat będziemy jak dwa kwiaty w jednym ogrodzie. Zawsze blisko, nigdy nierozdzielone choćby jednym ostrym słowem. Będziemy *laotong* aż do śmierci. Nasze serca pełne są radości (74-75).

Siostra Lilii pisała *nüshu*: »Rodzino,/ Sięgam dziś po pędzelek, a serce na skrzydłach leci do domu (...) z wyrazami szacunku (...) łyzy nie mogą przestać płynąć (...) jest mi smutno (...) ciężko i (...) okropnie gorąco» (128).

Przytaczane przez See przykłady *nüshu* ilustrują podwójny charakter tego zapisu, służącego niekiedy do przekazania bardziej codziennych uczuć bezpośrednim tekstem, ale w innych momentach do tworzenia zapisu o charakterze poetyckim, w którym podniosłe emocje są zapisywane przy pomocy metafory.

W Chinach, podczas spotkań „siostry” wyszywały znaki *nüshu* na paskach, rzemieniach, chustach i ubraniach, dzieląc się smutkami i obawami związanymi z zamążpójściem. Jako gest wsparcia podarowywały sobie wachlarze, na których figurowały znaki *nüshu* zakamuflowane jako ornamenty. Znakami można było posługiwać się także „by pisać pieśni, autobiografie, wykłady o kobiecych obowiązkach [oraz] modlitwy do bogini¹⁵. Siostrzana przysięga stała się też punktem wyjścia do wymiany listów i pisania pamiętników. Po ślubie, wraz z przenosinami do domu męża, panna młoda traciła kontakt z siostrami. Zgodnie z tradycją trzy dni po ceremonii dostawała od nich prezent. Kolorową, obłożoną haftowaną tkaniną „książkę trzeciego dnia” wypełniały puste kartki, na których młoda żona miała prowadzić swój pamiętnik. Na kilku pierwszych stronach siostry przyrodnie spisywały dla niej życzenia, pieśni i wiersze o przyjaźni, miłości, szczęściu i losie kobiet, wymieniając cnoty i podając charakterystykę młodej mężatki, co stanowiło swego rodzaju „list uwierzytelniający”, grzebany w przypadku śmierci wraz ze zmarłą¹⁶, aby słowa mogły towarzyszyć w podróży na tamten świat (52). Demonstracje niezależności i frustracji czy też protesty przeciwko przymusowym małżeństwom i poniżaniu kobiet były częstym motywem dzieł pisanych w *nüshu*. Bywało, że kobiety, nawet po pięćdziesiątym roku życia, uczyły się *nüshu*, tylko po to, aby opłakiwać zmarłą bliską im osobę. Coś, co powstało jako prosty sposób wyrażania własnych myśli, stało się kroniką udręki i cierpienia¹⁷ oddającą najgłębiej skrywany smutek: »Moje pismo przesiąknięte jest łzami serca./ Jest wyrazem

¹⁵ Tamże, s. 36.

¹⁶ D. Mackey, *Read this !*, Cambridge 2010, s. 19.

¹⁷ Z. Kisielewska, dz. cyt.

niewidzialnego buntu./ Niech historie naszego życia staną się tragiczną sztuką./ O, mamo, o, moje siostry, Nie słyszcie mnie, usłyszcie, proszę...” (99).

W powieści Lisy See o tym, że *nüshu* służyło nie tylko pisaniu dziewczęcych liścików, ale pełniło rolę głosu kobiet, środka komunikacji, dzięki któremu i wbrew ograniczonym możliwościom, można było pokazać, że kobiety TEŻ miały coś do powiedzenia, Lilia przekonała się, kiedy „Kwiat Śniegu złamała zasady wersyfikacji, które tradycyjnie stosują mężatki, i posłużyła się *nüshu*, aby szczerze i bezpośrednio opisać swoje życie” (219): „mój mąż zabija świnie (...) Po raz kolejny gwałci prawo czystości. (...) Świnia zwisała między nimi i rozpaczliwie krzyczała (...) bo zwierzęta przeczuwają, co się z nimi stanie (...) Płakałam i płakałam, ale nie tak głośno jak świnia. (...) Teściowa ma mnie w pogardzie” (218–219).

Nüshu kładło nacisk na tradycyjny chiński sposób zapisywania mowy zachęcając jednak do czynnego udziału odbiorcy, zmieniając praktyczną, pisemną, statyczną retorykę w płynne, ustne wykonanie uczestniczek. Literatura odbywała się tu pomiędzy tekstem a czytelnikiem, pociągając za sobą bezzwłoczne wyrażanie uczuć, przerywane śmiechem, często szlochem czynnie zaangażowanych kobiet. *Nüshu* rozszerzyło ustalony pisany tekst do elastycznego, żywego, wrażliwego dyskursu, przeddefiniowując role zarówno twórcy, jak i audytorium.

W powieści See, Lilia, w wieku osiemdziesięciu lat, zna „sztukę haftowania, tkania, rodzinę męża, dzieci, wnuki, prawnuki i *nu shu*, to wszystko. [Jej] życie przebiegło w normalny sposób – [miała] swoje Dni Córki, Dni Upinania Włosów, Dni Ryżu i Soli, a teraz Spokojnego Siedzenia” (9). Sekretne pismo, jako jedyny rodzaj buntu, pozwolił kobietom prowincji Hunan zapisać „smętne koleje życia tych, których ścieżka naznaczona została przez zły los” (10). Spokojne już rozmyślanie głównej bohaterki, połączone z analizowaniem, prowadzi do głębokiej refleksji nad własnym losem – losem kobiety ukształtowanej przez cierpienie, która pisze:

Siedzę więc tutaj spokojnie, sama ze swoimi myślami i wachlarzem na stole. Kiedy go podnoszę, dziwię się, że jest taki lekki, bo przecież zapisano na nim tyle radości i smutków. Otwieram go szybko i dźwięk, jaki wydaje każda jego fałda, kojarzy mi się z rozpaczliwie szybkim biciem serca (9).

See, w swojej powieści, potrafi ożywić nie tylko postaci, ale też kulturę i mentalność cierpiących chińskich kobiet, o których pisze, ponieważ sama, po części, jest chińskiego pochodzenia (prapradziadek przyjechał do Ameryki do pracy przy budowie transkontynentalnej kolei, pradiadek był patriarchą Chinatown w Los Angeles). Amerykańska strona natury autorki, żyjącej na pograniczu dwóch kultur, otwiera czytelnikom okno na Chiny i chińskość. Natomiast strona chińska dba, aby to co pisze, było prawdziwe, niezbyt egzotyczne czy orientalne. Pisarstwo See skupia się na kobietach, ponieważ – jej zdaniem – historie chińskich kobiet nie są dobrze opowiadane, zostają utracone, zapomniane albo celowo zignorowane. Niemniej jednak określanie pisarstwa See mianem kobiecego, w potocznym tego słowa znaczeniu (a tym samym pejoratywnym), byłoby deprecjonujące. See po raz pierwszy natknęła się na wzmianki o *nüshu*, gdy pracowała dla *Los Angeles Times*.

Była to czterostronicowa wzmianka, która stała się niemalże obsesją zaintrygowanej See. Autorka nie mogła zrozumieć, dlaczego nigdy wcześniej nie słyszała o piśmie wymyślonym przez kobiety, dla kobiet, a skoro ona o tym nie słyszała, inne kobiety też nie miały prawa znać historii trzymanej w tajemnicy przez 400 lat.

SUMMARY

SNOW FLOWER AND THE SECRET FAN BY LISA SEE AS AN ORNAMENTAL CHRONICLE OF DISTRESS AND ANGUISH

It is believed that the *nüshu* script was created by women only for their own use, in secret from men. It was used especially for communication between women united for eternity, as kindred sisters (*laotong*), eager to share the sorrows and concerns about their daily life and future marriage. It was also used to embroider pillows, handkerchiefs, and even clothes and tablecloths. Third-day wedding books (the dowry with poems about women's destiny) contradicted men's assumption that women were not able to think for themselves, or express their opinion in a creative audible way. Lisa See's novel shows the culture and mentality of a Chinese province where women, seen as useless twigs, using their own code, found a way to communicate with one another in order to convey emotions. The story of Snow Flower and Lily, who are connected with each other through a contract, told from a perspective of an eighty-year-old woman, is not only a story of a difficult situation of women suffering from pain and dreaming of love, but above all, the linguistic image of emotions stored in the folds of the fan.

KEY WORDS: *Nüshu*, *laotong*, third-day wedding books, women's script, patriarchy

MONIKA BARANOWSKA – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, tłumacz przysięgły języka angielskiego. Zainteresowania: kultura krajów anglojęzycznych, formy autobiograficzne, literatura angielska i amerykańska.

ALEXANDER KARPUK
UNIwersytet Śląski

RELACJA BOHATER – CZYTELNIK:
O INTENSYWNOŚCI PRZENIKANIA EMOCJI
ZE ŚWIATA FIKCJI DO RZECZYWISTOŚCI
NA PRZYKŁADZIE OPOWIADANIA ITALO CALVINO
POLE MINOWE (CAMPO DI MINE)

Gdy po raz pierwszy zetknąłem się z twórczością Italo Calvino, jeszcze w czasie studiów licencjackich, moją uwagę przykuła przejrzystość struktury oraz nietuzinkowy styl pisarza w jego pierwszej powieści zatytułowanej *Ścieżka pajęczych gniazd*. Pozycja ta, zaliczana do nurtu neorealistycznego, cechuje się obecnością pewnych, niedosłownych elementów fantastyki. Obraz wojny widzianej z perspektywy dziecka nadaje narracji baśniowy charakter, zatem mowa tu raczej o budowaniu swoistej atmosfery czy też klimatu przenoszącego czytelnika w świat postrzegany przez umysł, w którym, co oczywiste, wyobraźnia pozwala na zrozumienie tego, co później staje się racjonalnie wytłumaczalne. To współistnienie dwóch, jakże różnych porządków, staje się zapowiedzią całej późniejszej twórczości Italo Calvino. Autor już w młodości przeżył fascynację *Księgą dżungli* Kiplinga, odnajdując w niej prawdziwą przyjemność lektury, o czym wielokrotnie wspominają liczne biografie¹. Nie sposób również nie wspomnieć o zamiłowaniu do kinematografii, która bez wątpienia odegrała ważną rolę w kształtowaniu wyrazu artystycznego pisarza. Co ciekawe, później dzieła Calvino stały się inspiracją dla wielu twórców kina².

Wydaje się jednak, że to doświadczenie wojny w największym stopniu odcisnęło się na twórczości autora *Pola minowego*. W wieku dwudziestu dwóch lat poprosił on przyjaciela o przedstawienie go przedstawicielom Włoskiej Partii Komunistycznej (*Partito Comunista Italiano*, PCI). Jak podkreślał, decyzja nie wiązała się z pobudkami ideologicznymi, wynikała z chęci przeciwstawienia się reżimowi, a PCI była w owym czasie jedyną organizacją zdolną do walki z siłami faszystowskimi. W następstwie tych wydarzeń wziął udział w jednym z najcięższych, trwających dwadzieścia miesięcy, starć pomiędzy oddziałami faszystow-

¹ G. Pampaloni, *Cronologia*, [w:] I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Mediolan 2011, s. 12.

² V. Santoro, *Calvino e il cinema*, <http://cartescoperterecensionietesti.blogspot.com/2012/08/vito-santoro-calvino-e-il-cinema.html> [dostęp: 29.05.2017 r.].

skimi a grupami partyzanckimi na terenie Alp³. Te i inne przeżycia w latach 40. dwudziestego wieku znajdują wyraźne odzwierciedlenie w pierwszym zbiorze opowiadań zatytułowanym *Ostatni przybywa kruk* (*Ultimo viene il corvo*) wydanym w 1949 roku. Zbiór ten, niezwykle istotny w twórczości pisarza, zawiera trzydzieści krótkich utworów, stanowiących niejako klucz do pełnego zrozumienia późniejszych dzieł, ukazujący mnogość tendencji i zabiegów narracyjnych, które będą rozwijane w kolejnych latach. Ponadto, zarówno tematyka opowiadań, jak i głęboki symbolizm pozostawiają szerokie pole do interpretacji, prowokując do refleksji nad istotą wojny, człowieczeństwa czy losu.

Wiele dzieł Italo Calvino zostało przetłumaczonych na język polski, dzięki czemu można sięgnąć po takie książki jak *Długi dzień Ameriga*, *Niewidzialne miasta* czy *Jeśli zimową nocą podróżny*. Przekładu nie doczekał się tekst *Ostatni przybywa kruk*, pozostając brakującym ogniwem łączącym różne okresy twórczości pisarza. Taki stan rzeczy być może wynika z mniejszej atrakcyjności opowiadań na rynku czytelnicznym czy też z innych powodów, niekoniecznie czysto literackich. Niewątpliwie również ta pozycja zasługuje na dotarcie do polskiego czytelnika, dlatego też podjąłem się tłumaczenia z nadzieją, że w przyszłości zbiór ten stanie się źródłem inspiracji dla większego grona odbiorców w Polsce. Niniejszy artykuł staje się wyjątkową okazją do zaprezentowania najbliższego mi opowiadania – *Pole minowe* (*Campo di mine*). Ten, przesycony lękiem i niepewnością, utwór stanowi doskonały przykład kunsztu autora, który poprzez pozornie proste zabiegi narracyjne stopniowo buduje napięcie, pozwalając czytelnikowi współprzeżywać stany emocjonalne towarzyszące bohaterowi i w pełni zanurzyć się w lekturze.

ITALO CALVINO

POLE MINOWE (CAMPO DI MINE)

Ze zbioru opowiadań *Ostatni przybywa kruk*

[przekład: Alexander Karpuk]

– Zaminowane – tak powiedział starzec, wykonując przed oczami gest jakby przecierał zabrudzoną szybę. – Dokładnie nie wiadomo gdzie, mogą być wszędzie. Przyszli i zaminowali. My pozostawaliśmy w ukryciu.

Mężczyzna w bufiastych spodniach skierował wzrok najpierw na zbocze góry, a później na starca opierającego się o drzwi.

– Od zakończenia wojny był jednak czas, aby temu zaradzić – powiedział. Musi być tam jakieś przejście. Ktoś na pewno wie gdzie.

³ G. Pampaloni, dz. cyt., s. 14–15.

„Ty dobrze wiesz”, pomyślał tak, ponieważ nie miał wątpliwości, że starzec był przemytnikiem i znał granicę jak własną kieszeń.

Starzec spojrział na mężczyznę, na jego połatane, bufiaste spodnie, podarty, zużyty chlebak oraz skorupę z kurzu okrywającą jego sylwetkę od włosów aż po buty, obrazującą ile kilometrów musiał pokonać na piechotę. – Dokładnie nie wiadomo gdzie – powtórzył. Na granicy. Pole minowe. I ponownie wykonał ten gest, jakby między nim a resztą świata znajdowała się tafla zabrudzonego szkła.

– Chyba nie będę miał aż takiego pecha, żeby wejść akurat na minę? – zapytał mężczyzna uśmiechając się przy tym z zaciśniętymi zębami.

– Eh – mruknął starzec. Tak po prostu: „eh”. Teraz mężczyzna próbował sobie przypomnieć intonację tamtego „eh”. Mogło to być „eh, całkiem możliwe” lub „eh, nigdy nie wiadomo” albo „eh, na pewno się uda”. Jednak starzec wymówił to „eh” bez żadnej intonacji, było jałowe jak jego spojrzenie i jak gleba pokrywająca góry, na której nawet trawa była krótka, i twarda niczym źle ogolona broda.

Rośliny przy brzegach nie wznosiły się ponad poziom krzewów, gdzieś tam widać było także krzywe, gumowate sosny, które dawały mniej cienia niż powinny. Mężczyzna szedł teraz po zboczu wzdłuż pozostałości ścieżek, pożeranych rok po roku przez krzewy i wydeptanych jedynie krokami przemytników, dzikimi krokami, niepozostawiającymi zbyt wiele śladów.

– Przeklęta ziemia – powiedział mężczyzna w bufiastych spodniach. – Chciałbym być już po drugiej stronie zbocza. Na szczęście już raz szedł tą drogą jeszcze przed wojną i mógł obyć się bez przewodnika. Wiedział również, że przejście tworzył wielki, wznoszący się wąwóz, którego nie można było zaminować w całości.

Później wystarczyło tylko uważnie stawiać stopy: miejsca zaminowane musiały się czymś różnić od reszty terenu. Czymkolwiek: naruszoną glebą, podejrzenie ułożonymi kamieniami, młodszą trawą. Chociażby tam – od razu było widać, że nie mogło być zaminowane. Nie mogło? Czy aby na pewno? A ten uniesiony, płaski głaz? Ten pas nagiej ziemi pośrodku łąki? Tamten pień powalony przy ścieżce? Zatrzymał się. Do przejścia jednak było jeszcze daleko, tutaj teren nie mógł być zaminowany; poszedł dalej.

Zastanawiał się, czy nie wolałby pokonać tej drogi nocą, pełzając w ciemnościach – nie po to, aby uniknąć patroli granicznych, w pobliżu których było bezpiecznie, ale żeby uciec od strachu przed minami będącymi niczym wielkie zaspane bestie, mogące przebudzić się w odpowiedzi na każdy jego ruch. Świstaki: ogromne świstaki siedzące w podziemnych jamach, z jednym tylko, jak to mają w zwyczaju, czatującym na kamieniu, gwizdem ostrzegającym inne o obecności człowieka.

„Od tego gwizdu – pomyślał mężczyzna – całe pole minowe wyleci w powietrze: ogromne świstaki rzucą się na mnie i rozszarpią mnie na kawałki”.

Jednakże mężczyzny nigdy nie ugryzł świstak, nigdy też nie wybuchnie pod nim mina. To głód podsuwał mu podobne myśli: mężczyzna był tego świadomy, znał głód i fantastyczne projekcje wyobraźni w trakcie długich dni głodówki, kiedy każdy wizualny czy dźwiękowy bodziec kojarzył się z posiłkiem lub przeżuwaniami.

Świstaki jednak były prawdziwe. Dało się słyszeć ich gwizd dochodzący z wysokich skał: gii... gii...

„Może zdołałbym trafić któregoś kamieniem – pomyślał mężczyzna – nabić na patyk i upiec”.

Bez obrzydzenia pomyślał o tłuszczu świstaka: głód powodował, że miał ochotę nawet na tłuszcz świstaka, na cokolwiek, co mógłby przełknąć. Od tygodnia krążył po wiejskich chatach, zaglądał do kościołów, aby wybrać kawałek żywności chleba czy szklankę zsiadłego mleka.

– Nie zostałyby nic dla nas. Wszystkiego brakuje – mówili i wskazywali gołe, zadymione ściany, przyozdobione jedynie kilkoma warkoczami czosnku.

Dotarł do przełęczy szybciej niż się spodziewał. Osłupiał. Widok zakwitłych różaneczników sprawił, że nagle poczuł zdziwienie graniczące z lękiem. Miał nadzieję, że jego oczom ukaże się jałowa dolina, a on będzie mógł dokładnie przyjrzeć się każdemu kamieniowi i krzewowi przed zrobieniem kroku naprzód. Zamiast tego stał zanurzony po kolana w jednolitym, nieprzeniknionym morzu różaneczników, tylko gdzieś tam przebiegały szarych skał.

A na dnie, miny. – Dokładnie nie wiadomo gdzie – powiedział starzec. – Mogą być wszędzie. I wykonał tamten gest otwartymi dłońmi. Mężczyźni w bufiastych spodniach wydawało się teraz, że widzi ogromny cień tych dłoni osnuwający bezkresną przestrzeń różaneczników.

Obrał kierunek marszu. Zdecydował iść wzdłuż szczeliny biegnącej równoległe do przełęczy, była to droga trudna do pokonania, ale też niewygodna dla każdego, kto chciał ją zaminować. Nieco wyżej różaneczniki nie rosły już tak gęsto, a wśród skał słychać było gwizd świstaków gii... gii... nieustępliwy podobnie, jak palące kark słońce.

„Jeśli są tam świstaki – pomyślał, spojrzawszy w stronę zbocza – to z pewnością nie ma tam min”.

Było to jednak zgubne rozumowanie: miny były przeciwpiechotne, ciężar świstaka nie wywołał wybuchu. Dopiero wtedy z przerażeniem przypomniał sobie, że miny nazywane były przeciwpiechotnymi.

„Przeciwpiechotne – powtarzał sobie, przeciwpiechotne”.

Wspomnienie tej nazwy sprawiło, że nagle poczuł strach. Skoro zaminowali przełęcz, to po to, żeby nikt nie mógł tędy przejść: chciał zawrócić, wypytać lepiej mieszkańców okolic, spróbować innej drogi.

Obrócił się, aby pójść z powrotem. Ale gdzie położył wcześniej stopę? Różaneczniki rozciągały się za jego plecami niczym purpurowy ocean, nieprzenikniony, rozmywający wszelkie ślady jego kroków. Niewykluczone, że już stał pośrodku zaminowanego obszaru, jeden niewłaściwy ruch i będzie po nim: równie dobrze mógł iść naprzód.

„Przeklęta ziemia – powtarzał w myślach – cholerna, przeklęta ziemia”.

Gdyby chociaż miał psa, wielkiego, ciężkiego jak człowiek psa, którego mógłby wypuścić przed siebie. Strzeliłby językiem, jak zwykle się robić, aby zachęcić psa do biegu. „Teraz sam muszę robić za psa”, pomyślał.

A może wystarczy jakiś głaz. Akurat jeden leżał obok niego, duży, ale niezbyt ciężki. Chwytał go obiema rękami i z całych sił rzucił przed siebie w kierunku wznie-sienia. Kamień nie upadł daleko i stoczył się z powrotem w jego kierunku. Nie warto kusić losu.

Dotarł już wysoko, stał otoczony przez złowrogie skały. Obecność mężczyzny została zauważona przez kolonie świstaków, które głośno ostrzegały o niebezpieczeństwie. Ich nawoływania przesywały powietrze niczym ciernie kaktusa.

Mężczyzna już nie myślał o tym, aby któregoś upolować. Spostrzegł, że przełęcz szeroka u wejścia powoli się zacieśnia. Teraz nie była niczym innym, jak wąskim kanałem usianym skałami i krzakami. Mężczyzna zrozumiał, że zaminowany obszar musiał być właśnie w tym miejscu. Tylko tutaj pewna ilość min, rozmieszczonych w odpowiedniej odległości, mogła odciąć każdą drogę na drugą stronę. To odkrycie go nie przeraziło, wręcz przeciwnie, poczuł dziwny spokój. Dobrze: teraz przynajmniej był pewny, że znajdował się pośrodku pola minowego. Nie pozostawało już nic innego jak iść przed siebie nie zastanawiając się dłużej. Jeżeli jego przeznaczeniem było zginąć tego dnia, to zginie; jeżeli miało być inaczej, to przejdzie pomiędzy minami i będzie ocalony.

Pomyślał o przeznaczeniu bez przekonania: nie wierzył w przeznaczenie. Każdy kolejny krok wykonywał dlatego, że nie mógł inaczej, ruchy jego mięśni i bieg jego myśli kazały mu iść dalej. Mimo to, w pewnym momencie zawahał się, poczuł zwątpienie: może należy położyć stopę w innym miejscu, może trzeba wybrać inny kierunek, jego mięśnie pozostawały napięte. Postanowił dłużej się nie zastanawiać, pozwoli nogom poruszać się automatycznie, będzie stąpał po kamieniach przypadkowo. Jednakże ciągle rozważał, czy to nie od jego woli zależało, jaki kierunek obrać – w lewo czy w prawo, czy postawić stopę na tym czy innym głazie.

Zatrzymał się. Towarzyszył mu dziwny niepokój, spowodowany głodem i strachem, którego nie potrafił okiełznać. Zaczął przeszukiwać kieszenie: miał ze sobą lusterko, pamiątkę po pewnej kobiecie. Może tego właśnie chciał: przejrzeć się w lustrze. Na kawałku zmatowiałego szkła pojawiło się oko, spuchnięte i zaczerwienione; następnie policzek pokryty kurzem i zarostem; później usta suche i popękane, dziąsła bardziej czerwone od warg, zęby... Mimo to mężczyzna wołałby ujrzeć się w dużym zwierciadle, zobaczyć wszystko. Obracanie tego kawałka lustra dookoła twarzy, aby dostrzec oko czy ucho nie zadowalało go.

Ruszył. „Jak do tej pory nie wpadłem na minę – pomyślał. – Pozostało może pięćdziesiąt, może czterdzieści kroków”.

Za każdym razem, kiedy stawiał stopę i czuł pod sobą twardą, nieruchomą ziemię, wstrzymywał oddech. Zrobił krok, później kolejny... i jeszcze jeden. Ten ciemny głaz wydawał się pułapką, ale był dość masywny; ten wrzosiec nic nie ukrywa; ten kamień... kamień pod jego ciężarem zapadł się nieco. – Gii... gii... – krzyczały świstaki. Naprzód, druga stopa.

Ziemia, która stała się słońcem, powietrze, które stało się ziemią, krzyk świstaków, który stał się grzmotem. Mężczyzna poczuł żelazną dłoń, chwytającą go przez włosy za kark. Nie jedną dłoń, ale setki dłoni, chwytających go za każdy włos

i rozrywających jego ciało aż do stóp, podobnie, jak rozrywa się kartkę papieru, na dziesiątki małych kawałków.

* * *

Emocje w *Polu minowym* są obecne na kilku płaszczyznach, spośród których najwyraźniej wyłania się sposób budowania napięcia w oparciu o strukturę narracji, wykorzystanie elementów porządku symbolicznego oraz zmyślne tworzenie opisów świata przedstawionego. Jednakże budowanie napięcia to nie wszystko, wspomniana wielopłaszczyznowość nie służy jedynie osiągnięciu efektu narastania emocji, ale pozwala nawiązać szczególną więź emocjonalną czytelnika z bohaterem opowiadania. Ze względu na złożony charakter problematyki należy skupić się na trzech pierwszoplanowych zagadnieniach – przestrzeni, czasie oraz symbolice, aby ostatecznie dojść do konkluzji podsumowujących tę krótką analizę.

Przestrzeń w opowiadaniu Calvino skonstruowana jest bardzo skrupulatnie i pomimo swojego ascetycznego charakteru odgrywa istotną rolę w percepcji świata przedstawionego. Nieliczne opisy środowiska naturalnego wyraźnie spełniają zarówno funkcję emotywno-waloryzacyjną, jak i stają się nośnikami znaczeń sekundarnych⁴. Czytelnik zaraz po krótkiej retrospekcji *in medias res* ma do czynienia z krajobrazem jawiącym się w dość specyficzny sposób, wywołującym wrażenie pewnej nienaturalności *nomen omen* elementów natury: „sosny dawały mniej cienia, niż powinny”, „pas nagiej ziemi pośrodku łąki”, „uniesiony, płaski głaz”. Bez wątplenia taki rodzaj opisu skutkuje pojawieniem się niepewności, która od pierwszych kroków towarzyszy bohaterowi, a równocześnie staje się pierwszym sygnałem dla czytelnika rozważającego, już od pierwszych linijek tekstu, niedaleką przyszłość „mężczyzny w bufiastych spodniach”, po tym jak narrator jasno i precyzyjnie zarysowuje sytuację, w jakiej się on znalazł. Oczywiście kluczowym czynnikiem jest tutaj skupienie narracji na poczynaniach bohatera, dzięki czemu postrzeganie przestrzeni odbywa się niejako jego oczami. Co więcej, jeśli przyjrzeć się kolejnym fragmentom opowiadania, okazuje się, że koncentrowanie uwagi czytelnika na każdym, nawet najmniejszym ruchu bohatera odbywa się w mowie zależnej, niezależnej i pozornie zależnej, co jeszcze bardziej potęguje wrażenie współprzeżywania emocji. Dzięki temu również sposób postrzegania przestrzeni przez czytelnika, a właściwie jej rekonstruowania w wyobraźni, jest w pewien sposób narzucony przez narratora⁵. Perspektywa zatem odgrywa tu niezwykle ważną rolę.

W dalszej części utworu uwagę przykuwają wszechobecne świstaki. Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na ich ciągłe nawoływanie: „Od tego gwizdu – pomyślał mężczyzna – całe pole minowe wyleci w powietrze: ogromne świstaki rzucą się na mnie i rozszarpią mnie na kawałki”. Odwołanie się do wrażeń zmysłowych nie jest przypadkowe, są one narzędziem wartościującym

⁴ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego. Prace wybrane*, t. IV, Kraków 1996, s. 153.

⁵ A. Marchese, *L'officina del racconto, Semiotica della narrativa*, Mediolan 1990, s. 106–107.

postrzeganie rzeczywistości często silnie uwarunkowanym emocjonalnie⁶. Wpływ emocji na percepcję otoczenia wydaje się wyraźnie przemawiać przez bohatera wyobrażającego sobie świstaki jako „wielkie zaspane bestie”. Pomimo racjonalnego wytłumaczenia tych „fantastycznych projekcji wyobraźni”, świstaki pozostają elementem jakby z równoległej rzeczywistości, należącym do porządku symbolicznego. Ten rodzaj wieloznaczności jest charakterystyczny dla twórczości Italo Calvino i przejawia się, w różnej formie, w wielu innych utworach pisarza, głównie jako sposób konstruowania przestrzeni. Wracając jednak do zmysłów, trzeba wspomnieć o mnogości bodźców sensorycznych docierających do „mężczyzny w bufiastych spodniach”. W postrzeganiu świata przez bohatera uczestniczą wszystkie zmysły, nawet jeśli nie jest to jasno zasygnalizowane przez narratora. Proces percepcji natury jest składową bodźców odbieranych przez umysł za pomocą wszystkich podstawowych zmysłów i charakteryzuje się dużą złożonością nie tylko w wymiarze estetycznym⁷. W *Polu minowym* Calvino świadomie prowokuje wyobraźnię czytelnika do rekonstruowania wrażeń sensorycznych, które odbiera bohater, część proponowana jest bezpośrednio przez narratora: „gwizd dochodzący z wysokich skał: gii... gii...”, „widok zakwitłych różaneczników”, „poczuł żelazną dłoń, chwytającą go przez włosy za kark”, inne wynikają z opisów niebezpośrednich: „spojrzał na (...) skorupę z kurzu okrywającą jego sylwetkę”. W konsekwencji koncentracja uwagi na poczynaniach głównej postaci opowiadania jest jeszcze większa.

Kolejnym godnym uwagi zabiegiem jest zacieśnianie przestrzeni. Co ciekawe, ukształtowanie terenu niewątpliwie wpływa na pogłębianie się niepokoju: „przełęcz (...) powoli się zacieśnia”, „wąski kanał usiany skałami”. Wydaje się, iż pozostaje kwestią subiektywną to, czy czytelnik doszuka się tutaj wartości symbolicznej zamykania się drogi do ocalenia, jednak efekt wzmożonego napięcia został z całą pewnością osiągnięty. Głęboko nacechowany symbolicznie jest natomiast inny fragment, kluczowy dla całego opowiadania, w którym ponownie opis przestrzeni odgrywa najważniejszą rolę: „Obrócił się, aby pójść z powrotem. Ale gdzie położył wcześniej stopę? Różaneczniki rozciągały się za jego plecami niczym purpurowy ocean, nieprzenikniony, rozmywający wszelkie ślady jego kroków”. Wyraźnie zasygnalizowana niemożność powrotu, ucieczki od niebezpieczeństwa pozostawia szerokie pole do interpretacji – odwołanie się do nieuchronności przeznaczenia (którego istnienie jest zresztą kwestionowane przez bohatera) czy do konsekwencji podejmowanych wyborów, wydaje się właściwe, jednak analiza całości utworu skłaniałaby również do odczytania fragmentu jako obrazu życia przerwane go przez wojnę, którego odzyskanie jest niemożliwe, a każda próba powrotu kończyłaby się zagubieniem w odmętach powojennej rzeczywistości. Różaneczniki są tu również nośnikiem innego znaczenia implicytnego – odzyskania przez naturę

⁶ E. Poppel, *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*, Warszawa 1989, s. 141–143.

⁷ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków, s. 14–16.

tego, co zostało pogwałcone przez człowieka⁸. Pozornie, wraz z innymi elementami natury ożywionej i nieożywionej, różaneczники mogą tworzyć atmosferę wrogości natury, która ukrywa przecież przed człowiekiem niebezpieczeństwo w postaci min. Jednakże czytelnik ma całkowitą świadomość ludzkiej ingerencji w przyrodę wiążącej się ze wspomnianym niebezpieczeństwem, w związku z czym błędne byłoby utożsamianie motywu wrogiej natury z jego, chyba najbliższym polskiemu czytelnikowi, romantycznym wzorcem. Nie do końca jasne jest też to, czy świstaki ostrzegają tylko siebie nawzajem, czy także bohatera; podobnie: czy „złowrogie skały” pełnią funkcję kolejnej przestrogi czy złej wróżby. Te kwestie pozostawić należy subiektywnej ocenie.

W *Polu minowym* najczytelniejszym symbolem jest oczywiście lustro. Pełni ono – co najmniej – kilka funkcji interpretacyjnych. Jego pojawienie się w tekście rozumiane jako zapowiedź przyszłych wydarzeń czy chęć spojrzenia we własną przeszłość, to kolejne poruszenie kwestii przeznaczenia, próba sprowokowania rozważań nad jego istnieniem i rolą w życiu człowieka. Ponadto, lustro to narzędzie refleksji nad sobą, introspekcji i wreszcie oceny własnych wyborów, decyzji⁹. W ten sposób dochodzi do zapętlenia ścieżek interpretacyjnych, a czytelnik zostaje pozbawiony wątpliwości związanych z rychłą przyszłością bohatera – powrót do dawnego życia i ocalenie staje się już tylko iluzoryczne. Ta gorzka refleksja poprzedza niezwykle poetycki i pełen ekspresji opis tragicznego końca „mężczyzny w bufiastych spodniach”. Nieuchronna, wielokrotnie sygnalizowana, śmierć zyskuje wymiar głęboko metaforyczny, z drugiej zaś strony ostatnie słowa opowiadania: „setki dłoni chwytających go za każdy włos i rozrywających jego ciało aż do stóp, podobnie, jak rozrywa się kartkę papieru, na dziesiątki małych kawałków”, pozostawiają czytelnika w niejednoznacznie określonym stanie emocjonalnym, wynikającym z zestawienia wspomnianej poetyckości opisu z prostym, i niepozostawiającym złudzeń, odwołaniem się do kruchości (ulotności) życia ludzkiego.

Obok niebywale prostego, a jednocześnie głęboko przemyślanego i efektywnego konstruowania przestrzeni, Calvino zadbał również o wewnętrzne struktury czasowe wzmagające dialog emocjonalny w relacji bohater – czytelnik. W przypadku *Pola minowego* najważniejszą rolę odgrywają czas zdarzeń powieściowych¹⁰ oraz liczne zabiegi nadające opowiadaniu łatwo zauważalny rytm. W utworze subiektywnie zmienne tempo upływu czasu¹¹ wynika przede wszystkim z jego regularnego, jednostajnego charakteru ujawniającego się w stałym przeplataniu się akcji (ruchu) z pauzami (refleksjami): „zatrzymał się”, „poszedł dalej”, „chciał zawrócić”,

⁸ M. Quarti, *Ultimo viene il corvo di Italo Calvino: commento e riassunto della raccolta*, <http://www.oilproject.org/lezione/calvino-racconti-ultimo-viene-il-corvo-riassunto-neo-realismo-12085.html> html [dostęp: 29.05.2017 r.].

⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 206–207.

¹⁰ K. Wyka, *Teoria czasu powieściowego*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983, s. 310–311.

¹¹ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 144.

„równie dobrze mógł iść naprzód”, „zrobił krok... później kolejny”. Dzięki temu narrator jeszcze bardziej skupia uwagę czytelnika na postaci „mężczyzny w bufiastych spodniach”, szczególnie w drugiej części *Pola minowego* niemal każdy, nawet najdrobniejszy ruch bohatera staje się przedmiotem obserwacji, potęgując napięcie: „Mimo to, w pewnym momencie zawahał się, poczuł zwątpienie: może należy położyć stopę w innym miejscu, może trzeba wybrać inny kierunek, jego mięśnie pozostawały napięte”. Co ciekawe, zależność spowalniającego czasu z rosnącym niepokojem jest również wynikiem ukształtowania omówionych wcześniej struktur przestrzennych, a to z kolei przywołuje na myśl koncepcję chronotopu literackiego, gdzie czas jest nierozzerwalnie powiązany z przestrzenią, staje się gęsty, prawie namacalny, zmaterializowany¹². W ten sposób postrzeganie struktur czasoprzestrzennych jako całości ponownie skutkować będzie większą koncentracją uwagi na samym bohaterze.

Spośród innych zabiegów warunkujących odbiór utworu, warto zwrócić uwagę na *suspens*, często i chętnie stosowany przez Calvino, co być może wynika z jego zamiłowania do kinematografii. W analizowanym opowiadaniu przykładem mogą być długie rozważania o świstakach przerwane nagłym pojawieniem się zupełnie nieoczekiwanego krajobrazu: „Dotarł do przełęczy szybciej niż się spodziewał. Oślupiał. Widok zakwitłych różaneczników sprawił, że nagle poczuł zdziwienie graniczące z lękiem”. Fragment oddziałuje na czytelnika, wzmagając napięcie emocjonalne towarzyszące lekturze *Pola minowego*, a ponadto staje się kolejną techniką wykorzystaną przez Calvino w celu nadania utworowi niezwykle sugestywnego charakteru i utworzenia swego rodzaju więzi emocjonalnej w relacji bohater – czytelnik.

* * *

Pole minowe to dzieło skonstruowane z rzemieślniczą starannością. Pozorna prostota struktury niezaprzeczalnie potwierdza kunszt pisarski Italo Calvino, którego wyjątkowy styl będzie dojrzał w następnych dziełach. W zbiorze *Ostatni przybywa kruk*, mamy do czynienia z zarysującym się szkicem wyrazu artystycznego autora, jakże ważnym z perspektywy jego późniejszej twórczości i jakże głębokim w wymowie. Pomimo swojej niewielkiej objętości, opowiadanie cechuje się niezwykłym potencjałem transmisji emocji, co jest chyba jedną z najcenniejszych i najważniejszych cech literatury w ogóle. Elementy porządku symbolicznego stanowią dopełnienie całości, prowokując czytelnika do refleksji opartej na wielowymiarowej interpretacji.

¹² M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 278.

SUMMARY

HERO – READER RELATIONSHIP: THE PERMEATION INTENSITY OF EMOTIONS
FROM THE WORLD OF FICTION TO REALITY ON THE EXAMPLE OF STORY
BY ITALO CALVINO *THE MINEFIELD* (ITALIAN *CAMPO DI MINE*)

Italo Calvino is one of those writers who are able to bring on a specific impression of co-experiencing the emotions with protagonist by using multiple narrative methods. The game with the structure is another proof of an extraordinary author's mastery which sometimes resembles the unique style of Vladimir Nabokov's prose. However, not all Italo Calvino's works were translated into Polish. *The Crow Comes Last* (Italian: *Ultimo viene il Corvo*; Polish: *Ostatni przybywa kruk*) is a short story collection which deserves special attention. This proposal aims to show author's of this paper own translation of one of the most suggestive short stories which are part of the collection mentioned above. The title is *Campo di mine* (English: *The minefield*; Polish: *Pole minowe*). This short story is filled with deep anxiety which grows gradually, together with every single step of the protagonist. At the same time the reader is accompanied with similar emotions. This effect is a result of multiple narrative treatments and simple, very rhythmical structure, which instigates further reflections. The piece is crowned with remarkably expressive, almost poetic image of the death of the protagonist. Such ending, apart from being unavoidable, leaves a wide scope for consideration on destiny and the impact of our choices on the process of forming our fate. The article contains some elements of literary analysis as well as subjective interpretations and some observations regarding the translation into Polish language.

KEY WORDS: Calvino, short story, emotions, war, destiny

ALEXANDER KARPUK – *Jestem absolwentem filologii włoskiej na Uniwersytecie Śląskim, obecnie kontynuuję naukę na studiach doktoranckich z zakresu literaturoznawstwa. Zawodowo, poza prowadzeniem zajęć na Wydziale Filologicznym w Sosnowcu, zajmuje się również różnego rodzaju tłumaczeniami, choć nie ukrywam, że przekład literacki jest, przynajmniej na razie, wynikiem mojej fascynacji twórczością autorów takich jak: Beppe Fenoglio, Curzio Malaparte, Elio Vittorini czy Italo Calvino. Niestety nie wszystkie ich dzieła są dostępne dla polskiego czytelnika, a z pewnością na to zasługują, z czym wiąże się moja nadzieja na przyszłą publikację choć części z nich. W mojej pracy doktorskiej skupiam się przede wszystkim na symbolice obecnej w utworach pierwszych dwóch z wymienionych pisarzy oraz na szeroko pojętych znaczeniach implicytnych w ogóle. Obok literatury włoskiej, pasjonuję się pisarstwem Vladimira Nabokova, Aleksandra Sołżenicyna, Fiodora Dostojewskiego czy Ericha Marii Remarque'a, które niewątpliwie wpłynęło na kształtowanie się mojego światopoglądu.*

DARIA ANNA URBAŃSKA
UNIwersytet Warszawski

JACK KEROUAC I EMOTYWNE ASPEKTY JĘZYKA JAKO PRZEJAW PROZY SPONTANICZNEJ

Jack Kerouac to jeden z najwybitniejszych przedstawicieli Beat Generation. Artysta w bardzo oryginalny i bezpośredni sposób opisał model pojmowania rzeczywistości przez grupę literacką, której był członkiem. W jego bogatym dorobku literackim wyróżnia się legendarna powieść *W drodze*. Jack Kerouac, żyjąc i tworząc w restrykcyjnym społeczeństwie amerykańskim lat pięćdziesiątych i wczesnych lat sześćdziesiątych XX wieku, nie spodziewał się, że jego utwory przyczynią się do zmiany w sposobie kreowania rzeczywistości. Prozą spontaniczną, którą stworzył i której był orędownikiem, przekonująco udowodnił społeczeństwu, że jego twórczość nie tylko przeciwstawia się amerykańskiej literaturze głównego nurtu, ale również czerpie z długiej tradycji literackiej.

W dziele *Essentials of Spontaneous Prose*¹ (*Podstawy prozy spontanicznej*), manifest prozy spontanicznej, autor wymienia elementy, które stanowią podstawowe wyznaczniki tego nurtu. Jest to swego rodzaju podręcznik dla przyszłych pisarzy. Uczy, jak stać się dobrym obserwatorem siebie i otaczającego świata. Przewodnik Jacka Kerouaca składa się z dziewięciu części. Kolejno są to: *Set-up* (Założenie), *Procedure* (Proces), *Method* (Metoda), *Scoping* (Poszerzanie zakresu), *Lag in Procedure* (Opóźnienie procesu), *Timing*, *Center of Interest* (Centrum zainteresowania), *Structure of Work* (Struktura dzieła) i *Mental State* (Stan umysłu). Kluczowe dla dzieła jest nie tylko pojawienie się każdego z wyróżnionych elementów, ale również ich kolejność. Wskazówki, jak doświadczać życia i świata z perspektywy obserwatora, przedstawione są w *Belief & Technique for Modern Prose*² (*Przekonanie i technika w prozie współczesnej*). Lista trzydziestu założeń, dotyczących tworzenia literatury tego typu uświadamia, jak nowatorskie były pomysły Kerouaca. Pisarz wykorzystał swoje spostrzeżenia w większości własnych dzieł – między innymi

¹ J. Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose*, [w:] *The Portable Beat Reader*, red. A. Charters, Nowy Jork 2003, s. 57–58 [oryginał zob. koniec artykułu, wszystkie tłumaczenia własne].

² J. Kerouac, *Belief & Technique for Modern Prose*, [w:] *The Portable Beat Reader*, dz. cyt., s. 58–59 [oryginał zob. koniec artykułu].

w serii, którą nazwał *Legendą Duluoz*. W jej skład wchodzi trzynaście powieści napisanych w latach 1952–1968³.

Pierwszym utworem, który powstał w nurcie prozy spontanicznej, jest *W drodze*. Powieść została napisana w 1951 roku, ponad rok po tym, jak Kerouac ukończył swoje debiutanckie dzieło *The Town and the City*⁴, i jest manifestem zerwania z konwencją powieści tradycyjnej. Utwór *W drodze* powstał w bardzo krótkim czasie. Charakteryzuje go narracja bezpośrednia. Nie jest jednak typowym przykładem prozy spontanicznej, jazzowej, eksperymentalnej metody pisania, czasami nazywanej „dziką formą” lub „głębką formą”⁵, która zapewniła Kerouacowi trwałe miejsce w historii literatury.

Najwcześniejszą realizacją tej formy, a przez to najbardziej wyrazistą, jest powieść *Visions of Cody*⁶ napisana w latach 1951–1952. Warto zwrócić uwagę na to, że chronologicznie utwór ten powstał zaraz po ukończeniu *W drodze* i to on uchodzi za modelowy przykład realizacji założeń prozy spontanicznej. W całości wydano go dopiero w 1972 roku, prawie trzy lata po śmierci autora⁷. Utwór zaskoczył zarówno czytelników, jak i krytyków literackich, niespotykanym dotąd innowacyjnym stylem. Podobnie jak powieść *W drodze*, zawierał opisy praktyk seksualnych, niekonwencjonalnych zachowań społecznych oraz przestępczych⁸. Kerouac w *Visions of Cody* opisał losy Neala Cassady’ego. Bohater, na początku znajomości z autorem, chciał uczyć się od niego warsztatu pisarskiego. Ostatecznie jednak został jego najlepszym przyjacielem, źródłem bezpośredniej inspiracji i przedstawicielem tego, co Matt Theado nazywa „niknącymi latami chwały Ameryki”⁹. Po *Visions of Cody* Jack Kerouac podejmował w swojej twórczości temat własnej przeszłości. Powstała seria książek, które składają się na dzieło życia pisarza – wspomnianą już *Legendę Duluoz*.

Tematyka, którą Kerouac podjął w powieści *W drodze* była wielokrotnie krytykowana, szczególnie przez Normana Podhoretza w eseju *The Know-Nothing Bohemians*¹⁰. Również język, jakim posługiwał się autor spotkał się z dezaprobatą krytyków. W akcie „odrzućcia artystycznej maski”¹¹, przejawiającym się brakiem narracyjnego dystansu i wyborem Nieliterackiego języka, badacze dostrzegli coś, co nazwano „populistycznym wypaczeniem”¹². Trzeba tu jednak podkreślić, że Kerouac świadomie nie skupiał się na intelektualnym poznawaniu i przeżywaniu świata,

³ Zob. J.T. Jones, *Jack Kerouac’s Duluoz Legend*, Carbondale 1999.

⁴ Zob. E.H. Foster, *Understanding the Beats*, Columbia 1992, s. 31.

⁵ Zob. J. Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose...*

⁶ Książka dotychczas nie została przetłumaczona na język polski.

⁷ Jack Kerouac zmarł 21 października 1969 roku.

⁸ Zob. N. Podhoretz, *The Know-Nothing Bohemians*, [w:] *On the Road. Text and Criticism*, red. S. Donaldson, Nowy Jork 1979, s. 342–356.

⁹ M. Theado, *Understanding Jack Kerouac*, Columbia 2000, s. 6.

¹⁰ N. Podhoretz, dz. cyt., s. 342–356.

¹¹ J. Tytell, *The Broken Circuit*, [w:] *On the Road. Text and Criticism*, dz. cyt., s. 327.

¹² N. Podhoretz, dz. cyt., s. 352.

który opisywał, lecz na doświadczeniach samych w sobie, na ich bezpośredniości, totalności i wyjątkowości. W ten sposób *W drodze* w pełni wpisuje się w kanon sztuki beatnikowskiej¹³, dla której literatura jest społecznie zinstytucjonalizowanym medium, wybranym, aby przekazać program beatników. W nieliterackiej, a jednak ekspresyjnej formie głoszą oni odmienny styl życia i pojmowania rzeczywistości. Jak pisze John Tytell: „sztuka tworzona jest poprzez zestawienie krańcowych napięć spontaniczności i oszustwa, improwizacji i sztuczki, a beatnicy z żarliwością przyjęli ekstremum nieokiełznanego uwolnienia i potępiili narzucone z góry i ograniczające ich formy”¹⁴.

Kerouac już w powieści *W drodze* operuje emotywnymi, a nie opisowymi narzędziami. Język nasycony jest określeniami typowymi dla subkultury beatników, wraz ze stworzonymi przez nich neologizmami. To wszystko składa się na „długie, błędzące, przepelnione odniesieniami monologi”¹⁵. Twórca mało uwagi poświęca przyczynowości i upływowi czasu. Zdania są często urwane, nielogiczne, a także niepoprawne gramatycznie. Wymienione cechy charakteryzują szczególnie wypowiedzi Deana Moriarty’ego. Zdaniem Kerouaca, radość z przeżywanego chwili najpełniej wyraża właśnie proza spontaniczna. Nawiązuje ona do improwizacji w bopie¹⁶ i doskonale sprawdza się w opisach występów muzycznych zawartych w powieści. Narracja *Sala Paradise*¹⁷ skupia się niemal wyłącznie na chwilowym odczuciu i doświadczeniu. Nieścisłości między rzeczywistością a wyobraźnią nie zostają przez narratora zgłębione i rozwinięte, a czasami nie są nawet przez niego nazwane.

Kerouac domaga się w swoim *Essentials of Spontaneous Prose* nie wybiórczości wypowiedzi, ale podążania za wolnymi skojarzeniami myślowymi. Postuluje coś, co nazywa „pływaniem w morzu angielszczyzny”¹⁸. Podkreśla także, jak ważny jest brak poprawek czy redakcji tekstu. Odwodzi pisarzy od samoograniczania w kwestii wypowiedzi. Rezultatem założeń Kerouaca jest proza charakteryzująca się oralnością w swojej strukturze. Wylie Sypher dostrzega w tym nawiązanie do amerykańskiej tradycji literackiej: „Niezaprzeczalnie obfitość Whitmana przypomina obfitość Kerouaca i beatników, którzy używali literatury jako medium do przekazania swoich odważnych i bezpośrednich wyznań. Ta niepoprawiana gadatliwość jest wystarczającym dowodem na to, że beatnicy należą do tradycji

¹³ Zob. J.C. Holmes, *This is the Beat Generation, The Philosophy of the Beat Generation*, [w:] *Beat Down to the Soul: What Was the Beat Generation*, red. A. Charters, Nowy Jork 2001, s. 222–228, 228–238.

¹⁴ J. Tytell, dz. cyt., s. 327.

¹⁵ G.H. Jones, *Jack Kerouac and the American Conscience*, [w:] *On the Road. Text and Criticism*, dz. cyt., s. 501.

¹⁶ Zob. G. Betz, *Die Beatgeneration als literarische und soziale Bewegung*, Frankfurt nad Menem 1979, s. 27; J.H. Bryant, *The Open Decision. The Contemporary American Novel and Its Intellectual Background*, Nowy Jork 1970, s. 222f.

¹⁷ *Sal Paradise to alter ego* autora.

¹⁸ J. Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose...*

romantycznej nigdy niestroniącej od ekshibicjonizmu i wykorzystywania osobowości¹⁹.

Paradise pełni rolę „odpowiadającego obserwatora”, który – jak podkreśla Howard C. Webb – „tkwi między terażniejszością powieści a przeszłością, której nigdy nie opuścił w pełni i nie może [do niej – przyp. D.A.U.] powrócić”²⁰. Opisy podróży w powieści są bezpośrednie, bez dystansu, nieprzefiltrowane przez narracyjne „ja”. Sceny rozgrywające się w barach, gdzie grany jest jazz, opisane są przy użyciu języka, w którym wyczuwalne są rytm i takt podobne do tych spotykanych w bopie.

Sposób, w który tworzył Kerouac i brak jakichkolwiek poprawek podczas pisania uchodziły za kontrowersyjne. Pisarz uważał, że poprawki są rodzajem literackiego zakłamania, odwodzącego twórcę od prawdy chwili. Powieść *W drodze* została jednak poprawiona metodą przepisywania, dlatego znanych jest kilka jej wersji; ostateczną postać przybrała ona w 1957 roku. Zawiera poprawki autorskie, a także zmiany wprowadzone przez wydawcę Malcolma Cowleya²¹. Dopiero w *Visions of Cody* Kerouac zrealizował ideę prozy spontanicznej bez edytorskiej ingerencji.

Być może Kerouac potrzebował osoby Cassidy’ego jako źródła swojej inspiracji. Nie bez znaczenia pozostaje również formuła ich relacji: mentor-uczeń, na fundamencie doświadczenia której pisarz stworzył serię, która stała się dziełem jego życia i jego obsesją. Tworzywa twórczego dostarczała Kerouacowi chęć opowiadania swojej historii na swój własny sposób. Życie pisarza, który cierpi z powodu sukcesu, przedstawia napisana w 1962 roku, a więc pod koniec cyklu, powieść *Big Sur*²². Jest dopełnieniem całej serii i kolejnym krokiem na twórczej drodze autora. *The Town and the City* to pierwszy przykład autoprezentacji. *W drodze* zapowiada już odkrycie wszystkich możliwości języka, kryjących się w prozie spontanicznej. Natomiast w *Big Sur* Kerouac wąpi w cel pisania i żałuje, że z życia swojego i bliższych uczynił temat literacki²³.

Częściowo tradycyjna natura *W drodze* uwidacznia się w porównaniu do radykalnego *Visions of Cody*. W liście z 1952 roku oraz we wstępie do *Excerpts from Visions of Cody* z 1960 roku, Kerouac charakteryzuje strukturę *W drodze* jako poziomą lub horyzontalną, natomiast *Visions of Cody* opisuje jako pionową lub wertykalną²⁴. Dla pisarza struktura wertykalna, tzw. dzika forma, wynika przede wszystkim z założeń zawartych w *Essentials of Spontaneous Prose*. Kompozycja horyzontalna stanowi bardziej tradycyjną formę pisania, odpowiednią dla klasycznych fabuł powieściowych. Jednym ze sposobów tworzenia prozy spontanicznej, których

¹⁹ W. Sypher, *Loss of the Self*, [w:] *Modern Literature and Art*, Nowy Jork 1962, s. 139f.

²⁰ H.C. Webb, *The Singular World of Jack Kerouac*, [w:] *Contemporary American Novelists*, red. J.J. Waldemeir, Carbondale 1964, s. 125.

²¹ Por. J. Kerouac, *On the Road*. 1957, Londyn 1998; J. Kerouac, *On the Road: The Original Scroll*, Nowy Jork 2007, Kindle edition.

²² Zob. J. Kerouac, J., *Big Sur*, Warszawa 2011.

²³ Zob. E.H. Foster, dz. cyt., s. 72–75.

²⁴ T. Hunt, *Kerouac’s Crooked Road. The Development of a Fiction*, Carbondale 2010, s. 125.

przykłady znajdujemy w *Visions of Cody*, jest szkicowanie, w tym tak zwana „imitacja taśmy” (*Imitation of the Tape*)²⁵. Tę metodę stosuje się, by pisać z wolnością, a wynika ona ze świadomości braku ciągłości mowy, którą ujawnia taśma. Język sam w sobie musi mieć energię, która napędza każdą frazę, tworząc iluzję tego, że opowieść podąża naprzód. W *Essentials of Spontaneous Prose* Kerouac kładzie szczególny nacisk na rytmiczne posługiwanie się frazą – jak w muzyce jazzowej: aby „biegła w czasie i zgodnie z prawem czasu”²⁶.

Porównanie fragmentów powieści *W drodze* i *Visions of Cody* uświadamia czytelnikowi, co pisarz rozumiał przez wspomniane wcześniej struktury horyzontalne i wertykalne. W obu tekstach Kerouac opisuje swoje pierwsze spotkanie z Cassadym za pomocą zdań, które praktycznie nie różnią się od siebie: „I first met Dean”²⁷ oraz „I first met Cody”²⁸. Dalej oba fragmenty przedstawiają tę samą sytuację i wiele podobnych szczegółów. Ich wydzźwięk jest jednak zdecydowanie różny. W *W drodze* znajdujemy zaledwie jedno oblicze Moriarty’ego²⁹. Opisują go słowa: „a young jaillid shrouded in mystery”³⁰. Jest więc on niejako postacią niezdefiniowaną, osobą inną niż obecnie. W *Visions of Cody* Cody Pomeray, kolejne alter ego Cassady’ego, jest dla Jacka Duluoza, alter ego Kerouaca, wielowarstwową osobowością.

Proza spontaniczna charakteryzuje się długimi zdaniami, które często nie są nawet rozdzielone kropkami, myślnikami lub pauzami. Kerouac w liście do redaktora – Roberta Giroux – w 1962 roku stwierdził, że długi myślnik daje czytelnikowi wyraźny wizualny sygnał, że zdanie, którego długość oparta jest na oddechu, niebawem się skończy³¹. Autor ściśle wiązał słowo pisane ze słowem mówionym. Obie koncepcje łączyły się w jego umyśle, kiedy analizował sny, wspomnienia i inne asocjacje w celu stworzenia zdania. W tym duchu myślnik umożliwiał pisarzowi odejście od linearności prozy w kierunku poetyckości i emotywności języka.

Odzwierciedleniem tego mechanizmu są mówiące o metodzie pisania części *Essentials of Spontaneous Prose*. Zdaniem Kerouaca, znaki przestankowe wypaczają dzieło, czynią je mniej autentycznym, nieśmiałym i zwykle są niepotrzebne. Tylko myślnik nadaje oddechowi siłę, która sprawia, że autor nie dzieli zdania, a jedynie dźwięki słyszalne dla odbiorcy. Dzięki niemu pisarz wie, ile czasu mija i jak powinien spisywać myśli i uczucia na papierze³². W swoim manifestie tłumaczy on, że zamiast kropek lepiej używać długiego myślnika, aby dzielić frazy na podstawie oddechu – tak, jak muzyk jazzowy frazuję swoje solo. Autor cenił sobie impro-

²⁵ E.H. Foster, dz. cyt., s. 48.

²⁶ J. Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose...*

²⁷ J. Kerouac, *On the Road. 1957...*, s. 7.

²⁸ J. Kerouac, *Visions of Cody*, Nowy Jork 2012, Kindle edition.

²⁹ Dean Moriarty to alter ego Neala Cassady’ego.

³⁰ J. Kerouac, *On the Road. 1957...*, s. 7.

³¹ J. Kerouac, *Selected Letters. 1957–1969*, red. A. Charters, Nowy Jork 2000, s. 370–371.

³² J. Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose...*

wizowane riffy jazzowe, które inspirowały go do tworzenia prozy spontanicznej. Tylko najbardziej oryginalni muzycy jazzowi rozumieją, jak ważne jest odkrywanie nowych idei podczas występów, mimo że przez to sami nie są w stanie dokładnie przewidzieć, co wydarzy się w konkretnym utworze. Ich muzykalność, rozwijana i ewoluująca samoistnie podczas prób, pozwala na znajdowanie ciągle nowych pomysłów. Utwory nabierają więc cech tego, co ich bezpośrednio otacza, nastroju i specyfiki interakcji z innymi muzykami.

Kerouac w liście do Johna Clellona Holmesa wspomina noc, podczas której słuchał jazzu i zdecydował, że czas zmienić styl pisarski³³. Posługując się terminologią jazzową jako metaforą własnego stylu, napisał powieść *Visions of Cody*. Tworząc dzieło świeże i spontaniczne, improwizował, zdając sobie sprawę z tego, że może popełniać błędy. Sukces utworów Kerouaca opiera się na subtelnej równowadze użycia odpowiednich słów i przedstawienia sytuacji w powieści, a tym samym świadomości mijającego czasu. Pisarz musi być całkowicie zaangażowany w proces twórczy, co w połączeniu ze specyficzną techniką zapisu oraz inspiracją jazzem, dało początek jego prozie spontanicznej.

Autor szukał potwierdzenia swojej teorii spontaniczności również w Biblii. Znalazł je w Ewangelii według świętego Marka w rozdziale 13, wersie 11³⁴: „A gdy was poprowadzą, żeby was wydać, nie martwcie się przedtem, co macie mówić; ale mówcie to, co wam w owej chwili będzie dane. Bo nie wy będziecie mówić, ale Duch Święty”³⁵.

Kerouac poszukiwał bezpośredniego związku między przedmiotem a pisarzem. Język jego prozy, jak sam sugeruje, będzie rozpoznawany przez czytelników za pomocą „telepatycznego szoku”³⁶. Pisarz uważał, że ów szok możliwy jest między pisarzem a czytelnikiem wbrew teorii, która zakłada, że te dwa podmioty w odmienny sposób pojmują i interpretują to samo dzieło literackie. Jednym z głównych powodów niesłabnącej popularności utworów Kerouaca jest fakt, że czytelnicy także dzisiaj doznają owego „telepatycznego szoku”, przeniesionego z umysłu pisarza do umysłów odbiorców. W swojej prozie Kerouac szukał częstotliwości przekazu, którą mogą odbierać różni ludzie. Nazwał ją „uderzeniami siły nigdy wcześniej niewidzianej, a jednak niezmiernie znajomej”³⁷.

W liście z 1955 roku do Cowleya, stwierdził, że odłączył się od analitycznego myślenia, w wyniku czego pisze tak, jak gdyby relacjonował niekończący się sen³⁸. Ową relacją jest wspomniana Legenda Duluoz, której poszczególne elementy łączy jedynie spontaniczny język narracji. Autor twierdził, że jedynym właściwym podejściem do pisania jest bycie spontanicznym. W przeciwnym wypadku rezultat „może

³³ J. Kerouac, *The Portable Jack Kerouac*, red. A. Charters, Nowy Jork 2007, s. 10.

³⁴ M. Theado, dz. cyt., s. 33.

³⁵ *Biblia Tysiąclecia*, <http://biblia.deon.pl/index.php> [dostęp: 10.08.2016 r.].

³⁶ J. Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose...*

³⁷ M. Theado, dz. cyt., s. 35.

³⁸ J. Kerouac, *Selected Letters. 1940–1956*, red. A. Charters, Nowy Jork 1996, s. 516.

być jedynie rzemieślniczy i poprawiany, z czego wynika paradoks, że dostajemy to, co ktoś ukrył, to znaczy, jego rzemiosło zamiast tego, czego potrzebujemy”³⁹.

Ta technika wyjaśnia niecodzienną organizację jego dzieł prozatorskich. Jeśli znamy główne założenia powieści spontanicznej, utwory Kerouaca, przestają sprawiać wrażenie napisanych przypadkowo czy niechlujne, a stają się usystematyzowane w indywidualny sposób. W *Essentials of Spontaneous Prose* autor podkreśla, że pisarz nie powinien zatrzymywać się i myśleć o konkretnym słowie. Jego umysł ma rejestrować pomysły i przelewać je na papier. Co więcej, twórca musi pozwolić swojej podświadomości na przejęcie władzy nad artystyczną wypowiedzią. Tym, na co powinien zwrócić uwagę w czasie pisania, jest oddech – w tym właśnie tkwi jego nowatorstwo w podejściu do procesu twórczego. Pisarz powinien świadomie wdychać powietrze, docierając w ten sposób do pokładów swojej duszy oraz ignorując fizyczne przeszkody ekspresji w postaci struktury dzieła, a także interpunkcji. Musi również wydychać powietrze z całej siły, aby otworzyć się na działanie podświadomości⁴⁰.

Na przestrzeni lat Kerouac wskazał czytelnikom, jak też innym pisarzom zalety porzucenia konwencji, interpunkcji i struktury dzieła, podkreślając ich, ograniczające proces twórczy i autentyczność, działanie. Szerzył ideę prozy spontanicznej, języka wyrażającego szczere i nieprzetworzone emocje, potrzebę sięgania w głąb własnej świadomości i pisania w zgodzie ze swoimi uczuciami. *Essentials of Spontaneous Prose* oraz *Belief and Technique for Modern Prose* są wskazówkami dla pisarzy, ale przede wszystkim świadectwem wewnętrznej przemiany Kerouaca. Stanowią dokument świadczący o procesie powstawania i doskonalenia literackiej innowacji. Tym, co należy podkreślić, porównując powieści znajdujące się na początku tej twórczej ewolucji (*W drodze*) i u jej schyłku (*Visions od Cody*) jest przemiana w procesie twórczym i języku Kerouaca, polegająca na świadomym zbliżeniu się do koncepcji, którą można określić mianem „wtórnej mówioności” (*secondary orality*)⁴¹.

* * *

JACK KEROUAC

*ESSENTIALS OF SPONTANEOUS PROSE*⁴²

Set-up: The object is set before the mind, either in reality, as in sketching (before a landscape or teacup or old face) or is set in the memory wherein it becomes the sketching from memory of a definite image-object.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ J. Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose*...

⁴¹ Zob. T. Hunt, *The Textuality of Soulwork: Jack Kerouac's Quest for Spontaneous Prose*, Ann Arbor 2014, Kindle edition.

⁴² J. Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose*, [w:] *The Portable Beat Reader*, red. A. Charters, Nowy Jork 2003, s. 57–58.

Procedure: Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, blowing (as per jazz musician) on subject of image.

Method: No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas-but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases)--"measured pauses which are the essentials of our speech"--"divisions of the sounds we hear"--"time and how to note it down." (William Carlos Williams)

Scoping: Not "selectivity" of expression but following free deviation (association) of mind into limitless blow-on-subject seas of thought, swimming in sea of English with no discipline other than rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement, like a fist coming down on a table with each complete utterance, bang! (the space dash)-Blow as deep as you want-write as deeply, fish as far down as you want, satisfy yourself first, then reader cannot fail to receive telepathic shock and meaning-excitement by same laws operating in his own human mind.

Lag in Procedure: No pause to think of proper word but the infantile pileup of scatalogical buildup words till satisfaction is gained, which will turn out to be a great appending rhythm to a thought and be in accordance with Great Law of timing.

Timing: Nothing is muddy that runs in time and to laws of time-Shakespearian stress of dramatic need to speak now in own unalterable way or forever hold tongue-no revisions (except obvious rational mistakes, such as names or calculated insertions in act of not writing but inserting).

Center of Interest: Begin not from preconceived idea of what to say about image but from jewel center of interest in subject of image at moment of writing, and write outwards swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion-Do not afterthink except for poetic or P. S. reasons. Never afterthink to "improve" or defray impressions, as, the best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind-tap from yourself the song of yourself, blow!-now!-your way is your only way-"good"-or "bad"-always honest ("ludi- crous"), spontaneous, "confessionals" interesting, because not "crafted." Craft is craft.

Structure of Work: Modern bizarre structures (science fiction, etc.) arise from language being dead, "different" themes give illusion of "new" life. Follow roughly outlines in outfanning movement over subject, as river rock, so mindflow over jewel-center need (run your mind over it, once) arriving at pivot, where what was dim-formed "beginning" becomes sharp-necessitating "ending" and language shortens in race to wire of time-race of work, following laws of Deep Form, to conclusion, last words, last trickle-Night is The End.

Mental State: If possible write “without consciousness” in semi-trance (as Yeats’ later “trance writing”) allowing subconscious to admit in own uninhibited interesting necessary and so “modern” language what conscious art would censor, and write excitedly, swiftly, with writing-or-typing-cramps, in accordance (as from center to periphery) with laws of orgasm, Reich’s “beclouding of consciousness.” Come from within, out-to relaxed and said.

* * *

JACK KEROUAC

*BELIEF & TECHNIQUE FOR MODERN PROSE*⁴³

LIST OF ESSENTIALS

1. Scribbled secret notebooks, and wild typewritten pages, for yr own joy
2. Submissive to everything, open, listening
3. Try never get drunk outside yr own house
4. Be in love with yr life
5. Something that you feel will find its own form
6. Be crazy dumbsaint of the mind
7. Blow as deep as you want to blow
8. Write what you want bottomless from bottom of the mind
9. The unspeakable visions of the individual
10. No time for poetry but exactly what is
11. Visionary tics shivering in the chest
12. In tranced fixation dreaming upon object before you
13. Remove literary, grammatical and syntactical inhibition
14. Like Proust be an old teahead of time
15. Telling the true story of the world in interior monolog
16. The jewel center of interest is the eye within the eye
17. Write in recollection and amazement for yourself
18. Work from pithy middle eye out, swimming in language sea
19. Accept loss forever
20. Believe in the holy contour of life
21. Struggle to sketch the flow that already exists intact in mind
22. Dont think of words when you stop but to see picture better
23. Keep track of every day the date emblazoned in yr morning
24. No fear or shame in the dignity of yr experience, language & knowledge

⁴³ J. Kerouac, *Belief & Technique for Modern Prose*, [w:] *The Portable Beat Reader*, red. A. Charters, Nowy Jork 2003, s. 58–59.

25. Write for the world to read and see yr exact pictures of it
26. Bookmovie is the movie in words, the visual American form
27. In praise of Character in the Bleak inhuman Loneliness
28. Composing wild, undisciplined, pure, coming in from under, crazier the better
29. You're a Genius all the time
30. Writer-Director of Earthly movies Sponsored & Angeled in Heaven

SUMMARY

JACK KEROUAC AND EMOTIVE ASPECTS OF THE LANGUAGE AS AN INDICATION OF THE SPONTANEOUS PROSE

Jack Kerouac, American writer and a member of the Beat Generation, explored in his works and later developed a unique creative method, which he named spontaneous prose. His first novel created in that experimental way, was the famous *On the Road*. However, a more radical example of that is *Visions of Cody*. Both pieces of writing are reflections of the author's creative manifesto, namely *Essentials of Spontaneous Prose* and *Belief & Technique for Modern Prose*. Characteristics of the language used by Kerouac are: a peculiar emotiveness, concentration on breath taken from jazz music, non-interfering into previously written pieces, omission of punctuation or its conversion into pauses, which resembles instrumental phrases in jazz. When juxtaposing both novels, the conclusion that occurs is a conversion in the creative process and Kerouac's language, focusing on a conscious approach to the idea of secondary orality.

KEY WORDS: spontaneous prose, emotiveness, secondary orality

DARIA ANNA URBAŃSKA – doktoryzuje się w Instytucie Anglistyki na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie prowadzi również zajęcia ze studentami. Jest absolwentką Uniwersytetu Śląskiego na kierunku filologia angielska, program tłumaczeniowy z językiem niemieckim. Studiowała także na Uniwersytecie w Bambergu. Interesuje się amerykańską i niemiecką poezją po 1945 roku, w szczególności grupą Beat Generation, klasycznym filmem hollywoodzkim (jest wielką fanką filmów z Jamesem Deanem) oraz kulturą powojennej Ameryki, którą stara się poznać podczas wypraw za Wielką Wodę. Ogromną radość sprawiają jej podróże (im mniej typowe, tym lepiej), powroty do rodzinnej Wisły, wizyty w teatrze i kinie oraz, jak każdej kobiecie, zakupy.

MONIKA STOLARCZYK

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

UCZUCIA MUZYKĄ PISANE W *STYGMACIE*
CYPRIANA KAMILA NORWIDA

Uczucia w twórczości Cypriana Kamila Norwida to niewątpliwie temat bardzo interesujący dla badaczy twórczości autora *Promethidiona*, między innymi ze względu na fakt, że w znikomej ilości przypadków mamy w niej do czynienia z bezpośrednią manifestacją emocji. Norwid, jako postać z granicy epok, ma niewiele wspólnego z początkową fazą romantyzmu, bardzo emocjonalną i obfitującą w gwałtowne wybuchy uczuć, nie tylko miłosnych, lecz także patriotycznych. Wyraźnie też dystansuje się wobec wieszczów, silnie oddziałujących na wyobraźnię Polaków¹. Poza nielicznymi epizodami z życia poety, kiedy silnie przeżywał nieszczęśliwą miłość do Marii Kalergis i napisał pod wpływem emocji pełne wyrazu utwory, uważany jest on raczej za artystę, który rzadko mówi wprost o swoich przeżyciach, zdystansowanego, pełnego rezerwy, kierującego się bardziej intelektem niż porywami uczuciowymi.

Nie oznacza to jednak, że twórczość Norwida pozbawiona jest manifestacji uczuć, a jedynie, że są to uczucia o zupełnie innym charakterze. Emocjonalność Norwida nie ma na celu ekspresji, wyrażania siebie, dania upustu gwałtownym uczuciom, dlatego między innymi poeta zupełnie inaczej niż inni romantycy postrzega cele i właściwe środki działania rewolucji:

A jakże ostać czuciom, żeby nie skamienić?
Jak zatruć?... Na co zatruć! – Słowo w czyn zamienić,
Nie z płonąca chorągwią, nie z wściekłym obrazem,
Lecz z czynem, z wielkim czynem, jak z oszczepem w dłoni
Lub z palmą – iść, nie ufać ni trwodze, ni słowu,
Nie starać się, by wawrzyn załechał po skroni,
Lecz pragnąć, by cierpiący rozśmieli się znowu².

¹ Z listu Norwida do Joanny Kuczyńskiej dowiadujemy się, że autor *Vade-mecum* uważał się za jedynego „ze znajomych”, który „nie łgał narodowi”, a kłamstwo takie zarzucał właśnie wielkiej trójcy romantycznej”; zob. S. Cieślak, *Sylwetka duchowa Cypriana Norwida (1821–1883)*. Warszawa 2013, s. 185.

² C.K. Norwid, *Dumanie*, [w:] tegoż, *Dzieła Cyprjana Norwida*, Warszawa 1934, s. 20.

Jak widać, emocje mają być podporządkowane wartościom, powściągane. Nie mogą stać się powodem wybuchu i gwałtownych działań – muszą zostać opanowane, dzięki pracy nad sobą i właściwej służbie idei.

Ważnym, mającym bezpośredni związek z emocjami, motywem w twórczości Norwida jest muzyka. Dzieła poety to niewątpliwie wielka skarbnica – dotyczących różnych dziedzin sztuki – myśli, będących efektem głębokich refleksji i twórczych poszukiwań czwartego wieszca. Muzyka zajmuje ważne miejsce w katalogu sztuk interesujących artystę – mimo że fragmenty traktujące *stricte* o muzyce nie są bardzo rozbudowane, pojawiają się zaskakująco często w jego dziełach, a waga tematu zostaje przez autora mocno podkreślona. Dlaczego właśnie muzyka? Wiek XIX to czas zdecydowanie dla niej przełomowy. Przestaje być ona uprawiana jedynie dla rozrywki i staje się dla słuchacza przeżyciem bardziej mistycznym, tajemniczym. Także kompozytor zdobywa wyższą rangę i, podobnie jak pisarz, może zyskać miano przewodnika dusz. W epoce romantyzmu zauważamy, iż muzyka zostaje postawiona zdecydowanie wyżej w hierarchii sztuk, aniżeli w epoce klasycyzmu, gdzie muzykę zwykle ograniczano do salonowej rozrywki, podczas gdy to literatura była na piedestale jako ta, która najbardziej oddziaływała na odbiorców. Do końca XVIII wieku widzimy, iż muzyka miała funkcję głównie praktyczną. Według Alfreda Einsteina, niemieckiego muzykologa „każdy utwór muzyczny miał charakter okolicznościowy, był pisany na zamówienie. »Sztuka dla sztuki« nie istniała”³. Przygrywano ją okazjonalnie, nie miała ona większego znaczenia i służyła głównie umilaniu czasu.

Sytuacja zmienia się dopiero w epoce romantyzmu. Dlaczego właśnie wtedy? Na to pytanie próbuje odpowiedzieć Bohdan Pociąg w książce *Idea, dźwięk, forma: szkice o muzyce*:

wśród »pierwszych przyczyn« muzycznego romantyzmu nie znajdziemy żadnych radosnych czy radośnie witalnych motorów. Muzyka romantyczna, romantyczna koncepcja muzyki nie rodzi się bynajmniej z radości życia. Nawiązując w jakiś sposób do Mannowskiej koncepcji choroby jako źródła, jednego z głównych źródeł kultury, i wyróżniając w tym samym zakresie pojęcia »choroby« również pojęcie »cierpienia« – powiemy, że romantyzm muzyczny rodzi się ze szczególnego rodzaju schorzenia, na jakie cierpi zwłaszcza nasza zachodnia kultura. Ową chorobę określić można wstępnie jako »zatrucie« pierwiastkiem egotyzmu, nadmiarem czy przyrostem własnego „ja”. Owego „ja” czującego, odczuwającego i współczującego⁴.

W XIX wieku można zauważyć zmiany w statusie przede wszystkim kompozytorów i wykonawców, którzy w epoce romantyzmu zyskali miano wyjątkowych jednostek:

W centrum romantycznego światopoglądu znalazła się jednostka twórcza, wyjątkowa, heroiczna i genialna, przełamująca reguły i tradycję, a nawet – jak Prometeusz – zbuntowana. Równocześnie – pełna sprzeczności, zmagająca się ze światem oraz z własną nadwrażliwą i niepospolitą psychiką (...). Wyidealizowanego artystę zaczęto postrzegać jako twórcę nowych porządków i wartości, prawie »stwórcę« podobnego istocie

³ A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1983, s. 17.

⁴ B. Pociąg, *Idea, dźwięk, forma: szkice o muzyce*, Kraków 1972, s. 85–86.

boskiej. Posłuszny jedynie swojej wizji, wyrastać miał ponad prawa obowiązujące zwykłych śmiertelników⁵.

W XIX wieku muzyka stała się sztuką równie uprawnioną, co literatura. W tym czasie także inne, dotychczas niedoceniane dziedziny twórczości zyskały na wartości i uznaniu: „Romantyczna synestezja sztuk, bezkonfliktowej współegzystencji wielu dziedzin artystycznych wzajem się inspirujących i dopełniających, spowodowała jakby ich zrównanie w hierarchii estetycznej”⁶.

Twierdzi się, iż syntezę sztuk zapoczątkowało między innymi poczucie, że pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki istnieje niepotrzebna i szkodliwa przepaść, którą należy zapełnić, idąc w stronę dialogu i przenikania się:

Potrzeba przełamania swoistej izolacji (...) gatunków, potrzeba bardziej integralnego porozumienia pomiędzy artystami różnych dyscyplin, potrzeba wreszcie pogłębienia świadomości przez rozwój naukowej teorii sztuki, poczętej z ducha naszego czasu i ściśle związanej z jego praktyką społeczną. Oto niektóre z czynników nakazujących coraz częściej malarzom chwycić za pióro, poetom zaś dopatrywać się przedłużenia ich własnej problematyki w malarstwie⁷.

Idea potężnego, przemawiającego do wielu zmysłów jednocześnie przekazu artystycznego, musiała być szczególnie atrakcyjna dla romantyków, poszukujących tego, co nowe, przekraczających konwencje i granice. Friedrich Schlegel, niemiecki poeta i krytyk literacki, podkreśla, iż w romantyzmie zapanowało przekonanie o syntezie sztuk, w związku z którą artysta nie musiał czy nawet nie mógł ograniczać się do jednej roli:

Dzieła największych poetów tchną nierzadko duchem innej sztuki. Czyż nie jest tak i z malarzami; czyż w pewnym sensie Michał Anioł nie maluje jak rzeźbiarz, Rafael jako architekt, Corregio jako muzyk? A z pewnością nie są przez to mniej malarzami niż Tycjan, który był tylko malarzem⁸.

Szerokie, innowacyjne spojrzenie na sztukę wiązało się z przenikaniem kompetencji artystów, nowym rozumieniem zadań i ich roli: „Tak więc muzyk stawał się poetą, a poeta bądź malarz kompozytorem”⁹. Taka recepcja muzyki, niewątpliwie znana Norwidowi, z pewnością zainspirowała go do rozważań na ten temat i powiązania uczuciowości w poezji z metaforyką muzyczną i myśleniem muzycznym. Widzimy to przede wszystkim w utworach takich jak: *Promethidion*, *Fortepian Szopena*, czy *Do Nikodema Biernackiego*.

Utworem, który doskonale ilustruje postać muzyka-artysty i jego uczucia, jest nowela *Stygmat*, mimo iż na pierwszy plan wysuwa się tam temat historiozofii, nie muzyki.

⁵ D. Gwizdalanka, *Historia muzyki 2. Podręcznik dla szkół muzycznych*, Kraków 2006, s. 210.

⁶ Tamże.

⁷ J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 9.

⁸ F. Schlegel, *Aforyzmy z „Fragmentów krytycznych”*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, red. T. Naumowicz, Wrocław 2000, s. 216.

⁹ M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzyczne*, Toruń 2010, s. 13.

Odsunięcie postaci skrzypka na dalszy plan zdecydowało o jego słabej ekspozycji w interpretacjach – badacze raczej pomijali jego osobę i w artykułach naukowych można znaleźć jedynie bardzo nieliczne wzmianki dotyczące tej postaci. W utworze poruszony został temat relacji artysta – instrument oraz wrażliwości człowieka na dźwięki. Można zobaczyć tam również ciekawy przykład przetransponowania muzyki na tekst.

Na początku utworu, narrator przedstawia nam skrzypka Oskara, który w codziennych relacjach z ludźmi jest raczej wycofany i bardzo ostrożny:

Częstotliwie zdawało się, iż nie na słowa doń mówione, lecz naprzód na ich najostateczniejsze konsekwencje odpowiadał. Rzekłbym, że nie rozmawiał, ale że zapobiegał zdaniom i uczuciom, a co niekiedy w nadmiarze swoim przybierało naturę podejrzliwości¹⁰.

Mamy więc do czynienia z osobą narzucającą sobie postawę rezerwy, ostrożności, wążącą każde słowo, taką, którą nie daje swoim emocjom łatwego i swobodnego ujścia w relacjach z ludźmi. Czy taka postawa może być uznana za odzwierciedlenie postawy samego autora? Z pewnością oszczędność w okazywaniu emocji, związana z postawą artysty, jest rysem charakterystycznym samego Norwida.

W przypadku Oskara to właśnie sztuka była impulsem zmieniającym zachowanie artysty. Bohater uzewnętrznia swoje emocje jako artysta, nie jako człowiek. Dowiadujemy się, że kiedy gra, pokazuje się od zupełnie innej strony, a sztuka całkowicie go pochłania. Następuje bardzo plastyczny opis jego gry: „Ręka wyprzedzała wszystko i palcami zdała się garnać pierwej tony, nim chwycić je można było smykkiem, w powietrze rzucając zdyszane...” (480).

Sztuka staje się prawdziwym życiem, jedyną przestrzenią odpowiedzią dla manifestacji emocji. Artysta, kiedy gra, staje się również prawdziwym sobą, zyskuje pełnię swojej tożsamości. W utworze czytamy: „Oskar nie gdy na scenę wchodził, ani gdy grać poczynał, ale dopiero, gdy już pełno grał, był istotnym sobą, i podobno, że wtedy tylko to był on” (480). Muzyka okazuje się właściwym sposobem na bycie sobą – tutaj ujawniają się pozytywne efekty powściągliwości i ostrożności, którą bohater przejawia w życiu prywatnym i relacjach z innymi ludźmi. Bogactwo wewnętrznego życia przekłada się na jakość muzyki; uczucia okazują się cennym skarbem, którym artysta zarządza rozważnie, by jego sztuka stawała się doskonałą.

Z całą pewnością można zauważyć podobieństwo, pomiędzy opisem gry Oskara oraz grą kompozytora w poemacie Norwida – *Fortepianie Szopena*. To artysta porusza instrument, on nadaje mu dźwięki. Bez człowieka skrzypce czy fortepian są tylko pudłem rezonansowym:

II.

Byłem u ciebie w dni te przedostatnie,
Gdy podobniałeś co chwila, co chwila
Do upuszczonej przez Orfeja liry,
W której się rzutu moc z pieśnią przesila –

¹⁰ C.K. Norwid, *Stygmat*, [w:] tegoż, *Dzieła...*, dz. cyt. s. 480. Dalej w tekście podawana jest strona.

I rozmawiają z sobą struny cztery,
 Trącając się
 Po dwie, po dwie,
 I szmerząc zcicha:
 «Zacząłże on
 Uderzać w ton?...
 Czy taki mistrz, że gra, choć odpycha?»
 (...)

IV.

A w tem, coś grał i co zmówił ton i co powie,
 Choć inaczej się echa ustroją,
 Niż, gdy błogosławiłeś sam ręką swoją
 Wszelkiemu akordowi –¹¹

Jak można zauważyć, dopiero przy pomocy ręki mistrza instrument ożywa, struny rozmawiają, szmerzą, nabierają ludzkich cech. Artysta „błogosławił sam ręką swoją wszelkiemu akordowi”. Człowiek wnosi swoje emocje i bogactwo uczuciowego życia w akt artystyczny, jakim jest wydobywanie dźwięku z instrumentu. Aktywność człowieka i wartość ludzkich uczuć, nadające ostateczny kształt utworowi, przekładają się na ucłowieczenie sztuki – widać to w warstwie stylistycznej i pojawiającej się personifikacji strun, które zaczynają rozmawiać ze sobą. Prawdziwa sztuka okazuje się ucłowieczająca, gdy artysta jest w stanie tak pokierować swoimi uczuciami, by podporządkowały sobie materię.

Dzięki opisowi w *Stygmacie* widzimy, że ta relacja ta jest obustronna. Z jednej strony człowiek daje instrumentowi życie, ale to także instrument kształtuje człowieka. Podczas gry zmienia wykonawcę w kogoś zupełnie innego – czyni z niego wirtuoza. Pozornie przeciętny, małomówny mężczyzna, staje się tutaj mistrzem, potrafiącym wydobyć z instrumentu coś bardzo wyszukanego, wywołującego u publiki przeżycia estetyczne. Paradoksalnie to, czego nie potrafi czy nie chce wyrazić w bezpośredniej relacji z drugim człowiekiem, jest w stanie ofiarować odbiorcom swojej muzyki. Uczucie okazuje się konstruktywne, gdy poddane zostaje regułom sztuki, staje się elementem dzieła. W noweli widzimy wyraźny kontrast między doskonałą emocją artystyczną („coś olimpijskiego prostowało nagle linję całej jego postaci”; 489) a pełną chaosu i nieuporządkowaną uczuciowością Oskara w życiu osobistym:

z zatrzymywanym w piersiach ogromnym szlochem wyjąknął: – »Zerwane wszystko... najniejszczęśliwszy człowiek jestem!... Tylko mówić nie mogę...« I uparcie szloch zatrzymując, ocierał z czoła zimny pot, który, z jedną łzą ciężką spotkawszy się, całą twarz biegiem swoim dzielił na dwoje (484).

O ile uczuciowość w muzyce, w sztuce staje się podstawą doskonałości, o tyle w życiu osobistym okazuje swoją destrukcyjną moc i staje się współwinna tragedii, w wyniku której „kochające serca zostają rozdarte”.

¹¹ C.K. Norwid, *Fortepian Szopena*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, s. 255–256.

Na przykładzie postaci Oskara można również zobaczyć wzmożoną wrażliwość muzyków na dźwięki. Niestety, taka umiejętność nie zawsze jest czymś pozytywnym. W noweli tej widzimy, iż pycha artysty może doprowadzić nawet do tragedii. Bohater był przekonany co do tego, do kogo jego ukochana skierowała ważne słowa. Mimo prób wyjaśnienia nieporozumienia, narrator, a zarazem uczestnik wydarzeń, nie mógł uświadomić Oskara, że jest w błędzie. Przecież muzyk nie może się mylić co do tego, co usłyszał:

Winien jestem odpowiedź, a ta brzmi: mogłem nigdy nie mieć talentu... to może być; zaś że ten zostałby dziś złamanym – i tu złamał smyk swój i odrzucił – to, na teraz, jest pewnym. Lecz pozostanie mi ta wiedza sztuki, w której (raczysz darować), że może od nikogo nie wyglądam pomocy i kierownictwa. Otóż, jeżeli idzie o czyj głos o naturę równości lub nierówności jego lub głosowi właściwe odcienia brzmień – racz uważać w tym względzie rozmowę jako wyczerpniętą (485).

Bogactwo uczuciowego życia warunkuje piękno sztuki, wzbogaca ją, nadaje jej wyjątkowy charakter. Jest konieczne, by artysta mógł w interakcji z przedmiotem – instrumentem stworzyć dzieło sztuki. Symbolem takiej rzemieślniczej, wymagającej poświęcenia pracy, jaka wiąże się ze sztuką, jest fakt, że Oskar wciąż ma ze sobą smyk – symbol twórczej działalności, ćwiczeń, opanowania materii przez artystę. Jednocześnie jednak uczuciowość, która w połączeniu z pracą staje się niezbędnym warunkiem sztuki, okazuje się siłą wymykającą się spod kontroli. Przyjaciel Oskara, któremu nawet we śnie gra towarzysza jawi się jako symbol artystycznej doskonałości („Naraz podejrzewać zaczynałem w półśnie, że Oskar weszedł cicho, i że mi gra Henryka Purcell »Taniec-wichrów«... i przebudziłem się”; 489), musi bezsilnie przyglądać się, jak romantyczne, rozdygotane emocje – stygmat życia przyjaciela – doprowadzają go do nieszczęścia, którego apogeum staje się symboliczne złamanie smyka.

Jednym z najbardziej interesujących fragmentów noweli jest moment, w którym nieprzekładalność muzyki na słowa zostaje przełamana. Oskar – muzyk – przemawia słowami poezji, dając werbalny wyraz temu, co przekazuje zazwyczaj w swojej muzyce. Służy temu umieszczenie w *Stygmacie* Norwidowskiego wiersza *Czemu?*, który wyraża cierpienie artysty: „wszak muzyk wypowiada najpełniej swe uczucia muzyką”¹². Scena, w której Oskar recytuje wiersz przyjacielowi, jest w swej istocie melorecytacją. Oskar nie rozstaje się ze skrzypcami. Rozpoczyna, wysunąwszy naprzód lewą rękę – rękę od serca, co istotne, utwierdzoną „na wyżynie strun” i w ten sposób wyraża poetycko głębie smutku i cierpienia, jakie wiążą się z byciem artystą. Autor ulega nastrojowi i pisze słowa pod muzykę, przywołując tym samym już po raz ostatni temat korespondencji muzyki z literaturą, pisząc *Stymat* jako jedno z ostatnich swoich dzieł.

Uczucia, które wiążą się w twórczości Norwida z muzyką, wynikają ze szczególnej wrażliwości człowieka – artysty. Muzyka staje się, zgodnie z dążeniami

¹² S. Rzepczyński, *Wokół nowel „włoskich” Norwida: z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996, s. 98.

ówczesnej myśli metaartystycznej, partnerką poezji, punktem odniesienia w artystycznym dialogu. Jest również sztuką, w której najwyraźniej uwidacznia się rola emocji w powstawaniu dzieła sztuki. Oskar, recytujący ze skrzypcami, to obraz odwołujący się do melicznych początków poezji. To muzyka prowadziła słowo i nadawała mu ostateczny kształt, wskazując drogę artyście oraz najlepszy sposób, by mógł on w artystycznej formie dać wyraz swoim uczuciom.

Stygmata ukazuje dwie rzeczywistości – niedoskonały ludzki świat, w którym emocje prowadzą ludzi do zguby, prowadzą do nieszczęść, bywają źle odczytane, prowadzą do nieporozumień oraz świat sztuki, w którym wszystko zyskuje właściwy wyraz i staje się harmonijne – nawet, jeżeli jest to głęboki egzystencjalny smutek lub cierpienie. To, co dzieje się pomiędzy ludźmi, może być tragiczne, jak niepotrzebne cierpienie Oskara i Róży. Tytułowy stygmata przypomina nieco fatum, ciężące nad bohaterem antycznego dramatu. Nieszczęśliwy spłot wydarzeń toczy się własnym trybem, nieubłagane zmierzając do tragicznego końca. Nic i nikt nie może zmienić tego, kim są bohaterowie, ich doświadczeń i zranień, tworzących sytuację bez wyjścia. Świat sztuki oczyszcza uczucia, nadaje im głębię, pozbawia je niedoskonałości. Dopiero uczucia muzyką pisane – emocje, które rodzą się w relacji muzyka z instrumentem, między słowem a muzyką, wreszcie między artystą a widownią – stają się konstruktywne i pozwalają wznieść się ponad niedoskonałość tego, co śmiertelne, zmienne i nietrwałe.

SUMMARY

FEELINGS WRITTEN BY MUSIC IN *STYGMATA* BY CYPRIAN KAMIL NORWID

This article aims to show an atypical expression of feelings. We face such case in Cyprian Kamil Norwid's novella *Stygmata*, where playing the violin is the only way to express feelings of a main character. Furthermore in the novella we may find an example of synthesis of arts – the author undertakes an attempt in “translating” the main character's music into poetry. On the example of this piece we can see not only a specific kind of expressing one's feelings, but also a community of arts, typical of the romanticism, as well as playing a particular role in the interpretation of the novella.

KEY WORDS: music, synthesis of the arts, feelings

MONIKA STOLARCZYK – studentka filologii polskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zainteresowania badawcze: komparatystyka, literatura polskiego romantyzmu, muzyka w utworach literackich.

* W pracy zostały również wykorzystane fragmenty mojego autorstwa użyte w pracy dyplomowej *Motywy muzyki i muzyka w twórczości Cypriana Kamila Norwida*.

KATARZYNA KUCZKOWSKA-GOLIŃSKA
UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

STRATEGIE UNIEWAŻNIANIA EMOCJI W TEATRZE WSPÓŁCZESNYM

Punktem wyjścia moich rozważań jest refleksja nad miejscem i rolą teatru we współczesnej kulturze i życiu społecznym. Jako socjolog teatru nieustannie szukam odpowiedzi na pytanie o powinności i zobowiązania teatru wobec publiczności, o udział sceny w procesie odtwarzania i przetwarzania rzeczywistości, formułowania punktu i pola widzenia, wyłaniania się na scenie podmiotów i określania przedmiotów możliwego poznania. Wreszcie – pytanie o emocje, które teatr wytwarza, i jak sposób, w jaki dotyka widza, a także o to, jak przekłada się to wszystko na społeczną rzeczywistość. Za przykład obrałam dramat Jánoša Háya *Geza-dzieciak* i jego sceniczne realizacje w reżyserii Zbigniewa Brzozy. Po ten wyjątkowy, doceniony w wielu krajach, tekst sam Brzoza sięgał trzykrotnie. Nie wybrałam żadnej konkretnej realizacji. Widziałam wszystkie. W moim odczuciu jedynym, co je różni, jest sposób, w jaki reżyser radzi sobie z przestrzenią „sceniczną”. Główna myśl i przesłanie utworu, w każdej z nich wybrzmiewają równie głośno i dobitnie. To, co urzeka w dramacie Háya to delikatność, z jaką prezentuje przedstawiony świat, czułość, z jaką pochyla się nad swoimi anty-bohaterami i uwaga, z jaką wsłuchuje się w ich niemy krzyk. Brzoza, który nie zmienia partytury utworu, nie skraca go, nie dopisuje, jest wierny didaskaliom, zabiera nas w podróż po świecie, który wykreował dramaturg. Oczywiście? We współczesnym teatrze nieczęste.

Poza wszystkimi odczytanymi oraz opisanymi już sensami wpisanymi w dramat Háya, historię Gezy – autystycznego młodego mężczyzny, potraktuję również jako pretekst, by na marginesie swojego wywodu zastanowić się nad społecznym modelem niepełnosprawności i stosunkiem „zdrowego społeczeństwa” do osób niepełnosprawnych. Wynika to również z mojego przeświadczenia, że teatr jest agorą i w nim rozpoczyna się dyskusja o ważnych społecznie problemach. Teatr szybciej niż literatura czy film (choćby ze względu na postprodukcję czy cykl wydawniczy) analizuje i syntetyzuje społeczną rzeczywistość. Ma wszelkie narzędzia, by opowiadać o wartościach i na nie uwarżliwiać. Teatr ma wreszcie społeczne zobowiązania.

TEATR A AKTY DRAMATYZACJI I PRZEDSTAWIENIA

Zgadzam się z Dariuszem Kosińskim, że teatr to „swoiste jądro, paradygmatyczny model świata przedstawień, a kryteria i metody wypracowane dzięki refleksji nad nim, mogą być – po odpowiedniej modyfikacji – zastosowane do badania wszystkich zjawisk, w których mamy do czynienia z podstawowymi aktami dramatyзации i przedstawienia”¹. Akty te są stałym elementem naszego indywidualnego i zbiorowego bycia, które zostaje jednocześnie uporządkowane według określonego wzoru (zdramatyzowane) i dane do potencjalnego oglądu (przedstawione, stawiane przed). Teatr jest jednak miejscem wyjątkowym, gdzie owe dramatyзации służą pogłębieniu rozumienia, refleksji nad zastaną rzeczywistością, bezpiecznego konfrontowania się z tym, co umyka w bezpośrednim doświadczeniu. Widz, niezwykle istotny element procesu twórczego, obcuje z tekstem zaadaptowanym i wyreżyserowanym, podanym przez aktorów. Nie jest jednak wobec niego bezradny. Kosiński zauważa, że stosując kategorie Diltheyowskie, „można powiedzieć, że artyści dramatyczni posiadli dar zamieniania *mere experience* (zwykłego doświadczenia) w *an experience* (doświadczenie znaczące), które tworzy strukturę doświadczenia”². Gdyby pójść dalej za myślą Wilhelma Diltheya, uznać trzeba, że umiejętność tę posiada każdy człowiek jako istota żywiołowa, umiejętno-kontemplatywnie i twórczo nastawiona do świata. Myśliciel ten wyraźnie podkreśla doniosłą rolę sztuki w życiu człowieka. Obcowanie ze sztuką pozwala człowiekowi na wykraczanie poza doświadczenie życia potocznego, wpływa również na emocjonalno-wolucjonalną stronę procesu poznania. Artystyczne dzieło, oddziałując na odbiorcę, staje się istotnym elementem procesu obiektywizacji „w wewnętrznym przeżyciu, we właściwych temu przeżyciu procesach psychicznych, w których człowiek angażuje całą istotę, radując się dźwiękiem, rytmem, zmysłową plastycznością oraz dając satysfakcję pełnego rozumienia zdarzeń i miejsca, jakie zdarzenia te zajmują w rozległej przestrzeni życia”³.

Wyjątkowość teatru polega nie tylko na swoistej synestezji – przenikaniu i uzupełnianiu się wrażeń muzycznych, wizualnych i literackich, ale także na niezapomnianym kontakcie z człowiekiem – aktorem dokonującym aktu dramatyзации i przedstawienia. Dramatyзации i przedstawienia obecne są w ludzkim życiu od początku, „dramatyzujemy i przedstawiamy siebie sobie i innym za pomocą schematów, których dostarcza nam kultura, jednocześnie kształtując siebie i będąc kształtowanym przez performatywną moc dramatyзации i przedstawienia”⁴. Owe teatru mają charakter społeczny. Są przedmiotem refleksji socjologicznej również dlatego, że z chwilą, gdy zostały odkryte, stały się narzędziem wykorzystanym do kształtowania świadomości zbiorowości i jednostek.

¹ D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 17.

² Tamże.

³ W. Dilthey, *Przeżycie i twórczość poetycka*, [w:] Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1987, s. 275.

⁴ D. Kosiński, dz. cyt., s. 18.

KADROWANIE DOŚWIADCZENIA – MECHANIZM WŁADZA/WIEDZA

Kosiński, próbując uchwycić i zdefiniować to, na czym polega magia i cudowne właściwości sceny, dochodzi do wniosku, że tkwią one w charakterystycznym przesunięciu pomiędzy metaforą lustra – teatr ukazuje, odwzorowuje świat rzeczywisty i każdy widzi w nim odbicie siebie samego, a społeczną skutecznością teatru związaną z podsuwaniem widzowi obrazu zgodnego z przyjętymi założeniami – tak, by każdy zobaczył siebie takiego, jaki być powinien:

To pozornie niewinne przesunięcie odsłania podstawowy mechanizm działania teatralnej maszyny produkującej władzę/wiedzę – człowiek taki sam, a zarazem lepszy, podobny, ale wzorcowy, umieszczony w świecie sceny, a przez to wyróżniony zastępuje „odbicie” uruchamiając napięcie biegnące od istoty ludzkiej siedzącej na widowni do podmiotu, który wyłania się na scenie⁵.

Mechanizm ten, odkryty przez nowoczesną władzę już w XVI i XVII wieku, kiedy rozwinął się teatr dworski i szkolny, upowszechniony został w wieku XIX, gdy teatr stał się „jedną z najpotężniejszych, bo dobrze ukrytych sił umacniania dominującego sposobu definiowania rzeczywistości i wpływania na kształt stosunków społecznych”⁶. Zatem czarodziejskie przeniesienie w inny świat, magia teatru, w odniesieniu do nowożytnego teatru Zachodu w perspektywie wiedzy/władzy okazuje się mechanizmem wytwarzającym punkt i sposób patrzenia, narzędziem politycznym. Mechanizm wiedzy/władzy nie przestał działać, gdy skończyły się czasy teatru szkolnego. Michael Foucault, łącząc wiedzę i władzę w jedno wspierające i uzupełniające się pojęcie, wskazywał, by rozumieć je nie jako system represji i zakazów, lecz jako „szereg pozytywnych prób oddziaływania na jednostki, których celem jest kierowanie ich zachowaniami”⁷.

Kosiński zwraca uwagę na dramatyczny charakter władzy, która staje się „nieustannie dziejącym się teatrem procedur, którego najważniejszą funkcję stanowi wyłanianie się w efekcie gry sił kolejnych interpretacji ujarzmiających/tworzących podmiot”⁸. Kapilarny – przenikający – charakter władzy sprawia, że wszelkie jej praktyki tworzą nasze podmiotowości i określają rodzaje naszych pragnień. Teatr jest więc z gruntu polityczny, nie w znaczeniu metod sprawowania władzy czy systemów nadzoru, ale poprzez narzucanie interpretacji podmiotu:

Władza jest ukrytym mechanizmem reprodukcji wzorów konsumpcji, wyznacza nawet ramy i formy naszej ewentualnej emancypacji. Jest ona wykreśleniem ludziom pola ich działania, tak jak dyskurs będący odwrotną stroną medalu władzy wykreśla pole możliwości rozumienia i artykułowania rzeczywistości. Wiedza jest przeciwieństwem tylko rodzajem władzy bez podmiotu. Panowanie artykułujące się regułami prawa

⁵ Tamże, s. 326.

⁶ Tamże, s. 328.

⁷ M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa–Wrocław 2000, s. 31.

⁸ D. Kosiński, dz. cyt., s. 268.

i porządku społecznego i sprzężone z efektami prawdy – oto co tkwi u źródeł społeczeństwa. Nie może być wiedzy będącej klarownym obrazem świata, zawsze jest ona spleciona ze światem i odbija relacje władzy⁹.

W erze mediów masowych i elektronicznych teatr z całą pewnością nie jest już podstawowym narzędziem komunikacji społecznej. Choć centrum ustanawiających ją dramatyzacji przesunęło się k telewizji oraz *internetom*, z którymi przede wszystkim związane są sposoby produkowania dyskursu, wyłaniania podmiotów i wzorców osobowych, teatr wciąż bierze aktywny udział w opowiadaniu i kreowaniu rzeczywistości, wciąż szuka języka, którym można o niej mówić tak, by uchwycić to, co w niej ważne i niepokojące. Wraz ze zmianami społeczno-kulturowymi zmienił się również status teatru jako instytucji. Obok teatrów publicznych, które nie są już kierowane i zarządzane centralnie¹⁰, pojawiły się teatry prywatne, fundacje i stowarzyszenia prowadzące działalność teatralną. Wszystko to pozwala, by teatralna twórczość, a przynajmniej jej część, miała charakter wiedzy konkurencyjnej wobec dominującego dyskursu. Gdy główną troską władzy jest przejęcie kontroli nad mediami, teatr w sposób naturalny staje się źródłem konkurencyjnych i alternatywnych wobec nich obrazów świata. Z całą pewnością jest to dla teatru szansa i wyzwanie. Czy zostaje wykorzystana?

ZANIEDBANA PRZESTRZEŃ SYMBOLICZNA

Na instytucjonalno-formalny i artystyczny kształt nowego teatru polskiego ma wpływ szeroko pojęte traktowanie kultury po roku 1989, ale i szereg działań bezpośrednio niezwiązanych z samym teatrem. Ideologia wycofywania się państwa, okrawania państwa przeprowadzana formalnie, kiedy państwo cięło i odrzucało, bądź teoretycznie, kiedy zachowując formalną pieczę nad kulturą państwo nie było zainteresowane jej faktycznym stanem i potrzebami, doprowadziło do obserwowalnych do dziś skutków. Ludzie kultury, elity, twórcy często nie odnaleźli się w nowych okolicznościach, nie rozpoznali wyzwań i zagrożeń, nie zareagowali na czas bądź skupili się na własnych karierach kosztem realizowania publicznej misji teatru. Bartosz Szydłowski mówi o tym dość ostro, lecz trudno się z nim nie zgodzić:

W polskiej rzeczywistości lat 90-tych zabrakło w niej miejsca na przestrzeń symboliczną, ona została zaniedbana. Ten okres ostrej zmiany zdarzył się w jakimś wymiarze materialnym, politycznym, ale nie w kulturalnym. Ci nasi ojcowie, elita, inteligencja

⁹ E. Bińczyk, *O czym szepcze władza (w ujęciu Michela Foucaulta)*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999, nr 9, s. 70.

¹⁰ Do roku 1989 wszystkie teatry w Polsce były publiczne, czyli państwowe. Od roku 1991 zaczęto wydzielać teatry narodowe i przekazywać pojedyncze placówki teatralne samorządom miejskim. W roku 2015 działało w Polsce sto siedemnaście teatrów publicznych: trzy teatry narodowe, czterdzieści trzy marszałkowskie, siedemdziesiąt miejskich i jeden powiatowy; D. Buchwald, *Ile jest państwa w teatrze?*, „Notatnik Teatralny. Teatr publiczny: stan zagrożenia” 2014/2015, nr 77, s. 39.

zajęli się sprawami, zdawało się ważniejszymi i pozostawiała dużą część społeczeństwa osieroconą całkowicie. I sztuka nagle się zaczęła zajmować samą sobą, każdy wykonał jakiś skok po siebie i zapomniał nagle o tym, co wydaje mi się dość istotne, o budowaniu tego pomostu w społeczeństwie po prostu...¹¹

Sztuka, która zajęła się sama sobą... Gorzka konstatacja, którą można powtórzyć dziś, kiedy – półtora roku po *Wycince* Krystiana Lupy, pamfletcie na środowisko artystyczne – w Teatrze Polskim we Wrocławiu obserwuje się spektakl gry o stanowiska.

„EKONOMIA PRESTIŻU”

Widowisko kulturowe, jakim niewątpliwie jest spektakl teatralny, można też nazwać performansem społecznym, ale takim performansem, w którym dokonuje się epifania prawdziwego bohatera antropologii – człowieka całkowitego. Marcel Mauss o człowieku kompletnym, *l'homme total*, mówił wtedy, gdy ciało, duch i środowisko społeczne rozpatrywane były razem¹². Dramat Jánosa Háya *Geza-dzieciak* w reżyserii Zbigniewa Brzozy jest właśnie takim widowiskiem. Pierwszy raz zobaczyłam go w roku 2004 na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi. Realizując spektakl ze studentami, reżyser zapowiadał, że przygotowuje się do powtórnego wystawienia tego tekstu – w Teatrze Telewizji. Brawurowa, obsypana nagrodami¹³, rola studenta, Wojciecha Zielińskiego, zapewniła mu miejsce w telewizyjnej realizacji¹⁴. Trzeci raz Brzoza sięgnął po dramat Háya w roku 2005, wystawiając go w Teatrze Studio w Warszawie¹⁵. Tytułową rolę po raz kolejny powierzył Zielińskiemu.

¹¹ Jacek Wakar rozmawia z Bartoszem Szydłowskim w programie *O wszystkim z kulturą* na antenie Polskiego Radia Programu Drugiego, *Teatralny »Przypadek« wg Kiesłowskiego a sprawa polska*, <http://www.polskieradio.pl/8/3664/Artykul/1601976,Teatralny-Przypadek-wg-Kieslowskiego-a-sprawa-polska> [dostęp: 19.07.2016 r.].

¹² J. Duvignaud, *Dar z niczego*, Warszawa 2011, s. 16.

¹³ Na VI Festiwalu Dramaturgii Współczesnej *Rzeczywistość przedstawiona* w Zabrzu *Geza-dzieciak* Janosa Háya w reżyserii Zbigniewa Brzozy (Teatr Studio z Warszawy) otrzymał aż cztery nagrody: Marcin Jarnuszkiewicz za scenografię, Stanisław Brudny za rolę Beli Krekacsa, Wojciech Zieliński za rolę tytułowego Gezy i nagrodę miesięcznika „Śląsk” – medal Stanisława Bieniasza w kategorii najlepsze przedstawienie konkursowe; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/33828.html> [dostęp: 19.07.2016 r.].

¹⁴ Teatr Telewizji rok 2004. Reżyseria: Zbigniew Brzoza, scenografia: Arkadiusz Kośmider, kostiumy: Dorota Kołodyńska, muzyka: Jacek Grudzień, zdjęcia: Adam Sikora. Obsada: Geza – Wojciech Zieliński, Pani Rózia – Dorota Pomykała, La jos Banda – Andrzej Mastalerz, Pitu Herda – Sławomir Orzechowski, Leon Charewicz, Pan Laci Mariusz Słupiński, Sąsiadka Małgorzata Zajączkowska, Sąsiad – Krzysztof Stroiński, Vízike – Dorota Seida; <http://www.teatrtelevizji.tvp.pl/598840/gezadzeciak> [dostęp: 18.07.2016 r.].

¹⁵ Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza Warszawa, data premiery: 11.05.2011 r. Reżyseria: Zbigniew Brzoza, przekład: Jolanta Jarmołowicz, scenografia: Marcin Jarnuszkiewicz, muzyka: Jacek Grudzień, reżyseria światła: Mirosław Poznański, asystent scenografa: Izabela Wądołowska. Obsada: Géza – Wojciech Zieliński, Pani Rózsika, matka Gézy – Dorota Pomykała,

Odtwórcę roli protagonisty i realizatorów, biorących udział w powstaniu każdej wersji, obsypano deszczem nagród. Nic dziwnego – sztuka wywołuje ogromne sceniczne emocje. Uznanie dla aktorów tworzących kreacje bohaterów niepełnosprawnych umysłowo jest powszechne. Nagradzanie kreacji Wojciecha Zielińskiego¹⁶, Julii Sobiesiak¹⁷ czy Dawida Ogrodnika¹⁸ – by przywołać tylko ostatnie przykłady z polskich scen czy filmów – nie jest bez znaczenia z punktu widzenia ekonomii prestiżu. „W nowoczesności nagroda okazała się najsprawniejszym medium negocjowania i stanowienia wartości. Jako jedyna potrafi uruchomić kapitał symboliczny – wyjmując z rzeki wydarzeń jakieś dzieło – i równocześnie wprawić ów kapitał w ruch”¹⁹. Zauważenie tych kreacji powinno być zatem zwróceniem uwagi na problem, obnażeniem indywidualnej i społecznej niesprawności w radzeniu sobie z problemem osób niepełnosprawnych umysłowo i fizycznie. Czy tak się dzieje? Czy kapitał zdolności aktorskich i wrażliwości reżyserskich, wreszcie emocje widza, działają tylko w odniesieniu do pola teatru czy mogą funkcjonować w zmiennych relacjach do innych pól i wszystkich typów kapitału? Innymi słowy – czy namysł na problemem niepełnosprawności może zaczynać się w teatrze, gdzie

Lajos Banda – Andrzej Mastalerz, Pityu Herda – Sławomir Orzechowski, Pan Laci – Mariusz Słupiński, Béla Krekács – Stanisław Brudny, Sąsiadka – Barbara Lauks, Sąsiad – Aleksander Bednarz, Vízike – Agnieszka Grochowska, Karesz – Rafał Cieszyński; <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/37483,szczegoly.html> [dostęp: 18.07.2016 r.].

¹⁶ W 2004 roku na XXII Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi otrzymał nieprzyznawane od kilku lat Grand Prix za rolę Gezy w *Gezie-dzieciaku* i Irwina w *Tajemnej ekstazie*. Otrzymał również nagrodę ZASP; nagrodę łódzkich mediów, nagrodę Jana Machulskiego, nagrodę honorową gazety festiwalowej „Tupot”, nagrodę publiczności. Na FST grał rolę: tytułową w *Gezie-dzieciaku* Háya i Irwina w *Tajemnej ekstazie* Hare’a. Rolę tę doceniono również w roku 2004 na XLIV Kaliskich Spotkaniach Teatralnych – Grand Prix Jury Młodzieżowego za rolę Gezy w przedstawieniu dyplomowym *Geza-dzieciak* Háya w PWSFTViT w Łodzi i w roku 2005 w Sopocie – V Festiwal Teatru Polskiego Radia i Teatru TVP *Dwa teatry* – nagroda za rolę tytułową w przedstawieniu *Geza-dzieciak* Janosa Háya.

¹⁷ Julia Sobiesiak otrzymała nagrodę im. Andrzeja Nardellego za najlepszy debiut aktorski w sezonie 2013/2014 w teatrach dramatycznych, za rolę Dory w spektaklu *Witaj, Dora* w reż. Krzysztofa Rekowskiego na scenie Teatru im. Wilama Horzycy. Grała w nim upośledzoną umysłowo nastolatkę, która po odstawieniu leków psychotropowych rozpoczyna nieskrępowane konwenansem życie seksualne. Autor porusza w sztuce problem seksualności osób upośledzonych umysłowo, aborcji, pedofilii i kryptoeugeniki; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/193368.html> [dostęp: 18.07.2016 r.].

¹⁸ „W 2013 roku podczas prestiżowego Festiwalu Filmowego w Montrealu *Chce się żyć* zdobyło trzy najważniejsze nagrody, a podczas 38. Gdynia Film Festiwal – Srebrne Lwy i dwie nagrody przyznawane przez widzów. Wiele ciepłych słów usłyszał także Dawid Ogrodnik, którego kreację porównywano do tej Daniela Day Lewisa z *Mojej lewej stopy* Jima Sheridana. Sławomir Idziak, znakomity polski operator (*Helikopter w ogniu*, *Harry Potter* i *Zakon Feniksa*) powiedział o nim, że gdyby rolę Mateusza zagrał w amerykańskim filmie, miałby gwarantowaną oscarową nominację”; <http://culture.pl/pl/tworca/dawid-ogrodnik> [dostęp: 18.07.2016 r.].

¹⁹ J.F. English, *Ekonomia prestiżu*, Warszawa 2013, s. 15.

w bezpiecznej przestrzeni możemy przyrzeć się sobie i własnym lękom i dotknąć tego, co w codziennym życiu pozostawiamy w bezpiecznym oddaleniu póki nas nie dotyczy? Czy tak się stało? Dramat miał trzy realizacje, w tym telewizyjną – dla szerokiej widowni.

GEZA-DZIECIAK. BOSKI DRAMAT

Geza-dzieciak. Boski dramat to dramaturgiczny debiut Háya²⁰. Metaforyczna sztuka opowiada historię autystycznego dwudziestolatka. Akcja osadzona jest w realiach współczesnej węgierskiej prowincji naznaczonej biedą i bezrobociem. Równie dobrze mógłby być to dowolny kawałek świata po przemianie ustrojowej. Dotknięty autyzmem Geza i kilku znaczących innych tworzą społeczność skończoną i zamkniętą, w której każdy ma swoje miejsce i powinności²¹. To postaci utkane ze swoich frustracji i automatyzmów, nieszukające sensu w szarym, brudnym i przewidywalnym świecie, do którego nie zawita żaden Godot. Jednocześnie są to postaci niezwykle krwiste i realistyczne, stwarzane przez sceniczny język dramatu z chirurgiczną precyzją kreślone przez reżysera. Brzoza uważnie czyta tekst dramatu, podążając za autorem, językiem postaci kreśli ich pełnokrwiste sylwetki.

Lajos Banda i Pityu Herda – przedwcześnie podstarzały czterdziestolatekowie dzielą swój czas między pracę w kamieniołomie a picie w miejscowej karczmie. Niemiec, który kupił kamieniołom, płaci mieszkańcom wioski głodowe stawki, a pytanie: *Dlaczego naszemu się nie opłacało, a Niemcowi tak?* pogłębia tylko dramat wyzysku i poniżenia. Mimo to praca pozostaje wartością. Ci, którzy żyją z zasiłków zza płotów, z zazdrością obserwują podążających na autobus *working*

²⁰ Autor sztuki, János Háya (ur. 1960), jest absolwentem filologii rosyjskiej i historii Uniwersytetu Segedyńskiego oraz Wydziału Estetyki Uniwersytetu Budapeszteńskiego. Był już cenionym poetą i prozaikiem, kiedy zachęcono go do napisania dramatu. Tekst *Gézy* ukazał się w druku w 2000 roku. W 2001 roku odbyła się prapremiera w reżyserii Istvána Pinczésa w Debreczynie. Na Krajowych Spotkaniach Teatralnych w Peczú spektakl zdobył cztery nagrody: dla autora, aktorów i za realizację. Kolejne trzy nagrody otrzymał na Krajowych Spotkaniach Teatrów Studyjnych. Swoje sztuki – *Géza-dzieciak* jest pierwszą z trylogii – János Háya opatruje dopiskiem „boski dramat”. Pytany o przyczynę, odpowiada, że to wskazówka, aby nie traktować ich jak naturalistyczne obrazy węgierskiej prowincji, tylko szukać stawianych przez niego pytań o byt. Podobno kiedyś opowieść o Gézie nazwał „sprofanowaną historią Chrystusa”; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19338.html> [dostęp: 19.07.2016 r.].

²¹ Osoby dramatu: GEZA, mniej więcej dwudziestopięcioletni opóźniony umysłowo-autystycznie mężczyzna PANI ROZSIKA, matka Gezy, LAJOS BANDA, czterdziestoletni podstarzały mężczyzna, robotnik w kamieniołomie, PITU HERDA czterdziestoletni podstarzały mężczyzna, robotnik w kamieniołomie, BELA KRKACS stały bywalec gospody, czterdziestolatek, PAN LACI szef w kamieniołomie, SAŚSIADKA w wieku pani Rozsiki, SAŚSIAD w wieku pani Rozsiki, MARIKA ekspedientka, VIZIKE podstarzała stała bywalczyń gospody, KARES kierowca autobusu, czterdziestoletni mężczyzna z prowincji o nieco lepszej prezencji niż pozostali, robotnicy z kamieniołomu, stali bywalcy gospody.

poor. Praca mogłaby nadać sens ludzkiemu życiu, dać ludziom poczucie sprawstwa, bycia potrzebnym, przydatnym i ważnym.

Kobiety niosą swoje krzyże cicho i bez lamentu. Pogodzone ze swym losem, odgrywają swe społeczne role z niemym przyzwoleniem na los, który je spotyka. Poddańczo znoszą agresję pijanych mężów czy – jak Vizike – poniżenie, które spotyka ją każdego dnia ze strony bywalców gospody, dla których jest towarem. Matka Gezy z czułością dba o swojego syna i zachowuje wdzięczną pamięć o mężu, który wstydił się ułomnego chłopca i winił ją za jego kalectwo; z łagodnością patrzy na świat, akceptuje go takim, jakim jest. Ale nie socjalizm *à rebours* jest treścią sztuki. I nie odwzorowanie. Forma dramatu to cała dziedzina wynalazczości: dramatisarz musi znaleźć swój język i Háyowi się to udaje. Udaje się to również Brzozie, który zarówno w teatralnych realizacjach, skromnych pod względem realistycznych detali, jak i telewizyjnej, prezentuje artystyczną, intelektualną i emocjonalną siłę wielkiego dramatu o małych sprawach.

Uciekając od powierzchownego realizmu, autor dodaje utworowi podtytuł, mający mu przeczyć – *Boski dramat*. Reżyser, Zbigniew Brzoza, bezbłędnie rozpoznaje w nim te dwa plany: „Wymiar egzystencjalnych pytań o cel i sens życia, o zdeterminowanie i wolność naszych wyborów i obok niego – sferę metafizyczną, opisując drugie przyjście Chrystusa. To Geza jest tym, który nadaje sens światu”²².

Geza jest dobry jak Chrystus, zna sens cierpienia i odrzucenia; cierpi, gdy widzi zło, dostrzega podłość i słabość ludzką, ale kocha ludzi i jest dla nich dobry. Nie potępia ich, choć nazywa ich uczynki po imieniu. W braku miłości widzi grzech. Ratuje człowieczeństwo innych, ofiarując im swoją uwagę. Ludzie czują, że jest dobry, i stają się przy nim lepsi, choć stosunek do niego i jego matki bywa zabarwiony różnymi emocjami. Szczególnie, kiedy dzieciak dostaje pracę w kamieniołomie. Niemiec, zobligowany normami bezpieczeństwa, musi zatrudnić kogoś do pilnowania taśmy transportującej kamienie, a Gezie można zapłacić najmniej. Z początku zdaje się, że w życiu – określanego mianem „głupkowatego” – dzieciaka zaczyna się nowy etap. Będzie potrzebny, będzie chodził z mężczyznami do kamieniołomu i do gospody, spełni marzenie ojca o synu, który mógłby pójść w jego ślady, który jest jak inni chłopcy. Geza jest z siebie dumny i chce to ojcu powiedzieć. Nim pierwszy raz wyjdzie na autobus, by pojechać do kamieniołomu porozmawia jeszcze ze zdjęciem ojca:

Schodzę ulicą w dół, tata. Idę tam w dół. A psy szczekają. Tam jest już pan Lajos Banda i pan Pityu Herda. Mówię do nich, tu jestem, panie Lajosu ja też idę do pracy. Jak tata chodził pracować, tak. Jak inni ludzie chodzą, tak. Bo ja nie jestem ułomny, tata. Ja nie jestem ułomny. Ja taki jestem. To nie jest takie jak choroba, tata. Mama mówiła, że tata czekał, że kiedyś minie, jak odra, jak czerwone plamy. Że kiedyś będzie mógł powiedzieć, że dzieciak już nie jest ułomny. Ale ja nie jestem ułomny, tata, ja taki nie jestem. (...) Idę już, tata, idę do autobusu, tata. Ja nie jestem ułomny, tata. Ja bym

²² <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/12013/warszawa-geza-dzieciak-w-studio> [dostęp: 19.07.2016 r.].

poszedł z tatą do kamieniołomu potem też, jakby mnie tata zawołał. Ja bym poszedł, bo ja nie jestem ułomny, tata. Ja taki nie jestem. Jakbym nie był taki, to nie ja byłbym Geza, wtedy nie, tata. Wtedy nie byłbym dla mamy tym kim jestem, wtedy nie. Wtedy ja byłbym kimś innym, nie Gezą, tata. Wtedy ja kimś innym²³.

Geza akceptuje siebie, dostrzega jednak, że ojciec się go wstydził. Bolały go spojrzenie i stosunek innych do jego syna, którego sam nie potrafił zaakceptować. Erving Goffman wprowadza pojęcie „dobrowolnego piętna”²⁴, by określić negatywny stosunek i zachowania wobec osób niepełnosprawnych, które dotyczą innych członków ich rodzin.

Wzruszający monolog Gezy przed zdjęciem ojca poprzedza scenę na przystanku. Matka przygotowała Gezie torbę po ojcu. Chłopiec zabierze w niej do pracy swoje ulubione kanapki z mortadelą. Geza powita czekających na autobus, pozdrowi kierowcę i wyruszy w podróż do kamieniołomu, by pilnować taśmy. I tak dzień za dniem kamienie będą sunąć po taśmie... Chłopak godzinami wpatruje się w taśmę, kamienie, kamienie, kamienie... każdego dnia tak samo i od nowa. Nie wydarza się nic, co wymagałoby jego interwencji. Geza dostrzega jałowość i bezsens swych działań. Czarę goryczy przelewa żart, który przygotowali dla Gezy panowie Banda i Herda. Owinęli oni zwłoki psa, który zginął w kamieniołomie, w koszulę Lajosza i umieścili na taśmie, by Geza mógł ją zatrzymać, by poczuł się potrzebny i ważny. Geza wykonał swe zadanie – zatrzymał taśmę, pracę jednak porzucił. Wrócił do liczenia białych-czarnych płytek na kuchennej podłodze.

Susan Sontag twierdzi, że prawdziwa sztuka posiada zdolność wprowadzania nas w stan niepokoju. To właśnie przydarza się tym, którzy spotykają Gezę. Geza niepokoi i porusza, przede wszystkim dlatego, że jego uporczywe poszukiwanie sensu wykonywanej pracy stawia otaczający świat w kłopotliwej sytuacji. Praca przy taśmie jest przecież upokarzająca dla wszystkich. Najsmutniejsze jest to, że pozbawione nadziei i wiary, sprowadzone do automatyzmów istnienie ludzkie niewiele się od niej różni. Zacierają się też różnice między egzystencją tych, którzy są „zdrowi” i „normalni” a życiem autystycznego młodego mężczyzny, który pozostaje gdzieś na marginesie „zdrówego świata. Uważny widz wie, że życie Gezy ma sens – wbrew temu, jaki sens sam próbuje mu nadać, i temu, jaki sens wbrew niemu czy pomimo niego przybrało.

PERSPEKTYWA RELACYJNA

Wyobrażenia i zmysł obserwatorski Háya pozwalają mu stworzyć w dramacie człowieka całkowitego – ułomne ciało Gezy, jego czysty duch, który poszukuje sensu i prawdy, zanurzone są w konkretnej społecznej rzeczywistości. Reżyserska sprawność i wrażliwość pozwalają Brzozie ukazać niepełnosprawność bohatera nie tylko jako upośledzenie jednostki, ale i uchwycić perspektywę relacyjną – zwrac-

²³ J. Háya, *Geza-dzieciak*, „Dialog” 2005, t. 50, nr 6, s. 130–131.

²⁴ E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005.

cającą uwagę na mechanizmy rządzące szeroko pojętym procesem wykluczenia społecznego.

Autyzm odgradza bohatera od świata, zamyka we własnym umyśle, oddziela od społeczności, która widzi w nim tylko bezużytecznego dzieciaka, nieszkodliwego idiotę, którego traktować może jedynie z akceptującą pobłażliwością. W świecie, w którym ludzie nie czują wartości własnej egzystencji, mogą pocieszyć się, że są „zdrowi”. Geza jest tym gorszym i głupszym, choć na poziomie emocji budzi w nich litość i współczucie, co łatwo wytłumaczyć. Catherine Lutz i Lili Abu Lughod w pracy *Language and the politics of emotion*, inspirowane twórczością Michela Foucault, twierdzą, że „emocje są kształtowane przez określone warunki kulturowe i społeczne nierówności gdyż dyskursy dotyczące emocji nie tyle je opisują, co wytwarzają, wikłając je tym samym w grę o władzę i podtrzymywanie społecznych hierarchii”²⁵. Niepełnosprawność jawi się tu jako konstrukt społeczny i ma społeczne konsekwencje²⁶. To społeczeństwo upośledza ludzi niepełnosprawnych: „Niepełnosprawność jest czymś nadbudowanym nad naszymi ułomnościami przez fakt, że jesteśmy niepotrzebnie izolowani i wykluczeni z pełnego uczestnictwa w życiu społecznym”²⁷. Ta powszechna dyskryminacja przejawia się w praktykach wykluczania i upośledzania na wielu poziomach: interpersonalnym, instytucjonalnym, kulturowym i społecznym. Foucault, wbrew tradycyjnym ujęciom, wskazuje, że społeczna opresja wobec osób niepełnosprawnych to nie tylko nierówny dostęp do dóbr materialnych. Często z pozoru liberalne i humanitarne praktyki – medycyna, edukacja, wypoczynek – stają się formami społecznej opresji²⁸.

Utrwalony społecznie wizerunek niepełnosprawnego, to obraz złożony z wielu przypisywanych mu cech takich jak: słabość, bezradność, zależność, regresywność, nienormalność zachowań, deprecjacja wielu sposobów funkcjonowania fizycznego i umysłowego. Ta powszechna dyskryminacja przejawia się w praktykach wykluczania i upośledzania na wielu poziomach: zabudowie przestrzeni publicznej, zatrudnieniu, wypoczynku i relacjach osobistych. Niepełnosprawni nie wpisują się w system wartości pełnosprawnych, póki nie są określani jako „cierpiący i schorowani”, co pokazuje wszystkie lęki „normalnego świata” – przede wszystkim lęk przed brakiem kontroli. Kontrolować i samodyscyplinować należy również ciało, ma ono być posłuszne, zwielokrotniać swe siły, służyć i być posłuszne²⁹. Dyskursy

²⁵ J. Stracuk, *Emocje w kulturze. Wprowadzenie*, http://www.academia.edu/4770067/Emocje_w_kulturze._Wprowadzenie [dostęp: 19.07.2016 r.].

²⁶ Społeczne studia nad konstrukcją niepełnosprawności mają swoje źródło w refleksji Charlesa Wrighta Millsa, który twierdził, że pojęcie problemów społecznych musi być umieszczone w szerszym kontekście ekonomicznym i politycznym, włączając w to stosunki władzy oraz konflikt między klasami dominującymi a podporządkowanymi.

²⁷ Zob. Związek Niepełnosprawnych Fizycznie Przeciwko Segregacji (Union of the Physically Impaired Against Segregation – UPIAS) 1976, s. 14, cyt. za: C. Barnes, M. Geof, *Niepełnosprawność*, Warszawa 2008, s. 18.

²⁸ Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, Warszawa 1993.

²⁹ Por. tamże, s. 162.

medyczne, silniej niż prawne czy religijne, naznaczyły ciało, również to ułomne. Medykalizacja wyparła ujęcia religijne oraz te bardziej tradycyjne, jednak to, co przyniosła, jawi się jako nowy problem, nie zaś rozwiązanie istniejącego. Niepełnosprawny stał się przedmiotem terapii medycznej. Goffman powiedziałby więc, że systemu totalnego.

Medykalizacja czy przykładanie kryteriów wiedzy medycznej do rosnącego zestawu problemów społecznych, w tym niepełnosprawności, to sposób w jaki próbujemy sobie rodzić z tym problemem. To nic innego jak kluczowy aspekt społecznej kontroli nad osobami niepełnosprawnymi. W dramacie Háya wybrzmiewa to wyraźnie. Gezie zgodnie z zaleceniami lekarza nie wolno uczestniczyć w aktywnościach, które wykonują inne dzieci, lekarz odradza mu podejmowanie codziennych wyzwań, podejmowanie pracy. Wreszcie zabrania mu uprawiania seksu.

JA UNIEWAŻNIAM, TY UNIEWAŻNIASZ, ON UNIEWAŻNIA...

Według *Słownika języka polskiego* „unieważniać” znaczy „uczynić coś nieważnym, uznać za nieważne”³⁰. Strategie mogą być różne. Możemy unieważnić coś przez poprzez zepchnięcie, wykluczenie tego z przestrzeni publicznej, obszaru naszych zainteresowań, myśli, dyskusji. Unieważnić można również podejmując temat w sposób, który nie przybliży rozwiązania, nie prowadzi do rzeczowej dyskusji, bagatelizuje bądź trywializuje problem. Unieważnieniem będzie również ustawianie problemu w fałszywej perspektywie, narzucenie narracji, która nie będzie głęboko humanistyczna.

Dramat Háya wybrałam nieprzypadkowo. Podobno nie ma lepszego sposobu ukazania czegoś jak przez ukazanie tego odwrotności. Dramat Háya w reżyserii Brzozy ma artystyczną i intelektualną siłę, przez co wzbudza w widzu silne emocje. Jak określa Mark Johnson emocje „stanowią szczególny, nieobojętny, a wręcz doniosły komponent znaczenia ponieważ są kluczowe dla możliwości oceny sytuacji i oszacowania znaczenia doświadczenia, zarówno w perspektywie krótkiej, migawkowej, jak również długotrwałej”³¹. Każde spotkanie z „Gezą” pozostawia w pamięci trwałe ślady i takich teatralnych spotkań sobie i swoim Czytelnikom życzę.

Współczesny teatr, wobec którego zgłaszam daleko posuniętą nieufność, posługuje się często tekstami jednorazowego użytku. Są to bardziej *eventy* teatralne niż spektakle. Reżyser, mający się za demiurga, wysyła swój hiperdosłowny *message* i zapomina często, że dramaturgia to przede wszystkim forma, więc – jeśli jest uniwersalna – tekst można wielokrotnie wystawić, odczytując go za każdym razem na nowo. To dramaturg musi skonstruować świat przedstawiony, uwzględniając fakt, że teatr jest dziedziną wyobraźni, ma uruchamiać skojarzenia, dawać

³⁰ *Słownika języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/uniewa%C5%BCnia%C4%87/> [dostęp: 20.07.2016 r.].

³¹ M. Johnson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, Łódź 2015, s. 27.

wolność widzowi a nie wtlaczać nachalne przekazy w dopisywanych nawet do klasyki fragmentach.

Kolejnym grzechem współczesnej dramaturgii jest nadprodukcja słów w stosunku do przesłania, treści, sensów i znaczeń, które te teksty niosą – zbyt dużo się mówi, a za mało określa świat przedstawiony. A przecież nie wszystko trzeba powiedzieć, by zostało wydobyte na scenie. Metafora, niedopowiedzenie, aluzja, intertekstualność nieograniczająca się do popularnych tekstów kultury masowej – bardzo mi tego brakuje w przedstawieniach teatralnych.

Coraz częściej mam wrażenie, że teatr nie mówi językiem widza, ale też, że zatracił własny głos. Subtelny, acz dobitny, język sztuki teatralnej zamieniony został na dyskursy nauk społecznych i polityki. Oczywiście i taki teatr znajduje swojego widza, co znaczy, że jest potrzebny, trudno jednak zrozumieć, dlaczego maniera ta jest tak wszechobecna. Teatr, by opowiedzieć o świecie, musi się w niego wsłuchać, ale samo relacjonowanie czy podglądanie nie wystarczy.

Nachalna wizualność współczesnych form teatralnych to kolejna moda, która obecna jest od scen *offowych* po operowe. Kolejne zwątpienie w inteligencję i wyobraźnię widza, którego traktuje się jak ofiarę medialnego zgiełku, potrafiącą przyswoić jedynie telewizyjno-obrazkowy przekaz?

„Teatr widzę pod ścianą” – powiedziała mi na ostatnim Festiwalu Szkół Teatralnych wybitna aktorka, profesor Łódzkiej „Filmówki”. Popatrzyłam ze smutkiem. „Nie martw się, dziecko – dodała – znaczy, że będzie musiał się cofnąć, wrócić – dalej już pójść nie można”.

Problemy współczesnego świata, przewijające się przez scenę w tekstach dramaturgicznych pokroju *Gezy-dzieciaka*, przefiltrowane przez świadomość i wrażliwość reżyserów, artystów i widzów, stają się pełnoprawnymi uczestnikami dyskursu o współczesności. Jak powiedziałby Charles Wright Mills: zamieniają osobiste troski środowiska w publiczne problemy. Oby nie zabrakło nam wyobraźni socjologicznej, by je dostrzec.

SUMMARY

INVALIDATION STRATEGIES OF EMOTIONS IN THE CONTEMPORARY THEATRE

The place and role of a theater in a contemporary culture and society are constantly negotiated. Theater is an artistic, social and political phenomenon and it reflects different influences, trends, fashions and ideas. As a sociologist of theater the author of this article, continually looks for answers to the question about the duties and obligations of the theater towards the audience; how stage participates in the process of recording and processing of the reality; the formulation of a point of view; the emergence of entities and determining the possible objects of cognition. Finally, about the emotions that theater generates and whether it affects the way the viewer translates the social reality. The problems of the modern world flowed across the stage in dramatic texts like *Geza-boy* by János Háry, filtered by the consciousness and sensitivity of directors, artists and spectators, become full participants in the discourse about the present, implement the postulate of Charles Wright Mills – turning personal care

of the environment into public issues. If and when does that happen? What conditions must be met in order to the stage implementation of the text allows the viewer to become an element of the present world, sparked intense emotions – and has therefore breached the balance between the relation to the external and internal word, even if not catharsis it feels strong and true? The article is also a reflection on the new forms of theatrical actions and it expresses a deep-reaching distrust of the author to the specific actions on stage.

KEY WORDS: sociology of theatre, contemporary theatre, sociological imagination, János Háý, emotions

KATARZYNA KUCZKOWSKA-GOLIŃSKA – socjolog teatru. Doktorantka w Zakładzie Interesów Grupowych Instytutu Socjologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Bada teatr jako instytucję – ze wszystkimi jej uwarunkowaniami organizacyjnymi, ekonomicznymi i politycznymi, wciąż jednak potrafi zachwyć się dobrym spektaklem.

ADRIANNA NARUK
UNIwersytet w Białymstoku

PRZEMOC SŁOWNA JAKO FORMA KONTAKTU W DRAMATACH BERNARDA-MARII KOLTÈSA

W artykule przedstawiona zostanie przemoc słowna w sztukach teatralnych Bernarda-Marii Koltèsa jako forma nawiązania i utrzymania kontaktu z rozmówcą.

Bernard-Marie Koltès urodził się w 1948 w Metz, we Francji. Pochodził z rodziny mieszczańskiej. Jako syn żołnierza zawodowego, rzadko widywał ojca, był wychowywany głównie przez kobiety. Podróże odgrywały ważną rolę w jego życiu i twórczości. W wieku 18 lat odbył swoją pierwszą podróż do Kanady, która go głęboko naznaczyła. Dorastał otoczony muzyką Bacha, a później reggae. W wieku 20 lat ujrzał Marię Casares w *Medei*, co wywarło wpływ na jego twórczość. Pragnąc zostać aktorem, wziął udział w egzaminach wstępnych do Szkoły Teatru Narodowego w Strasburgu, ale nie został przyjęty. Wysłał więc swoją sztukę *Rozgoryczenia*, zainspirowaną twórczością Gorkiego, do Huberta Gignoux, dyrektora TNS. Gignoux, zachwycony sztuką, zaproponował Koltèsowi dołączenie do szkolnej sekcji reżyserii. Koltès bardzo szybko założył swój własny teatr Théâtre du Quai, dla którego pisał i reżyserował sztuki. W wieku dwudziestu dwóch lat napisał *Spadek*, dramat który Maria Caseras czytała w radio. Jego pierwsze sztuki, eksperymentalne, nie odniosły wielkiego sukcesu i sam Koltès niechętnie o nich mówił. Pod koniec lat 70. jego dramtopisarstwo ewoluowało w kierunku narracji. Przełomową stała się sztuka *Walka Czarnucha z psami*. Pod wpływem podróży do Ameryki Łacińskiej, Afryki i Nowego Jorku Koltès stworzył liczne dramaty, na przykład: długi monolog napisany dla Yves Ferry, *Noc tuż przed lasami*, pokazany na Festwalu w Awignonie w 1977 roku. Na początku lat 80. spotkał Partice Chéreau, który został reżyserem jego sztuk. Światowe uznanie przyniosła mu wystawiona w 1985 w teatrze Amandiers – wymieniona już – sztuka *Walka Czarnucha z psami*. Niedługo przed śmiercią ukończył swój ostatni dramat *Roberto Zucco*, zainspirowany życiem psychopatycznego zabójcy Roberto Succo. Premiera tejsztuki odbyła się w Berlinie rok po śmierci pisarza. Koltès zmarł w Paryżu w 1989 roku, w wyniku komplikacji AIDS. Miał czterdzieści jeden lat. Jest pochowany na cmentarzu Montmartre.

Bernard-Marie Koltès jest jednym z najczęściej granych dramaturgów francuskich. Jego sztuki zostały przetłumaczone na trzydzieści języków, a dramat *Powrót na pusty-*

nię wszedł do repertuaru Comédie Française. Koltès jest jednym z czołowych autorów współczesnych, których sztuki wywołują kontrowersje. Na jego twórczość znacząco wpłynęło to, że jako homoseksualista spotykał się często z postawami homofobii, co spowodowało wyobcowanie ze społeczeństwa, samotność, a nawet stany depresyjne.

Jego teatr nazywany jest teatrem sprzeciwu. Koltès jest jedynym dramaturgiem piszącym w ten sposób w latach 80. W oderwaniu od poprzedniego pokolenia, ukazuje ciągłą próbę nawiązania kontaktu międzyludzkiego. Przewiduje to, co nieuchronnie nastanie: wszechstronnie narastające i wybuchające konflikty, samotność i opór. W swoich tekstach angażuje się w ciągłe poszukiwania form komunikacji międzyludzkiej. Jego dramaturgia opiera się na doświadczeniach, o których nigdy otwarcie nie mówił, wyraża ogrom problemów, z którymi zderza się samotny człowiek. „Przeżywam doświadczenia jak każdy człowiek, ale moje są nie do opowiedzenia”¹. Głównym tematem jego sztuk są relacje międzyludzkie, które opierają się na wymianie, handlu, *dealowaniu*. Koltès pokazuje jednostkę potrzebującą przywiązania, bliskości, która zderza się z niezrozumieniem i odrzuceniem nawet ze strony tych, wydawałby się, najbliższych – myśląc o swojej matce powiedział „Ach, to cholerne przywiązanie!”. Problematyka jego dramatów krąży wokół: relacji rodzinnych, przemocy, potrzeby wykorzystania drugiego człowieka, uwodzenia, oderwania od wartości.

Koltès już jako mały chłopiec był świadkiem agresji, która została na zawsze w jego psychice: „Kawiarnie eksplodowały i wyrzucano Arabów do rzek. To był rodzaj przemocy, na którą dziecko jest bardzo wrażliwe i z której nic nie rozumie”². Przemoc wydaje się inspirować Koltèsa. Jednym z tematów przewodnich jego sztuk jest agresja jako nieodłączny element kłótni czy innych konfliktów. W *Walce Czarnucha z psami* są dwa morderstwa, podobnie w *Zachodnim wybrzeżu*; *Powrót na pustynię* obrazuje wiele aktów zbrodni, a *Roberto Zucco* jest ekstremalną manifestacją morderstw. Świat Koltèsa emanuje przemocą jako częścią natury ludzkiej. Koltès pisze: „Należałoby nienawidzić się naprawdę, nie tak jak zwyczajny mężczyzna nienawidzi kobietę, z którą mieszka, nie tak jak jakiś człowiek nienawidzi innego człowieka, ale tak jak skóra nienawidzi benzyny”³.

Koltès tworzy sztuki w oparciu o przestępstwa i przekraczanie granic. Serge Saada nazywa jego pisarstwo „retoryką odmowy”⁴, nie jest to bynajmniej teatr zaangażowany w walkę ideologiczną.

ŚMIERTELNE SŁOWA

O. Ortolani pokazuje dwa główne aspekty analizy języka Koltèsa:

Pierwszy z nich to język bezpośredni, tnący, metaforyczny, używany jako broń : słowo staje się morderstwem. (...) Drugi to analiza konfliktu, sposobu w jaki ten konflikt

¹ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Paryż 2001, s. 258.

² M. Genson, w *Le Républicain lorrain*.

³ B.-M. Koltès, *Quai Ouest*, Paryż 1986, s. 87. Dalej jako Q i strona.

⁴ S. Saada, *Un théâtre d'imminence*, „Alternatives théâtrales” 1994, nr 35/36, s. 87–89.

narasta. Konflikt, który nie zostaje rozwiązany pod koniec sztuki, a przenosi się bezpośrednio na publiczność⁵.

U Koltèsa poznajemy ludzi uwikłanych w wewnętrzne konflikty, nieudolne próby nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, które przeobrażają się w przemoc słowną, a niekiedy i fizyczną. Autor tworzy i rozwija swoje postacie bezpośrednio poprzez język. Przekazuje wewnętrzny świat bohaterów poprzez ich słowa: „język, który określa, zamyka, nie pozwala wyrażać siebie”⁶. U Koltèsa, relacje między postaciami opierają się na walce sił i dobru jednostki, co nieuchronnie doprowadza do niezrozumienia i starcia. Język jest tu doskonałym środkiem umożliwiającym uniknięcie walki fizycznej. Słowa pozwalają odepchnąć to, co każdy z rozmówców przeczuwa jako nieuchronną konsekwencję: konfrontację. Język jest bez wątpienia (dla Koltèsa i dla jego postaci) uznaniem braku, niedostosowania, porażki⁷. Bohaterowie, zamknięci w strachu przed konfrontacją, przedłużają wymianę słów, próbując schować się za dialogami, ale ten zabieg okazuje się być nieskutecznym wobec przemocy. „Pierwszym aktem wrogości, tuż przed ciosem, jest dyplomacja, za pomocą której handluje się czasem. Ona udaje miłość, tam gdzie jej nie ma, pożądanie poprzez odrzucenie”⁸.

W atmosferze zdominowanej przez strach, gdzie konflikty są nieuchronne, postacie odwołują się do dialogów, nieuniknione starcia fizyczne dialogami. Robią to również po to, żeby uniknąć ryzyka wtargnięcia „innego” w swój obszar. Koltès przedłuża grę słów, zanim przejdzie do opisu przemocy lub zabójstwa. W walce „słowa są bronią lub tarczą, która umożliwia ochronę, ukrycie swoich pragnień, zachowanie dystansu, samotność i odmienność, ponieważ «nieskończona możliwość broni», której każdy może użyć uniemożliwia bohaterom przekroczenie fosy ich oddzielającej”⁹.

Koltès ożywia bohaterów uwięzionych gdzieś między nienawiścią a strachem. W świecie samotników, przemoc pojawia się w momencie wtargnięcia obcego w przestrzeń, gdzie już ktoś mieszka. Postacie nie mogą się nawzajem zaakceptować z obawy przed dominacją. „Boję się, nie wstydę się tego powiedzieć. Naprawdę się boję”¹⁰ – mówi Cal. Postacie wyczuwają nawzajem swój strach. Horn mówi do Albouryego „Uspokój się więc, nie niepokój się, jesteś u mnie (...), nie masz się czego obawiać”¹¹. To w rzeczywistości ten strach przed obcym, przed byciem zagrożonym lub nawet unicestwionym na swoim własnym terytorium, staje się głównym motywem ataku bohaterów Koltèsowskich. Akt przemocy za-

⁵ H. Müller, *Aucun texte n'est à l'abri du théâtre*, „Alternatives théâtrales” 1994, nr 35/36, s. 12–15.

⁶ A. Ubersfeld, dz. cyt., s. 154.

⁷ Ch. Bident, R. Salado i Ch. Triau, *Voix de Koltès*, Paryż 2004, s. 55.

⁸ B.-M. Koltès, *Prologue*, Paryż 1991, s. 123, online: <http://littexpress.overblog.net/article25619333.html> [dostęp: 23.05.2016 r.].

⁹ S. Saada, dz. cyt.

¹⁰ B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paryż 1979, s. 56.

¹¹ Tamże, s. 82.

dany rozmówcy powraca ze zdwojoną siłą. Agresja jest „jak odpowiedź na strach, który wywołuje nieuzasadniona, uniwersalna przemoc”¹².

Siłę gwałtownych relacji międzyludzkich w dramatach Koltèsa ilustruje następujący fragment:

Ja nie chcę Cię obrażać, ani Ci się przypodobać, nie chcę być ani dobry, ani zły, ani bić, ani zostać bitym, ani uwodzić, ani zostać uwodzonym. Chcę być zerem. Obawiam się uprzejmości, nie jestem stworzony do braterskich więzi, bardziej niż przemocy fizycznej, obawiam się przemocy koleżeńskiej. Bądźmy dwoma, okrągłymi zerami, nieprzepuszczającymi jedno drugiego, prowizorycznie ustawionymi obok siebie, a każde z nas podąża w swoim kierunku. Jesteśmy sami, w nieskończonej samotności tej godziny i tego miejsca (...). Bądźmy prostymi, samotnymi, dumnymi zerami¹³.

Podczas spotkań z nieznanym, postaci Koltèsa próbują być neutralne, ale jest zawsze ktoś, kto nie przestrzega tej umowy i zaczyna czegoś oczekiwać od swojego rozmówcy. Moment konfrontacji między dwoma światami, dwiema kulturami, dwoma sposobami życia i bycia jest często źródłem przemocy słownej i fizycznej. „To jest szczyt tego, czego zawsze szukałem: zbliżenie się do przeciwnik”¹⁴. Dwa światy, które się spotykają, ten z zewnątrz i ten z wewnątrz, zdradzają często w swoich słowach niezrozumienie i niemożliwość komunikacji.

Jego sztuki stworzone są z poszukiwań, z nieporozumień, ze zdobyczy, z nieudolnych prób kontaktu z drugim człowiekiem udaremnionych protekcyjnym wycofaniem z relacji. Jest to teatr słowa rozpaczy, gdzie ludzie próbują używać języka, odkrywając go na nowo w iluzorycznej nadziei dotarcia do rozmówcy. Poprzez ten język docierają jedynie do sekretów, niejasności, samotności. Język Koltèsa woła o chwilowy odpoczynek w słownej walce, skupia się na niemożliwym doświadczeniu kochania człowieka bez obawy, o nieuchronny ból, jaki ludzie sobie zadają będąc blisko. „Język staje się więc, dramaturgicznie, w ustach postaci (i) w stosunku do drugiego człowieka perwersyjną broni”¹⁵. Bronią, ale jednocześnie narzędziem manipulacji. Kiedy na przykład Horn zachęca Cala do zamordowania Albouryego, opiera się na powiedzeniu potwierdzającym opinię, zgodnie z którą życie każdego człowieka jest naznaczone fatalizmem i próżna jest z tym walka. Słowa służą usprawiedliwieniu przemocy. Każda interakcja to „wojna bez przebaczenia – broń śmiertelnej dyplomacji pożądania”¹⁶.

TEATR PRZEMOCY

W miejscu poza prawem, smak konfrontacji albo nawet przemocy stanowi siłę motywującą do działania, co obdarza bohaterów nadludzką siłą i sprawia, że

¹² A. Ubersfeld, dz. cyt., s. 136.

¹³ B.-M. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paryż 1986, s. 52.

¹⁴ B.-M. Koltès, *Lettres*, Paryż 2009, s. 503.

¹⁵ Ch. Bident, R. Salado i Ch. Triau, dz. cyt., s. 55.

¹⁶ B. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, Paryż 2009, s. 280.

stają się niewzyciężeni „Kiedy idę, napieram. Nie widzę przeszkód, i dlatego po-
nieważ na nie nie patrzyłem, padają same przede mną. Jestem samotny i silny”¹⁷.
U Koltèsa „Nikt nie interesuje się drugim człowiekiem. Nikt”¹⁸.

Powrót na pustynię ilustruje eskaladę przemocy. Ideą, która przyświeca tej sztuce,
jest powrót do źródeł, do nienawiści; jest to powrót do wspomnień, do brutalnych
odczuć. Paradoksalnie, największym przejawem przemocy bohaterów Koltèsowskich
jest brak kontaktu z drugim człowiekiem, mimo różnic jakie odczuwają, największym
ich marzeniem jest spotkanie się i rozmowa. Retoryka odrzucenia, w rezultacie, za-
myka drogi do pojednania się, seria fałszywych zwierzeń doprowadza rozmówców
do krytycznego punktu, czyli do dzikiej konfrontacji. *Roberto Zucco* jest dramatem,
w którym autor chce przekształcić szalonego mordercę w obiekt mityczny, metaforę
przemocy naszego świata.

W rzeczywistości, brutalne sceny pomagają protagonistom w zastosowaniu nowe-
go typu przemocy, jakim jest prowokacja. Prowokacja, obecna w dramatach Koltèsa,
tkwi w bezwładności postaci, które nieustannie proszą o to samo: o uwagę i bliskość
drugiego człowieka. Prowokacja maskuje często rzeczywiste wyzwanie, jak choćby
wyzwanie, które rzuca Zucco przeciwko ludzkości, czy Matylda – swojej przeszłości.

Teatr Koltèsa w dużej mierze przypomina eksperyment, ponieważ często spo-
tykają się u niego postacie pochodzące z diametralnie odmiennych środowisk,
które nie mają ze sobą nic wspólnego „postacie, które się zabijają, ponieważ nie
umieją wyjść z swoich getto”¹⁹.

W *Zachodnim wybrzeżu*, Cécile, zaraz po pocałowaniu swego syna Charlesa,
atakuje go mówiąc „zgniła larwo”, „larwo śmierdząca”, „nieżywa larwo”²⁰. W *Walce
Czarnucha z psami* ze strachu przed byciem zredukowanym do „nieistniejącego”
Cal woli zaatakować Horna, grożąc mu wielokrotnie: „mimo wszystko uważaj
stary”²¹, i dalej Cal: – „Uważaj stary, uważaj. W karate może nie jestem dobry,
w posługiwaniu się nożem też nie, ale w strzelaniu z broni jestem bardzo do-
bry. Bardzo, bardzo dobry”²².

Sztuki Koltèsa zbudowane są wokół postaci, które ciągle poszukują czegoś in-
nego, z każdej z nich emanuje siła destrukcyjna, która przejawia się w ich języku.
Roberto Zucco mówi:

Chciałbym urodzić się psem, żeby być mniej nieszczęśliwym. Bezdomnym psem,
żywiącym się na śmietnikach; nikt by mnie nie zauważał. Chciałbym być żółtym
psem, zżartym przez świerzby, którego omijano by z daleka bez zwracania nań uwagi.
Chciałbym grzebać w śmietnikach do końca świata²³.

¹⁷ B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*, Paryż 1990, s. 92.

¹⁸ Tamże, s. 48.

¹⁹ H. Müller, dz. cyt.

²⁰ B.-M. Koltès, *Quai Ouest...*, s. 38–39.

²¹ B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens...*, s. 67.

²² Tamże, s. 76.

²³ B.-M. Koltès, *Roberto Zucco...*, s. 48–49.

W niniejszym artykule zostało pokazane, jak w dramatach Koltès'a postacie wchodzą między sobą w relacje głównie poprzez destrukcyjne konflikty i jak próba sił wyraża się poprzez język. Przytoczone przykłady ukazują wymiany słowne, które eskalują w krwawe konfrontacje, ażeby nierzadko skończyć się zabójstwem. „Dwoje ludzi którzy się spotykają nie mają innego wyboru jak tylko się pobić z brutalnością wrogów lub z braterską delikatnością”²⁴, mówi Dealer z *Samotności pól bawełnianych*.

SUMMARY

VERBAL VIOLENCE AS A FORM OF CONTACT IN BERNARD-MARIE KOLTÈS' DRAMAS

The plays of Bernard-Marie Koltès centre on difficult family relations, violence, seduction, the need to exploit other people and rejection of values, which makes them an excellent material for a study of linguistic devices used to express verbal violence. Koltès depicts people who are embroiled in internal conflicts and fruitless attempts to form relationships with other people, which turn into verbal or even physical violence. The author creates and develops his characters directly through language. The language he uses reflects the social awkwardness of his characters, failure and absence. This article demonstrates how the characters of Koltès's plays form relationships through destructive conflicts, and analyses the ways in which a trial of strength is expressed by language.

KEY WORDS: Bernard-Marie Koltès, verbal violence, conflict, quarrel

ADRIANNA NARUK – ukończyła studia we Francji. Tytuł doktora językoznawstwa uzyskała na Uniwersytecie w Lotaryngii we Francji. Pracowała na Uniwersytecie w Lotaryngii, od 2008 roku pracuje na Uniwersytecie w Białymstoku. W ramach badań naukowych zajmuje kłótnią, konfliktem, językowymi formami przemocy. Jej artykuły ukazały się w naukowej prasie polskiej i zagranicznej. Interesuje się Porozumieniem bez Przemocy Marshalla B. Rosenberga.

²⁴ B.-M. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton...*, s. 47–48.

ŁUKASZ WRÓBLEWSKI
UNIwersytet Jagielloński

ŹRÓDŁA WSTRĘTU W DRAMACIE DZIEŃ ŚWIRA MARKA KOTERSKIEGO

Darwin pisał, że „wyraz «wstręt», w najprostszym tego słowa znaczeniu, określa coś odrażającego smakowo. Ciekawe jest, jak łatwo pobudza to uczucie wszystko, co jest niezwykle w wyglądzie, woni lub naturze naszego pokarmu” (280). Kant twierdził z kolei, że wstręt to „bodziec do pozbywania się tego, czego skosztowaliśmy” i że „został dany ludziom jako (...) silne wrażenie witalne – otóż owo przyjmowanie do wewnątrz może być dla naszego zwierzęcego istnienia silnie niebezpieczne” (55). Wstręt niewątpliwie zalicza się do jednej z najmocniejszych reakcji kierujących człowiekiem i chroniących go przed przyjęciem szkodliwego pokarmu. Zdaniem Winfrieda Menninghause, „choć wstręt należy w historii człowieka do najsłabiej udokumentowanych doznań, w porównaniu z miłością, nienawiścią czy lękiem, to jednak wiele aspektów przemawia za stwierdzeniem, że należy go uważać za uniwersalny i zapewne dystynktywny wzorzec ludzkich reakcji”¹. Działanie wstrętu nie ogranicza się wyłącznie do chronienia jednostki przed spożyciem szkodliwego pokarmu. Według Rozina, Haidta i McCauley’a, „pożywienie i potencjalne czynniki powodujące jego skażenie (wydzieliny i wydaliny oraz niektóre zwierzęta) to czynniki wzbudzające podstawowy wstręt”, który „podlegał dalszej ewolucji, by stać się ochroną świątyni ciała w odpowiedzi na wszelkie świadectwa tego, że nasze ciała tak naprawdę nie różnią się od ciał zwierząt” (808). Jak piszą badacze, wstręt służy „«uczłowieczaniu» naszych zwierzęcych ciał”; „ludzie muszą jeść, wydalać i uprawiać seks, tak jak zwierzęta”, zaś „każda kultura zaleca właściwy sposób wykonywania tych czynności”; „ludzie, którzy ignorują te zakazy, są piętnowani jako wstrętli i zezwierzęceni” (805)². W swoim artykule postaram się udowodnić, że dramat Marka Koterskiego pozwala wydobyc „pozapokarmowy” wymiar wstrętu. Analizując postawę bohatera, omówię najważniejsze źródła jego odrazy. W szczególności zastanowię się, jaki wpływ na stosunek mówiącego do otoczenia ma wyznawany przez niego światopogląd oraz codzienna rutyna.

¹ W. Menninghaus, *Wstręt: teoria i historia*, Kraków 2009, s. 9.

² Więcej o teoretycznych ujęciach wstrętu piszę w: *Masłowska: opowieść o wstręcie*, Kraków 2016.

To, co wywołuje wstręt, stanowi nieodłączny element rzeczywistości otaczającej głównego bohatera³. Obrzydzenie mężczyzny budzą na przykład psy załatwiające się przed jego blokiem, Murzyn obsługujący go w aptece czy pasażerowie, których spotyka w pociągu. O tym, że mężczyzna czuje niechęć do osób, z którymi się styka, świadczą także imiona bohaterów sztuki, takie jak: Świnia⁴, Hipopotamica, Modelka Dupna, Model Fajczany, Modelka Fiuczana, Modelka Łupieżna, Odpad, Kretyn. Imiona te wyrażają pogardę bohatera w stosunku do otoczenia, w tym telewizji emitującej budzące obrzydzenie reklamy, które zamiast zachęcać do nabywania dóbr, odstrasza od konsumpcji. To jednak nie ludzie, przedmioty i media stanowią główne źródło abominacji bohatera. Odczuwany przez mówiącego wstręt jest wymierzony przede wszystkim w sytuacje, które wielokrotnie powtarzają się w jego życiu. Bohater Koterskiego nie znosi rutyny i jednocześnie nie umie się jej przeciwstawić – paradoksalnie staje się ona zasadą jego egzystencji. W dalszej części artykułu zastanowię się, dlaczego wywołuje ona odrazę u mówiącego. Przyjrę się również motywacjom bohatera i spróbuję odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób narcystyczna osobowość postaci wyzwała w niej repulsję.

REPETYCJA: WSTRĘT, CZAS, WARTOŚCI

Repetycja to mechanizm, który zawiaduje światem przedstawionym w *Dniu świra*. W swoim monologu bohater skupia się niemal wyłącznie na zdarzeniach, które się powtarzają. To one nie dają mu spokoju i nie pozwalają normalnie funkcjonować. Mężczyźni przeszkadzają odgłosy wydawane przez kosiarkę, głośne zachowanie mieszkającej nad nim sąsiadki bądź pracowników budowy czy nawet konieczność słuchania ulicznego grajka. Powtarzające się sytuacje sprawiają, że czuje się on zaszczyty i zagrożony. Uruchamiają w nim również mechanizm obronny. By nie słyszeć dźwięków otoczenia, bohater wkłada sobie do uszu stopery. Często też wdaje się w kłótnie z ludźmi, którzy nie dają mu spokojnie pracować. Nigdy jednak nie próbuje się z nimi porozumieć. Nieprzyjemne zdarzenia sprawiają, że traktuje innych niczym swoich wrogów.

Wskutek wstrętu bohater staje się niezdolny do empatii. Nie umie postawić się w sytuacji drugiego człowieka. Mało tego, cieszą go niepowodzenia innych, a nawet śmierć znanych mu osób. W pewnym momencie stwierdza na przykład: „O! mój znajomy umarł! – lepiej mi przez chwilę” (830). Swoim zachowaniem wyraźnie daje

³ *Dzień świra* Marka Koterskiego funkcjonuje w świadomości zbiorowej przede wszystkim jako dzieło filmowe. Jako takie doczekało się licznych interpretacji. Ostatnio swoją uwagę poświęciła mu Małgorzata Miławska w książce *Język bohaterem filmu. Analiza lingwistyczna „Dnia świra” Marka Koterskiego*, Lublin 2015, s. 162. Podstawą moich rozważań będzie tymczasem tekst dramatu Koterskiego zamieszczony w książce *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, Warszawa 2012 przygotowanej przez Jacka Kopcińskiego. Numery cytowanych stron w tekście.

⁴ Określenie na kobietę z dzieckiem podróżującą z mówiącym w tym samym przedziale pociągowym.

do zrozumienia, że nie chce mieć nic wspólnego z krajem, w którym żyje. Chociaż, jak zauważa Konrad Klejsa, „wysoko ceni myślenie w kategoriach wspólnoty”⁵, to wspólnota ta jest dość wąsko pojęta – odnosi się bądź do ludzi wykształconych – do braci polonistów, bądź cierpiących – mężczyzna troska się często o los dzieci głodujących w Afryce. Nie umie natomiast utożsamiać się z osobami znajdującymi się w jego bezpośrednim otoczeniu. Myślenie o problemach globalnych to dla niego swego rodzaju wymówka pozwalającą mu unikać troszczenia się o rzeczywistości *hic et nunc*⁶.

Formą manifestowania odrazy staje się język, jakim operuje mężczyzna. Jest to język nierzadko agresywny i przesycony wulgaryzmami. Do robotników pracujących przed jego blokiem zwraca się na przykład w słowach:

– Czy panowie muszą tak napierdalać od bladego świtu?! Że nie podbijam „na zakładzie” karty o siódmej rano, to już – w waszym robolskim mniemaniu – muszę być nierobem?! I już możecie inteligentowi jebać po uszach od brzasku?! (816)

Szybko okazuje się, że niechęć do rutyny ma autobiograficzny wymiar, a mężczyzna nie znosi tego, czemu sam ulega. Powtórzenie jest wszak regułą jego życia, o czym przekonujemy się, czytając początkowe partie snutej przez niego monologu:

– O kurwa – wyszeptuję w nienawistnym przebudzeniu, choć wciąż z głową w jeszcze gorszym półśnie. I – po chwili pierwszej rozpacz codziennej – żegnam się zaraz w panicznym popłochu: – W imięojcaisynaiduchaświętegoamen. A to już z wzrokiem w nadpęknięty sufit, szukając tam pomysłu na nieuchronny dzień: higiena, jedzenie, praca, dzieci, jedzenie, drzemka, praca, jedzenie, praca, palenie, proszki, sen... – Ja pierdolę (814).

Mimo że bohater nie znosi rutyny, w jakiej przyszło mu żyć, podejmuje działania, które prowadzą do jej monstrializowania i utrwalania. Jego egzystencja sprowadza się do serii reguł, których pieczołowicie przestrzega i dzięki którym może poczuć się perfekcjonistą. Reguły te stają się ważniejsze od nawiązywania trwałych interakcji międzyludzkich. Z ich pomocą mężczyzna konstruuje świat alternatywny do rzeczywistego. Świat ten ma z gruntu utopijny charakter i służy kontestowaniu nieładu otaczającej go rzeczywistości.

Myśleniem bohatera nieustannie kieruje opozycja wnętrza i zewnątrz. Zewnątrz jest wartościowane negatywnie i budzi wstręt. Wnętrze z kolei daje mówiącemu iluzję porządku. Jest symbolem tego, co niezmiennie i pozytywnie wartościowane. W celu ochrony wnętrza, bohater filtruje otaczającą go rzeczywistość zgodnie z uznanymi przez siebie kryteriami. Warto zastanowić się, co stanowi miernik

⁵ K. Klejsa, *Trudna sztuka bycia mężczyzną, inteligentem, Polakiem... Problemy z tożsamością w filmach Marka Koterskiego*, [w:] *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 189.

⁶ Bohater w istocie zwalnia się z obowiązku brania odpowiedzialności za relacje ze światem, w którym żyje i który napełnia go odrazą.

oceny świata budzącego odrazę mężczyzny. Jak stwierdza Mary Douglas, „istnieje powszechna zgoda co do tego, że nasze wrażenia są z góry zdeterminowane przez nasz schemat poznawczy. Postrzegając z ogółu bodźców atakujących nasze zmysły wybieramy tylko te, które nas interesują, nasze zainteresowania zaś poddawane są wpływowi naszej tendencji do tworzenia wzorów, niekiedy zwanych schematami”⁷. Zdaniem badaczki, „w miarę upływu czasu i nawarstwiania się doświadczeń coraz więcej inwestujemy w nasz system etykiet, tak więc wbudujemy weń również pewne konserwatywne skrzywienie”⁸. Konserwatywne skrzywienie, o którym pisze Douglas, jest symptomatyczne dla postawy osoby mówiącej w dramacie. Mężczyzna odrzuca w swoim myśleniu wszystko, co nie jest nim i co zakłóca jego codzienną rutynę. Praktykowany przez niego styl życia można określić jako samouielbiający i samounicestwiający zarazem. Bohater inwestuje tak wiele wysiłku w wypełnienie narzuconych sobie obowiązków, że traci wiedzę o tym, kim jest – niejako rozmywa się w działaniach odciągających go od samopoznania i autodiagnozy. Jego postawa jawi się jako kontrponowoczesna – egzystencja stanowi dla niego pewną całość, swego rodzaju projekt, w którym nie ma miejsca na płynność czy rozproszenie.

Mężczyzna ceni tradycyjne wartości, takie jak wierność, rodzina, miłość, choć często nie zdaje sobie z tego sprawy. To właśnie przywiązanie do tych wartości paradoksalnie podsyca w nim wstręt – reakcja repulsji stanowi odpowiedź na sprzeniewierzenie się tym cnotom. Konstatację tę potwierdza stosunek mężczyzny do jego byłej żony. Mówiący odnosi się do niej w sposób obelżywy, robiąc aluzję do jej niedyscyplinowanej seksualności. Czyni tak, ponieważ cierpi z tego powodu, że nie udało mu się z powodzeniem zrealizować zamierzonych planów (projektów) – porażkę przyniosło mu zarówno życie uczuciowe, jak i zawodowe. Najpewniej za sprawą tych niepowodzeń mężczyzna decyduje się budować wielką narrację o samym sobie. W ten sposób pragnie odseparować się od dotyczących go problemów. W procesie separacji kluczową rolę odgrywa kategoria czasu, o czym przekonują słowa:

żyję według zegarka; wszystkie swe zajęcia staram się rozpoczynać o pełnych godzinach, w najgorszy razie – o wpół. Wstawanie – pół ósmej, gazetka – pół dziewiątej, praca od dziewiątej, obiad o pół lub drugiej, herbata – pół trzeciej i do niej – coś słodkiego, a drzemka – o trzeciej; popołudniowa kawa – pół do piątej, piąta; przy niej resztki gazetki... Między zajęciami – o wszystkich pozostałych i pełnych godzinach – biegam do radia w kuchni – słuchać wiadomości; czasem pełne godziny łapię mnie przy siku; wtedy leczę wysłuchać i wracam dosiknąć... Pół do ósmej – kolacja, zawsze przy dzienniku; palenie papierosów – od dwudziestej drugiej; od jedenastej – mycie; pół dwunastej – łóżko... (827).

Porządek zdeterminowany rytmem zegara pozwala bohaterowi uspołnić wizję własnej egzystencji – nadać jej ciągłości. Kategoria czasu zbiega się z kategorią tożsamości⁹. Tożsamość bohatera nabiera w istocie czasowego wymiaru – bohater

⁷ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007, s. 77.

⁸ Tamże, s. 78.

⁹ O zagadnieniu tożsamości w *Dniu świra* zob. K. Klejsa, dz. cyt.

nie istnieje poza czasem. Zegar służy mu do realizacji praktyk samodyscyplinujących i nadaje jego życiu pozorny sens. Mało tego, zakotwicza go w teraźniejszości. Podążanie za wskazówkami zegara zwalnia bohatera z obowiązku myślenia o przyszłości i wyznaczania długoterminowych celów. Podporządkowanie zegarowi jest również sprzymierzone z afektem wstrętu. Jak zauważa Antoni Kępiński, „w chwilach silnych emocji żyje się chwilą obecną, a przeszłość i przyszłość ustępują ze świadomości”¹⁰. Wszelkie uczucia mówiącego koncentrują się na tym, co jest teraz. Dokuczliwi sąsiedzi czy nieznosni robotnicy absorbują uwagę bohatera i rozbijają spokój jego teraźniejszości. W efekcie mężczyzna oddaje się czynnościom obwarowanym szeregiem restrykcji oraz temporalnych ograniczeń. To właśnie dyscyplina czasowa pozwala mu wyprzeć nieład napierającej na niego zewnętrznosci.

Mężczyzna osiąga efekt odwrotny od oczekiwanego. Fakt, że tworzy reguły, którym stara się za wszelką cenę sprostać, doprowadza do absurdalnych sytuacji. Jedną z nich ma miejsce wtedy, gdy bohater nie może spokojnie usiąść na kanapie, bo jest zajęty poprawianiem swoich spodni uwierających go w krocze zgodnie z opracowaną przez siebie instrukcją. W konsekwencji zamiast perfekcjonistą staje się nieudacznikiem, mającym problem z wykonaniem najprostszych czynności, na pozór niewymagających wytężonej refleksji. Podporządkowanie czasowi podtrzymuje wstręt mówiącego, niwelując zarazem elastyczność jego myślenia. W słowniku bohatera nie ma miejsca na kategorię usprawiedliwienia. Tego, co zakłóca jego samokontrolę i harmonię, nie można wyjaśnić. Wszelkie próby ingerowania w jego styl życia kończą się agresją i odrzuceniem. Wstręt bohatera nie znosi wszak sprzeciwu i kategoryzuje świat w czarno-białych barwach. Jawi się jako afekt przemocowy wykorzystywany do mnożenia nierówności – zdaniem Marthy Nussbaum, podobnie jak wstyd, wstręt jest „związany z zachowaniami społecznymi, w których grupa dominująca podporządkowuje i stygmatyzuje inne grupy”¹¹. Mówiący pragnie odbierać otaczającym go ludziom prawo do bycia tym, kim są. Wciela się w rolę podmiotu dyscyplinującego, który zaszufładkuje innych jako niechcianych i szkodzących jego wizji świata.

EMOCJONALNOŚĆ

Mężczyzna zamyka się w świecie własnych wyobrażeń i kultywuje postawę narcystyczną, która wyzwala w nim pragnienie zmiany otoczenia. Bohater chce żyć w rzeczywistości stanowiącej odpowiedź na jego potrzeby i aspiracje. W związku z tym usiłuje w nią interweniować. Jego próby kończą się jednak niepowodzeniem, ponieważ nie podziela on światopoglądu otaczających go osób. Tymczasem, jak zauważa Kępiński, „świat otaczający musimy widzieć tak, jak widzą go inni ludzie, inaczej bowiem traktowani jesteśmy jako *varii*”¹². Tak właśnie postrzegany

¹⁰ A. Kępiński, *Melancholia*, Kraków 2014, s. 135.

¹¹ M. Nussbaum, *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*, Princeton 2006, s. 336; tłum. własne.

¹² A. Kępiński, dz. cyt., s. 117.

jest mówiący w dramacie Koterskiego. Mężczyzna rozbija nawyki i stereotypy zakorzenione w ludzkiej mentalności. Nie chce na przykład pomóc w zdjęciu bagażu pasażerce pociągu (która odwołuje się do wizji kobiety jako istoty słabszej, potrzebującej pomocy). W związku z tym budzi w niej niechęć i zdziwienie. Zdezorientowana jego zachowaniem kobieta zarzuca mu: „Pan to za to chyba nie jest w pełni mężczyzną” (888). Mówiący nie pozostaje jej dłużny, stwierdzając:

widzicie w nas mężczyzn w pełni przypominacie sobie tylko jak trzeba wynieść śmieci, kontakt naprawić, ustąpić miejsca w tramwaju autobusie i zdjąć lub dźwignąć i lub zdjąć bagaż w pociągu bagaż! Nie jestem w pełni mężczyzną?! Bo nie ma już takiej potrzeby! Pani jest w pełni mężczyzną. Za to!” (888).

W przywołanej przeze mnie scenie problemem jest zarówno kwestionowanie ról przypisywanych tradycyjnie kobietom i mężczyznom, jak i zaciekle obstawanie bohatera przy swojej opinii oraz brak uprzejmości. Negatywna postawa postaci wynika z jej niezdystryplinowanych uczuć. Reakcje mężczyzny są niezwykle emocjonalne – wskazują na to chociażby wykrzykniki czy niepoprawny szyk składniowy wielu zdań. Widać, że ośladnięty zarówno niechęcią, wstrętem, jak i złością mężczyzna nie panuje nad językiem – afekty niejako rozbijają porządek jego wypowiedzi, czyniąc jego komunikację mało skuteczną. Ponadto emocjonalne zachowania bohatera feminizują jego wizerunek. Catherine Lutz zauważa, że „większość pojęć związanych z emocjami (...) niesie ze sobą przekonanie, że «kobiety są bardziej emocjonalne niż mężczyźni». Kiedy mówi się o kobietach, że są emocjonalne, potwierdzona zostaje również ich niższość, z uwagi na powszechną kulturową deprecjację emocji”¹³. Bohater dramatu obnosząc się ze swoją emocjonalnością, marginalizuje własną pozycję w stosunkach społecznych. W oczach innych ludzi staje się przede wszystkim dziwakiem, kimś niezrozumiałym i obcym. Przeżywane przez niego uczucia znajdują wyraz w języku i psują jego relacje z otoczeniem. Kobieta w pociągu kwestionuje jego męskość, słuchający głośnej muzyki sąsiad zarzuca mu rozwiązłe zachowanie, a koszący trawnik pracownik (określony w sztuce jako Kretyn) zwraca się do niego w słowach „idź pan, rób pan swoje!” (836).

WSTRĘT: OD NARCYZMU DO NEGACJI

Wstręt okazuje się mieć zwrotny charakter. Doznawane przez jednostkę uczucia wracają do niej z powrotem, artykułując się w postawie otaczających ją ludzi. Odczuwający podmiot nie jest jednak świadomy mechanizmów, jakim podlega – w związku z tym winą za swoje toksyczne afekty obarcza przebywające z nim osoby a nie samego siebie. W ten sposób żyje iluzją własnej niewinności.

Warto zastanowić się nad tym, dlaczego bohater rozmija się z poglądami innych ludzi. Czemu we wszelki możliwy sposób broni się przed podporządkowaniem

¹³ C.A. Lutz, *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa*, [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012, s. 47.

regułom, według których oni postępują. Dlaczego tak bardzo nie znosi rutyny stanowiącej spoiwo ludzkiego życia. Poza wymienionymi już przyczynami należy podkreślić wpływ narcyzmu na działanie postaci. Zauważmy, że mężczyzna nie mówi praktycznie o niczym innym, jak tylko o sobie, a dokładnie o codziennych, rutynowych czynnościach, w jakie jest uwikłany. Niczego nie potrafi przemilczeć. Opisuje nawet sprawy intymne, takie jak podmywanie się w kroczu czy masturbację. Zaciekle kultywuje więc narcyzm, który naraża go na psychiczną szkodę. Antoni Kępiński stwierdza, że „utrwalenie się postawy narcystycznej (przewaga „biorę” nad „daję”) czyni człowieka nieszczęśliwym głównie z tej racji, że staje się on niezdolny do miłości, nie może on wyjść w pełni do świata otaczającego, jego uczucia koncentrują się na własnej osobie”¹⁴. Według badacza „ponieważ uczucia pozytywne skierowane na zewnątrz są nikłe więc i w stosunku do samego siebie przewagę mają uczucia negatywne. Człowiek narcystyczny nie kocha siebie, ale nienawidzi lub ma w stosunku do siebie uczucia ambiwalentne”¹⁵. Postawa niechęci do otoczenia ujawnia się dobitnie w stosunku bohatera do pasażerów pociągu. Podczas podróży mężczyzna odnosi się do nich przy użyciu języka repulsji i nienawiści. O matce z dzieckiem wypowiada się następująco:

Wchodzą: Świnia z Prosiakiem i trzy Kury. Świnia jest baba – i można to poznać po cychach, no mordę ma jak świnia knur. Czy dzik, bo jest wąsata. Dżinsowe szorty przeryniają ją w kroku, w nogawkach nadpękują – chlupiąc – balonowy ud kaja. I rzecz jasna – nieświeże ramiączka – spod bluzki. Prosiak – myślałem – jest wnuczek, ale chrząka – „Mamo” (886).

Zachowanie trzech kobiet jadących z nim w przedziale komentuje z kolei w następujących, wyrażających pogardę, słowach: „Jakąż prostą a potężną/ siłą destrukcji dysponują wobec mnie takie tępe cipy. Trajko/taniem. A ja już cały w strępach” (887)¹⁶.

Monolog bohatera to wyraz zarówno bezsilności spowodowanej konfrontacją z nieprzychylnym mu światem, jak i przejaw obrzydzenia tym, czego nie da się zmienić na swoją modłę. Bezsilność i niechęć są zjawiskami symptomatycznymi dla nieudanych prób transformacji otoczenia, na co zwraca uwagę Kępiński, gdy stwierdza, że „człowiek częściej odczuwa własną bezsilność w swych dążeniach do zmiany oblicza świata, niż udaje się mu wycinek rzeczywistości wedle swego planu przekształcić”¹⁷. Jego zdaniem „bezsilność jest uczuciem budzącym początkowo agresję do otoczenia, która wcześniej lub później wyczerpuje się, w jej miejscu pojawia się stan zniechęcenia i rezygnacji. Świat otaczający – zamiast przyciągać –

¹⁴ A. Kępiński, dz. cyt., s. 121.

¹⁵ Tamże, s. 122.

¹⁶ O tym, że mężczyzna prezentuje wyższościowy stosunek wobec otoczenia przekonujemy się również analizując jego relacje z sąsiadami. Bohater ma nieustannie do nich pretensje, że zachowują się za głośno, uniemożliwiając mu pracę lub odpoczynek. Ci jednak bądź nie rozumieją jego roszczeń, bądź sami mają do niego pretensje.

¹⁷ Tamże, s. 116.

odpycha¹⁸. Przyjmując rolę narcyza, mężczyzna odbiera sobie prawo do poznania samego siebie. Zdaniem autora *Melancholii*, „wskutek skoncentrowania się uczuć na własnej osobie nie może rozwinąć się w sposób należyty obraz własnej osoby¹⁹”.

Mężczyzna obsadza się w roli więźnia rzeczywistości, której nie znosi, której nie akceptuje i której nie umie się przeciwstawić. Jak pisze Małgorzata Miławska, „choć protagonistę M. Koterskiego męczy przeciętność i pospolitość – w sobie i w innych – nie potrafi nic zmienić w swoim życiu²⁰. Podejmowane przez niego praktyki mają wymiar autodestrukcyjny – według Kępińskiego: „postawa narcystyczna nie przynosi więc radości; związana jest raczej ze smutkiem i własnym samoudręczeniem. Sprzeczna jest bowiem z podstawowym prawem życia, które wymaga stałej wymiany informacji z otoczeniem, a w niej konieczna jest postawa »do« otoczenia²¹”.

Wstręt podszyty narcyzmem doprowadza bohatera do komunikacyjnego impasu i pogrąża go w niedziałaniu. Wyzwała w nim również pragnienie negacji wszystkiego, co różni się od jego upodobań²². Negując rzeczywistość, mężczyzna pozbawia się prawa wpływania na nią. Przyjmuje pozycję roszczeniowego odludka, któremu zależy tylko na własnym komforcie i bezpieczeństwie. Niewątpliwie wpisany we wstręt potencjał wykluczający wiąże się z kamuflowaniem odczuwanego przez podmiot poczucia zagrożenia. Problem w tym, że zagrożenie to nie płynie wcale od zewnątrz, przed którym tak zaciekle broni się mówiący w dramacie, lecz od niego samego. Ów protekcyjny i kamuflujący wymiar wstrętu wydobywa w swojej teorii Martha Nussbaum. Jej zdaniem:

ludzie są głęboko zmartwieni tym, że są istotami ludzkimi – inteligentnymi i zaradnymi z jednej strony, lecz słabymi i bezbronnymi, bezsilnymi wobec śmierci z drugiej. Jesteśmy zawstydzeni tą trudną kondycją i w wieloraki sposób próbujemy ją ukryć. W tym procesie rozwijamy i uczymy się zarówno wstydu z powodu ludzkiej słabości, jak i wstrętu z powodu oznak naszej zwierzęcości i śmiertelności. Zarówno wstręt jaki i prymitywny wstyd są prawdopodobnie w pewien sposób nieuniknionymi elementami ludzkiego rozwoju. Wstręt odgrywa w dodatku pożyteczną rolę w oddalaniu nas od zagrożenia²³.

Wskazany przez Nussbaum aspekt wstrętu doskonale potwierdza postawa mówiącego w *Dniu świra*. Wchodzenie w rolę narcyza, epatowanie pogardą oraz nienawistnym językiem wobec otoczenia, służy kreowaniu podmiotu silnego, który

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 122.

²⁰ M. Miławska, *Harmonia czy dysonans. O wulgaryzmach w „Dniu świra” Marka Koterskiego*, „SŁOWO. Studia językoznawcze” 2013, nr 4, s. 188.

²¹ Tamże, s. 123.

²² Winfried Menninghaus zauważa, że wstręt jest tożsamy z negacją. Zdaniem teoretyka, „działanie obronne wstrętu oznacza, w wysoce abstrakcyjnym sformułowaniu, spontaniczną i szczególnie mocną negację (Nietzsche). Wstręt implikuje wszakże nie tylko zdolność negocjowania, lecz także konieczność negocjowania, kto odczuwa wstręt, nie jest zdolny nie negocować”; tegoż, dz. cyt., s. 8.

²³ M. Nussbaum, dz. cyt., s. 336, tłum. własne.

próbuję tłumić własne słabości i ma ambicję konfrontowania się z nieprzychylną mu rzeczywistością. Podejmowane przez niego próby walki z nią kończą się jednak przegraną. To nie rzeczywistość stanowi bowiem dla niego problem, lecz on sam. Bohater zdaje się tego nie rozumieć. W efekcie rzutuje na otaczający go świat swoje problemy, zamiast się z nimi zmierzyć. Tym samym ucieka przed samym sobą.

Eskapistyczne tendencje mężczyzny doskonale obrazuje jego stosunek do Eli (pierwszej miłości, kobiety życia). Bohater wyobraża ją sobie i projektują z nią rozmowę. Oto jej fragment:

KŻ

Dodam ci rano otuchy i potrzebnej siły, byś wszystkiemu sprostał.

JA

Ale ja właściwie nie mam miejsca i czasu na kobietę życia w swoim życiu.

Marzę o niej a... le nie mam czasu ani miejsca.

KŻ

Nie będę ci ich zabierać. Jestem twoim marzeniem tylko.

JA

Jak tak to okej. (n.s.) Chociaż no nie wiem... nie wiem... Może poczekam na inną?...

Będzie jeszcze lepsza może się trafi?... (903).

Jak widać mężczyzna nie ma najmniejszej ochoty zmieniać swojego życia, chce być tym, kim jest, a więc ofiarą systemu, który sam podtrzymuje przy życiu. Nie bez powodu, autor zamieszcza w didaskaliach następującą uwagę: „można cały ten tekst potraktować, jako monolog bohatera, mówiącego za siebie i za inne postaci” (813).

OD UZALEŻNIENIA OD MATKI DO TOKSYCZNYCH UCZUĆ. WNIOSKI

Codziennie się boję, że umrze

Codziennie boję się, że ja umrę przed nią i ani dnia
nie przeżyję samodzielnie, wolny od jej cienia (850).

Narcystyczny wstręt mężczyzny czyni go człowiekiem zuchwałym, pragnącym narzucać innym własne zdanie. Narcystyczny wstręt nie jest jednak jedynie efektem myślowego hermetyzmu bohatera. Za wstrętem do powtórzeń (i wstrętem do świata w ogóle) kryje się nieprzepracowana relacja z matką. Bohater, mimo swojego wieku²⁴, nie potrafi wyswobodzić się z matczynej opresji. Mimowolnie przywołuje w pamięci jej opinie. Nie umie myśleć samodzielnie. Jego punkt widzenia na świat jest niejako skażony punktem widzenia matki właśnie.

Jak się okazuje, rodzicielka całkowicie podporządkowała sobie syna i nie liczyła się z jego zdaniem. W II części dramatu bohater wyrzuca jej, że nigdy go nie słuchała:

²⁴ Mężczyzna ma czterdzieści dziewięć lat.

Mama

Ja ciebie nie słuchałam? Zawsze ciebie słucham.

Ja

Nigdy!... Mam wrażenie że ani jednego zdania które!... Przez całe życie!... Słowa jednego!... Kiedykolwiek!... Nie słyszała mama mojego!... (847–848).

Matka stanowi dla bohatera ciężar, którego nie może udźwignąć – w pewnym momencie mężczyzna stwierdza wręcz: „boję się, że zamorduję matkę. Jak ten chłopak z mojego roku” (848). Relacja z najbliższą mu osobą opiera się na rozbieżności celów. Kobieta chce mieć kontrolę nad synem i zaspokajać jego podstawowe potrzeby. Syn tymczasem chciałby samodzielnie decydować o swoim życiu, ale nie umie sprzeciwić się rodzicielce. W efekcie doświadcza impasu, ponieważ pragnie wolności, której nie może osiągnąć ze względu na swoje uzależnienie od matki.

Wstręt czyni bohatera istotą niezdolną do decydowania o samej sobie. Istotą pozbawioną tożsamości i posłuszną matce. Bohater stwierdza wszak: „sprawiam wrażenie ko go ś, ale jestem n i k i m” (818). Ma więc świadomość tego, że świat, w którym żyje nie pozwala mu się ukonstytuować. Niezdolność do zdefiniowania własnej tożsamości (mężczyzna funkcjonuje w dramacie jako bezimienny bohater, jako „ja”) wynika ze wstrętu właśnie. To on legitymizuje opartą na nierówności relację z matką i pozwala trwać postaci w permanentnym poczuciu zagrożenia.

Przeanalizowane przez mnie sceny pokazują, że głównymi źródłami wstrętu bohatera są: powtarzające się sytuacje, relacja z matką, niemożność realizacji życiowych potrzeb i wreszcie negatywne reakcje emocjonalne doświadczane przez mówiącego. Wśród nich można wymienić: smutek, złość, rozgoryczenie oraz wściekłość. Bohater, gdy nie może osiągnąć zamierzonych celów, niejednokrotnie wpada w furię. Po nieprzyjemnej rozmowie z Kretynem hałasującym przed jego blokiem kosiarką, stwierdza:

Furia więzi głos w gardle
Wysadza mi oczy
Mowa tonie mi w pianie. Kurwa. Ja pierdolę.
Wracam ganz zgotowany; twarz mi cała płonie,
Spłukuję ją pod kranem i jak stal hartuję:
wpierw – trzy razy gorącą; potem – cztery zimną (836).

Zdaniem Sary Ahmed, „ciała, które odsuwają się z obrzydzenia, to także ciała odczuwające niejaką wściekłość, spowodowaną tym, że przedmiot znalazł się na tyle blisko, by wywołać złe samopoczucie, opanować i wyprowadzić z równowagi”²⁵. Jak stwierdza badaczka, „poza wszystkim zaś – odczuwać wstręt to być *afektowanym* [*affected*] tym, co się od rzuciło”²⁶. Owo zaafektowanie jest doskonale widoczne w przypadku głównego bohatera, który nie umie wyzwolić się z władających nim uczuć. Wstręt nie jest w jego przypadku krótkotrwałą emo-

²⁵ S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 174.

²⁶ Tamże.

cją. Z jego skutkami bohater zmagają się nieustannie. To on czyni go człowiekiem wybuchowym, niezdolnym do zapanowania nad doskwierającymi mu emocjami. Męczyzna bez przerwy doświadcza zniesmaczenia światem i dlatego przed nim ucieka. Codzienne obowiązki sprawiają jednak, że nie może sobie pozwolić na całkowitą izolację od nienawistnej rzeczywistości. Nawet jeśli udaje mu się od niej uciec, wstręt powraca za cel obierając sobie rutynę, w której żyje bohater.

Niepowodzenie ucieczki wynika z postawy mówiącego. Męczyzna choć jest mistrzem opisywania swojego życia, to nie zdaje sobie sprawy z destruktywnego działania wstrętu. Ten pełni funkcję afektu nieświadomionego i nie pozwala bohaterowi wyważyć drzwi do przeszłości, by osiągnąć szczęście i samowiedzę.

SUMMARY

SOURCES OF DISGUST IN THE DRAMA *DZIEŃ ŚWIRA* BY MAREK KOTERSKI

The article is an analysis and interpretation of a drama *Dzień świra* (*Day of the wacko*) by Marek Koterski in the affective perspective. In this essay, the author proves that protagonist's behaviour is determined by disgust. In the introduction author refers to some of theoretical conceptions of disgust (e.g. Darwin, Kant, Menninghaus, Rozin, Haidt and McCauley). Subsequently, the author describes the character of disgust in *Dzień świra*. According to the author, disgust is the effect of narcissistic personality of protagonist, the routine and protagonist's non-fulfillment. The author also discusses the influence of protagonist's mother on the shaping protagonist's character and his tendency to disgust. In conclusions, the author notices the correlation between repressed problems and emotions with disgust. As it turns out, the protagonist is not ready to confront with his problems and gain self-knowledge.

KEY WORDS: disgust, narcissism, routine, feelings, mother

ŁUKASZ WRÓBLEWSKI – absolwent filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorant w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ, stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Zajmuje się badaniem tekstów kultury w perspektywie afektywnej i antropologiczno-kulturowej. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Postscriptum Polonistycznym”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Stanie Rzeczy”, „Masce” oraz tomach zbiorowych. Jest autorem książki Masłowska: opowieść o wstręcie (2016) i współredaktorem monografii Rozkosz w kulturze (2016), W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury (2016) oraz Nagość w kulturze (2017).

V

MATEUSZ SZUBERT
UNIwersytet Opolski

BÓL PO STRACIE DZIECKA – WIRTUALNE ŚWIADECTWA ŻAŁOBY

Za sprawą elektronicznych mediów zaobserwować dziś można przemiany dawnych, kulturowo utrwalonych i oswojonych rytuałów. Zmianie ulegają przede wszystkim formy żałobnej ekspresji; obok tradycyjnych zwyczajów i obrzędów, odchodzących powoli w niepamięć, pojawiają się nowe praktyki opłakiwania i upamiętniania bliskich zmarłych, zwłaszcza najmłodszych. Egalitaryzm elektronicznej komunikacji przesądza z pewnością o jej stale wzrastającej popularności; fakt ten dotyczy również praktyk żałobnych obecnych od paru lat w Internecie. Przestrzeń internetu stała się niezwykle ważnym miejscem służącym przewyciężaniu smutku i pracy nad bolesnym poczuciem utraty dziecka. W artykule zostało poddanych analizie kilkadziesiąt amatorskich filmików zamieszczonych na portalu społecznościowym YouTube, będących ważnym świadectwem cyberfolkloru żałobnego.

ŚMIERĆ NAJMŁODSZYCH – ŻAŁOBA PO STRACIE DZIECKA

Śmierć dziecka w krajach rozwiniętych od wielu już dziesięcioleci postrzegana jest jako coś nienaturalnego, burzącego porządek biologiczny i społeczny. Chowanie własnych dzieci uchodzi także za najtrudniejsze doświadczenie człowieka, powszechnie uznawane za skandaliczne i niewyobrażalne. Z punktu widzenia historii kultury to dość istotna zmiana; dawne społeczności były bowiem oswojone ze stosunkowo wysoką umieralnością noworodków i dzieci. Rozwój nauk medycznych, zwłaszcza pediatrii i neonatologii, znacząco tę sytuację odmienił.

Niezwykle trudno jest wprowadzić skalę przeżywanego bólu po utracie najbliższych, równie trudno decydować o intensywności i czasie żałoby. Więź łącząca rodziców z dzieckiem jest jednak przykładem absolutnej wspólnoty i unifikacji. Ten typ zależności, rozumiany także w kategoriach czysto biologicznych, nie znajduje odpowiednika w innych relacjach, nawet dotyczących współmałżonków¹. Doświad-

¹ Zob. M. Keirse, *Smutek, strata, żałoba. Jak sobie z nimi radzić? Jak pomóc innym?*, Radom 2005.

czenia matek zmagających się z dramatem śmierci własnych dzieci prezentują bardzo często przejmujące świadectwa poczucia utraty części siebie. Zerwanie tak silnej więzi staje się doświadczeniem traumatycznym, którego bardzo często nawet upływ wielu lat nie jest w stanie złagodzić.

Powszechne jest przekonanie, iż tracąc rodziców, tracimy przeszłość, tracąc zaś dzieci, nieuchronnie wyzbywamy się przyszłości. Mądrość ta z pewnością ilustruje skalę nadziei, które rodzice pokładają w dziecku. Przeżywanie straty dziecka wiąże się z doświadczaniem wielu negatywnych emocji: bólu, cierpienia, tęsknoty, gniewu, smutku, żalu, rozdarcia o różnej skali natężenia, a przede wszystkim o zróżnicowanym czasie trwania. Na problem ten zwraca uwagę Manu Keirse:

Barwa smutku zależy od przeżywania straty, różnego w zależności od wieku utraconego dziecka. Rodzice pozostają nadal rodzicami – także wtedy, gdy umiera ich jedyne dziecko lub dziecko, które dawno założyło swoją własną rodzinę i wyszło z rodzinnego domu. Wraz ze śmiercią dziecka tracimy oczekiwania, życzenia, marzenia na przyszłość. Tracimy część samego siebie, część współmałżonka, rodziny i naszej przyszłości. (...) Rodzice, którzy tracą noworodka czy dziecko dorosłe, przeżywają smutek tak samo mocno, jak ci, którzy stracili swoje dziecko w każdym innym momencie jego życia².

Także dynamika emocji związanych z utratą najbliższych bywa zmienna. Fazy żałoby przebiegają najczęściej od zaprzeczenia i szoku, poprzez rozpacz i alienację, aż po powrót do względnie normalnego życia³. Co oczywiste, doświadczanie żałoby ma charakter indywidualny; do czynników różnicujących charakter i przebieg samej żałoby należą: płeć, wiek, poziom więzi emocjonalnej ze zmarłym, czynniki osobowościowe, perspektywy bytowe, a także poziom społecznego wsparcia. Nieco odmienne etapy przeżywania żałoby wyróżnia Martin Herbert, wskazując na następujące po sobie cztery fazy: otępienia, tęsknoty i żalu, dezorganizacji i rozpaczki oraz reorganizacji⁴. Na jeszcze inne etapy przeżywania żałoby wskazuje Helen Alexander, której typologia obejmuje pięć faz: szok, poszukiwanie, gniew i uraza, depresja, postanowienie⁵.

Żałoba zakłóca funkcjonowanie człowieka na wielu poziomach. Spustoszenie, które wywołują emocje związane z utratą bliskich, dostrzec można w różnych sferach życia, przede wszystkim somatycznej, behawioralnej, poznawczej i afektywnej⁶. Przystosowanie do życia w nowej sytuacji wymaga niezwykłego wysiłku oraz upływu czasu; zmagania z realnością śmierci są więc długotrwałym procesem, nigdy efemerycznym zdarzeniem.

² Tamże, s. 88.

³ E. Kübler-Ross, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, Warszawa 1979.

⁴ M. Herbert, *Żałoba w rodzinie*, Gdańsk 2005.

⁵ H. Alexander, *Doświadczanie żałoby. Różne rodzaje śmierci, różne typy żałoby*, Poznań 2001, s. 54–58.

⁶ S. Nolen-Hoeksema, J. Larson, *Coping with Loss*, Nowy Jork 1999, s. 2–3.

Nie sposób pominąć także psychospołecznego aspektu funkcjonowania żałobników⁷. Śmierci dziecka towarzyszy bardzo często wzajemne obwinianie się rodziców lub dręczące przeświadczenie, że nie zrobiło się wszystkiego, by zapobiec tragedii. Rzecz jasna wszystko zależy od natury samej śmierci. Sprawa wygląda inaczej, gdy przyczyną zgonu dziecka jest wypadek, a zupełnie inaczej, gdy jest nią długa, przewlekła choroba⁸. Jakkolwiek rozpacz i ból po utracie dziecka towarzyszą w równym stopniu w obu (wcale nie jedynych przecież) przypadkach, to jednak śmierć w wyniku choroby nowotworowej będzie z całą pewnością mniejszym zaskoczeniem, a czasem wręcz – z uwagi na skalę doznawanego przez dziecko bólu – będzie przez rodziców wyczekiwana.

Bardzo często zaobserwować można u rodziców wystąpienie zespołu stresu pourazowego (*Post-Traumatic Stress Disorder*, PTSD), będącego specyficzną odpowiedzią psychiki na sytuację traumatyczną. Objawia się on szeregiem dolegliwości natury psychosomatycznej: stanami lękowymi, depresją, izolacją z życia społecznego, nadmierną drażliwością, a nawet gwałtownością i agresją⁹.

Niekiedy bliscy zmarłego zbyt nachalnie lub pośpiesznie oczekują powrotu do życia sprzed straty, dopatrując się w tych działaniach najlepszej z możliwych strategii łagodzenia bólu i rozpacz. O ile pośpiech w ogóle rzadko bywa skuteczny, w przypadku przeżywania żałoby jest wręcz druzgocący, przynosi zwykle odwrotny efekt. Kwestia czasu potrzebnego na opłakanie bliskich zmarłych wydaje się tu kluczowa. Nie istnieje rzecz jasna żadna rozsądna, a tym bardziej „naturalna” cezura, po upływie której żałoba jest już niestosowna.

ŚMIERĆ DZIECKA JAKO TABU

Skala spustoszenia emocjonalnego, jakie nieuchronnie powoduje śmierć dziecka, sprawia jednocześnie, że rodzice (częściej matki) są skazani na rodzaj społecznej ekskluzji. Śmierć dziecka odczytywana jest bowiem jako piętno, dlatego wielokrotnie powraca w relacjach matek i ojców przeświadczenie o ich społecznej izolacji. Nienaturalność śmierci dzieci sprawia, że problem ten jest z taką siłą tabuizowany. Znamienne, że nie istnieje nawet określenie opisujące rodzica tracącego dziecko, gdy jednocześnie funkcjonują takie pojęcia, jak „sierota”, „wdowa czy wdowiec”.

Jeśli nawet śmierć we współczesnej kulturze ulega mediatyzacji, to proces ten z całą pewnością nie dotyczy żałoby po utracie najmłodszych. Narracje rodziców doświadczających utraty dziecka nie pozostawiają złudzeń – śmierć i żałoba są

⁷ *Psychologiczne aspekty doświadczania żałoby*, red. S. Steude, S. Tucholska, Lublin 2009.

⁸ K. Pawlikowska-Łagód, *Problemy emocjonalne rodziców po utracie dziecka w wyniku przewlekłej i/lub nieuleczalnej choroby*, [w:] *Przerwać milczenie. Rozważania o utracie dziecka*, red. M. Gucewicz, Stalowa Wola 2015, s. 285–296.

⁹ Zob. więcej: A. Cebella, I. Łucka, *Zespół stresu pourazowego – rozumienie i leczenie*, „Psychiatria” 2007, nr 4(3), s. 128–137.

nadal tabu. Warto przytoczyć w tym miejscu niezwykle ważny materiał, świadectwo matki doświadczającej bólu po stracie noworodka:

Lista życzeń osieroconych rodziców:

1. Chciałabym, by moje dziecko nie umarło. Chciałabym je mieć z powrotem.
2. Chciałabym, byś się nie bał, wymawiając imię mojego dziecka. Moje dziecko istniało i było dla mnie bardzo ważne. Potrzebuję usłyszeć, że było ono ważne także dla Ciebie.
3. Jeśli płacę lub reaguję emocjonalnie, gdy mówisz o moim dziecku chciałabym, byś wiedział, że pierwsze miesiące są dla mnie szczególnie traumatyczne; chciałabym jednak byś zrozumiał, że mój żal nie będzie mieć końca.
4. Chciałabym, byś nie „zabijał” ponownie mojego dziecka usuwając jego zdjęcia, rysunki, pamiątki ze swojego domu.
5. Bycie rodzicem w żałobie nie jest zaraźliwe, więc chciałabym byś mnie nie unikał. Potrzebuję Cię teraz bardziej niż kiedykolwiek.
6. Potrzebuję urozmaicenia, chcę usłyszeć co u Ciebie, lecz chcę, byś także słuchał mnie. Mogę być smutna. Mogę płakać, lecz chciałabym, byś pozwolił mi mówić o moim dziecku; to mój ulubiony temat.
7. Wiem, że często o mnie myślisz i się modlisz. Wiem, że śmierć mojego dziecka boli Cię także. Chciałabym o tym wiedzieć: powiedz mi to przez telefon, napisz list lub uściśnij mnie.
8. Chciałabym żebyś nie oczekiwał, że moja żałoba skończy się wraz z upływem sześciu miesięcy.
9. Naprawdę staram się „zaleczyć”, chciałabym jednak byś zrozumiał, że nigdy nie będę w pełni wyleczona. Zawsze będę tęskniła za moim dzieckiem i będę pełna żalu, że już nie żyje.
10. Chciałabym byś nie oczekiwał ode mnie „NIE MYŚLENIA O TYM” lub „BYCIA SZCZĘŚLIWĄ”. Nie sprostam żadnemu z tych oczekiwań przez długi czas.
11. Nie chciałabym byś traktował mnie jak „OBIEKT LITOŚCI”, chciałabym jednak byś pozwolił mi na smutek. Zanim się „wyleczę” to musi boleć.
12. Chciałabym byś zrozumiał, że moje życie roztrzaskało się w drobny mak. Wiem, że to przygnębiające być blisko mnie, gdy tak czuję. Proszę bądź cierpliwy w stosunku do mnie, tak jak i ja jestem.
13. Gdy mówię „U mnie w porządku”, chciałabym, byś zrozumiał, że „NIE JEST MI DOBRZE”, dzień to zmaganie się ze śmiercią mojego dziecka.
14. Chciałabym byś wiedział, że wszystkie moje reakcje związane z żałobą są normalne. Możesz spodziewać się depresji, wszechogarniającego poczucia beznadziejności i smutku. Proszę więc, wybac mi, że czasem jestem cicha i wycofana, innym zaś razem irytuję się i zachowuję ekscentrycznie.

15. Twoja rada by „żyć dzień za dniem” i tak odmierzać czas jest doskonała. Jednak obecnie, dzień to zbyt dużo i zbyt szybko dla mnie. Chciałabym wiedzieć, że dają sobie radę godzina po godzinie.
16. Zaproponuj od czasu do czasu pojechać ze mną na cmentarz, zapalić lampkę, pomilczeć chwilę.
17. Najważniejsze: Wspomnij czasem o moim dziecku. Nie udawaj, że nie istniało. Słowa mniej bołą niż uporczywe milczenie¹⁰.

Komunikacja z przeżywającym żałobę wydaje się więc bardzo trudna, tym bardziej w przypadku rodzica oplakującego śmierć dziecka. Kulturowo wypracowane frazy: „Życie przed tobą”, „Czas leczy rany”, „Na pewno jeszcze będziecie mieli dziecko”, „Musisz być teraz dzielna/y”, „Musisz się trzymać”, „Minęło już tyle czasu”, „Bądź silna/y ze względu na dzieci” – by wymienić najczęściej powtarzane slogany w podobnych okolicznościach – są nie tylko nieadekwatne, co przede wszystkim rażąco dotkliwe i bolesne. Są wymownym świadectwem nieumiejętności podejmowania rozmów na temat śmierci. Sytuacja staje się więc trudna dla obu stron, żałobników i bliskich rodziny. Jedni i drudzy nie umieją poradzić sobie z ekspresją bólu po utracie i zupełnie szczerą chęcią niesienia otuchy. Nieudolna mowa przysłania wyczekiwane gesty. Język konsolacji staje się trudny i brzmi fałszywie, a w najlepszym razie nieporadnie.

KULTURA PARTYCYPACYJNA – WIRTUALNA WSPÓLNOTA SMUTKU

Pojawienie się w 2005 roku serwisu YouTube rozpoczęło prawdziwą rewolucję medialną, zwiastującą właściwy początek eksplozji kultury partycypacyjnej. Jej gwałtowny wybuch zasadniczo zmienił tradycyjną komunikację w nową formę aktywnego uczestnictwa, tworząc masową samokomunikację (*mass self-communication*)¹¹. Popularność serwisu początkowo wcale nie wydawała się oczywista: „To właśnie chyba najbardziej zaskoczyło – zauważa Edwin Bendyk – nie tyle narcystyczna gotowość ludzi do publikowania bardzo intymnych często materiałów wideo, lecz gotowość innych, by te filmiki oglądać”¹². Ta trafna uwaga zdradza fenomen YouTube: współczesny człowiek uzależniony jest od mediów, dzięki nim bowiem tworzy on własną tożsamość.

(Auto)ekspresja i współuczestnictwo stały się najbardziej czytelnymi znakami kultury partycypacyjnej (*participatory culture*), angażującej jednostkę w proces medialnej transmisji dóbr kultury¹³. Praktyki medialnej konsumpcji i wytwór-

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=o4HermKqTz8> [dostęp: 05.2016 r.]. Zapis oryginalny.

¹¹ E. Bendyk, *Kultura YouTube*, [w:] J. Burgess, J.J. Green, *YouTube. Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 9.

¹² Tamże, s. 10.

¹³ H. Jenkins, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge–Londyn 2009; H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007.

czości znamionują kulturę 2.0, zrywającą całkowicie z dawnymi (pasywnymi) modelami komunikowania¹⁴. Odtąd nie jest już oczywiste, kto jest odbiorcą, a kto twórcą; rozróżnienie takie staje się zresztą anachroniczne. Rzecz jasna w dobie elektronicznego komunikowania przesunięciu lub zatarciu ulegają także inne granice – płynność świata realnego i wirtualnego jest tego najlepszym przykładem.

Eksplozja kultury partycypacyjnej dosięgła także najmniej spodziewanego obszaru współdziałania – śmierci. Warto bowiem podkreślić, że śmierć angażuje każdorazowo dwie strony: umierającego oraz pozostających przy życiu. Bezprecedensowe i gwałtowne wkroczenie problematyki umierania w przestrzeń internetu odczytać można jako dramatyczny gest żałobników, próbujących za wszelką cenę zapobiec depersonalizacji zmarłego. Dzięki rozwojowi współczesnej technologii status zmarłego przestaje być oczywisty; nie jest on już bowiem jednoznacznie nieobecny. Za sprawą wirtualnych form upamiętniania zmarłe dziecko zyskuje dodatkowe „życie”. Takim tropem podąża Stephen Hartman, pisząc: „Możliwe jest życie wieczne w Internecie i to bez względu na fakt, czy ktoś tego chce, czy też nie”¹⁵.

Kultura audiowizualna, a zwłaszcza cyberprzestrzeń, przynoszą także nowe techniki konsolacyjne. Pamięć, będąca kluczowym gwarantem „egzystencji” zmarłego, rozszerzona zostaje o narzędzie zdecydowanie sprawniejsze, odporne na działanie czasu i wiarygodności żałobników – wirtualną ekspozycję zmarłego dziecka. W dobie technopolu pamięć o zmarłym ułatwiają nowe technologie utrwalania – fotografia, nagranie VHS, cyfrowa dokumentalizacja, wreszcie internet.

Olbrzymia popularność filmików żałobnych, o czym świadczy zarówno sama ilość wciąż dodawanych „dokumentów”, jak i rosnąca suma odsłon, przekonują o atrakcyjności i potrzebie nowych form opłakiwania. Wirtualne świadectwa śmierci i umierania wyrażają bowiem nowy typ wrażliwości żałobników, szukających pocieszenia już nie we wspólnocie tradycyjnej, ale pośród, najczęściej anonimowych, użytkowników internetu.

Potrzeba wspólnotowego przeżywania utraty leży u źródeł wszelkich rytuałów żałobnych, trudno inaczej odczytać sens i rangę kulturowych mechanizmów konsolacyjnych.

Wraz z zanikaniem społecznych rytuałów żałoby zanika też naturalna możliwość wspólnego przeżywania smutku. Mimo że spotkania te mogły być bolesne, pełniły ważną, społeczną funkcję. Ludzie mieli powód, by spotkać się ze sobą. Pierwszy krok był zrobiony. Ci, którzy doświadczyli straty, mieli okazję podzielić się swoim przeżyciem. Pomagało to im nieraz w dalszych społecznych kontaktach. Żałoba to proces, którego nie przechodzi się samotnie, lecz w relacjach z innymi¹⁶.

¹⁴ Zob. P. Levinson, *Nowe, nowe media*, Kraków 2010; P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010.

¹⁵ S. Hartman, *Cybermourning. Grief in Flux From Object Loss to Collective Space*, „Psychoanalytic Inquiry” 2012 (32), s. 458.

¹⁶ M. Keirse, dz. cyt., s. 24.

Spółczesność ponowoczesna, zrywająca z wielowiekową tradycją opłakiwania, staje wobec poważnego problemu eliminacji śmierci i żałoby ze społecznego pejzażu. Śmierć staje się nieprzyzwoita, jest tabu. Zwięźle rzecz ujmie Wojciech Józef Burszta: „Tanatologia jest czymś niedopuszczalnym w kulturze zdominowanej przez media, (...) – jest nie na miejscu”¹⁷. Pornografia śmierci, by użyć określenia wprowadzonego po raz pierwszy przez amerykańskiego antropologa Geoffreya Gorera w 1955 roku, zdradza zasadniczy paradoks współczesnej kultury, która tyleż się śmiercią żywi, co i jednocześnie nią brzydzi¹⁸. To ambiwalentne podejście do problematyki śmierci, żałoby i umierania – zwłaszcza dotyczące najmłodszych – nadal charakteryzuje kulturę Zachodu¹⁹. Wciąż zatem niezwykle aktualnie brzmią słowa klasyka tanatologii, Philippe’a Ariés, traktującego o niestosowności żałoby: „Ból może trwać w sercu człowieka osieroconego, ale dzisiaj na całym prawie Zachodzie odrzuca się okazywanie go publicznie. Jest to całkowite przeciwieństwo tego, czego wymagano niegdyś”²⁰. Wymownym przykładem tabuizacji śmierci, obecnym od dłuższego czasu także w polskim społeczeństwie, są coraz powszechniejsze praktyki nieskładania kondolencji rodzinie, co ciekawe, na jej wyraźne życzenie.

Kulturowe praktyki żałobne są czytelnym świadectwem dominujących w danej społeczności wyobrażeń dotyczących śmierci, są niezwykle ważnym dla historyków kultury (nie tylko tanatologów) źródłem informacji o sposobach radzenia sobie z lękiem przed śmiercią. W świetle badań kulturowych techniki osvajania lęku przed śmiercią można by z powodzeniem uznać za cechę dystynktywną kultury. Różne społeczności wypracowują bowiem właściwe sobie strategie uśmierzające tanatofobie; wielość tych praktyk określa zarówno perspektywa czasowa, jak i dominujący w danej społeczności model kulturowy, potęgujący bądź minimalizujący strach przed umieraniem. Każda społeczność generuje określone „rytuały smutku bądź rozpacz”, ich wielość zaś przesądza o bogactwie i specyfice danej kultury²¹. Jak zauważa Vladimir Jankélévitch, wybitny francuski tanatolog, „Chodzi zawsze o to samo: o uśmierzenie lęku. Wszystkie rytuały pogrzebowe służą temu właśnie celowi. Z jednej strony uśmierzenie lęku, z drugiej swoista integracja martwych i żywych”²². Niemożność sięgnięcia do własnego doświadczenia, poza którym pozostaje przecież zawsze własne umieranie, wydaje się w śmierci najbardziej

¹⁷ W.J. Burszta, *Świadectwa śmierci. Wprowadzenie*, [w:] *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze*, red. W.J. Burszta, Warszawa 2004, s. 6.

¹⁸ G. Gorer, *The Pornography of Death*, <http://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/08/Gorer.pdf> [dostęp: 10.2015 r.]; G. Gorer, *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, Nowy Jork 1965.

¹⁹ Więcej: Ł. Kałużny, *Pomiędzy tabu a pornografią. Graficzne reprezentacje śmierci w prasie*, „Kultura Popularna” 2012, nr 4 (34), s. 140–148; Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998.

²⁰ P. Ariés, *Śmierć odwrócona*, [w:] *Antropologia śmierci*, red. i tłum. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 251.

²¹ Zob. E. Hallam, J. Hockey, *Death, Memory and Material Culture*, Oxford–Nowy Jork 2002.

²² V. Jankélévitch, *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, Warszawa 2005, s. 87.

przerażająca. To strach przed doświadczeniem nieznanym buduje od wielu wieków specyficzną perspektywę eschatologiczną, którą człowiek dzięki kulturze próbuje oswoić.

JĘZYK WIRTUALNEGO BÓLU

Pytanie o sens cierpienia fizycznego od wieków pozostaje bez odpowiedzi, wydaje się ono jednak szczególnie trudne, gdy dotyczy najmłodszych. Dla rodzica doświadczającego śmierci dziecka, własne życie stać się może źródłem poczucia winy. To niezwykle często pojawiający się schemat myślowy: pytanie o sens życia, gdy własnego dziecka już nie ma. W większości analizowanych materiałów usłyszeć również można skargę do losu lub Boga – dlaczego nie zabrał nas, matki lub ojca, zamiast dziecka. Wyrzutowi temu towarzyszy najczęściej deklaracja, wyrażana w czasie przeszłym lub teraźniejszym, gotowości wzięcia wszelkich cierpień na siebie.

Poddanie analizie kilkudziesięciu filmików upamiętniających śmierć dzieci służy przede wszystkim rekonstruowaniu współczesnego języka żalu i rozpacz. Ból po stracie ukochanego dziecka – i to bez względu na jego wiek – nie jest literacką stylizacją czy filozoficzną figurą; wszelkie amatorskie „produkcje żalu i cierpienia” akcentują z olbrzymią siłą nienaturalność śmierci dziecka.

Wśród najczęściej pojawiających się schematów myślowych dominują: żal do Boga, postawa buntu i braku akceptacji oraz wiara w bliskie spotkanie „w lepszym świecie”. Zarówno autorzy filmików, jak i internauci komentujący produkcje żałobne, posługują się powtarzalną retoryką: „Śpij, mój Aniołku”; „BYŁAŚ, JESTEŚ i BĘDZIESZ! JUŻ NA ZAWSZE”; „Na zawsze w naszych sercach”; „Nigdy nie zapomnimy”; „Dla nas będziesz żyła wiecznie”; „Śpij słodko skarbie”; „Nasz ukochany Aniołek”; „Ktoś tam do góry potrzebował jej bardziej niż my. Potrzebował jej uśmiechu, radości, nadziei... Potrzebował naszego Aniołka”; „Czemu Bóg zabrał nam Ciebie... czemu właśnie Ciebie?”; „Chciałaś być tylko szczęśliwa”; „Bo człowiek żyje, dopóki pamięć o nim istnieje”; „Bóg jest niesprawiedliwy”...²³. Wirtualne sentencje żałobne pełnią funkcję dawnych epitafiów, uzupełniane są jedynie nowymi środkami wyrazu, jak choćby bardzo popularnym znakiem graficznym [*], funkcjonującym w Internecie jako żałobny emotikon.

Warto zilustrować omawiany problem, podając oryginalne wpisy i komentarze:

Hania odchodząc zabrała wszystko co w nas najpiękniejsze. Zostawiła jednak po sobie niezacieralny ślad - pokazała nam wszystkim jak walczyć. Nie zapomnijmy nauki Hani²⁴

²³ Wykaz stron, z których pochodzą cytowane fragmenty, podaję w źródłach.

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=oGKlob07uNQ> [dostęp: 05.2016 r.]; wszystkie treści wyświetlane na slajdach filmików oraz zamieszczane pod nimi komentarze zamieszczam w oryginale.

Nasz promyczek... nasza radość... nasz dzielny Żołnierz...
 Została po sobie coś więcej niż inni... Pokazała nam wszystkim jak walczyć! Jak pokonywać przeciwności losu...
 Gdybym mogła wzięłabym Twoje cierpienia na siebie...
 Dałaś nam wszystkim sobą coś wspaniałego! Coś czego nigdy nie zapomnimy... Co nigdy nie przemienie...
 Patrząc w niebo widzę Twoją uśmiechniętą buźkę... Już bez cierpienia... szczęśliwą...
 Gdyby nasza miłość mogła Cię ocalić nigdy byś nie umarł...²⁵

Bóg dał mi taki cudowny prezent..., a zło tego świata mi go odebrało!
 Maksiu, jesteś planem Bożej Miłości...
 „Bose aniołki siedzą na chmurkach, a każdy lekko jak piórko fruwa i każdy czuwa, cichutko czuwa... nad tatą, który już płakać nie umie, nad bratem, który nic nie rozumie... nad babcią, dziadkiem smutną czasami, i swoją mamą otuloną łzami i każdy woła głośno z daleka, mamო już nie płacz, ja czekam...”
 Jak dalej żyć bez Ciebie???

18Pirstonka 18

Przy oglądaniu tego filmu popłakałam się. Serdecznie współczuje Pani i całej rodzinie

Marysia Kowalska

Bardzo współczuję pani i całej rodzinie, mam młodszego brata będzie miał 2 lata i nie wyobrażam sobie życia bez nie i jego uśmiechu. Obiecuję że będę się modliła za waszego kochanego synka śp.Maksymiliana Wójcika[*]

fancycase113

Nie mam jeszcze dzieci i nie jestem skłonna do placzu z powodu ogladanych czy słyszanych treści, ale oglądając to, nie dałam rady, zwłaszcza gdy zobaczyłam pani twarz, pani oczy pełne smutku i żalu... sercem jestem z Wami i proszę Boga, żeby możliwie jak najmniej takich przypadków się zdarzało, bo chowanie własnego dziecka... najgorsze co może się przydarzyć rodzicom. Przecież kolejność powinna być odwrotna... [*]

fnał

tego bólu po stracie dziecka nie da się opisać moja córka nie żyje już 16l ale nie ma dnia żebym nie tęskniła za moim aniołkiem jedyne co mnie pociesza to to że spotkamy się w niebie

SenioritaRosita1986

Współczuję Ci wiem co czujesz. Dla mnie 15.04.2013 był najsmutniejszym dniem mój kochany synek Boguś odszedł do nieba. Po obejrzeniu Twojego filmiku wszystko wróciło do mnie. Nie mogę powstrzymać łez ;(::(To wszystko takie niesprawiedliwe ;(::(Mam jeszcze małą córeczkę wiem, że muszę być dla niej silna. Choć czasem to bardzo trudne ;(::(

katarzyna kurzyńska

Ja trzy tygodnie temu poroniłam w trzecim miesiącu jest mi źle i ciągle płaczę nie potrafię zrozumieć dlaczego mnie to spotkało

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=o4HermKqTz8> [dostęp: 03.2016 r.].

Agnieszka Bando

życzę siły..... tysiące buziaczków wprost do nieba dla Maksymilianka... mama aniołka Juleczki...

Nie płacz kochana Mamo i Tato, ja patrzę na was co rano, jak tylko oczka otworze i skrzydła anielskie rozłożę...²⁶

Ja, który nigdy nie powiem już Mama, ja, który nigdy nie zawołam już Tata, ja, który pozostanę na zawsze dzieckiem.

Śmierć twa przyszła zdecydowanie szybko, zbyt szybko i niespodziewanie. To, co teraz dzieje się w naszych sercach nie da się opisać żadnymi słowami. Byłeś i jesteś dla nas wszystkim. Spędziliśmy wspólnie 12 przepięknych lat, za które Tobie bardzo dziękujemy...

Nauczyłeś Nas kochać, miłować i szanować, a teraz my musimy nauczyć się żyć bez Ciebie. Skarbie nie nacieszyliśmy się Tobą, tyle mieliśmy Marzeń i planów do zrealizowania.

Brak Ciebie jest bólem ciszy, smutku, tęsknoty i ciężarem dziwnego oczekiwania...

Pięknooki, przecież tak do Ciebie mówiłam! Tych oczu nie zapomnę nigdy. Wiesznie uśmiechnięty, szczęście w oczach miałeś... Taki pozostaniesz w sercu i mojej pamięci.

Śmierć dziecka – nieważne, w jakim wieku – jest czymś tak nienaturalnym i niewłaściwym, że po takiej tragedii trudno na nowo odszukać sens życia. Nawet gdy zaakceptuje się ten fakt i osiągnie w jakimś stopniu równowagę, radość na zawsze pozostaje niedostępna, jak wspomnienie wody w wyschniętej studni, niegdyś pełnej po brzegi, ale teraz skrywającej jedynie głęboki, wilgotny zapach dawnej obfitości...

CZAS NIE LECZY RANY, TYLKO PRYZYWYCZAJA DO Bólu...

Kochanie jak zrozumieć mamy, że Ciebie już nie będzie, kiedy my Cię widzimy po prostu wszędzie !?!?!?...

Opolanka1

Czas nie goi ran, ktoś kiedyś napisał, że tylko przyzwyczajamy się do bólu-współczuję Rodzicom, Rodzinie, a słów otuchy nie mam, bo takich słów nie ma -mogę tylko mileć-i pomodlić się w ciszy.

Filiś Super Miś

MACIEK NA ZAWSZE W MOIM SERDUSZKU [] [] [*] RIP IN PEPPERONIS

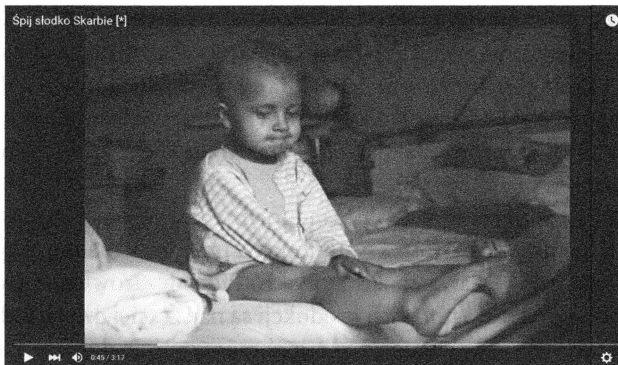
²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=9RMc8UMGOYQ> [dostęp: 05.2016 r.].

Śmierć dziecka jest zdarzeniem zawsze niezrozumiałym i niewytłumaczalnym, w równej mierze jest też zdarzeniem zawsze nieakceptowalnym. Wirtualne świadectwa opłakiwania są tekstami tyleż poruszającymi, co i wyjątkowymi. Stanowią autentyczny rejestr cierpienia rodziców po utracie dziecka, ukazując ogrom negatywnych emocji i skalę psychicznego cierpienia po stracie potomstwa. Jednocześnie filmiki te wpisują się w ponowoczesny nurt kultury odsłaniania, z tą jednak zasadniczą różnicą, że zamiast szokować i prowokować odbiorcę, mają nieść pocieszenie rodzicom i najbliższym.

Wirtualne świadectwa śmierci to współczesne formy *ars moriendi*, to nowe lekcje umierania. Zmianie uległa przede wszystkim przestrzeń mortalnej ekspresji: dawne witraże i ilustracje w książkach zastąpiły krótkie, odczarowujące grozę śmierci, filmiki. Bohaterami tych amatorskich produkcji są najczęściej dzieci, ludzie młodzi, co stanowić może wyraźny sygnał, że śmierć rzeczywiście dotyczy ludzi w każdym wieku. Wypierane za wszelką cenę ze świadomości przeświadczenie o własnej skończoności opiera się dzięki wirtualnym technikom upamiętniania jej absolutyzacji.

Za sprawą internetu śmierć dziecka ponownie wkroczyła w przestrzeń publiczną. Internet odsłania i demaskuje wstydlive tematy, do których z całą pewnością należy także śmierć najmłodszych. Rzecz jasna owe praktyki odsłaniania rzadko dokonują się dosłownie, bez kulturowych „filtrów”, znacznie częściej bowiem śmierć jest eufemizowana, wypowiedana w sposób odpowiednio spreparowany, dostosowany do ograniczonych możliwości współczesnego odbiorcy. W tym sensie należałoby mówić o nieustannej pracy kultury nad oswojeniem tego, co nieuchronne i traumatyczne jednocześnie. Współczesne rytuały żałoby spełniają zatem odwieczne zadanie – neutralizują groźbę końca i rozpadu. Wirtualna grupa wsparcia to nowa wspólnota żałobników, przełamujących tabu śmierci. Dopuszczenie innych do skrywanego i szalenie intymnego dotąd rezerwuaru rozpacz wskazuje jednoznacznie na zmieniające się praktyki konsolacyjne. Idea upowszechniania pamięci o zmarłym dziecku rodzi się z dramatycznej potrzeby zachowania jego „obecności”. Wirtualna wspólnota pamięci oraz cyfrowa ekspozycja zmarłego dziecka mają jeden zasadniczy cel: zawieszają nieodwracalny status zmarłego jako nieobecnego.

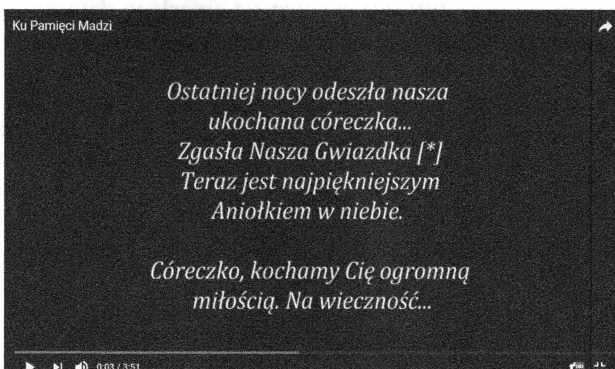
MATERIAŁ ILUSTRACYJNY



Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=oGKlob07uNQ> [dostęp: 02.2016 r.].



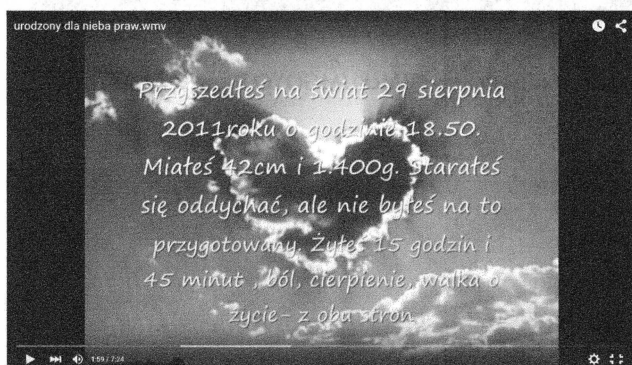
Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=O-U35boMwD4> [dostęp: 03.2016 r.].



Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=s4XkQKxmDno> [dostęp: 05.2016 r.].



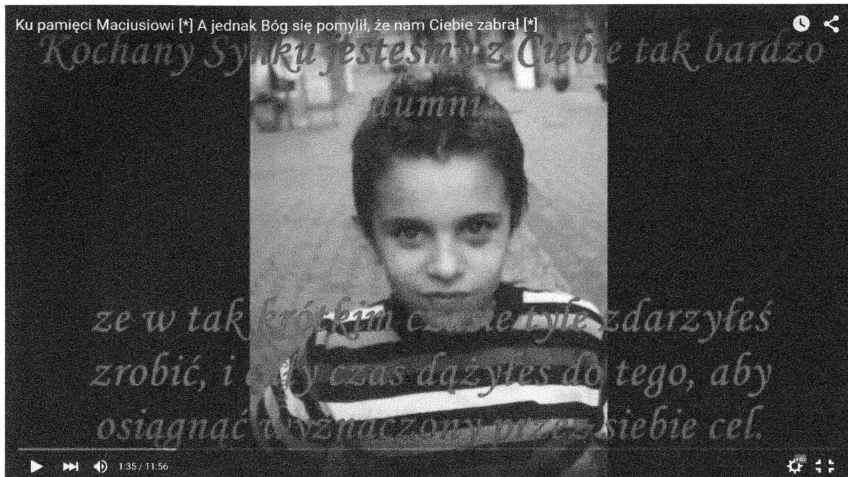
Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=leRtTLAzq7Q> [dostęp: 06.2016 r.].



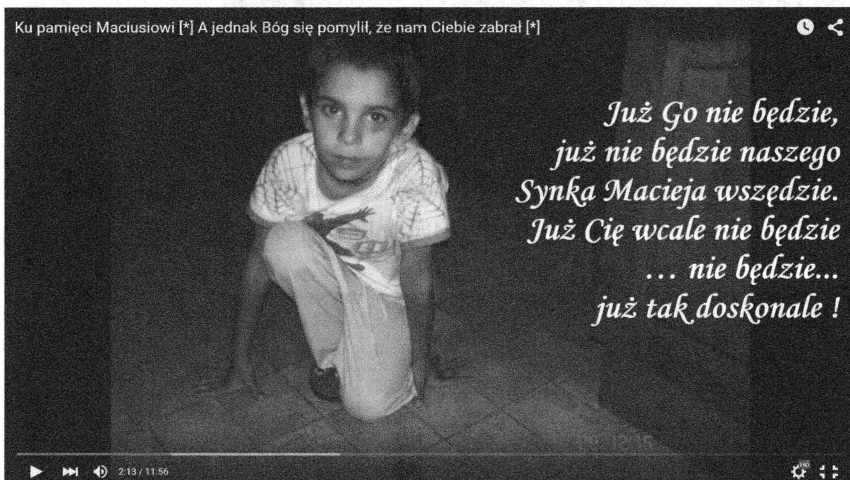
Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=o4HermKqTz8> [dostęp: 04.2016 r.].



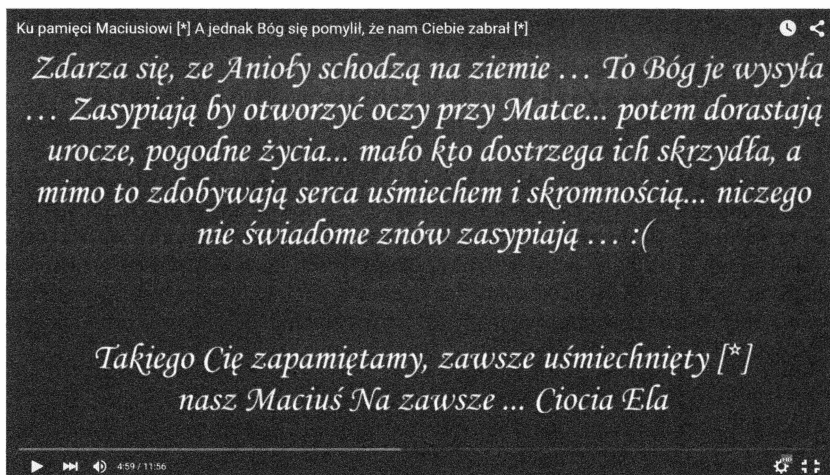
Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=o4HermKqTz8> [dostęp: 04.2016 r.].



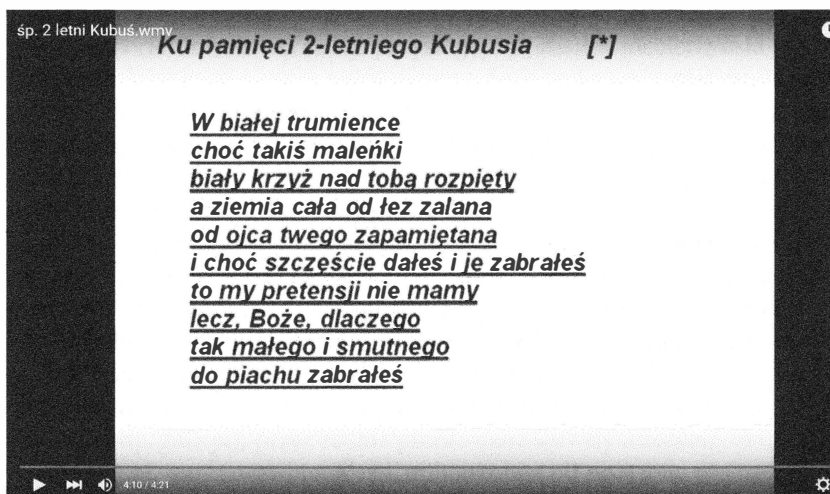
Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMc8UMGOYQ> [dostęp: 02. 2016 r.].



Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMc8UMGOYQ> [dostęp: 02. 2016 r.].



Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=9RMc8UMGOYQ> [dostęp: 02. 2016 r.].



Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=uyjaleIU31o> [dostęp: 05. 2016 r.].

SUMMARY

GRIEF AFTER THE CHILD LOSS – VIRTUAL TESTIMONIES OF MOURNING

Child's death is commonly viewed as the most difficult experience for its parents. This kind of loss and escalation of dismal emotions related to this event allows us to speak of suffering mental pain. Mourning for the loss of child differs significantly from other forms of bemoaning; time is rarely a great healer in this case and a sense of void often continues for the entire lifetime. The range of emotional relationship with the child is so strong that the child's death is oftentimes interpreted by the parents as the irreversible loss of a tiny part of themselves. The author scrutinizes in the article a few dozen of short movies commemorating children's deaths. The author is trying to pinpoint typical parents reactions against the pain, grief and suffering after their loss. Materials presented in the article fall into the new trend of so-called cyber mourning which constitutes a perfect area for researching the contemporary dolorous funeral language.

KEY WORDS: death, loss, mourning, emotions, grief, mental pain, suffering

MATEUSZ SZUBERT – polonista i kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Zatrudniony w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Opolskiego. Autor książki Żyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy (Wrocław 2011). Interesuje się tematyką bólu i cierpienia w kulturze, bada i opisuje przemiany intymności i wstydu. Od kilku lat zajmuje się także nauczaniem języka polskiego jako obcego, prowadzi kurs dla studentów programu Erasmus oraz Centrum Partnerstwa Wschodniego. Miłośnik dalekich podróży, zwiedził wiele egzotycznych krajów, m. in. Tajlandię, Kambodżę, Kenię, Tanzanię, Maroko.

JULIA LEGOMSKA
UNIwersytet ŚLĄSKI

OCENY – EMOCJE – AGRESJA W KOMENTARZACH
INTERNETOWYCH (JĘZYKOZNAWCZE STUDIUM
PRZYPADKU)

o.

Pod koniec 2014 roku Barbara Sienkiewicz jako sześćdziesięciolatka urodziła bliźnięta. Rzec upublicznił Olgierd Łukaszewicz, który, jako prezes Związku Artystów Scen Polskich, wystosował w lipcu 2015 roku do ówczesnej premier – Ewy Kopacz – list otwarty w sprawie Barbary Sienkiewicz (aktorki). Ponadto zamieścił 31 lipca 2015 roku na swoim blogu (aktorka zwróciła się do niego z prośbą o pomoc, gdy zorientowała się, że nie przysługuje jej zasiłek macierzyński w sytuacji, gdy przyszłoby jej samotnie wychowywać dwójkę dzieci i opiekować się chorą matką, z emerytury w wysokości 1250 zł brutto). Barbara Sienkiewicz wystosowała wcześniej pismo do Rzecznika Praw Obywatelskich, dostała jednak odpowiedź z Ministerstwa Pracy i Polityki Społecznej, wyjaśniającą, że wprowadzenie nowego świadczenia rodzinnego jest dopiero w fazie projektów. Rozgłos sprawie nadała Magdalena Rigamonti w „Dzienniku Gazecie Prawnej”, która jako pierwsza opisała historię „najstarszej matki w Polsce”¹ 7 sierpnia (o 7:41 artykuł ukazał się w gazecie-prawnej.pl w dziale Prawo, półtorej godziny później (9:05) na stronach dziennik.pl już w dziale Wydarzenia). Temat podchwyciły inne media: od „Gazety Wyborczej” po „Fakt” czy „Super Express”; od prasy, przez telewizję (TVP, TVN), po internet: od internetowych wydań mediów głównie papierowych (jak: wyborcza.pl, fakt.pl, se.pl, ale i np. gala.pl), przez różnie profilowane serwisy internetowe (m.in. onet.pl, natemat.pl, warszawawpigulce.pl, milionkobiet.pl) po strony plotkarskie (takie jak: pudelek.pl, plejada.pl, pomponik.pl, kozaczek.pl, party.pl, jastrząb.pl, flesik.pl dzieci gwiazd.pl i in.). Ilość komentarzy pod artykułami w sieci rosła w tysiące.

¹ Bohaterka początkowo nie odkrywała swojej tożsamości. „Ujawniła się” w „Fakcie” 13 sierpnia 2015 r. Później, kolejno, udzieliła wywiadu w studiu *Dzień Dobry TVN* 15 sierpnia, dzień później, 16 sierpnia, pojawiła się w TVN-owskich *Faktach* o 19.00, następnie 26 września wystąpiła w reportażu emitowanym w *Pytaniu na śniadanie* telewizyjnej Dwójki, by znów powrócić na łamy prasy i strony serwisów internetowych.

W niniejszym tekście oglądowi poddane zostają językowe sposoby oceniania, często emocjonalnego, głównej bohaterki przedstawionej historii – i szerzej: geriatrycznego macierzyństwa, zamieszczone w komentarzach internetowych pod artykułami dziennikarskimi. Czynione konstatacje dotyczą odniesień między zawartymi w komentarzach ocenami i/a emocjami oraz – dalej – agresją językową. Dokonywane analizy, obok rejestru językowych cech rzeczonych zjawisk, wskazują na wielowymiarowość werbalnych działań internautów. Dostrzeżone zachowania komunikacyjne relatywizowane są przy tym do cech środowiska, w którym zaistniały.

1. RELATYWIZM MEDIALNY: PROWOKOWANIE OCENY

To, co wiemy o przedstawionej sprawie i to, jako co ją odbieramy, kategoryzujemy i wartościujemy, wiemy z mediów. I tak zakreślona historia prezentowana była przede wszystkim, jako opowieść o

- 1) starej/starszej kobiecie-aktorce, która została matką, w dodatku w bardzo trudnej sytuacji finansowej;
- 2) jako przypadek nieregulowanej prawnie sytuacji i podejrzenie społecznej niesprawiedliwości.

Obie przyjęte ścieżki profilowania tematu są, bez wątpienia, emocjogenne. Ponadto media, jako „modyfikatory poznawczo-emocjonalne”² – zgodnie z dominacją retoryki więzi fatycznej³ czy, inaczej, makrointencji „bycie słuchanym, oglądanym, czytany”⁴ – nastawione są na budowanie komunikatów atrakcyjnych. Jak wykazałam w innym miejscu⁵, jednym z zasadniczych mechanizmów uatrakcyjniania tekstów medialnych dotyczących Barbary Sienkiewicz była konceptualizacja „starej matki/późnego macierzyństwa” przez podświetlanie opozycyjnych kategorii takich jak: stara – młoda, natura – kultura (tu: prawo – zasiłek macierzyński a medycyna – *in vitro*), dziecko – matka, kobieta – matka, egoizm – altruizm, odpowiedzialność – nieodpowiedzialność (i inne). Kontrastowanie w dwojaki sposób wykorzystywało aktywowane opozycje: przez jednoznaczność oceny bądź, częściej, niedookreśloność kategoryzacji i interpretacji. Opisywany przypadek sytuowano „pomiędzy”, „na skali/w rozpiętości”, „w granicach – na granicy – poza granicą”. Przy czym od granic wieku, prawnie ustanawianych, płynnie przechodzono do granic rozsądku, łącząc, ideologicz-

² B. Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013, s. 162.

³ Por. W. Pisarek, *Język w mediach, media w języku*, [w:] *Język w mediach masowych*, red. J. Bralczyk, K. Mosiołek-Kłosińska, Warszawa 2000.

⁴ Por. P. Nowak, R. Tokarski, *Medialna wizja świata a kreatywność językowa*, [w:] *Kreowanie światów w języku mediów*, red. P. Nowak, R. Tokarski, Lublin 2007, s. 14.

⁵ J. Legomska, *Najstarsza matka w Polsce. Medialna relatywizacja tematu późnego macierzyństwa (studium języka)*, [w:] *Kobieca starość w języku, literaturze i kulturze*, red. J. Kuć, Kraków 2016, s. 99–110.

nie (jak powiedzieliby badacze szkoły krytycznej) różne pojęcia: wiek, prawo i rozsądek jedną metaforą ontologiczną⁶. Podświetlane opozycje wywoływały odpowiadające im w JOŚ przeciwstawne wartości. Niedookreśloność kategoryzacji opisywanej historii, rozdyktowanie między tekstami i wewnątrz poszczególnych tekstów, napięcie między aktywowanymi biegunami, podświetlane anomalie – to skłaniało i prowokowało odbiorców do zabrania głosu, do włączenia się do dyskusji i, najczęściej, wypowiedzenia po którejś ze stron opozycji; do oceniania, wyrażania emocji, może agresji – zawsze do wartościowania.

2. OCENY I/A EMOCJE

Większość wypowiedzi internautów w zebranych materiale posiada emotywnie nacechowanie. Spowodowane to jest w dużej mierze, jak sądzę, wyrazistością wartości ewokowanych przez teksty dziennikarskie. Emocje zawsze służą wartościowaniu⁷, choć nie zawsze wartościowanie wiąże się z emocjonalizacją wypowiedzi. Wartościowanie może mieć charakter czysto emocjonalny, może też być emocji pozbawione – jak w dyskursie oceniającym, w ujęciu Jadwigi Puzyniny rozumianym jako: „dyskurs wyrażający przede wszystkim sądy wartościujące, którym jedynie mogą ale nie muszą towarzyszyć elementy emocji”⁸. Badaczka ocenianie traktuje „podstawowo jako działanie myśli, któremu mogą ale nie muszą towarzyszyć uczucia (które natomiast od uczuć i pragnień jest silnie uzależnione)”⁹. W podobnym tonie wypowiadają się inni badacze: „Akt oceny nie zawsze jest aktem emotywnym, natomiast akt emotywny zawsze jest aktem oceny”¹⁰.

Internauci oceniają, zawsze wartościując, nie zawsze emocjonalnie.

3. OCENA BEZ EMOCJI

W poddawanych oglądowi komentarzach znajduje się wiele wypowiedzi będących, pierwszoplanowo, „działaniem myśli” – na przykład:

Mimo całego szacunku dla Felietonistki pozwolę się z nią nie zgodzić. Oczywiście faktem jest iż kobiety żyją dużo dłużej niż dawniej ale nawet teraz osoba w wieku 75–80 lat najczęściej ma już pewne schorzenia wynikające z wieku. I jak w takiej sytuacji poradzić sobie z nastolatkami w wieku gimnazjalnej głupawki? Tu naprawdę

⁶ Por. J. Fiske'a rozważania o ideologiczności metafor i budowania przy ich pomocy sztucznie wytwarzanego poczucia zdrowego rozsądku; tegoż, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 2003, s. 122–123.

⁷ I. Nowakowska-Kempna, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim. Prologomena*, Warszawa 1995, s. 123–124.

⁸ J. Puzynina, *O dyskursie oceniającym i dyrektywnym w tekstach prasy codziennej (na materiale z lat 1981–1982)*, [w:] *też*, *Słowo – wartość – kultura*, Lublin 1997, s. 196.

⁹ Tamże, s. 208.

¹⁰ A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Łask 2006, s. 9.

uzasadnione wydają się obawy iż podołanie wychowaniu dzieci w tym wieku może być bardzo trudne. Dodatkowo od 18 latki nie można wzmagać aby była super poważna i rozumiała wszystkie konsekwencje wszystkich czynów to po osobie 60 letniej należy się spodziewać zdecydowanie większe odpowiedzialności i przewidywania konsekwencji swych czynów¹¹

brakuje w ustawie o in vitro zapisu ograniczającego wiek kobiety w interesie dziecka. 55 lat to za dużo, dziecko potrzebuje matki a w tym przypadku pełnoletność dziecko osiąga jak matka już jest osobą dobrze starszą często z całym bagażem starości, chorobami, niepełnosprawnością fizyczną a i procesy otępienne mogą się już rozpoczynać. Mądrzy lekarze mówią – 40 max 45 lat. Bo dziecku mamy dać nie tylko życie ale sprawić by to życie było jak najlepsze i najbezpieczniejsze.

Mamy tu do czynienia z ocenami, których wykładnikami są wyrazy czysto oceniające i opisowo-oceniające. Zebrany materiał obfituje w ocenianie zarówno przez orzekanie, jak i presuponowanie. Oceny, co widać w powyższym przykładzie, są również składnikami zdań powinnościowych (zarówno dotyczących zachowań ocenianych jako pozytywne, jak i negatywne), zresztą kryją się i w samym orzekaniu powinności¹². Wydawane sądy są zdecydowane, przy czym bardzo rzadko poprzedza się je wskaźnikami subiektywności czy niepewności.

4. EMOCJONALNIE

Opisywana w mediach historia wśród większości internautów wywołała jednak intensywne emocje. Materiał zebrany dla potrzeb niniejszego artykułu ujawnia silne ematywne nacechowanie. Formy wyrażania emocji przybierają przy tym bardzo różnorodne kształty¹³.

I tak wśród różnorodnych sygnałów emocjonalności wypowiedzi spotykamy zabiegi techniczne z udziałem rozmiaru czcionki: „brońmy życia poczętego i tego już rozpoczętego ale... GDZIE ROZSADEK!!!!?????”; „najwyższa pora na prawo

¹¹ We wszystkich cytacjach zachowuję oryginalną pisownię.

¹² Tamże, s. 202.

¹³ Należy w tym miejscu zaznaczyć, że nie jest to cecha specyficzna dla komentarzy do tej konkretnej historii. Jak pokazała Joanna Kuć na podstawie komentarzy internautów po odwołanym meczu Polska – Anglia w 2012, rejestr emocjonalny tego typu wypowiedzi jawi się jako bardzo szerokie spektrum zjawisk językowych z różnych poziomów języka i tekstu, przy czym dodatkowo: relacje w obrębie określonych płaszczyzn i między nimi bywają wielowymiarowe; też, *Emocje w języku na podstawie komentarzy internautów po odwołanym meczu Polska – Anglia w 2012 r.*, [w:] *Emocje – ekspresja – poetyka: przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013, s. 365–374. Do podobnych wniosków prowadzą analizy przeprowadzone przez Alinę Naruszewicz-Duchlińską w pracy *Nienawiść w czasach Internetu*, Kraków 2015 czy Sebastiana Przybyszewskiego i Mariusza Rutkowskiego w artykule *Agresja werbalna w komentarzach internetowych (zarys problematyki)*, [w:] *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji*, red. A. Naruszewicz-Duchlińska, M. Rutkowski, Olsztyn 2006.

w sprawie IN VITRO DZIECI TO NIE ZABAWKI! a życie to nie film”; „nie potępiam jej, że stara, że in vitro... PODZIWIAM, ZE ZAWALCZYŁA O SWOJE SZCZĘŚCIE! :-) (...) ŻYCZĘ ZDROWIA, POWODZENIA I POCIECHY Z BLIŹNIAKÓW PRZEZ DŁUUUGIE LATA!”; „Jest tak zdeterminowana, że martwie się raczej o swoje dzieci! BO TA MATKA DLA SWOICH DZIECI ZROBI WSZYSTKO, A WY DLA SWOICH? W czym wasza miłość do dzieci jest lepsza? Nie może zmienić metryki, ale o swoje dzieci walczy jak młoda lwica! PODZIWIAM!!!”

Warto odnotować, że te operacje stosowane są częściej przez obrońców Barbary Sienkiewicz, wyrażają pozytywne uczucia, przede wszystkim podziw. Emocjonalizacji wypowiedzi służy też zwielokrotnienie znaków interpunkcyjnych – tak wyżej lub w poniższym przykładzie: „a babcie, która urodziła dzieci powinna się leczycy!!!... specjalności tu nie wymienię???”

Wśród fonologicznych cech ekspresywnych mamy emfazę, czyli wydłużenie samogłoski (jak we wcześniejszym przykładzie), oraz wyrazy onomatopieczne, typu „buahahaha”.

Wykładnikiem emocji są też środki morfologiczne – funkcję tę realizują deminutywa afektywne i zestawienia. Wśród zdrobnień pojawiają się takie formacje, jak: „dzieciaczki”, „tatuś”, „mamusia”, „starowinka” – co istotne: głównie użyte są ironicznie, wzmacniając negatywne uczucia. Dla porównania konteksty: „A gdzie jest szanowny tatuś?”; „Ciekawe kto się dziećmi zajmie za 10–15 lat – wątpię czy mamusia będzie w stanie...”; „Dzieciom szczerze współczuję, mam nadzieję, że będzie im dobrze w życiu, niekoniecznie przy boku starowinki, która podaje się za ich matkę...”

Zestawienia to najczęściej „matka-babka”, „mama-babcia”, „kobieta-matka po 60-siątce”, uwypuklające anomalie nazywanej w ten sposób rzeczywistości.

Zdecydowanie najsilniej emocje zapisane są na poziomie leksyki. Znajdujemy tu wiele leksemów jawnie wartościujących o silnym zabarwieniu afektywnym, a obok nich słowa, które nacechowania emocjonalnego nabierają w kontekście. Dostrzec można przy tym wyraźnie wyodrębniające się klasy. I tak czytamy: „absolutnie nieodpowiedzialna”; „egoistka i sobka”; „samolub”.

Przedmiotem emocji staje się wiek bohaterki: „stara”, „trzęsąca się starsza pani”. O postępowaniu bohaterki historii mówi się z silnym afektywnym zabarwieniem, nazywając: „totalne szaleństwo, brak odpowiedzialności, arogancja”; „totalna nieodpowiedzialność”; „totalny brak odpowiedzialności i niewyobrazalny egoizm”; „akt egoizmu, krzywda nienaprawialna (w kontekście: rodzenie w podeszłym wieku jest aktem egoizmu. Jest ich krzywdą nienaprawialną)”; „akt samolubstwa”; „akt bezmyślności i samolubstwa”; „szczył bezczelności, zarozumiałości, głupoty i braku odpowiedzialności”; „egoizm, pycha (...) głupota (w kontekście: czyż egoizm, pycha wziął górę i teraz bezczelnie jeszcze z pieniędzy publicznych ma się tę głupotę akceptować i pomagać)”; „głupota (w kontekstach: to co proponujesz to usankcjonowanie głupoty; premiować głupotę)”. Często przy tym akcentuje się maksymalne natężenie cechy (patrz podkreślenia).

Wiele razy uwaga ogniskowana jest wokół jednoznacznego, w opinii internautów, powodu podjęcia decyzji o dziecku: „zaspokajanie ludzkich fanaberii”; „kaprys urodzić sobie dziecko (w kontekście: stara baba ma kaprys urodzić sobie dziecko; inaczej: w tej materii „kaprysów swoich nie można realizować; i dzięki zabiegowi *in vitro* zaspokoila swój kaprys nie myśląc co się stanie z tymi dziećmi; okazuje się, że nie dobro dziecka jest najważniejsze, ale kaprys infantylnej starszej pani, która miała środki, by zapłacić konowatom”); „zafundować sobie zachciewajkę (w kontekście: stara zafundowała sobie zachciewajkę)”.

A tak pisano, już bardziej konkretnie, o zwróceniu się przez bohaterkę o pomoc materialną/ regulacje prawne w tym zakresie: „domaganie się (...) zasiłków i danin”; „żądać pomocy”.

Wyodrębnić też można grupę określeń „takiej” ciąży (w starszym wieku i z *in vitro*), ewokujących emocje: „działa na doping” [o *in vitro*]; „ciąża była patologią medyczną”; „sponsorowane [przez wszystkich] *in vitro*”.

Wyrażeniu emocji w języku komentatorów służą też pytania retoryczne, skierowane czasem bezpośrednio do Barbary Sienkiewicz, a najczęściej do nieokreślonego odbiorcy, głównie o przyszłość urodzonych dzieci: „co będzie z bliźniakami, gdy matka się pochoruje, albo odejdzie przed 80-tką?”; „a co będzie z dziećmi w przypadku poważnej choroby, która tą panią, np. unieruchomi? Pójdą do domu dziecka?”.

Intensyfikacji emocji służy namnożenie pytań, jak w przykładzie: „czy zdrowie pozwoli jej na zniesienie różnych ich problemów, nadąży z ich problemami, pomoże w ich rozwiązywaniu, choćby zawiezieniu na zajęcia z języków czy odebraniu z imprezy urodzinowej kolegów? Będzie miała siłę, czynne prawo jazdy? A finansowo jak podoła? Książki, lekcje dodatkowe, komputery i inne gadżety?? Obozy, ubrania??”.

Pojawiają się też bezpośrednie zwroty do innych uczestników rozmowy, pełniące funkcję podtrzymania kontaktu: „zabrali dziecko ludziom, którzy nie mieli na zeszyty? Są równi i równiejsi?”.

Afektywny charakter ma celowe sięganie do form potocznych, kolokwialnych i wplatanie ich w tok wypowiedzi (która w całości takiego kolokwialnego nacechowania nie posiada): „dzieci se zrobiła, a nie pomyślała, za co je wychowa”; „Oj babo babo stuknij się w łeb”; „Zasiłek macierzyński należy jej się jak psu micha i tyle”.

Interesujące są też rady, które mają pomóc w rozwiązaniu trudnej sytuacji Barbary Sienkiewicz. Często wykorzystywany jest schemat: problem – rozwiązanie: „Jeśli pani nie daje rady – to dzieci do adopcji!”; „Pani sobie nie radzi? Odebrać dzieci, dać jakiejś dobrej, kochającej rodzinie do adopcji”.

Obok rady odnajdziemy też odniesienia do innych gatunków, na przykład wezwania: „STOP NAIWNOŚCI I BRAKU ODPOWIEDZIALNOŚCI!”

Częstym wyrazem emocji jest ironia zawarta w wypowiedziach, które bez znajomości kontekstu odebrać można jako pozytywne: „pani aktorka” (bardzo często); „Pani Barbra S. to się powinna modlić o zdrowie (dzieci trzeba wychować)

bo o rozum już za późno”; „oczekując zasiłków i nie wiadomo jeszcze czego. Może za chwile mieszkania, bo za male ???”; „Ja jej do „cudownego” macierzyństwa nie zmuszałem”; „pan Łukaszewicz chce jeszcze głupotę promować może sam wychowa te dzieci za własne pieniądze a nie za nasze podatki” (ironiczna rada).

Emotywny charakter mają również zastosowane porównania, najczęściejj dzieci do jakichś przyjemności:

- ZABAWEK, w kontekstach: „Dziecko to nie zabawka, szanowna pani!”; „Dzieci to nie zabawki w supermarkecie!”; „starają się o produkcję zabawki dla siebie w nadziei że się nią zajmie na koniec”;
- NAGRODY, w kontekście: „Aktorka dbała o sławę, uznanie, bawiła się i nagle stwierdziła, że jeszcze jej potrzebne są dzieci, tzn. jeszcze jedna nagroda”;
- KOMINKA, w kontekście: „A co do wariatki, która na stare lata zamiast kominka woli mieć dzieci, to jest jej sprawa”.

Często podstawa porównania wywołuje emocje, jak w przykładach: „Z nią to tak samo jak z naszymi katolikami, w młodości grzeszyli, hulali, rozrabiali, żyli po filistersku, na starość gdy brakło sił to o pomoc do Boga”; „Odpowiedzialni ludzie po 60 często nie adoptują młodych zwierząt, bo czują się odpowiedzialni, co z nimi będzie, kiedy sami odejdą”.

Zidentyfikowana w historii Barbary Sienkiewicz krzywda dzieci i, potencjalnie, każdego obywatela (krzywda finansowa), wywołała silne emocje. Większość wypowiedzi internautów zawiera emocje negatywne – te, jak się wydaje, wynikają z niezgody na dokonane fakty i wiążą się z wartościowaniem oraz ocenianiem bohaterki i jej zachowania. Najwyraźniej odczuwa się oburzenie, przez słownik definiowane jako „uczucie silnego gniewu wywołane czymś nieodpowiednim zachowaniem, niesprawiedliwością”¹⁴. Anna Wierzbicka podkreśla jednak odmiennosc oburzenia od gniewu: „w oburzeniu nie ma, wydaje się, tej chęci do osobistego interweniowania: ten, kto się oburza, chętnie zadowoliliby się chyba interwencją kogoś trzeciego”¹⁵. Internauci komentujący postępowanie Barbary Sienkiewicz – i szerzej: innych „geriatrycznych matek”, są oburzeni jej/iich decyzjami i to oburzenie werbalizują, na tym wszak kończąc (zgodnie z intuicją Wierzbickiej). Spotykane autorefleksyjne uwagi, takie jak: „Tu nie chodzi o nienawiść” i dalej: „ale o to że kobieta-matka po 60-siątce jest wielką egoistką, nie myślała, że swym dzieciom zgotuje los sierot w niedługim czasie” każą tak myśleć. Jednak wyczuwalna w materiale agresja pozwala wnosić również o obecności z ł o ś c i, uczuciu skierowanym wrogo przeciwko komuś¹⁶.

¹⁴ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2008.

¹⁵ A. Wierzbicka, *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*, Warszawa 1971, s. 44.

¹⁶ Przywołana Wierzbicka daje taką wykładnię złości: „On jest zły = chcenie, aby się nie działo to, co stwierdza, że się dzieje, spowodowało w nim uczucia podobne do nienawiści (tzn. do pragnienia powodowania zła)”⁷; tamże, s. 43.

5. AGRESYWNIE: HEJTING

Zjawisko agresji językowej jest niejednoznaczne. Wśród jej definicyjnych kryteriów znajduje się „negatywne nacechowanie emocjonalne z intencją zdeprecjonowania odbiorcy lub osoby trzeciej jako przedmiotu odniesienia (intencją możliwą do przypisania nadawcy po analizie sytuacji komunikacyjnej)”¹⁷. Wyznaczniki te łatwo zaobserwować w wielu zgromadzonych przeze mnie wypowiedziach.

Uwagę zwraca nasilenie słownych zniewag Barbary Sienkiewicz: „geriatryczna egoistka” („serwująca sobie kurację hormonalną”); „głupia egoistyczna mamusia”; „głupia nieodpowiedzialna egoistka”; „skończona idiotka”; „rozkapryszona idiotka”; „głupia, próżna idiotka pozbawiona empatii...”

Bohaterka etykietowana jest jako: „ta starucha”; „stara baba”. O jej postępowaniu mówi się: „dojrzała kobieta przestaje myśleć”; „mózgu nie włączyła”; „to trzeba być nie w pełni rozumu”; „Babcia funduje sobie dzieci. Chora głowa”, nazywając je: „dewiacją społeczną (w kontekście: „terapię hormonalne i przywracanie płodności w wieku lat 60 to chore!! Moda na późne macierzyństwo jest dewiacją społeczną”); „patologią i zidioceniem”; „chorym i bezwzględny postępowaniem bez wyobraźni”; „kuriozalnym idiotyzmem”.

Wprawdzie „komunikat, będący aktem agresji językowej, jest zjawiskiem tekstowym, daje się więc poprawnie odczytać i zinterpretować w zasadzie jedynie w szerszym kontekście”¹⁸, wyekscerpowane przykłady – jako jawne formy napaści językowej z użyciem słownictwa znieważającego¹⁹ – zdają się nie budzić wątpliwości.

Przywołane cytaty, wraz ze znajomością szerszego ich kontekstu, pozwalają zidentyfikować opisane zachowania internautów jako hejting²⁰. Jedną z jego konstytutywnych cech stanowi „wielość silnie emocjonalnych sądów wartościujących, służących wyrazistemu okazywaniu uczuć i odczuć, z jednoczesną niską zawartością merytoryczną wypowiedzi”²¹ – co powyżej zaprezentowane przykłady dokumentują.

Fakt pojawienia się hejtingu w Internecie wokół opisywanej w mediach historii Barbary Sienkiewicz nie dziwi. W opracowanym przez Naruszewicz-Duchlińską wykazie najpopularniejszych obiektów ataków hejterów²² znajdziemy wszak „Znane osoby” i „Finanse”. Jeżeli chodzi o finanse, szczególne bulwersuje hejterów (między innymi) nieuzasadniona ich zdaniem pomoc socjalna, w tym często atakowani

¹⁷ M. Peisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004, s. 40.

¹⁸ Tamże, s. 27. I dalej: „Nawet neutralne semantycznie wyrazy i teksty mogą być odczytywane jako agresywne lub być włączone w implikatury o charakterze agresywnym”.

¹⁹ Por. M. Peisert, dz.cyt., rozdz. I.1.

²⁰ Hejting jest zjawiskiem komunikacyjnym, które doczekało się już wielu opracowań naukowych. Obok licznych artykułów myślę tu głównie o, wspomianej już, książce Aliny Naruszewicz-Duchlińskiej *Nienawiść w czasach Internetu*.

²¹ Por. M. Miotk-Mrozowska, *Komunikacja interpersonalna w Internecie*, Bydgoszcz 2009, s. 69–70; Naruszewicz-Duchlińska, dz. cyt.

²² A. Naruszewicz-Duchlińska, dz. cyt., rozdz. IV.

są beneficjenci różnego typu funduszy²³. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku „najstarszej matki w Polsce”, o inicjatywach której mówi się:

- ŻEBRZE, w kontekście: o kasę; też: „zamiast odłożyć sobie pieniądze, teraz publicznie żebrze”;
- SKAMLAŁA, w kontekście: o pomoc;
- JAŁMUŻNA, w kontekście: „stara zafundowała sobie zachciewajkę i woła po jałmużnę”.

Z kolei osoby publiczne, o których czyta się w komentarzach sieciowych, często są „uosobieniem tego, co się popiera lub tego, co się odrzuca. Występują one w roli symboli, ułatwiających orientację ideologiczną dyskutantów”²⁴.

W obserwowanych przeze mnie komentarzach spotyka się kategoryzację społeczną wokół wybranych wartości, a obok tego wspólnoty komunikacyjne pozbawione silniejszych więzi, ale zjednoczone w okazywaniu niechęci wobec obiektu ataku²⁵. Kamilla Termińska tworzy tu konstrukt pojęciowy „sfory”²⁶, w charakterystyce której zwraca uwagę na „lęk przed siłą (grozą lub urokiem) odmienności, która zagraża spistości własnej i grupowej tożsamości”²⁷, traktując go jako siłę napędową zachowań komunikacyjnych sfory. Przy czym często inne teksty – przemyślane, zasadzające się na *ratio* – przeradzają się, pod wpływem nienawistnych wypowiedzi sfory, w impulsywne, agresywne reakcje²⁸. I tak wypowiedzi dotyczące postępowania Barbary Sienkiewicz, posiadające funkcję informacyjną, często z rozwojem dyskusji zaczynają uderzać w cechy umysłu bohaterki, prowadząc aż do stwierdzeń choroby psychicznej (por. przywołane wyżej przykłady).

Dla porządku należy dodać, że wiele z analizowanych we wcześniejszym paragrafie form językowych służących emocjonalizacji wypowiedzi ma stopniowalny charakter. Zalicza się do tego sięganie do form potocznych, kolokwialnych. Cytowane poniżej przykłady mają zdecydowany emocjonalny ładunek pogardy czy nienawiści wobec obiektu odniesienia, co uzasadnia mówienie o hejtingu: „lekarze nie mają żadnych zasad żeby zapładniać stare baby”; „kto wychowa te dzieci jak ona się przekreśli?”; „egoizm takiej kobiety wyrąbany jest w kosmos”; „obumierające szare komórki fiksują”.

Czasem też spotykamy wulgaryzmy (przy czym wulgaryzacja jest raczej sygnalizowana): „zgadzam się z Dagmarą dała du... niech sama da radę”; „pieprzona stara egoistka!”.

²³ Tamże, s. 85.

²⁴ S. Przybyszewski, M. Rutkowski, dz. cyt., s. 349.

²⁵ Por. A. Naruszewicz-Duchlińska, dz. cyt., s. 21.

²⁶ K. Termińska, *Ludzka sfora w komunikacji*, [w:] *Retoryka codzienności. Zwyczaje językowe współczesnych Polaków*, red. M. Marcjanik, Warszawa 2006. Po konstrukt ten, za Termińską, sięga też Naruszewicz-Duchlińska; tejsze, dz. cyt.

²⁷ K. Termińska, dz. cyt., s. 171.

²⁸ Por. A. Naruszewicz-Duchlińska, dz. cyt., s. 112.

6.

Sam przedmiot uwagi: stara matka, upominająca się o pieniądze, które jej się prawnie nie należą i należą jednocześnie, jako kategoria anomalna wywołuje emocje. Większość mediów wzmacniało tę nietypowość, używając odpowiednich słów, powołując adekwatne metafory, czy stosując sprzyjające napięciu struktury kompozycyjne tekstu. Relatywizm i uzyskane dzięki niemu rozdyktowanie dziennikarzy w komentarzach internautów zostało sprowadzone do – niemalże – jednoznaczności: zdecydowanie częścię negatywnych ocen i, w większości, negatywnych emocji, które interpretować można w wielu przypadkach jako agresywne. Kształt wypowiedzi internautów można uznać, po części, za pochodną tekstów dziennikarzy.

Opisując język komentarzy internautów, należy też jednak pamiętać, iż jest on językiem zmediatyzowanym, a więc uzależnionym od nowych technologii, funkcjonującym w „bogatym i wielowymiarowym środowisku semiotyczno-komunikacyjnym, przez owe technologie współtworzonym”²⁹. Obiektywna diagnoza emocjonalnego języka komentarzy internautów musi uwzględnić zatem determinanty wpływające na taki jego kształt.

Podkreślić należy, że, jak pokazują analizy porównawcze³⁰, formy wypowiedzi zależą od środowiska: wśród serwisów społecznościowych, blogów i forów internetowych te ostatnie cechują najbardziej pesymistyczne wizje świata, przekraczanie granic kultury wypowiedzi oraz stanowczość. Innym wyróżnikiem poszczególnych środowisk internetowych jest poziom anonimowości, stymulujący wypowiedzi obraźliwe i agresywne – a ten na forach jest najwyższy. Istnieją też korelacje między formą wypowiedzi a tematem – spośród wyodrębnionych przez badaczy grup³¹ najsilniejszy ładunek emocji zawierały wypowiedzi dotyczące światopoglądu (bez względu na środowisko – serwis społecznościowy, blog czy forum).

Różnice siły nacechowania emocjonalnego przekładają się też na różnice w wydźwięku emocjonalnym (pozytywnym bądź negatywnym) pomiędzy tematami wypowiedzi internautów – tematy związane ze światopoglądem (też: traumą społeczną i polityką) wykazywały najczęściej negatywne zabarwienie emocjonalne. Z tematami wywołującymi najsilniejsze emocje wiąże się też sarkazm/ironia (przy czym wypowiedzi sarkastyczne i ironiczne dużo więcej negatywnych emocji).

²⁹ B. Skowronek, dz. cyt., s. 28–29.

³⁰ Opieram się tutaj na raporcie z badań przeprowadzonych przez Intaractive Advertising Bureau Polska, Szkołę Wyższą Psychologii Społecznej oraz Ośrodek Przetwarzania Informacji *Internetowa kultura obrażania?*, red. K. Krejtz, <http://www.komentujnieobrazaj.pl/kno/ko-raport.pdf> [dostęp: 10.06.2016 r.], szczególnie: K. Krejtz, *Poziom kultury wypowiedzi internetowych i jego determinanty – wnioski z analizy treści wpisów polskich internautów* (tamże, s. 25–56).

³¹ Były to następujące kręgi tematyczne: światopogląd, popkultura, trauma społeczna, polityka, nauka.

Kwestie światopoglądowe (obok wiążących się z traumą społeczną) wypowiedziane są w najbardziej stanowczym tonie, a, jak wykazały badania, posty stanowcze w zestawieniu z innymi wpisami internetowymi przekazują emocje silniejsze, częściej negatywne.

Patrząc od drugiej strony: stanowczość wypowiedzi skorelowana jest ze stopniem anonimowości czy, inaczej rzecz ujmując, „prywatnością doświadczenia Internetu”³² – w efekcie fora internetowe zawierają więcej wypowiedzi stanowczych niż serwisy społecznościowe (w ich przestrzeni publicznej), a – jako środowiska promujące anonimowość i swobodę wypowiedzi – cechuje je też często agresywny ton wypowiedzi³³.

Komentarze internetowe, stanowiące przedmiot analiz w niniejszym artykule, były, w większości, anonimowe, dotyczyły światopoglądu, ich ton był, w dużym stopniu, stanowczy, często ironiczny. Odnosząc się do przytoczonej powyżej charakterystyki relatywności wpisów internautów do wymienionych czynników, nie powinien zatem dziwić fakt ich silnej emocjonalizacji, przechodzącej niejednokrotnie w agresywne zachowania językowe. Media, zgodnie z dominującą w nich makrointencją „bycia słuchanym, oglądamy, czytany”, wydały ocenę i sprowokowały emocje, internauci, determinowani dodatkowo cechami środowiska semiotyczno-komunikacyjnego, często oburzeniem graniczącym z agresją wyrazili stanowczym tonem dezaprobatę/niezgodę/sprzeciw wobec prezentowanej sytuacji i zaistniałych zdarzeń.

³² K. Krejtz, dz. cyt., s. 35. Dalej: „Kiedy korzystamy z tego medium po to, by wyrazić opinię, najczęściej jesteśmy skoncentrowani na własnych przemyśleniach i procesie pisania bez kontaktu z innymi osobami. (...) Wyrażamy dobitnie opinię, bo chcemy, aby była jak najbardziej *prawdziwa*. Jednocześnie zwiększamy szansę, że taka opinia zostanie zauważona przez innych”.

³³ Co wynikać może bądź ze zjawiska „głośnego krzyknięcia”, wyróżnienia się, aby być zauważonym (K. Krejtz, dz. cyt., s. 43), bądź postrzegania środowisk forów internetowych jako miejsc, w których „normy społeczne pozwalają na ton agresywny. Przykłady takich środowisk i sytuacji w społecznej rzeczywistości można mnożyć: sporty walki, kibicowanie piłce nożnej, wiece polityczne, itp. Kiedy wykrzykujemy poparcie własnej drużyny w grupie kibiców nie popełniamy *faux pas* jeżeli agresywnie wypowiemy się o drużynie przeciwników” (tamże). O anonimowości i oddaleniu jako katalizatorach agresji werbalnej wspominają też inni autorzy (z przywoływanych tutaj: Przybyszewski i Rutkowski, dz. cyt., s. 344; Narusiewicz-Duchlińska, dz. cyt., s. 46–51).

SUMMARY

JUDGEMENTS – EMOTIONS – AGGRESSION IN INTERNET COMMENTS
(LINGUISTIC CASE STUDY)

The author analyses internet users' comments which could be found below internet articles on a high-profile case of a sixty-year-old Polish actress who gave birth to twins in 2015. The paper is devoted to linguistic means of assessing the case protagonist - and further: geriatric motherhood, which were used in the internet comments below the journalistic articles covering the topic. The author's ascertainments concern the references between judgements and emotions included in the comments, and further verbal aggression. The conducted analyses as well as the register of linguistic characteristics of the said phenomena indicate a multi-dimensional nature of internet users' verbal activities. Moreover, the observed instances of communication behavior are relativized to characteristics of the environment in which they occurred.

KEY WORDS: internet comments, judgmental discourse, verbalization of emotions, verbal aggression, late maternity

JULIA LEGOMSKA – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Komunikacji Kulturowej na Uniwersytecie Śląskim. Jej zawodowe zainteresowania skupiają się wokół języka w różnych realizacjach i kontekstach.

PELAGIA BOJKO

UNIwersytet JANA KOCHANOWSKIEGO
FILIA W PIOTRKOWIE TRYBUNALSKIM

WOKÓŁ POETYKI NAGŁÓWKÓW
DZIENNIKARSKICH TEKSTÓW ZWIĄZANYCH
Z EURO 2016 (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

Prozatorskie teksty prasowe zwykle charakteryzują się zwięzłością, muszą przekazać wiele treści w stosunkowo niewielu słowach, nieco podobnie jak to jest w poezji. Choć różnica jest oczywista. Podobnie jak oczywiste są różnice w poetykach obu rodzajów wypowiedzi. Przy czym pamiętać trzeba, że określenie „rodzaj wypowiedzi” jest bardzo pojemne semantycznie i obejmuje wiele rozmaitych gatunków różniących się sposobami kształtowania przekazu i regulowanymi własnymi rygorami wewnętrznymi. Nawet w obrębie tekstów użytkowych występujących w prasie wyodrębnia się różne grupy gatunków¹. Sama kwestia zastosowania nazwy i kategorii „poetyki” do omawiania wypowiedzi dziennikarskich budzi pewne zastrzeżenia, mimo tego że – po pierwsze – w takim kontekście traktowane są gatunki publicystyczne wymieniane i omawiane w dziełach z zakresu teorii literatury², i – po drugie – od wielu lat stosowany jest taki termin w nazewnictwie przedmiotów studiów akademickich na kierunkach związanych z dziennikarstwem.

W odniesieniu do samych nagłówków tekstów prasowych, ze względu na ich zwięzłość, jeszcze trudniej mówić o tych wszystkich cechach wypowiedzi, które składają się na jej poetykę. Wydaje się, że najważniejszą cechą nagłówków jest ich emocjonalność. Czy jednak zawsze tak jest, czy może istotniejsze okażą się cechy inne? Czy, a jeśli tak, to w jaki sposób stosowane są przez dziennikarzy aluzje historyczne, skoro podczas Euro 2016 wobec siebie stają kraje pozostające w stosunkach niezwykle złożonych, historycznie zagmatwanych, a jednocześnie geograficznie sąsiadujących? Mam na myśli przede wszystkim mecze rozgrywane pomiędzy

¹ Wyodrębniane są np. gatunki publicystyczne, informacyjne, pograniczne, a każda z grup obejmuje wiele różnych gatunków; zob. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Poetyka, praktyka, język*, Warszawa 2006; zob. też podział gatunków dziennikarskich M. Chyliński, S. Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, Warszawa 2008, s. 54–87.

² Zob. choćby jedną z najbardziej znanych prac A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990; tu: omówienie gatunków: reportaż, esej, felieton, s. 455–456.

krajami: Polska – Niemcy i Polska – Ukraina. W analizach brane pod uwagę są także wypowiedzi z dwóch dni (19 i 20 czerwca 2016 roku) z czasu pomiędzy meczami tych reprezentacji. Czy odniesienia historyczne są nadrzędne wobec innych aluzji? Tego typu pytania jawią się przed badaczem i ten szkic jest próbą odpowiedzi na nie.

Zacznijmy od teorii.

POETYKA NAGŁÓWKA

Zainteresowanie tematyką i formą wypowiedzi w prasie poświęconej sportowi w naszych czasach znajduje odzwierciedlenie w obszernych, zwartych pracach, co wiąże się z rozwojem nowych kierunków studiów związanych z funkcjonowaniem mediów³. Niektóre z opracowań poświęcają także miejsce i uwagę samym tytułom prasowych wypowiedzi. O ile w przypadku sprawozdań, reportaży i relacji itp. jako istotne cechy podaje się obiektywność i relację zgodną z faktami⁴, o tyle w samych nagłówkach można sobie nieco swobodniej pozwolić na ujęcia metaforyczne, cytaty i inne skupiające uwagę środki stylistyczne. Nie znaczy to, że konkretny tekst użytkowy nie ma specyficznego stylu czy własnej stylizacji opartej na wybranym modelu wypowiedzenia się⁵. Jednak tekst mający z racji swej rozległości więcej możliwości oddania słowem treści, niejako nie musi zagęszczać treści w taki sposób, jak to się robi w nagłówkach. Stąd też często właśnie w nagłówkach występują poetyckie środki, traktowane przez teoretyków tekstów dziennikarskich jako środki stylizacji i organizacji wypowiedzi prasowej, takie jak: metafora, metonimia, animizacja, porównanie i inne⁶. Istnieje wszakże swoista „teoria” nagłówka prasowego.

Szczegółowe wskazówki co do tego, jak należy sformułować nagłówek prasowy zostały opracowane przez specjalistów i udostępnione praktykom. Zgodnie z nimi nagłówki prasowe powinny być „zwięzłe i prawie zawsze formułowane w czasie teraźniejszym, żeby robiły wrażenie bezpośredniości”⁷. Oczywiście jest, że w przypadku nagłówków tekstów dotyczących sportu ma to służyć budowaniu emocji i więzi z odbiorcami jako potencjalnymi kibicami rozgrywek sportowych. W cytowanym poradniku mówi się także o liczbie liter w nagłówku i w każdym wierszu tytułu, choć zalecenia te nie są traktowane rygorystycznie przez dziennikarzy, a i sama poetyka nagłówków nie zawsze jest oceniana przez pryzmat tych liczb. W innych pracach na temat nagłówków mówi się jeszcze mniej, ograniczając

³ Zob. P. Andrews, *Dziennikarstwo sportowe, dziennikarstwo prasowe; artykuły i teksty publicystyczne o tematyce sportowej*, Kraków 2009, s. 87–109.

⁴ Por. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, dz. cyt., s. 14.

⁵ O stylach wypowiedzi dziennikarskich syntetycznie mówi np. Janina Frasz, *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 2005, s. 29–30.

⁶ Wymienia je J. Frasz, tamże, s. 34–35.

⁷ M.F. Malette, *Poradnik dla dziennikarzy z Europy Środkowej i Wschodniej*, 1992, cyt. za: J. Frasz, dz. cyt., s. 115.

informacje do podstaw ich budowy i funkcji, jaką winny one spełniać⁸. Kwestia poetyki nagłówków zwykle jest pomijana. Wydaje się, że niesłusznie, bo w nich często kumulują się emocje związane z przekazem i sygnał głównej treści.

EMOCJONALIZM. POMIĘDZY MECZAMI: POLSKA – NIEMCY, POLSKA – UKRAINA

Nagłówki prasowe artykułów publikowanych po wielkim sportowym wydarzeniu i przed kolejnym zwykle zawierają odniesienia do nich obu. Zawsze cechują się emocjonalizmem przekazu. Mają za zadanie informować i budzić emocje, które przyciągną uwagę odbiorcy nastawionego na ich przeżywanie, zgodnie z założeniem funkcjonalności samego języka⁹. Zapowiadają też często nie tyle samo wydarzenie, co właśnie nową dozę emocji i to traktowanych jako coś powszechnego. Jest w tym stylu wypowiedzi wyraźne nawiązanie do propagandowego stylu wypowiedzi z lat komunizmu, w których przekazywano informacje wraz z ich oceną. Nagłówek: „Polacy już myślą o 1/8 finału” zapowiada globalność oczekiwania na finał i powszechność myślenia o rozgrywkach sportowych w czasie Euro 2016. Zaś dopełnienie tej sugestii w słowach: „W ostatnim grupowym spotkaniu z Ukrainą selekcjoner oszczędzi graczy zagrożonych kartkami”¹⁰ – zaciekawia niepewnością co do tego, jak będzie wyglądał skład drużyny i w związku z tym budzi nowe emocje kibiców.

Spora część tytułów w gazetach sportowych opiera się na przeciwstawieniu różnych odmian emocji. „Przegląd Sportowy” wyakcentował nagłówek, w którym występują trzy kategorie związanych z emocjami postaw: szacunek, pochwała i lek: „Szczują naszych. Trener mistrzów świata chwali biało-czerwonych, a Szwajcar Gelson Fernandes wysłał Kamilowi Grosickiemu SMS-a: Nie chcemy z wami grać w 1/8 finału!”¹¹

Wyniesienie drużyny polskiej pozostaje w opozycji do obaw drużyny szwajcarskiej i ta opozycyjność stanowi podstawę poetyki wypowiedzi. Podobną treść, w sposób bardziej zobiektywizowany, prezentuje „Sport”, gdzie czytamy: „Szwajcarzy się nas boją”¹².

Jednak ten drugi nagłówek, bez bieguna tworzącego opozycję do tego lęku, nie wnosi tej samej dozy emocji, co tytuł cytowany wyżej. Rozbudowana formuła, mimo mniej zagęszczonej semantyki i mniejszej ekspresji, okazuje się czasem bardziej wymowna.

⁸ Zob. J. Ścisłak, *Dziennikarz, zawód przyszłości*, Wrocław, s. 118.

⁹ Językoznawcy podkreślają pozafunkcjonalne wartości języka i w nagłówkach prasowych także są one istotne, funkcjonalność jednak podkreślam jako nadrzędną cechą przekazów językowych; por. M. Bugajski, *Pół wieku kultury języka w Polsce 1945–1995*, Warszawa 1999, s. 68.

¹⁰ „Przegląd Sportowy”, poniedziałek, 20 czerwca 2016 r., s. 1.

¹¹ Tamże.

¹² „Sport” z 20 czerwca 2016 r., s. 7.

Poetyka budowania emocji w nagłówkach prasowych zwykle nie jest zbyt złożona. Najczęściej w sposób dość zwięzły, czasem lakoniczny, zaznaczane są powody do obaw danej reprezentacji. Wypowiedzi w stylu: „nie chcemy z wami grać”, „boją się nas” nie operują wyszukаныmi środkami stylistycznymi. Ale i wśród takich nagłówków znaleźć można nieco bardziej oryginalne, operujące metonimią, gdy motyw żółtych kartek zostaje zastąpiony samym kolorem i nagłówek brzmi: „Strach na żółto”¹³. To chyba najmocniejsze wyakcentowanie lęku jako rodzaju emocji związanych z rozgrywkami Euro 2016.

Odminną grupę emocjonalnych wypowiedzi stanowią teksty zawierające wyrażenia kojarzone ze śmiercią i szeroko pojętą tematyką tanatyczną. W prasie z dziewiętnastego czerwca 2016 roku czytamy: „Stypa na Ukrainie, piłkarze załamani – krajobraz przed meczem z Polską”¹⁴. Tego typu mroczne zapowiedzi, kojarzone z żałobą i pobjowiskiem konotowanym wyrażeniem: „krajobraz przed meczem” tylko pozornie wyrażają stagnację. Tu nawiązanie do powiedzenia: „krajobraz po burzy”¹⁵ ma wymowę inną, kryjącą się w zapowiedzi tego, co będzie. Zamiast sugerowanego: „po burzy” mamy: „przed meczem”. Poetyka zestawienia „stypy” z sugestią, że wszystko jeszcze przed nami, że wszystko może się jeszcze wydarzyć, jest poetyką kontrastu. Inne nagłówki wyrażają takie właśnie nastroje, wypowiedane wprost, jak choćby ten: „Ukraina jeszcze się nie poddała”¹⁶. Tu jednak zaczyna się kolejna odmiana emocjonalności – tym razem związanej z wolą walki, sugerującej dynamiczny zwrot sytuacji. Ale to pozostaje w sferze potencji i niepewności.

Motyw kłęski i krajobrazu w kontekście meczu Polska – Niemcy, przed meczem z Ukrainą, bardziej bezpośrednio nawiązujące do wyrażenia „krajobraz po burzy”, wykorzystano w nagłówkach prasowych kilka razy. W „Przeglądzie Sportowym” czytamy: „Krajobraz po sromotnej kłęsce (...). Zawiódł cały zespół”¹⁷. I jeszcze raz w tej samej gazecie: „Krajobraz po sromotnej kłęsce”. Nagłówek rozwinięty głosem z Ukrainy: „W meczu z Polską reprezentacja naszych zagra w mocno eksperymentalnym składzie”¹⁸. I niejako w opozycji do takich wypowiedzi z kraju sportowych przeciwników konstruowane są nagłówki oddające polski zapał waleczny. Dziennik „Trybuna” z dnia dwudziestego czerwca na tytułowej stronie zamieścił sporych rozmiarów nagłówek: „Teraz Ukraina. Wodzu, prowadź na Kijów!” Fotografia zajmująca ponad połowę strony, przedstawiająca całą polską drużynę w biegu, dopełniała wymowę napisu. Typowa nomenklatura i stylistyka wypowiedzi związanych z wojną, zawierająca aluzje historyczne, odmienia także

¹³ Tamże, s. 1.

¹⁴ <http://sportowefakty.wp.pl> [dostęp: 19.06.2016 r.].

¹⁵ Możliwe nawiązanie do filmu *Krajobraz po bitwie* z 1970 r., zrealizowanego przez Andrzeja Wajdę, wydaje się odleglejsze ze względu na jego tragiczną tematykę i radykalną wymowę.

¹⁶ <http://sportowefakty.wp.pl> [dostęp: 20.06.2016 r.].

¹⁷ <http://www.przegladsportowy.pl/pilka-nozna/euro-2016> [dostęp: 20.06.2016 r.].

¹⁸ Tamże.

niewo samą emocjonalność tekstu. To już nie tylko sfera współczesności, dająca się odczytać w samym kontekście rozgrywek Euro 2016, ale wyraźne konotacje wydarzeń historycznych.

Kolejne tego typu wypowiedzi to już spekulacje dotyczące przyszłych rozgrywek: „Niemcy czy Polska? Trener i piłkarze reprezentacji Szwajcarii zabrali głos”¹⁹ oraz podobne, jakie prezentuje „Dziennik Zachodni”: „Poznaliśmy naszego rywala? Jeśli polski zespół zajmie drugie miejsce w grupie, to w 1/8 zagra z reprezentacją Szwajcarii”²⁰. Spekulacyjność nagłówków jest chyba najbardziej popularną kategorią emocjonalności, bazującą na budowaniu poczucia niepewności co do przyszłych wydarzeń – nie tylko sportowych, ale i tych dotyczących każdej sfery życia społecznego. I jest dość typowym zabiegiem stosowanym przez dziennikarzy dla zaciekawienia odbiorców.

ZAPowiedzi i POETYKA PROSTOTY

W artykułach publikowanych po meczach emocji zwykle jest najwięcej. Kumulują się one w skrótowych ujęciach nagłówków, w wykrzyknikach i pełnych euforii, a czasem żalu, wyrażeniach. Mecze, które dopiero zostaną rozegrane, najczęściej zapowiadane są w nieco odmiennej stylistyce. Zapowiedzi są bardziej stonowane emocjonalnie i emanują raczej niepewnością co do rezultatów meczów niż przekonaniem o ich wynikach. Niejednokrotnie też stanowią próbę zagrzewania do „walki” i wnoszenia nadziei na zwycięstwo.

W czasie Euro 2016 szczególną uwagę zwrócił jeden z nagłówków zamieszczonych w prasie niemieckiej opublikowany przed meczem: Polska – Niemcy. Niemiecka gazeta „Berliner Morgenpost” nie szokowała nagłówkami związanymi z emocjami przed meczem niemieckiej drużyny futbolowej z drużyną polską. W samym dniu meczu, we czwartek, dziennik zamieścił na tytułowej stronie krótki tekst z nagłówkiem: „90 Minuten Europa”. Zaś sam tekst napisany był w języku polskim i w języku niemieckim. Jak czytamy na stronie internetowej, „siła przekazu jest duża głównie ze względu na tekst”²¹. Rzeczywiście brzmiał on zaskakująco: „Halo sąsiedzie. Taka jest piłka nożna. Czasem wygrywa ten lepszy. Pięknej gry i dużo szczęścia”.

Nasuwa się pytanie, co właściwie zaskakuje w tym wyważonym i inteligentnie sformułowanym tekście. Wydaje się, że zaskakuje niemal wszystko – całość tej wypowiedzi. Nie szokuje, ale właśnie zaskakuje Polaka, który przez wieki przyzwyczajony do nomenklatury czasów wojennych nie spodziewa się usłyszeć od tego sąsiada słów tak swojsko i przyjaźnie brzmiących, jak owo: „halo sąsiedzie”. Wojenne wydarzenia wieku dwudziestego (a i dawniejsze) sprawiły, że to sąsiedztwo dla pokolenia średniego, starszego nie kojarzy się z prostotą takiego

¹⁹ <http://www.przegladsportowy.pl/pilka-nozna/euro-2016> [dostęp: 20.06.2016 r.].

²⁰ „Dziennik Zachodni” z 20 czerwca 2016 r., s. 1.

²¹ <http://www.tvn24.pl> [dostęp: 19.06.2016 r.].

zawołania. Zaskakuje również stwierdzenie, że „czasem wygrywa ten lepszy”. Taki tekst prowokuje, zastanawia, skłania do natychmiastowego pytania o jego semantykę, bo racjonalne wydaje się, że „ten lepszy” powinien wygrywać zawsze. Jednak biorąc pod uwagę fakt, że chodzi o grę, w której wiele zależy od szczęścia, równie racjonalnie trzeba uznać zasadność takiego stwierdzenia. Niezależnie od tego, czy miało ono wyrażać pewną asekurację mistrzów świata przed oceną w przypadku ewentualnej przegranej, czy też zachętę dla Polaków do odważnego stawienia im czoła, sam tekst dziennikarski znakomicie spełnił swoją rolę. Przykuł uwagę odbiorców, zaskoczył, a jednocześnie nie wzbudził uczuć mieszanych, ale jednoznacznie pozytywne. ZaciekaWił, ale nie zaspokoWił ciekawości, pozostawiając odbiorcę w oczekiwaniu na to, co zapowiadał. Rozbudowany w ten sposób nagłówek prasowy dopełniony został życzeniem równie prosto ujętym: dużo szczęścia, a jednocześnie potwierdzającym semantycznie zdania wcześniejsze. To życzenie szczęścia w kontekście stwierdzenia, że czasem wygrywa lepszy, w sposób logiczny otwiera na podobną możliwość wygranej każdego z zespołów.

To przykład poetyki prostoty, mimo rozbudowanej formy w stosunku do wielu innych nagłówków. Zarazem łamie on wszelkie stereotypy starej mentalności, wrogości dawno zakorzenionej i bazującej na wspomnieniach. Ale echa takich stereotypów także pojawiały się w komentarzach pomiędzy meczami drużyny polskiej z niemiecką i ukraińską. W sposób mniej lub bardziej lakoniczny, mniej lub bardziej przemyślany, nawiązywano do historii, a zatem także do stereotypowych obrazów naszych granicznych sąsiadów. Oto jeden z przykładów: „Pazdan, Krzyżacy i remis... Najlepsze memy po meczu Polska – Niemcy”²². To bezcerebralne nawiązanie do bitwy pod Grunwaldem jest jednym z wielu nawiązań do wydarzeń historycznych, w których Polacy byli zwycięzcami, a Niemcy jeśli nie byli przegranymi, to przynajmniej pozostawali we wrogiej opozycji²³. Co prawda prawo prasowe nie mówi wprost o takich aluzjach jako naruszających pewne granice dobrego smaku, lecz w odczuciach wielu odbiorców mogą one być naruszone poprzez samo nasuwanie skojarzeń²⁴.

Kolejne przykłady przywołuje „Przegląd Sportowy”²⁵, cytując hiszpańskie dzienniki: „AS” i „Marca”. „Marca”: „Milik podpisał pakt o nieagresji z Niemcami” i „AS”: „Niemcy nie są straszne”.

Te trzy przywołane tu nagłówki tekstów dziennikarskich obrazują różnorodne sposoby wprowadzania aluzji historycznych: nawiązanie do konkretnej bitwy, do

²² <http://www.tvn24.pl> [dostęp: 19.06.2016 r.].

²³ To nagłówek budzący pewne zastrzeżenia co do etosu dziennikarza, poprzez nawiązanie do tak wielkiego wydarzenia historycznego i jednoznacznie negatywnego obrazu Krzyżaka, jaki jest z tym wydarzeniem związany, zatem nieco nie pasuje do charakteru sportowych rozgrywek; zob. m.in. Aneks 5. *Kwestie prawne i etyczne*, [w:] P. Andrews, dz. cyt., s. 182–184.

²⁴ Zob. J. Sobczak, *Spór o granice wolności prasy*, [w:] tegoż, *Prawo prasowe*, Warszawa 2000, s. 163–174.

²⁵ <http://www.przegladsportowy.pl/pilka-nozna/euro-2016> [dostęp: 19.06.2016 r.].

relacji wojennej i do stereotypu „straszego” sąsiada, za jakiego uchodził naród niemiecki. Ale to tylko lakoniczne przykłady pokazujące, jak szeroki może być zakres różnorodnego nawiązywania prasowych nagłówków do historii.

KONTEKSTY I ALUZJE HISTORYCZNE

Polska geograficznie sąsiaduje z dwoma krajami, które stały się dla niej przeciwnikami w czasie Euro 2016. W dodatku usytuowana jest pomiędzy tymi krajami. Historycznie sąsiedztwo to niosło wiele rozmaitych niepokojów. W nagłówkach prasowych związanych z Euro 2016 sporo jest terminów zapożyczonych z nomenklatury wojskowej, a nawet wojennej. To dość popularna stylistyka wypowiedzi w sportowych komentarzach. Stylistykę taką dostrzegamy także w odniesieniu do meczy piłki nożnej z ostatnich dni. Czytamy: „Bitwy wygrywa się ofensywą, wojny obroną”²⁶. W krótkim nagłówku występują aż trzy (nie licząc słowa „obrona” i „wygrać”) terminy typowo batalistyczne: bitwa, wojna, ofensywa. Podobne nawiązanie znajdujemy w krótkim tytule prasowego gatunku: „Operacja Ukraina”²⁷, gdzie skojarzenie z popularnymi, nieco kamuflującymi treść samej „operacji”, planami jakiejś wojennej akcji jest raczej jednoznaczne.

Do ujętych w podobnej stylistyce należą także dłuższe wypowiedzi stosujące słownictwo batalistyczne, jak w komentarzu trenera Ukrainy: „Polska przypomina Niemcy. Dobrze gra i w ofensywie i w obronie”²⁸.

Można jednak dostrzec i takie, które wydają się nawiązywać do historycznych uwarunkowań i relacji między krajami. Przyjrzyjmy się nagłówkowi z „Magazynu Sportowego”. Brzmi on następująco: „Michał Pazdan był bohaterem meczu z mistrzami świata, ale był gracz »Górnika« pamięta o własnych korzeniach”²⁹. Ten pozornie neutralny pod względem aluzyjności historycznej tekst w odbiorze Polaków może wnosić sporą dozę emocji. Osobom w wieku średnim i starszym śląskie korzenie piłkarza mogą przywoływać na myśl historyczne losy Śląska jako regionu należącego dziś do Polski, ale i zamieszkanego przez sporą grupę tzw. mniejszości narodowej niemieckiej. Zaś dyskretne (skądinąd słuszne) nazwanie niemieckiej drużyny mistrzami świata nie kryje przecież jej narodowości. W świadomości odbiorcy jawi się zatem zestawienie: Michał Pazdan, być może związany z niemiecką mniejszością, stał się bohaterem w meczu rozegranym przeciwko niemieckiemu zespołowi. To aluzja o charakterze sportowym, ale wyraźnie odnosząca się do przeszłości narodowej. Poetyka cytowanego wyżej nagłówka daje możliwość znalezienia kontekstu historycznego, ale sam tekst go nie narzuca.

²⁶ <http://www.przegladsportowy.pl/pilka-nozna/euro-2016>, s. 5 [dostęp: 19.06.2016 r.].

²⁷ „Sport”, dziennik z 20 czerwca 2016 r., s. 3.

²⁸ Mychajło Fomenko, <http://www.przegladsportowy.pl/pilka-nozna/euro-2016>, s. 1 [dostęp: 19.06.2016 r.].

²⁹ „Magazyn Sportowy”, stanowiący dodatek do „Dziennika Zachodniego” z 20 czerwca 2016 r., s. 1. Szerzej na ten temat: tamże, s. 8.

Słowa zastosowane w tekście i stylistyka taktownej wypowiedzi w sposób bezpośredni konotują raczej skojarzenia z przywiązaniem piłkarza do rodzinnych stron i z jego kondycją sportową.

O wiele bardziej bezpośrednio nawiązuje do historii inny nagłówek dotyczący tego samego sportowca – Michała Pazdana. W „Dzienniku Zachodnim” z 20 czerwca 2016 roku widnieje ogromny napis: „Chłopak z Dywizjonu 303 nie zapomina o korzeniach”³⁰. Pierwsze, co się narzuca w tym nagłówku, to znana z powieści Arkadego Fiedlera nazwa: *Dywizjon 303* – taki tytuł nosi przecież wojenna powieść tego pisarza. Zatem kolejne odniesienie to wojskowa – nawet wojenna – nomenklatura. *Dywizjon* jest przecież wojskową jednostką w artylerii lub lotnictwie³¹. Te odniesienia częściowo zostaną „zneutralizowane”, jeśli czytając artykuł z omawianym nagłówkiem znajdziemy słowa: „Michał Pazdan, rocznik 1987, wychował się na nowohuckim osiedlu Dywizjonu 303”³². Bezpośrednie powiązanie postaci piłkarza z *Dywizjonem 303* ma charakter geograficzny, bo – choć wydaje się to brzmieć nieco absurdalnie – chodzi o miejsce i jego nazwę własną, a nie o powiązanie Pazdana z wojskiem, czy tym bardziej z wojną. Autor nagłówka jednak posłużył się tą nazwą dla wywołania zaskoczenia, dla owych skojarzeń, które miałyby zwrócić uwagę odbiorcy na tekst. Wykorzystał zatem historię samego piłkarza dla zbudowania poetyki nagłówka, który zaskakuje aluzjami historycznymi i wojennymi, przekazując element jedynie biograficzny.

Operowanie odpowiednio dobranymi nazwami i ich zestawieniem sprawia, że konotowane są obrazy i kontrasty, często o charakterze aluzji do historii. Im prostsze są symbole, tym czytelniejsza aluzja, ale również tym naturalniejsze brzmienie nagłówka. „Trybuna”, w dodatku: „Sport”, zamieściła artykuł: „Awans prawie pewny”, a pod nim wyeksponowany fragment o charakterze nagłówka: „Prawie 15 milionów Polaków zasiadło przed telewizorami, żeby obejrzeć mecz »Orłów« z Niemcami. Wielkiego widowiska nie było, goli także, mimo to euforia sięgnęła zenitu”³³. Zestawienie: „Orły – Niemcy” znowu nie ma prostego znaczenia drużyn futbolowych. Nawiązanie do polskiego godła państwowego konotuje cały szereg rozegranych na przestrzeni wielowiekowej historii bitew i wojen z narodem niemieckim, w których Polacy walczyli pod sztandarami białego orła. Pozostawienie w tym zestawieniu słowa „Niemcy”, zamiast choćby „niemiecka drużyna futbolowa”, takie konotacje wspomaga, czyni je prostszymi i narzucającymi się w pierwszym odbiorze nagłówka. Prostota i wykorzystanie najbardziej znanego Polakom symbolu ich narodowości czyni poetykę tego nagłówka doskonałą, zgodną z założeniami samej poezji, w której w niewielu słowach przedstawia się wiele treści.

³⁰ „Dziennik Zachodni” z 20 czerwca 2016 r., s. 8.

³¹ Zob. *Encyklopedia*, Warszawa 1995, s. 209.

³² T. Bochenek, *Chłopak z Dywizjonu 303 nie zapomina o korzeniach*, „Dziennik Zachodni” z 20 czerwca 2016 r., s. 8.

³³ „Trybuna”, poniedziałek 20–wtorek 21 czerwca 2016 r., s. 16.

Analiza wybranych nagłówków prasowych z dwóch dni pomiędzy meczami Polska – Niemcy i Polska – Ukraina pozwala wychwycić specyfikę ich poetyki. Najważniejszymi zabiegami stylizacji okazują się trzy: stosowanie nomenklatury wojskowej, a nawet batalistycznej, aluzyjność – zwykle historyczna i o różnym stopniu dyskrecji bądź bezpośredniości nawiązań – oraz sięganie po słownictwo związane z tematyką tanatyczną. Wszystkie te zabiegi budują cechę nadrzędną niemal wszystkich omawianych nagłówków, jaką jest ich emocjonalizm. Zasadniczo, mimo sporej dozy emocji przekazywanych i budowanych w ten sposób, zachowane zostały zasady etyki dziennikarskiej, nawet w tym wymiarze, który nie jest obejmowany przez prawo prasowe, a którym jest dobry smak.

SUMMARY

THE POETICS OF JURNALISTIC TEXTS' HEADLINES RELATED TO EURO 2016
(SELECTED EXAMPLES)

The headings of journalistic texts are intended to focus the attention of readers to a newspaper article. They often cumulate emotions and use measures which can deepen them. In the case of newspaper articles related to the Euro 2016 the emotionality is obvious, and the headings' nature has its own specific character, because the poetics of such articles is built by using the nomenclature of war and historical allusions, understood by the countries concerned with it.

KEY WORDS: press, poetic, allusion

PELAGIA BOJKO – dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UJK, Filia w Piotrkowie Trybunalskim. Zainteresowania i prace badawcze począwszy od doktoratu (2002 r. – KUL) oscylują wokół kulturowych i antropologicznych zagadnień jawiących się w literaturze (głównie w wieku XIX). Ich wynikiem są kolejne książki jej autorstwa: *Oblicze człowieka. Rysy autoportretu w listach Norwida (2004)*, *Sfera słów wielkich. „Człowiek” i „człek” w lirycie C.K. Norwida (2006)*, *W stronę Jerozolimy Słonecznej. Kategoria światła w wizerunkach postaci w „Królu-Duchu” J. Słowackiego (2008)*, *Wizualizacje twarzy w poezji romantyków polskich. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński – Norwid (książka habilitacyjna – 2011)*, *Kraj lat dzieciennych w poezji Lenartowicza. Motywy i obrazy (2014)*. Obecnie prace badawcze skupia na zagadnieniach kulturoznawczych, pedagogicznych i dziennikarskich.

DIANA SANIEWSKA
UNIwersytet w Białymstoku

EMOCJONALIZM W JĘZYKU BLOGERÓW (NA PRZYKŁADZIE TEKSTÓW JASONA HUNTA)

Na podjęty tu – a od dawna znany językoznawcom¹ – temat składają się trzy elementy: emocjonalizm, język blogerów oraz teksty Jasona Hunta – autoopisowe² oraz wpis blogowy *Podążać za emocjami*³. Dla porządku (przewrotnie) wyjaśnienia zacząć należy od końca.

Jason Hunt to pseudonim twórczy Tomka Tomczyka⁴, znanego wcześniej jako Kominek. Hunt jest aktualnie autorem czterech książek⁵ oraz właścicielem wydawnictwa Jason Hunt Books, przede wszystkim jednak znany jest jako blogger. Blog jasonhunt.pl, na którym ukazują się teksty, jak stwierdza autor, „związane z psychologią emocji, mediami i szeroko pojętym stylem życia” (M), dotyczące

¹ Na interesujące kwestie zwraca uwagę M. Bugajski w artykułach *Strona internetowa jako przedmiot badań językoznawczych*, [w:] *WWW – w sieci metafor. Strona internetowa jako przedmiot badań językoznawczych*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieński, Wrocław 2008, s. 289–297. oraz *O niektórych problemach komunikacji językowej w internecie*, [w:] *Język a multimedia*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieński, Wrocław 2005, s. 420–427.

² *O mnie*, <http://jasonhunt.pl/o-mnie/> [dostęp: 12.06.2016 r.] dalej jako (M), *Współpraca*, <http://jasonhunt.pl/wspolpraca-pr-i-reklamowa> [dostęp: 12.06.2016 r.] dalej jako (W) oraz kontekstowo przywoływane są informacje z *Kim jesteś i co o mnie myślisz? Wyniki ankiety*, <http://jasonhunt.pl/kim-jestes-i-co-o-mnie-myslisz-wyniki-ankiety> [dostęp: 27.11.2016 r.] dalej jako (A).

³ *Podążać za emocjami*, <http://jasonhunt.pl/styl-zycia-podazac-za-emocjami> [dostęp: 12.06.2016 r.]. Pochodzą z niego cytaty nieoznaczone inaczej. W cytatach zachowano oryginalny zapis. Tekst ten jest pierwszym z dziewięciu wpisów poświęconych pobytowi autora w USA, których z uwagi na ograniczenia wydawnicze nie analizuję.

⁴ Omawiany wpis blogowy (jak wiele innych na jasonhunt.pl) utrzymany jest w konwencji autobiograficznej, autor-blogger jest jednocześnie ich bohaterem, nie posługuje się jednak w odniesieniu do siebie nazwiskiem, ale pseudonimem, za pomocą którego tworzy rozpoznawalną markę. Z tego względu, pisząc o autorze i bohaterze omawianego tekstu, posługuję się nazwiskiem Hunt.

⁵ Są to trzy książki motywacyjne: *Blogger & Social Media, Blog. Pisz, kreuj, zarabiaj, Social Media Start* oraz powieść *Thorn*, sprzedane w nakładzie 60 tysięcy egzemplarzy.

także „szeroko pojętych relacji damsko-męskich” (M), przyniósł mu popularność i poczytność, a działania w obrębie mediów społecznościowych pozwoliły na zgromadzenie stałego kręgu odbiorców. Co roku profil tej grupy jest przez autora opisywany na podstawie opracowywanej przez niego ankiety. Statystyczny czytelnik (A) tekstów Jasona Hunta jest pracującą kobietą w wieku 23–27 lat, z wyższym wykształceniem, która blog czyta od 5–7 lat i oczekuje, że pojawiać się na nim będą teksty poświęcone *lifestylowi*. W społeczności tej panują określone zasady, arbitralnie narzucone przez założyciela:

Poza moim blogiem możesz se robić co chcesz, ale u mnie każdy taki wybryk będzie karany blokadą konta. Nie przepadam za zaściankowymi zachowaniami osób, które nie potrafią poprawnie wymówić ani mojego imienia ani nazwy mojej marki i jakkolwiek nie mogę im zabronić posiadania wiejskiego poczucia humoru, tak mam prawo otaczać się wyłącznie życzliwymi ludźmi (M).

Decyduje to w oczywisty sposób o emocjonalnym klimacie blogu⁶, jako miejsca generującego pozytywne emocje i skupiającego, jak pokaże dalsza analiza, społeczność „na poziomie”.

W tym miejscu zaprezentować należy autora, a właściwie, przywołać słowa, którymi przedstawia się sam:

Mówią o mnie, że jestem »królem blogerów«, najlepszym, najpopularniejszym i najbardziej wyrazistym i opiniotwórczym polskim blogerem, ale powiedzmy sobie wprost: to propagandowe gadki, którym z braku wrodzonej skromności nie zaprzeczam, ale też których nie powielam, bo brzmią tyleż prawdziwie co żałośnie. Czyta mnie miesięcznie 326 tys. ludzi, ale w skali 40-milionowego narodu i 6-miliardowego świata to tyle co nic.

A mniej poważnie, ale bardziej serio Kominek: nie jest profesorem, nie ma doktoratu, ma za to magistra, ale nie pamięta za jakie grzechy. Nigdy nie skończy trzydziestki. Marzy, by zostać kiedyś prezesem, dyrektorem, współzałożycielem czegokolwiek albo członkiem zarządu. Jakiegokolwiek. Znany z tego, że wszystko wie najlepiej i do wszystkiego ma jakiś stosunek. Na co dzień przed nikim nie odpowiada, nikomu się nie tłumaczy, nie wie co to stres i brak wolnego czasu. Nie rozumie po co żyje i dla kogo⁷.

I w innym miejscu na blogu:

Kocha piłkę nożną, kobiety, boks, tenisa, Kubicę i saunę. Dużo czyta, głównie o sobie. Żyje w celibacie, nie pije, nie ćpa, pali tylko wtedy, kiedy pije. Nigdy nie udowodniono mu, że na czymkolwiek się zna⁸.

O samym blogu Hunt pisze tak: „Od wielu lat w ścisłej czołówce najbardziej popularnych i wpływowych blogów” (W).

⁶ M. Cywińska-Milonas, *Blogi (ujęcie psychologiczne)*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 95–109.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

W opisach tych uwagę zwraca świadomie autokreacyjny koncept, autopromocja (dodajmy, że autor prowadzi szkolenia z zakresu *public relations* i reklamy w blogosferze). Ciekawym zabiegiem jest pomieszanie narracji pierwszoosobowej („mówią o mnie”) i trzecioosobowej („Kominiek: nie jest”). Co znamienne, do tej drugiej autor przechodzi w momencie, kiedy pisze o sobie jako Kominka. Również opis Kominka jako autora blogu utrzymany jest w konwencji opisu trzecioosobowego, służącego obiektywizacji.

Charakterystyka blogera zbudowana została na subtelnych grach językowych („ma za to magistra, ale nie pamięta za jakie grzechy”), i stereotypach kulturowych młodości („nie skończy trzydziestki”), prestiżu („prezesem, dyrektorem, współzałożycielem”), niezależności („nikomu się nie tłumaczy”) i subiektywności (do wszystkiego ma jakiś stosunek”), bezstresowego życia („nie wie co to stres”). Hunt, co może się wydać dziwne, unika jednak nachalnego przejawiania, jest „najlepszy”, „wie najlepiej”, ale w „klasycznym”, stonowanym stylu, nie epatuje modnymi prefiksami przesady („mega-”, „super-”).

Przed tekstami autoprezentującymi zamieszczona została informacja: „Najlepszy opis siebie zrobiłem na poprzednim blogu i dopóki nie wymyślę fajniejszego, będzie obowiązywał”⁹. Pokazuje ona warsztat autora, który przyznaje, że opisy nie zostały „stworzone” pod wpływem irracjonalnego natchnienia czy weny, co typowe jest dla artystów-literatów, ale „zrobione”, świadomie skonstruowane – podług określonych potrzeb i w myśl sprecyzowanych celów, a więc w sposób, powiedzielibyśmy, rzemieślniczy, użytkowy. Praktyka ta wpisuje się w autokreacyjne tendencje charakterystyczne dla współczesnej blogosfery, o których piszą Anna Gumkowska i Maciej Maryl w raporcie *Blog to... blog...*¹⁰. Opracowanie to pokazuje, że blogerzy są świadomi tego, że, pisząc swoje blogi, kreują się na obserwatorów, autorów (literatów), dziennikarzy; nieliczni są ci, którzy twierdzą, że pozostają sobą¹¹. Podobne wnioski przedstawił znawca autobiografistyki Philippe Lejeune po przeanalizowaniu ankiet przeprowadzonych wśród autorów wirtualnych pamiętników. Wynikało z nich, że nie istnieją pamiętniki online bez elementów autokreacji, co skłoniło badacza, by tego typu teksty określić mianem „autofikcji”, którą następnie uznał za jedną z najistotniejszych cech współczesnej literatury¹².

Autokreacyjność nie pozostaje bez związku z funkcjami tekstów blogowych. W tym sensie stają się one tekstami marketingowymi – zbudowanymi tak, by „sprzedawały” markę, którą promuje bloger lub którą – jak Jason Hunt – tworzy. Cel ten wpływa więc na wybór środków językowych, na język autora, na styl jego wypowiedzi. A ponieważ autor blogu, jak wspomnieliśmy, funkcjonuje w obrębie

⁹ Tamże.

¹⁰ A. Gumkowska, M. Maryl, *Blog to... blog. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN i Gazeta.pl*, wsp. P. Toczyński, <http://depot.ceon.pl/handle/123456789/3652?show=ful> [dostęp: 13.11.2016 r.].

¹¹ Zob. tamże, s. 30.

¹² Tamże, s. 31.

pewnej społeczności, stwierdzić można, że w wirtualnej przestrzeni¹³ wytwarzają się socjolekty przez Stanisława Grabiasa definiowane jako „odmiany języka narodowego związane z istnieniem trwałych grup społecznych połączonych jakimś rodzajem więzi”¹⁴. Wiąż społeczności blogowej konstytuuje się w ramach „paktu emocjonalnego”¹⁵, którego fundamentem jest podział wypowiedzi na autobiograficzne, fikcyjne (te funkcjonują w odniesieniu do paktu autobiograficznego) oraz autofikcyjne – tworzone na kanwie paktu emocjonalnego, zgodnie z którym czytelnik blogu przyjmuje za oczywistą autentyczność emocji i ocen przekazywanych w tekście.

Jeśli przywołamy definicję blogu sformułowaną z perspektywy komunikacyjnej, okaże się, że blog będący kanałem „komunikacji międzyludzkiej, w której nadawca jest pojmowany jako członek małej społeczności”¹⁶, okaże się, że blog jest właśnie generatorem takich grup połączonych więziami – „jest wirtualnym miejscem skupiającym ludzi, gdzie można przebywać i realizować się społecznie, nawiązując relacje z innymi ludźmi”¹⁷. Zatem tak jak w odniesieniu do grupy społecznej można mówić o socjolekcie, tak w odniesieniu do społeczności blogowej zasadne wydaje się posługiwanie się terminem „blogolekt” – zarówno w odniesieniu do języka blogosfery, jak i języka poszczególnych blogów (tu blogolekt będzie idiolektem).

Cechy blogolektu w dużej mierze wynikają z socjodemograficznej deskrypcji grupy, która się nim posługuje. Z opracowanego przez Bibliotekę Narodową raportu *Stan czytelnictwa w Polsce w 2015 roku* wynika, że najwyższy odsetek użytkowników internetu to ludzie młodzi (96% w wieku 15–19 lat, 94% w wieku 20–29 lat i 84% w wieku 30–39 lat¹⁸), którzy w sieci szukają porad i wskazówek (61%), odwiedzają portale społecznościowe (60%), czytają wpisy na blogu (24%)¹⁹,

¹³ Zauważyć trzeba, że relacje między blogerami wykraczają poza świat wirtualny. Spotykają się oni „na żywo” na gruncie zawodowym na przykład w czasie branżowych imprez typu *Blog Forum Gdańsk*, przy realizowanych wspólnie kampaniach reklamowych (Hunt, Fashionelka, Segritta), a także tworząc relacje prywatne.

¹⁴ S. Grabias, *O ekspresywności języka. Ekspresja a słowotwórstwo*, Lublin 1981, s. 235.

¹⁵ Określenie to tworzę przez analogię do koncepcji, którą zaproponował Philippe Lejeune postulujący istnienie paktu autobiograficznego, będącego rodzajem umowy między twórcą (nadawcą) a czytelnikiem (odbiorcą), na mocy której odbiorca wierzy w autentyczność informacji podanych w utworze uchodzącym za autobiograficzny; P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, Kraków 2007.

¹⁶ Zob. A. Wójcik, E. Dryll, *Formalna analiza języka blogów – prezentacja metody*, [w:] *Narracja. Teoria i praktyka*, Kraków 2008.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ D. Michalak, I. Koryś, J. Kopeć, *Raport: Stan czytelnictwa w Polsce w 2015 roku*, Warszawa 2016, s. 58.

¹⁹ Tamże, s. 61. Wspomnieć należy także o wizualnych aspektach tekstu. Ponieważ, jak zostało już powiedziane, tekst marketingowy jest perswazyjny, musi też do siebie przekonywać w warstwie wzrokowej, której atrakcyjność niejako decyduje o tym, czy tekst zostanie w ogóle przeczytany. Badania czytelnictwa pokazują, że 63% Polaków nie czyta książek, jednak więk-

co w pewnym sensie odpowiadałoby treściom *lifestylowym*. W grupę tę wpisują się czytelnicy blogu Hunta – 33,85% z nich ma 23–27 lat, a 30,5% ma lat 28–35 lat, 56,7% z nich ukończyło studia, 23,7% jeszcze studiuje (A).

Można zatem uznać, że społeczność blogowa posługuje się językiem typowym dla młodego pokolenia („nigdy nie skończy trzydziestki”), znającego język studencki (czytelnicy byli lub są studentami), wśród cech którego wymienia się: emocjonalność, skrótowość, ludyczność, bogactwo leksykalne (tu także mocno rozwiniętą metaforyzację), wielość zabiegów słowotwórczych, występowanie neologizmów, zapożyczeń z języków obcych i innych odmian języka, obecność przezwisk, a także niejednorodność odmiany studenckiej²⁰. Istotne jest i to, że socjolekt ten, jak w zasadzie wszystkie socjolekty, nadbudowuje się na potocznej odmianie języka²¹.

Natomiast badania języka blogów jako takiego, przeprowadzone przez Gumkowską i Marylę, pokazują takie jego cechy: „internetowość” (emotikony, net-speak, zapis fonetyczny), potoczność, codzienność (kolokwializmy, swobodny szyk, naturalność, prostota, codzienność, nieformalność), brak poprawności (stylistycznej, interpunkcyjnej)²². Blogerzy, biorący udział w ankiecie, podkreślali także: odrębność języków (idiolekty) poszczególnych autorów, autoreferencyjność (pisanie o procesie pisania), neooralność, czyli usytuowanie języka blogów pomiędzy mową potoczną (ocentaną jako naturalna lub pozytywna odmiana stylistyczna) a wzorcami oficjalnej polszczyzny, niechlujność²³. Autorka tej części raportu tak konkluduje opis języka blogów: „jest on (...) ze swej natury stylistycznie nacechowany potocznością. Jest jednym ze stylów funkcjonalnych – stylem potocznym. Przyjmuję definicję stylu potocznego Wilkonია: »odmiana języka

szłość korzysta z internetu. Oznacza to, że teksty internetowe winny być konstruowane tak, by uwzględniały możliwości percepcyjne czytelnika należącego do młodego pokolenia, które reprezentuje możliwości cyfrowego tubylca. Taki odbiorca jest rozkojarzony, bo jednocześnie ogląda serial, sprawdza pocztę, rozmawia przez telefon i konwersuje na portalu społecznościowym. Nie jest przygotowany na „ściany tekstu”, trudne konstrukcje wyrazowe. Odzwierciedleniem tego jest składnia: krótka („Ktoś zaczął grać tango. Znalazł się ktoś, kto zechciał je zatańczyć. A potem znaleźli się kolejni”), mówiona i paralelna („...a ile się nabiegałem do samowyzwalacza, aby w końcu wyszło dobrze, wyraźnie i budynek i światła i niebo i ulice i ja nie za grubo i Kasia nie za pięknie i niech już tu nikt obok nie przechodzi”). Akapity są krótkie, bardzo często przybierają formę podpisu pod zdjęciami, które są integralną częścią komunikatu.

²⁰ Zob. D. Jastrzębska-Golonka, *Frazeologiczne i słowotwórcze mechanizmy bogacenia słownictwa w gwarze studenckiej*, [w:] *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji*, red. A. Naruszewicz-Duchlińska, M. Rutkowski, Olsztyn 2006, s. 25–32; E. Kołodziejek, *Socjolekt studentów – fakt czy mit?*, [w:] *Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny*, red. M. Białoskórka, L. Mariak, t. 8, Szczecin 2002, s. 289–300; A. Piotrowicz, *Kilka uwag o języku współczesnej młodzieży*, [w:] *Nowe zjawiska w tekście, języku i komunikacji*, dz. cyt., Olsztyn 2006, s. 11–16.

²¹ Zob. *Polskie gadanie. Podstawowe cechy i funkcje potocznej odmiany polszczyzny*, red. W. Lubaś, Opole 2003.

²² Zob. A. Gumkowska, M. Maryl, dz. cyt., s. 19–20, 35–38.

²³ Tamże, s. 38.

mówionego, używana przez wszystkich, obsługująca sfery codziennej komunikacji, możliwa do użycia w każdej sytuacji»²⁴. Należy podkreślić, że właśnie wyrazy z rejestru potocznego nie funkcjonują neutralnie, ale są na ogół jakoś, najczęściej kontekstowo, waloryzowane.

Odnieśmy te ustalenia do języka blogu Jasona Hunta. Wyodrębniają się tu cechy języka studentów: emocjonalność, ludyczność (gry słowne: „ma magistra, ale nie wie, za jakie grzechy”), bogactwo leksykalne, metaforyka (zleksykalizowana, nie ma metafor poetyckich), zapożyczenia z innych języków („Dream on!”) i odmian (literackie sformułowania: „poczynię”, „tchnęło”) oraz dość nieliczne cechy języka blogowego (emotikony – wykorzystywane sporadycznie, na przykład „:-)””, nieformalność („se robić”) i liczniej reprezentowana w przykładach autoreferencyjność („pisałem wam...”). Widać wyraźnie, że język ten pozbawiony został cech niekorzystnie o nim świadczących, co nie pozostaje bez związku z tym, że Hunt szczyli się zgromadzoną wokół siebie „Zaangażowaną i kulturalną społecznością” (M), co znajduje odbicie na wspólnej płaszczyźnie werbalnej (w komentarzach pod tekstem).

Główną cechą języka blogu Hunta jest neooralność rezonująca z językiem potocznym. Stąd też stylizacja bezpośredniego kontaktu w postaci wykrzyknień („O, Kasia”) czy apostrof („pisałem wam”, „powiedźcie”). Zwroty bezpośrednie są ponadto sfunkcjonalizowane pragmatycznie: „Ty uderza bezpośrednio w nas, pobudza, wyróżnia, rozpoznaje w tłumie. Sugeruje obecność kogoś kto może do nas powiedzieć Ty – więc jest blisko i jest z nami zaprzyjaźniony”²⁵. Wykorzystywane są one także przez język reklamowy: „to słowo powoduje, że reklama przemawia do każdego oddzielnie i każdemu z osobna pochlebia. Zaimek ty i jego formy ciebie, z tobą itp. ustanawiają bezpośrednią relację między kupcem a klientem, nadawcą a odbiorcą”²⁶.

Znamienne dla wypowiedzi o typie marketingowym jest także przywoływanie dodatnich emocji wzbudzanych przez sferę finansową („zarobi miliard dolarów”), jak również posługiwanie się modnymi wyrazami: „blogger”, „lifestyle” – to zapożyczenie zawiera w sobie cieszący się w języku polskim długą tradycją leksem „styl”, chętnie wykorzystywany w reklamie pożądanych towarów luksusowych, co nie jest bez znaczenia w kontekście działalności Hunta, który swoim nazwiskiem firmuje tylko „prestizowe” marki.

W przypadku rozpoznawalnych, świadomych twórców, a takim jest Jason Hunt – mamy więc do czynienia z językiem intencjonalnie używanym jako instru-

²⁴ Tamże, s. 35. Style funkcjonalne definiowane są za pracą H. Kurkowskiej, S. Skorupki *Stylistyka polska*, Warszawa 2001; styl potoczny za pracami: J. Bartmińskiego *Styl potoczny*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001 oraz *Styl potoczny jako centrum systemu stylowego języka*, [w:] *Synteza w stylistyce słowiańskiej*, Opole 1991; i A. Wilkonia, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 1987.

²⁵ K. Skowronek, *Reklama*, Kraków 2001, s. 59.

²⁶ Tamże.

ment marketingowy i tekstami sfunkcjonalizowanymi jako narzędzia promocji²⁷. W najszerszej perspektywie cechą takich przekazów jest naturalnie perswazyjność²⁸, realizowana przez umiejętne manipulowanie ekspresywnymi oraz impresywnymi funkcjami języka.

Wzmacnianie wypowiedzi pod kątem jej ekspresywnego sfunkcjonalizowania umożliwia kontrolowany wygląd w stan wewnętrzny autora komunikatu, pokazuje jego emocje²⁹ i stosunek do przywoływanych elementów rzeczywistości, ich oceny³⁰. Tą drogą na autorskich blogach, funkcjonujących w ramach paktu emocjonalnego, funkcja ekspresywna wyzwala niejako funkcję impresywną. Taka ich koniunkcja jest podstawą tworzenia tekstów reklamowych. Są one, według Hunta, opinio-twórcze, praktyczne, angażujące i emocjonalne (W). Swoje działania w zakresie ich tworzenia (czy raczej robienia) opisuje następująco: „Opiniuję produkty i usługi także poprzez emocje, jakie we mnie wzbudzają” (W). Zasada jest prosta: „Jeśli coś posiadamy lub chcemy posiadać – odczuwamy wobec tego określone emocje” (W).

Język reklamy został już dość dobrze przez znawców przedmiotu opisany, toż – polecając lekturę pozycji z przypisu³¹ – przejdziemy do kolejnego wyróżnika języka tak blogu Hunta, jak i blogów w ogóle.

Drugim – po komunikacyjnym – kryterium, pozwalającym na wyodrębnienie cech właściwych temu językowi, jest odniesienie do gatunku, w ramach którego realizowana jest wypowiedź. Język blogu, przynajmniej intuicyjnie, powinien dać się stylistycznie określić w odniesieniu do definicji etymologicznej, zgodnie z którą blog to sieciowy dziennik, pamiętnik³², ale funkcjonujący zgodnie z zasadą remediacji. „Według tej koncepcji nowe medium zawsze zachowuje główne cechy medium starego uzupełnione o cechy nowe, jest zatem formą ulepszenia, a nie absolutnej nowości”³³. „W myśl logiki remediacji, pamiętnik

²⁷ Por. M. Budzanowska-Drzewiecka, *Oddziaływanie rekomendacji blogerów na zamiar dokonania zakupów w Internecie u młodych dorosłych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Problemy Zarządzania, Finansów i Marketingu” 2015, nr 39, s. 109–120.

²⁸ Zob. M. Tokarz, *Argumentacja, perswazja, manipulacja*, Gdańsk 2006.

²⁹ Kwestie dotyczące usystematyzowania stosowania leksemów „emocje” i „uczucia” nie są tu przedmiotem rozważań, konsekwentnie posługuję się terminem pierwszym. Omówienie tego zagadnienia z filologicznego punktu widzenia znajduje się w pracy B. Sieradzkiej-Baziur, *Jana Kochanowskiego renesansowy świat uczuć*, Kraków 2002, s. 18–23.

³⁰ R. Grzegorzczak, *Struktura semantyczna wyrażen, [w:] Z zagadnień słownictwa współczesnego języka polskiego*, Wrocław 1978, s. 123.

³¹ Zob. np. J. Bralczyk, *Język na sprzedaż*, Gdańsk 2004; M. Kochan, *Slogany w reklamie i polityce*, Warszawa 2003, P.H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999.

³² Takie publiczne pamiętniki na łamach tradycyjnej prasy pisał już Jerzy Pilch, ale piszą też pisarze młodszego pokolenia, uczestniczący w kulturze *social mediów* i systematycznie aktualizujący profile na portalu społecznościowym Facebook czy prowadzący własne blogi jak Marcin Witkowski czy Łukasz Orbitowski.

³³ Koncepcja Jaya Boltera i Richarda Grusina przedstawiona w pracy *Remediation: understanding new media*, Cambridge 2000 omówiona została w raporcie A. Gumkowskiej i M. Maryła, dz. cyt., s. 15.

zachowuje pewne cechy znane z medium papierowego, które zostają uzupełnione o nowe środki wyrazu dostępne w sieci, co – konsekwencji – przeobraża jego formę³⁴. Ponieważ gatunki dziennika i pamiętnika nie są wyraźnie rozdzielne, właściwsze wydaje się tu zastosowanie określenia tekstu autobiograficznego jako hiperonimu gatunkowego, obejmującego też inne gatunki referencyjne dla blogów, w których dominująca jest osoba autora – sylwę, reportaż, felieton³⁵, z zaznaczeniem jednak, że przywołania te mają charakter potoczny a nie teoretycznoliteracki.

Mimo że wymienione gatunki mają duży potencjał autonarracyjny i autokreacyjny, tworzone w ich konwencji teksty blogowe nie są postrzegane jako zapisy intymne³⁶, co z jednej strony świadczy o istnieniu napięć typu prywatne – publiczne („Niestety nie wszystko wypadało mi opisywać, fotografować i publikować”), a z drugiej pokazuje, że autokreacyjność nie jest sprzeczna z cenioną w blogosferze autentycznością³⁷, że właśnie między nimi znajduje się miejsce dla Lejeune’a „autofikcji”.

Tekst blogowy ukształtowany w takiej konwencji „realizuje pewne cechy typowe dla tradycyjnych dzienników, takie jak: sposób tworzenia narracji, doraźność i referencjalność poruszanych zagadnień, elementy metatekstowe oraz swobodna forma wypowiedzi”³⁸. Na poziomie językowym „swobodna forma” oznacza potoczny styl wypowiedzi, którego składnikiem są emocjonalizmy za Grabiasem definiowane jako wyrażenie „stosunku emocjonalnego do rzeczywistości za pomocą środków językowych i parajęzykowych”³⁹. W kontekście testów blogowych definicja ta jest niewystarczająca⁴⁰, ponieważ oznacza, że emocjonalizmami są tylko te jednostki leksykalne, które „wchodzą w opozycje z synonimicznymi odpowiednikami ekspresywnie neutralnymi”⁴¹. Naturalnie poszczególne leksemy mogą być emocjonalizmami same w sobie (ekspresywność implicytna, eksplicytna motywowana formalnie i znaczeniowo), ale zasadniczo emocjonalizm jest cechą tekstu, co znaczy, że leksemy i konstrukcje wyrazowe zyskują emocjonalne nacechowanie dopiero w kontekście, w którym też zyskują waloryzację pozytywną bądź negatywną. Dlatego też emocjonalizm na potrzeby niniejszych rozważań

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 22.

³⁶ Tamże, s. 25.

³⁷ Tamże, s. 32.

³⁸ Tamże, s. 4.

³⁹ S. Grabias, dz. cyt., s. 9.

⁴⁰ Z kolei zbyt szerokie jest ujęcie zaproponowane przez A. Wierzbicką, postępującą się leksemem „ekspresywizmy” jako terminem nadrzędnym, ujmującym jakiekolwiek czynności psychiczne człowieka. zwracam jedynie uwagę na to, że terminy ekspresywizmy i emocjonalizmy przez niektórych badaczy traktowane są synonimicznie; zob. A. Wierzbicka, *Dociekania semantyczne*, Wrocław 1969.

⁴¹ S. Grabias, dz. cyt., s. 97.

ujmując szeroko za Teresą Skubalanką jako „afektywne wartościowanie obiektów rzeczywistości”⁴².

Poziomem języka najbardziej wyrazistym pod względem ekspresji emocji i ocen jest leksyka, do której analizy w tym miejscu przechodzimy.

Leksem „emocje” poza tytułem omawianego tekstu pojawia się w nim dwa razy – w konstrukcjach odzwierciedlających to, jak autor postrzega emocje. W pierwszym przypadku („Zdjęcia, które widzieliście wyżej to moje wehikuły czasu. Mają w sobie największy ładunek emocji”) mamy do czynienia z ciągiem skojarzeniowym. Na początku (literalnie) pojawia się frazem „ładunek emocji” odnoszący się do metafory zdjęć jako wehikułów czasu. Ładunek to „duża ilość, duże nagromadzenie czegoś” (SJP⁴³), ale też przez skojarzenie z konstrukcją zawierającą tę samą komponentę rzeczownikową – „ładunek wybuchowy” – staje się czymś, co jest potrzebne do „wywołania wybuchu” (SJP). „Wybuch” z kolei jest częścią frazemu „wybuch emocji”. Tym samym emocje skonceptualizowane zostały jako coś nieprzewidywalnego, ale w pozytywnym sensie, ich pojawienie się, wiąże się z – psychologicznie oczywistym – uruchomieniem mechanizmów pamięci, dla których właściwa jest wartościująca opozycja pamięci („wracamy [pamięcią]”) i niepamięci („nie zapamiętujemy”).

W drugim przypadku („Podążając za emocjami nie musimy, a nawet nie powinniśmy tłumaczyć ich rozsądkiem”⁴⁴) emocje przywołane zostają antonimicznie w stosunku do rozsądku, a więc na zasadzie typowej strukturalnej opozycji. Zostaje ona jednak zanegowana czasownikami zaprzeczonymi „nie musimy” (czyli nie jesteśmy zmuszeni, nie uznajemy czegoś za potrzebne, SJP), „nie powinniśmy” (czyli coś nie jest pożądane, konieczne, SJP), które zestawione zostają w taki sposób, by intensyfikować („nie musiec” staje się stopniem niższym od „nie powinno się”) pewną, niezgodną ze społecznym porządkiem (kulturowo waloryzujemy przecież racjonalność wyżej niż irracjonalność), postawę, czemu służy zastosowanie konstrukcji z łącznikiem „a nawet”, który służy wskazywaniu gradacji.

Cytowane wyżej zdanie jest rozwinięciem tytułu „Podążać za emocjami”, który w takim kontekście sprawia wrażenie eliptycznej wersji zdania „(Należy) podążać za emocjami”. „Należy” (trzeba, powinno się, wypada, SJP) wpisuje się w klasę wyrazów oznaczających powinności i postawy. Tym samym tytułowi tekstu nadana została formuła rady, wskazówki, pouczenia, ale bez formalnego wykładnika.

Poza hiperonimicznym leksemem „emocje”, w tekście rzadko występują konkretne nazwy emocji czy stanów emocjonalnych („ucieszyłem się”). Ustawicznie jednak uobecniają się one jako konotaty opisów, wypływają z kontekstów, impliko-

⁴² T. Skubalanka, *O ekspresywności języka*, „Annales Universitas Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F” 1972, s. 123–135.

⁴³ Dalej cytaty pochodzą ze *Słownika języka polskiego*, <http://sjp.pwn.pl> [dostęp: 11.11.2016 r.].

⁴⁴ Kwestie poprawności językowej analizowanego tekstu pozostają tu poza moim zainteresowaniem.

wane są przez „magiczne słowa”, jak je określa Bralczyk⁴⁵. Zadaniem magicznych słów jest odwoływanie się, głównie pośrednie, do sfery emocjonalnej. *In plus* waloryzowane są skojarzenia z: miłością, przyjaźnią, przyjemnością, satysfakcją, radością, rozkoszą oraz leksemami bezpośrednio nazywające te stany.

Hunt umiejętnie operuje asocjacjami sympatii jako pozytywnego stosunku do ludzi i rzeczywistości, używając słów: „kocham”, „kochamy”, „lubimy”. Czasownik „kocham”, który wyraża miłość, pozbawiony został co prawda typowego odniesienia erotycznego, ale wykorzystuje chwytliwy medialnie potencjał tej sfery doświadczenia⁴⁶. „Kocham” wyraża relację do świata, do rzeczywistości a nie do osoby. Ponadto funkcjonuje jako hiperbolizm relacji lubienia, podkreślając tym samym intensywność afektu.

Atrakcyjne skojarzenia wiążą się również z dynamiką życiową. Już bezokolicznik zawarty w tytule sugeruje pewien aktywizm, odnoszący się do sfery marzeń, które wymagają, by „zacząć je realizować”. W zbiorze leksemów wyrażających aktywność dominują formy pierwszoosobowe w liczbie pojedynczej, odnoszące się do historii piszącego, co podkreśla autobiograficzny charakter tekstu. Z kolei nieliczne, ale jednak obecne, czasowniki w pierwszej osobie liczny mnogiej pokazują wspólnotowy charakter pewnych doświadczeń: „kochamy”, „lubimy”, „wracamy”, „przyswajamy”, „zapamiętujemy”. Natomiast formy drugiej osoby podzielić należy na te wykorzystywane w zwrotach do piszącego („jesteś”, „nie pasujesz”, „planujesz”, „myślisz”), a także kierowane do czytelników i odnoszące się do dzielonych przez społeczność blogową przeżyć, do których zaliczają się: lektura książek i blogu Hunta, udział w dyskusjach w komentarzach pod wpisami („widzieliście”, „możecie dostrzec”, „czytaliście”, „wiecie”, „powiedzcie”) oraz będące rodzajem przyzwolenia na pewne zachowania („możecie”).

Wyróżnia się także grupa konstrukcji czasownikowych konstytuujących podmiot na płaszczyźnie egzystencjalnej: „miałem”, „mogłem tam być”, „bym to zrobił”, „byłem w przyszłości”, „będę pierwszym”. Uwagę zwracają też relacje dotyczące doświadczania czasu: „spędziłem całe godziny”, „dawałem czas”, „poczekać”, „się nie spieszy”. Takie podejście znamienne jest dla kultury *slow life*, celebrowania przyjemnych chwil. Pozytywna frazeologia odzwierciedla światopogląd: optymizmu („To tylko skromny początek”, „szukałem i znalazłem”, „szczęśliwe życie”), operatywności („zmienilem punkt widzenia”), inspirującej zmiany („Coś mnie tak tchnęło”), tajemnicy („ma w sobie coś”) oraz intelektualnych poszukiwań („wryte w głowie pytanie”).

Frazemy ewokujące negatywizm odnoszą się do zdarzeń minionych („mur niezrozumienia”) i są nieliczne. Podobnie niską frekwencję mają potoczny nacechowane pejoratywnie („bzdury trafiają na pierwsze miejsca list bestsellerów”),

⁴⁵ J. Bralczyk, dz. cyt., s. 24.

⁴⁶ Zob. I. Ślęzak, *Seks i erotyka w Sieci, czyli czego poszukują internauci*, [w:] *Oblicza Internetu. Opus Universale. Kulturowe, edukacyjne i technologiczne aspekty Internetu*, red. M. Sokołowski, Elbląg 2002, s. 145–152.

„Pytałem ich o każdą bzdurę”), odnoszące się do tego, co wobec doświadczenia podmiotu jest zewnętrzne i ocenione przezeń jako mało wartościowe.

Potencjał emocjonalny zawierają także „wielkie kwantyfikatory”⁴⁷ – czasu („Zawsze marzyłem”, „zawsze wiedziałem”, „zawsze była”, „Kiedyś pisałem”), miejsca („każdym z tych miejsc”), ilości („nikt obok nie przechodzi”, „wszystkie książki”). Kojarzą się one z tym, co minione lub uniwersalne, z dostatkami lub niedomiarami, a więc z tym, czemu jednoznacznie przyporządkowane są dobre lub niekorzystne odczucia.

Aktywność podejmowana przez piszącego opisywana jako miniona, aktualna lub przyszła, przybiera także formę poznawczą i fizyczną. W pierwszym wariancie występują czasowniki związane z procesami poznawczymi: „pytałem”, „chciałem poznać”, „poznałem”, „nauczyć”, „zrozumieć”, „wiem”, „uwzględnić”, „znam”, „pojąłem”, „potrafię”, „decydowałem”, „nie mogłem zdecydować”, „zmieniłem punkt widzenia”, „pomyślałem” i w wariancie potocznym „pomyślałem sobie” oraz stany mentalne: „wydaje mi się”, „byłem przekonany”, „mam wrażenie”, „chciałem”, „czuję”, „doświadczyć”, „przeżyłem”.

Do sfery psychofizycznej zaliczyć należy leksykę czasownikową opisującą relacje personalne. Zasadniczą kwestią jest tu nawiązanie kontaktu werbalnego („rozmawiałem”, „powiedziałem”, „mówili”) cechującego się grzecznością („poprosiłem”), wejście w interakcje („byłem umówiony”) naznaczone życzliwym stosunkiem innych („podzielili się”). Należy zwrócić uwagę na zindywidualizowanie uczestników kontaktu – jako Innych, czyli odznaczających się innym światopoglądem, inną pobudliwość, innymi doświadczeniami („nie zrobiło na niej wrażenia”), ale przychylnych, oraz tych, z którymi wchodzi się w relację rywalizacji („będę musiał konkurować”).

Z kolei aktywności fizycznej nadany został przede wszystkim wymiar dynamiczny: „iść”, „iść”, „przyszedłem”, „podszedłem”, „usiadłem”, „wstałem”, „stanąłem”, „znalazłem”, „szukałem”, „ruszyłem”, „brałem”, „dawałem”, będący opisem wysiłku fizycznego („nabiegałem się”), a także charakterystyczny dla przestrzeni zamkniętych („wszedłem”, „wyszedłem”) i ciekawych miejsc („zwiedzać znane miejsca”). Reprezentacje statyczne są zdecydowanie rzadsze: „odpocząć”, „siedziałem”, „stojąc”.

Pojawiły się też leksemy ewokujące powtarzalność („bywałem”) lub jej zanegowanie („nie wróciłem drugi raz”) oraz odnoszące się do aktywności innych osób („uwieczniła”, „przyszła”, „podeszła”, „wyciągnęła”), z którymi piszący wchodzi w interakcje i których działania mają wpływ na jego historię.

Charakterystyczne dla bycia w przestrzeni miasta są doświadczenia wzrokowe: antycypowane („wyjrzyć”, „ujrzeć”, „spojrzeć”), teraźniejsze („spoglądam”, „widzę”, „widząc”), przeszłe („zauważyłem”). Autor posługuje się leksemami neutralnymi, ale poprzez konotacje z miejscem szczególnym, jakim jest Nowy Jork, zyskują one pozytywny wymiar. Niektóre określenia wyrażają zamierzoną intensyfikację aktów wzrokowych („staram się dojrzeć”, „przypatrzeć”).

⁴⁷ Zob. P.H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999, s. 88.

Doświadczenia wizualne opisane w tekście wiążą się z przyjemnymi doznaniem, a te implikują pozytywne stany emocjonalne. Niektóre sytuacje, są afektywne na tyle, że opisywane są za pomocą wyrazistszych określeń. Zetknięcie z reklamą zamieszczoną na Times Square wymaga „gapienia się”, które dookreśla poziom kontaktu z przedmiotem widzianym – reklama jako użytkowy nośnik treści ludycznych determinuje emocjonalny odbiór, zaczynający się już nie na poziomie neutralnego patrzenia czy widzenia, ale nacechowanego potocznie gapienia się. Wyrazem żywego odniesienia do obserwowanego zjawiska jest antropomorfizowanie artefaktu – autor widzi „reklamę (...) mówiącą”.

Emocje związane z percepcją wzrokową są także konotowane przez epitety oceniające estetykę („pięknych miast”, „pięknych miejsc”, „piękna noc”) oraz przez konstrukcje wyrazowe sugerujące pewne treści, zależne od kulturowego wyposażenia odbiorcy przekazu („rajskich wyspach, Japonii, Indiach, krajach afrykańskich”), kulturowych wyobrażeń („Świt nad Nowym Jorkiem”, „wiosną”, „spacer”, „księgarnia”). Samo użycie słowa „widok” ewokuje wizualne treści („widok, na który czekałem dwa lata, połowę życia i całą wieczność”, „widok na drapacze chmur”, „tarasie z takim widokiem”, „widok oszklonego tarasu”).

W grupie leksemów okulocentrycznych wyróżniają się te odnoszące się do specyficznego doświadczenia wzrokowego, jakim jest lektura – osobista: pobieżna („przejrzałem”) lub dynamiczna („wciągający” rozdział) oraz przypisana osobom trzecim („przeczytali”).

Wzrokowy (wzrokowo-manualny) charakter przypisać można także zajęciom autora-blogera („opisywać, fotografować, publikować”), kreującego się na autora-pisarza, usytuowanego wyżej w kulturowej hierarchii twórczej. O ile sformułowania takie jak: „pisać”, „pisałem”, „napisałem” odnoszą się do obu profesji, o tyle już „tworzył” obarczone jest konotacjami kulturowymi artystycznymi a nie użytkowymi. Podobne kryteria znajdują zastosowanie przy wyborze rekwizytów charakterystycznych dla profesji Hunta, „pisarza-blogera”. Są to rzeczy elitarne poprzez związek z miejscem – Nowym Jorkiem – w którym autor prowadzi działalność: cienkopisy Pilot V5 oraz notesy Moleskine, wokół których tworzona jest legenda – tymi cienkopisami Hunt pisał swoją pierwszą książkę, a osobliwy notes został specjalnie dla niego wybrany przez ekspedientkę księgarni („Wyciągnęła z dolnej półki przedostatni, a ostatni zafoliowany notatnik... w pięciolinię. Po lewej ma czystą kartkę, po prawej linie do rysowania nut”).

W tym kręgu semantycznym zwracają uwagę także leksemy odnoszące się do książki jako elementu wymagającego wzrokowej percepcji. Jest więc ona opisywana jako coś o atrakcyjnej powierzchowności („przyciąga wzrok”) i ujmującej zawartości („wciągała”, „nie pozwala się oderwać”). Książka zostaje tu zmetaforyzowana jako kobieta, kochanka pisarza: „szukałem idealnej książki. (...) Znalazłem kilka niezłych, ale większość jest taka sama”.

Swoistą ramę dla „bohatera” i sytuacji, w której się znajduje, tworzą fabularyzujące konstrukcje z rdzeniem czasownikowym, budujące biografię: „będę leciał do NYC”, „leczę”, „czekałem”, „szukałem”, „znalazłem”, „znaleźć się”, „odnaleźć”

„zmieniło się”, „wracając”⁴⁸. Konotatami są tu afirmatywne emocje – nadzieja, radość, nostalgia, które mimo że mogą być interpretowane jako ambiwalentne, w kontekście tekstu-całości uruchamiają pozytywne odniesienia.

Realizacją zorientowanego na emocje podejścia do życia staje się marzenie („marzyłem”), co w istocie koresponduje z romantyczną koncepcją opisaną przez Marię Janion w formule „marzący jest tam, gdzie go nie ma i nie ma go tam, gdzie jest”, która w oczywisty sposób odnosi się do relacji geograficznych. Zgodnie z tym skonstruowana została biografia piszącego, wystylizowanego dodatkowo na niedocenionego za młodu artystę-literata, który realizuje („zacząć realizować”) swoje postanowienia i dociera do miejsca – tak w swoim życiu, jak i w przestrzeni – w którym zostaje dowartościowany. Superlatywizmy, którymi opisuje własną osobę, podkreślają wyjątkowość przez porównanie („Jestem lepszy”, „nie mam wobec nich żadnych kompleksów”) i unikalność („będę pierwszym na świecie”, a w odniesieniu do swojego blogu – „pierwowzór blogów lifestylowych w Polsce”) oraz niezwykłość przedmiotów, którymi się otacza („idealny” notes, książka).

Autor korzysta również z frazeologii marzenia – „nie wyrasta [się] z marzeń”, „odzwierciedleniem (...) marzeń”, „spełnieniem marzeń”, „gonieniem za marzeniami”, „realizować marzenia” – wiążącej się z procesami symbolizacji („symbolizuje” „symbolika”) osobistej i kulturowej, które porządkują wyobrażenia o rzeczywistości. To także jeden z życiowych febików piszącego, który wyznaje: „Kocham symbole”.

Najwyrazistszym w tekście symbolem jest Nowy Jork, definiowany na wstępie poprzez estetykę przestrzeni – naturalnej i historycznie rozpoznawalnej („Jest tyle pięknych miast na świecie, tyle pięknych miejsc (...) marzyłem o rajskich wyspach, Japonii, Indiach, krajach afrykańskich”) oraz cywilizacyjnie przekształconej („Z pewnością nie jest to najpiękniejsze miejsce na tej planecie, być może nie jest to nawet najpiękniejsze miasto w tej części galaktyki”), a później przez własne wyobrażenia spotęgowane oczekiwaniem na ich zweryfikowanie („przez ostatnie dwa lata tylko Nowy Jork był moim celem”, „tak to jest, jak się nie wyrasta z marzeń i postanawia za wszelką cenę je spełnić”).

Nowy Jork jest obiektem marzeń i pragnień, obdarzany jest intensywnym uczuciem tak przez piszącego („właśnie Nowy Jork tak kocham”), jak i przez podobne mu osoby („To miasto ludzi takich jak ja”, „symbolizuje to, co jest pragnieniem ludzi”). Takie ujęcie pozwala na antropomorfizowanie miasta na podobieństwo przyjaciela („znalazłem się w miejscu, które mnie rozumiało”).

Cel destynacji ma dla Hunta znaczenie rozwojowe, stanowi też próbę porównania siebie z innymi („Lecąc do Nowego Jorku chciałem poznać konkurentów”); próbę, z której piszący wychodzi oborną ręką („Wracając z Nowego Jorku wiem jedno: nie mam żadnej konkurencji”), z wysoko określoną samooceną („Jestem lepszy”).

Doświadczenia miasta, co pokazały interpretacje z kręgu geopoetyki, wymaga odpowiednich dyspozycji sensorycznych i wrażliwości intelektualnej, która pozwala

⁴⁸ Niektóre z przywoływanych czasowników przynależą do więcej niż jednej kategorii, co świadczy o ich dużej nośności semantycznej.

„chłonać” „klimat Nowego Jorku” i specyfikę tamtejszego, rozkwitającego po zakończeniu dnia, życia. Noc to „Kwintesencja nowojorskiego stylu życia”. Oswojenie Nowego Jorku pozwala również rozpoznać najkorzystniejsze pory pobytu tam (wiosna, *Fashion Week*). Hunt pisze o tym mieście jako miejscu wtajemniczenia oraz inspiracji („Pewnego dnia, idąc przez Central Park, pojąłem, dlaczego...”, „znalazłem inspirację”), dla którego charakterystyczne są pewne obiekty: księgarnie, apartamentowiec, wieżowe, ulica. Opiswane są one w kategoriach superlatywnych: „Kochamy to, co wielkie, piękne, monumentalne. Lubimy wszystko, co najlepsze, wszystko, co nas napędza, inspiruje i jest zarówno odzwierciedleniem naszych marzeń, jak i spełnieniem marzeń innych. Tu wszystko jest największe i możliwe”, z epitetami jakościowymi⁴⁹: „najlepszy”, „największy”.

Jednak miasto – poza oczywistymi urokami – ma też inwazyjne oblicze („pochłonął mnie klimat ulicy”), powodujące poczucie niedosytu, a nawet oderwania od rzeczywistości („Tak mało udało mi się doświadczyć podczas tego pobytu. Dziś wszystko wydaje mi się takie nierealne”). Nie staje się to jednak podstawą oceniania *in minus*.

W opisach Nowego Jorku wskazać można „słowa semantycznie gęste” – nazwy własne: sam Nowy Jork, Times Square, Park Avenue, Lexington Avenue, Union Square, sklep sieci Staples, księgarnia Strand, Café Matador, Wody Allen – które uzmysławiają równoczesną uniwersalność oraz unikalność konotacji oraz skojarzeń, których podstawą jest nierozzerwalność języka i doświadczenia pozajęzykowego. Podobną funkcję pełnią dłuższe konstrukcje sentencjonalne („Wiem, że powinienem *tak pisać*, jakby tekst był muzyką. Do niczego, ani książek, ani komiksów, ani filmów, ani obrazów nie wracamy tak często, jak do muzyki. Niczego nie przyswajamy, nie zapamiętujemy tak, jak muzyki”), wytwarzające w umyśle czytającego całe scenariusze oparte tyleż na doświadczeniu, co na wyobrażeniu.

Takie mentalno-językowe konstrukty obrazują sformułowaną przez Edwarda Sapira, wykorzystywaną obecnie przez językoznawstwo kognitywne, tezę, zgodnie z którą język jest „symbolicznym przewodnikiem po kulturze”⁵⁰, a interpretacja semantyczna odsłania sposoby kategoryzowania oraz wartościowania świata właściwe danej społeczności.

Ramą, w której rzeczzone konstrukty funkcjonują, jest narracja rozumiana, jak chce Jerzy Trzebiński, jako sposób rozumienia świata⁵¹. Potencjał narracji dawno już wyabstrahowany został z literackiego *entourage'u* i obecnie wykorzystywany jest z powodzeniem w tworzeniu strategii marketingowych, opartych na opowia-

⁴⁹ Znamienne jest tu występowanie leksemów mówiących o jakości, a więc stwarzających aurę promocji. Walery Pisarek ustalił, że przymiotniki „jakościowe” należą do jednych z najczęściej pojawiających się w polskich tekstach reklamowych; zob. J. Bralczyk, dz. cyt., s. 65.

⁵⁰ E. Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, wstęp A. Wierzbicka, Warszawa 1978, s. 89.

⁵¹ J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002.

daniu historii odwołujących się do emocji odbiorców. Storytelling, jako strategia marketingowa oparta na wiedzy o języku i mechanizmach reklamy, znajduje zastosowanie w komunikacji marki (posługującej się między innymi medium blogów⁵²), dla której kluczowym elementem, w przypadku marek personalnych, jest autonarracja promocyjna, czyli tworzenie legendy⁵³. Narracja wykorzystana w celach marketingowych wytlumia nachalne językowe mechanizmy reklamowe, na które współcześni odbiorcy, a przede wszystkim odbiorcy o wysokich kompetencjach językowych, są coraz mniej wrażliwi – chodzi o emocjonalizmy motywowane formalnie. Jednocześnie tekstowa, narracyjna manipulacja emocjami jest na tyle dyskretna, by nie powiedzieć umiejętnie przeprowadzona, i jest na tyle „młodym” chwytem, że tylko 77% Polaków dostrzega to, że „większość reklam próbuje wykorzystać ludzkie emocje”; dla porównania: prawidłowość tę dostrzega 91% Niemców⁵⁴.

Storytelling, w wersji prezentowanej przez Jasona Hunta – sztandarowym przykładem jest tu tekst *Podążać za emocjami* – zawiera elementy autobiograficzne i autokreacyjne, a w warstwie językowej odznacza się subtelną ekspresywnością i „marketingowością” na poziomie tekstu i uruchamianych przezeń kontekstów, a nie tylko leksyki. Obrazowo można by powiedzieć, że lektura jest grą (w pewien sposób przez autora zaplanowaną, ale każdorazowo przez czytelnika aktualizowaną) konotacji afektywnych. Tym samym emocjonalizm⁵⁵ staje się dominantą kompozycyjną, decydującą o sposobie odbioru tekstu jako motywującego. Zbudowane na emocjonalizmie teksty blogowe, podobnie jak reklamowe, „nie są przeznaczone do świadomego odbioru. Są to pigułki, które działają na podświadomość i rzucają na ludzi (...) hipnotyczny czar”⁵⁶. Dziś – znając teorię neuronów lustrzanych⁵⁷ – potrafimy ten „czar” zrationalizować. Nie zmienia to jednak faktu, że teksty Hunta napisane są w taki sposób, że czytelnik bezrefleksyjnie zostaje jego tekstem uwiedziony⁵⁸...

⁵² S. Kaczmarczyk, *Podstawowa klasyfikacja komunikacji marketingowej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Problemy Zarządzania, Finansów i Marketingu” 2015, nr 39, s. 33–43.

⁵³ Zob. R. Zimny, *Kreowanie obrazów świata w tekstach reklamowych*, Warszawa 2008.

⁵⁴ A. Pitrus, *Zrozumieć reklamę*, Kraków 2001, s. 110.

⁵⁵ Rozumiany jest on przeze mnie, na podobieństwo innych rzeczowników z sufiksem -izm, jako zespół poglądów tworzących pewną całość.

⁵⁶ B. Kwarciak, *Co trzeba wiedzieć o reklamie*, Kraków 1997, s. 77.

⁵⁷ Teorię w odniesieniu do zjawisk literackich omawia M. Koza w artykule *Czy można współczuć literaturze? Kognitywne aspekty roli empatii w procesie lektury*, [w:] *Emocje – ekspresja – poetyka: przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013, s. 29–36.

⁵⁸ Mechanizmy przyjemności czytania opisał R. Barthes w *Przyjemności tekstu*, Warszawa 1997.

SUMMARY

EMOTIONALITY IN THE BLOGGERS' LANGUAGE (ON THE EXAMPLE OF JASON HUNT'S TEXTS)

The author discusses the language of Jason Hunt's blog, referring to current trends in Polish persuasive language. On the basis of lexical and metaphorical analysis of selected texts, the distinguishing features of autopromotion are indicated. These are: Emotionality as a compositional dominant and emotional pact as a model of blogger-reader relationship.

KEY WORDS: blog, emotionality, bloggers' language

DIANA SANIEWSKA – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, autorka rozprawy *Choroba i terapia. List romantyczny w perspektywie nauk o emocjach (2015)*. Zawodowo zainteresowana *intymistyką*. Fascynatka zjawisk językowych, także patologii języka i mowy. Obecnie przygotowuje drugą rozprawę doktorską na pograniczu językoznawstwa, logopedii i antropologii. Pomysłodawczyni i organizatorka białostockich konferencji poświęconych emocjom.

EWELINA GAJEWSKA

AKADEMIA TECHNICZNO-HUMANISTYCZNA W BIELSKU-BIAŁEJ

„NIE JEST JUŻ WIĘCEJ DOZWOŁONEM
POSIADAĆ CZERWONĄ CERĘ!” – JĘZYKOWE
SPOSOBY WPŁYWANIA NA EMOCJE ODBIORCY
W POLSKIEJ REKLAMIE PRASOWEJ XX-LECIA
MIĘDZYWOJENNEGO

W badaniach nad kategorią perswazyjności (zaznaczającą się szczególnie mocno w dyskursach politycznym i reklamowym) przywoływane jest często stanowisko Stanisława Barańczaka, który określił funkcję perswazyjną jako szczególną odmianę funkcji konatywnej, polegającą na usiłowaniu uzyskania realnego wpływu na sposób myślenia lub postępowania odbiorcy, jednakże nie drogą bezpośredniego rozkazu, lecz metodą utajoną i pośrednią¹.

Badacz ten wyróżnił także następujące mechanizmy, za pomocą których realizuje się funkcja perswazyjna:

1. Mechanizm emocjonalizacji odbioru, polegający na manipulacji emocjonalnej i behawioralnej w celu sparaliżowania możliwości intelektualno-refleksyjnych odbiorcy na rzecz spotęgowania odczuwania emocji.
2. Mechanizm wspólnoty świata i wspólnoty języka, mający na celu wytworzenie płaszczyzny pełnego porozumienia między nadawcą a odbiorcą.
3. Mechanizm symplifikacji rozkładu wartości, polegający na zredukowaniu rzeczywistości do podstawowych opozycji typu: dobre – złe, korzystne – niekorzystne, nowe – stare, co umożliwi łatwą orientację aksjologiczną i pozwala zadziałać czwartemu mechanizmowi.
4. Mechanizm odbioru bezalternatywnego, polegający na zwolnieniu odbiorcy od samodzielnej decyzji interpretacyjnej – dokonany wcześniej binarny podział świata nie pozostawia żadnych wątpliwości co do właściwego wyboru².

Mechanizm emocjonalizacji odbioru jest szczególnie często i chętnie uruchamiany w komunikatach reklamowych, bowiem umiejętność wywołania określonych emocji u odbiorcy ma wpływ nie tylko na sposób postrzegania przez niego danego

¹ S. Barańczak, *Słowo – perswazja – kultura masowa*, „Twórczość” 1975, nr 7, s. 46.

² Por. tamże.

przekazu reklamowego, zapamiętanie reklamy i możliwość jej odtworzenia, ale przede wszystkim na wzbudzenie potrzeby posiadania reklamowanego produktu.

Emocje utrudniają racjonalne postrzeganie rzeczywistości (Barańczak pisze nawet o paraliżu intelektualnych możliwości w zetknięciu z emocjami), a przecież nadawcom reklam chodzi właśnie o pozbawienie odbiorcy krytycyzmu wobec przedstawionego komunikatu. Włączenie namysłu i refleksji nad treściami zawartymi w reklamie zawsze stwarza ryzyko wyśmiania czy odrzucenia przekazu reklamowego, a zatem i zawartej w nim oferty.

Wpływanie na emocje odbiorcy w celu stworzenia klimatu sprzyjającego celom perswazyjnym nie jest jednak strategią charakterystyczną wyłącznie dla współczesnej reklamy. Również w reklamie sprzed niemal stu lat starano się, wykorzystując różne środki językowe, wzbudzać w odbiorcy emocje ułatwiające podjęcie decyzji o nabyciu prezentowanego produktu.

Aby prześledzić sposoby wpływania na emocje odbiorcy w dawnej reklamie, proponuję przyjrzeć się wybranemu materiałowi prasowemu z okresu XX-lecia międzywojennego.

Był to szczególnie ważny czas w rozwoju polskiej reklamy, bowiem po odzyskaniu przez Polskę niepodległości (1918) aktywność gospodarcza, a wraz z nią – reklamowa, zaczęły dynamicznie wzrastać. W latach 30. nastąpiła specjalizacja w zakresie przekazu reklamowego, firmy zagraniczne (jak Dr. Oetker, Bayer czy Lipton) przeprowadzały w Polsce pierwsze kampanie reklamowe. Tymczasem rodzima reklama międzywojenna angażowała do pisania tekstów reklamowych znanych ludzi pióra: Melchiora Wańkowicza, Kornela Makuszyńskiego, Juliana Tuwima czy Jalu Kurka. Do dzisiaj znanych jest kilka sloganów reklamowych autorstwa Wańkowicza, przede wszystkim: *Cukier krzepi* (na zlecenie Związku Cukrowników Polskich) czy *LOT-em bliżej* (reklama Polskich Linii Lotniczych)³.

Reklamy wybrane do analizy pochodzą z „Tygodnika Ilustrowanego”, czasopisma kulturalno-społecznego wydawanego w Warszawie w latach 1859–1939. Publikowano tam wiele materiałów historycznych i utworów literackich, zamieszczano również reprodukcje dzieł plastycznych. Zazwyczaj ostatnie strony przeznaczone były na reklamy.

W swojej analizie skupię się na językowych środkach wpływania na emocje odbiorcy. W tym celu przyjrzę się dwóm płaszczyznom językowym: płaszczyźnie wyborów leksykalnych (czyli słownictwu oddziałującemu na emocje) oraz płaszczyźnie gramatycznej – aby pokazać, w jaki sposób wybór takiej a nie innej struktury składniowej, a także określonego trybu gramatycznego, mógł służyć uruchomieniu mechanizmu emocjonalizacji odbioru.

Do analizy wybrałam reklamy przede wszystkim z branży kosmetycznej i farmaceutycznej, bowiem dziedzina związana z dbaniem o zdrowie i urodę była sferą szczególnie podatną na działanie mechanizmu emocjonalizacji.

³ Zob. Z. Bajka, *Krótką historia reklamy w Polsce i na świecie*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1993, z. 3/4, s. 46–47.

Jeśli chodzi o płaszczyznę wyborów leksykalnych w dawnej reklamie, warto zwrócić szczególną uwagę na słownictwo nazywające problem przedstawiony w danym tekście reklamowym. Obrazowe i ekspresywne przedstawienie problemu (zdrowotnego czy estetycznego), któremu trzeba zaradzić, było często swoistym wstępem do zaprezentowania walorów reklamowanego produktu i korzyści, jakie odczuje odbiorca po jego użyciu.

Prezentacji problemu dokonywano za pomocą negatywnego wartościowania tych części ciała, których wygląd należy poprawić, albo opisu dolegliwości, których należy się pozbyć. Wzmocnieniu plastyki przedstawienia (i jednocześnie uruchomieniu mechanizmu emocjonalizacji odbioru) najlepiej służyły przymiotniki i imiesłowy przymiotnikowe, więc za ich pomocą eksponowano wybrane aspekty problemów ze zdrowiem czy urodą. Czytamy zatem o: „szkaradnym owłosieniu”, „uporczywych zaparciach”, „szpecącej otyłości”, „brudnawo bladej cerze” czy „zjełczałej skórze głowy”.

Porównajmy fragmenty reklam:

Więcej niż kiedykolwiek dotąd obcięte włosy, gołe ramiona, krótka spódniczka i przezroczyste pończochy wymagają, ażeby ciało kobiety było białe, kark nieskazitelny, bez szkaradnego owłosienia i szpecącego puszku.

Przewlekłe, uporczywe zaparcia stolca, oraz nadmierną otyłość, bez specjalnej diety lub zmiany trybu życia, usuwają szwajcarskie gorzkie zioła (z kogutkiem).

Ogólnie wiadomo, że niekształtny, gruby, duży nos szpeci twarz normalną, postarzając zarazem daną osobę.

Łupież tworzy się z tłuszczu, wydzielanego z gruczołów tłuszczowych głowy. Tłuszcz ten jęlczeje i wraz z pyłem tworzy na głowie łuszczącą się masę zwaną łupieżem, która zatyka tkanki skóry.



Ryc. 1: „Tygodnik Ilustrowany” 1/1930.

Tak plastyczne i ekspresywne przedstawienie problemu ze zdrowiem czy urodą miało zapewne przekonać odbiorcę o wadze opisanych problemów, a poprzez wzbudzenie emocji typu niepokój czy nawet lęk, uczynić go bardziej skłonny

do przyjęcia zasugerowanego rozwiązania (czyli wypróbowania reklamowanego produktu).

Drugą grupą słownictwa służącego uruchomieniu mechanizmu emocjonalizacji odbioru, której warto uważnie się przyjrzeć, jest słownictwo pozytywnie wartościujące reklamowany produkt lub usługę. Nie ulega wątpliwości, że leksemy wartościujące (przede wszystkim przymiotniki, imiesłowy przymiotnikowe, a także przysłówki), wyróżniając dany przedmiot spośród innych jemu podobnych za pomocą pozytywnych określeń, a także określając stosunek nadawcy do przedmiotu reklamy, pełniły jawną funkcję perswazyjną. Pomagały bowiem narzucić odbiorcy percepcję przedmiotu zgodną z intencją nadawcy. Wykazując natomiast tendencję do hiperbolizacji, mogły fortunnie wpływać na emocje odbiorcy, wywołując dobre i przyjemne skojarzenia z przedmiotem reklamy.

W przebadanym materiale najczęściej spotykanymi i powtarzającymi się w reklamach bardzo różnych produktów przymiotnikami zachwalającymi przedmiot reklamy były: „pierwszorzędny”, „przedni”, „wzorowy”, „wzorcowy”, „wyborny”, „doskonały”, „wytworny”, „wysmienity”, „specjalny” czy „znakomity”.

Na przykład:

Obecnie posiadamy doskonały proszek do mycia głowy „Szampon z czarną główką” z domieszką rumianku, o miłym i aromatycznym zapachu (...).

Ale legendarna świeżość tego wybornego kremu toaletowego, jego zapach z czystych wyciągów kwiatowych, jego właściwość cudownego zatrzymywania Pudru Simon wieńczą tak przyjemnie toaletę kobiety.

Pierwszorzędny salon fryzjerski dla pań poleca swoje usługi.



Ryc. 2: „Tygodnik Ilustrowany” 3/1927.

Z perspektywy porównawczej (reklama dawna a współczesna) zwraca uwagę duża popularność przymiotnika „pierwszorzędny”, raczej niespotykanego we współczesnej reklamie, odbieranego dziś jako słowo archaiczne i niefunkcjonalne między innymi ze względu na swoją długość. W dawnej reklamie okazywało się poręczne przy wartościowaniu bardzo różnych usług i produktów. „Pierwszorzędne” mogły być zarówno produkty spożywcze (gatunki piwa, wędliny, napoje), obsługa w restauracjach, jak też jakość materiałów, z których zrobione były reklamowane produkty.

Innym słowem, które dzisiaj już wyszło z użycia, jest przymiotnik „bezzawodny”, stosowany w dawnej reklamie dla podkreślenia skuteczności działania reklamowanego produktu. Czytamy na przykład o „bezzawodnym farbowaniu włosów na wszystkie kolory” lub „bezzawodnym działaniu tabletek na przeziębienie”.

W kierowanych zwłaszcza do kobiet (matek, gospodyń) reklamach kosmetyków, drobnych przedmiotów codziennego użytku czy produktów spożywczych, bardzo często pojawiały się ekspresywne, plastyczne określenia, mocno oddziałujące na wyobraźnię.

Częste były tu przymiotniki typu: „pachnący”, „pożywny”, „aromatyczny”, „błyszczący”, „subtelny”, „wytworny”, „gustowny”, „luksusowy”, łączone z nazwami kremów, perfum, ubrań czy potraw. Wiążąc w świadomości odbiorcy przedmiot reklamy z pozytywnymi wartościami, miały sprawić, by jego użycie kojarzyło się z przyjemnością i wzbudzało pozytywne uczucia (podziw, uznanie, zadowolenie).

Obrazotwórczość przymiotników mających wywołać pożądane (przez nadawcę) konotacje i pozytywne nastawienie odbiorcy do przedmiotu reklamy miała zatem nie tylko walor perswazyjny, ale służyła także mechanizmowi emocjonalizacji odbioru.

Taką samą funkcję pełniły też przymiotniki wartościujące zastosowane w stopniu najwyższym. Gramatyczna kategoria stopnia uznawana jest za podstawową dla tekstów o funkcji nakłaniającej⁴ i jest na pewno najbardziej naturalnym sposobem wyrażania największego nasilenia danej cechy. Superlatywizacja dosłowna, wyrażana za pomocą gramatycznego wykładnika – przedrostka naj-, była zatem w badanym materiale popularnym sposobem wskazywania, że reklamowany produkt nie ma sobie równych w dziedzinie jakości, smaku czy skuteczności działania.

Porównajmy:

Bezzawodne farbowanie włosów na wszystkie kolory najlepszymi farbami!

Do mycia główki dziecka należy używać specjalnie spreparowanych mydeł, z których zasłużenie największą popularnością cieszy się mydło Bebe Szofmana.

Krem nasz, nieszkodliwy i wydajny, niewysychający w tubie, jest najznakomitszym wynalazkiem.

Osobną grupą słownictwa pełniącego funkcję perswazyjną i jednocześnie wpływającego na emocje adresata są w badanym materiale leksemmy służące wartościowaniu odbiorcy, czyli potencjalnego użytkownika reklamowanych produktów.

⁴ Por. J. Bralczyk, *Język na sprzedaż*, Gdańsk 2004, s. 91–97.

Pozytywnie wartościowano zatem już nie tylko wygląd, smak czy zapach produktu, ale przede wszystkim osobę odbiorcy, części jego ciała, nastrój czy samopoczucie, zmieniające się (na korzyść) po zastosowaniu reklamowanego produktu. Pisano więc o konkretach: wygładzonej czy pozbawionej piegów twarzy, skórze ramion uwolnionej od chorobliwej czerwoności, błyszczących i miękkich włosach. Wspominano także (choć może jeszcze nie tak często jak we współczesnej reklamie) o nieuchwytnych dla zmysłów przemianach, jakie może spowodować w odbiorcy zastosowanie reklamowanego specyfiku: o szczęściu i zadowoleniu, pewności siebie, a w przypadku kosmetyków: poczuciu bycia młodym i zauważanym. Odbiorca nie miał już wątpliwości, że między reklamowanym produktem a poczuciem satysfakcji z życia można postawić znak równości.

Na płaszczyźnie wyborów leksykalnych wartościowania odbiorcy dokonywano za pomocą rzeczowników i określających je przymiotników oraz imiesłówów:

Orientine nadaje włosom cudowny i naturalny kolor, połysk i miękkość.

Obecnie posiadamy doskonały proszek do mycia głowy (...), który łączy wzmacniający wpływ rumianku z właściwościami radykalnie odczyszczającymi, nadając włosom zarazem wygląd błyszczący i pełny.

Od czasu wynalezienia tego nadzwyczajnego środka (...) Panie otrzymują doskonałość śnieżnobiałej cery, matowość noska i ramion.

Nasz niedawny wynalazek pozwala teraz każdej Pani posiadać świeżość alabastrowej cery, piękno i białość ramion.

Figura staje się wysmukłą, skóra delikatną.



Ryc. 3. „Tygodnik Ilustrowany” 51/1928.

Oprócz sfery wyborów leksykalnych wpływ na wzbudzanie określonych emocji u odbiorcy miała także gramatyka tekstów reklamowych.

Analiza wybranego materiału pozwala na stwierdzenie, że uruchamianiu mechanizmu emocjonalizacji odbioru bardziej służyło stosowanie zdań krótkich i równoważników niż wielokrotnie złożonych struktur składniowych. Ten drugi rodzaj charakterystyczny był raczej dla tekstów wzorowanych na artykułach naukowych, w których mniej wpływno na emocje, a bardziej odwoływano się do wyników badań naukowych, a także powoływano się na autorytety lekarskie. Wpływ zdań krótkich i wykrzyknikowych na emocjonalizację przekazu warto powiązać z gramatyczną kategorią trybu.

Nie ulega wątpliwości, że najbardziej naturalna i jawna forma wpływania na odbiorcę to tryb rozkazujący⁵. Formy trybu rozkazującego współtworzyły najczęściej krótkie apele, będące prostym i bezpośrednim wezwaniem do nabycia produktu. Pojawiały się one najczęściej jako zwieńczenie tekstu prezentującego zalety produktu. Na przykład: „Żądajcie z zakonnikiem!” [ziół]; „Zażywajcie Biomalz, o ile chcecie zachować zdrowie!”; „Myjcie zęby tak jak myjecie ręce!”; „Smarujcie skórę tylko kremem Precioza!”

Wyżej wymienione typowe wypowiedzi imperatywne można uznać za zbliżone budową do współczesnych sloganów rozkaznikowych⁶. Ich zadaniem jest uzyskanie mobilizacji odbiorcy za pomocą wyrazistego apelu, a także (w przypadku apeli z nazwą) powtórzenie i utrwalenie w pamięci czytelnika nazwy reklamowanego produktu. Emocjonalizacji odbioru służy dodatkowo fakt opatrzenia każdego z tych haseł osobnym wykrzyknikiem. Wykrzyknienie jest przede wszystkim wyrazem emocjonalnego zaangażowania nadawcy wypowiedzi, ale w przypadku haseł reklamowych (gdy zdanie wykrzyknikowe jest jednocześnie rozkaznikowym) można mówić o próbie wpływania na emocje odbiorcy. Dynamiczne wezwania do wykonania określonych czynności działają pobudzająco i alarmująco, a nawet jeśli drażnią swoją nachalnością, trudno obok nich przejść obojętnie.

Trzeba też zauważyć, że prostota i brak wyrafinowania w nawiązywaniu kontaktu z odbiorcą, a także chęć wpłynięcia na najprostsze emocje, znajdowały potwierdzenie w wyborze czasowników współtworzących wyżej opisane apele – formy imperatywne odnosiły się zawsze albo wprost do przedmiotu reklamy, albo do sytuacji ściśle związanych z czynnością, do której nadawca namawia odbiorcę („pij”, „używaj”, „zażywaj”, „korzystaj” i tym podobne)⁷.

⁵ Zob. tamże, s. 108.

⁶ Por. klasyfikację sloganów: I. Kamińska-Szmaj, *Slogan reklamowy-budowa składniowa*, „Poradnik Językowy” 1996, nr 4, s. 13–22.

⁷ Ta uwaga jest ważna w kontekście porównawczym. We współczesnej reklamie bowiem nadawcy odchodzą coraz bardziej od dosłowności i natarczywości przekazu. Decydując się na użycie formy imperatywnej, rzadziej wybierają taką, która odnosi się do czynności bezpośrednio związanych z nabyciem przedmiotu reklamy, częściej natomiast do miłych stanów i uczuć, z którymi produkt powinien się kojarzyć albo które ma zagwarantować; por. „Otuł się zapachem świeżości, Poczuj śmietankową radość, Obudź świetlistą magię Twoich włosów!”

Warto też przyrzeć się sposobom wykorzystania innego trybu gramatycznego – orzekającego, który dla perswazji wydaje się najmniej charakterystyczny, bo sam z siebie nie jest nacechowany nakłanianiem⁸. Jednakże i on, odpowiednio użyty, może stać się skutecznym środkiem perswazyjnym i, wpływając na emocje odbiorcy, pośrednio determinować jego zachowania.

Orzekanie staje się perswazyjne w szczególny sposób, gdy mamy do czynienia z modalnością aletyczną, czyli odnoszącą się do stanu, dyspozycji lub jej braku⁹.

W tekstach sprzed prawie stu lat widać próby przekonania odbiorcy o niezbędności polecanego produktu. „Nie mogę obyć się bez TAKY i jestem pewną, że większość pań jest w mojem położeniu” – wyznaje czytelniczkom aktorka Huguette Duflos, w tekście reklamującym nowy krem likwidujący owłosienie.

W innej reklamie natomiast potencjalna klientka przeczyta o cudownych właściwościach nowoczesnego kosmetyku „Cosmopolis”, któremu „naprawdę nie można się oprzeć”.

Ponadto w zebranych materiale znajdziemy także dużo przykładów na – zbliżoną do imperatywu – modalność deontyczną, powinnościową. Na przykład:

Nie jest już więcej dozwolonem posiadać czerwoną cerę!

Wybierając się w podróż, nie wolno nam zapominać o wodzie kolońskiej Iste!

Należy więc dziecko lekko otrzeć z wody, po czem dokładnie przysypać pudrem Bebe Szofmana.

Szczególny rodzaj zobowiązania nakłada natomiast na czytelniczki nadawca tekstu reklamującego krem „Taky”, kiedy słowami znanej tancerki Rahny i z pomocą gry językowej przekonuje, że: „Obowiązkiem każdej eleganckiej damy jest takyzować się” (czyli używać kremu Taky).

Śmiałe wykorzystywanie kategoriycznych i dobitnych formuł typu: „nie można”, „nie wolno”, „nie jest dozwolone”, „trzeba” czy „należy” potwierdza tezę o popularnych w dawnej reklamie próbach osiągnięcia mobilizacji odbiorcy w sposób bezpośredni i niezawołowany.

Kategoriyczność takich formuł w sposób najprostszy wpływała na emocje odbiorcy, mobilizując go do działania: przyjrzenia się problemowi, dostrzeżenia jego wagi i akceptacji podsuwanego rozwiązania.

Zwłaszcza przykłady z reklam kosmetyków dowodzą, że umiejętne wykorzystywanie modalności miało szczególnie istotny walor perswazyjny: służyło wzbudzaniu w czytelniczkach najpierw odpowiednich emocji (na przykład niepokoju czy zawstydzienia), a następnie – w konsekwencji – nowych potrzeb związanych z dbaniem o zdrowie czy urodę. Widać to dobrze w serii reklam kremu depilującego, w których gładkie ciało ukazywane jest jako niezbędny atrybut eleganckiej i nowoczesnej kobiety.

⁸ J. Bralczyk, dz. cyt., s. 108.

⁹ Tamże.

Tak reklamowano krem „Taky”:

Więcej niż kiedykolwiek dotąd obcięte włosy, gołe ramiona, krótka spódniczka i przezroczyście pończochy wymagają, ażeby ciało kobiety było białe, kark nieskazitelny, bez szkaradnego owłosienia i szpecącego puszku. Toteż obowiązkiem każdej eleganckiej damy jest takyzować się (...). Tysiące kobiet ucieka się codziennie do kremu „Taky”, żegnając na zawsze niebezpieczne brzytwy, wywołujące pryszcze i powodujące szybki odrost włosów.

Podsumowując, należy stwierdzić, że w polskiej reklamie okresu XX-lecia międzywojennego równie chętnie jak dzisiaj wykorzystywano mechanizm emocjonalizacji odbioru.

Uruchamianiu tego mechanizmu służyła zarówno sfera wyborów leksykalnych, jak i gramatycznych, a strategia taka sprawdzała się najlepiej w przypadku reklam z branży kosmetycznej i farmaceutycznej.

W dawnej reklamie nie bano się słów dosadnych i wyrazistych, dobitnie nazywających przedstawiane problemy, a także leksyki pozytywnie wartościującej reklamowane towary. Nie unikano trybu rozkazującego i prostych, bezpośrednich wezwań do nabycia zachwalanych produktów. Sugestywność leksyki i dobitność formuł gramatycznych pomagała wzbudzić u odbiorcy pożądane emocje (zaniepokojenie, zawstydzenie, zainteresowanie czy podziw), dzięki którym mogła zrodzić się w nim potrzeba skorzystania z reklamowanej oferty.

SUMMARY

„IT IS NO LONGER ALLOWED TO HAVE RED COMPLEXION”: LINGUISTIC MEANS OF INFLUENCING READERS’ EMOTIONS IN POLISH NEWSPAPER ADVERTISEMENTS OF THE INTERWAR PERIOD

In her article the author analyses linguistic measures, by which the persuasive mechanism of emotionalizing the reception was activated in the Polish press advertisements of the interwar period. Particular attention was paid to the level of lexical choices (vocabulary evaluating the product, problem and user) in order to show how old advertisements influenced emotions of receivers, persuading them to purchase / use the advertised product or service. Additionally, the grammatical level of selected advertisements was analysed in order to prove that the use of a particular type of syntactic structure (from complex sentence to non-verbal clauses) could be used to emotionalize the reception.

KEY WORDS: advertising, emotions, language

EWELINA GAJEWSKA – doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa, adiunkt w Katedrze Teorii i Praktyk Komunikacji Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Zajmuje się badaniami nad dyskursem perswazyjnym minionych wieków, ze szczególnym uwzględnieniem polskiej reklamy prasowej końca XIX i początku XX wieku.

PATRYCJA SANIEWSKA
UNIwersytet w Białymstoku

BRZYDKIE SŁOWA, CZYLI O UŻYWIANIU
WULGARYZMÓW PRZEZ OSOBY
Z NIEPEŁNOSPRAWNOŚCIĄ INTELEKTUALNĄ
W SYTUACJACH EMOCJOGENNYCH –
WSTĘPNE ROZPOZNANIE

Badania statystyczne przeprowadzone przez Centrum Badania Opinii Społecznej w roku 2013 pokazują, że wulgaryzacja języka osiąga najwyższy stopień w historii badań tego zjawiska – obejmuje ona wypowiedzi ośmiu na dziesięciu dorosłych Polaków¹, przy czym jest zjawiskiem niejednorodnym, na które składają się: stosowanie w codziennej komunikacji wulgaryzmów, wyzwisk i przekleństw, dewulgaryzacja tego typu słownictwa dotycząca młodszych użytkowników języka oraz podniesienie progu wrażliwości społecznej na zachowania językowe wpisywane tradycyjnie w niski rejestr. Wysoka frekwencja słów wulgarnych w codziennej komunikacji zmniejsza – jak zauważa Jadwiga Kowalikowa – ich ładunek emocjonalny, sprowadzając je tym samym do roli powszechnie wybieranych i rozmaicie funkcjonalizowanych środków językowych². Ekspresja emocji za pomocą środków językowych uchodzących za wulgarne jest znacząca – porównanie danych z lat 1999, 2001, 2007, 2013 pokazuje, że niemal niezmiennie ponad 60% Polaków używa niecenzuralnych wyrażenia pod wpływem emocji, przede wszystkim zdenierowania³.

Przywołane pojęcia – wulgaryzm i przekleństwo – w potocznym użyciu traktowane są synonimicznie, co zresztą sankcjonuje popularny *Słownik synonimów*⁴. Jednak już *Słownik języka polskiego* pozwala na pewne – choćby intuicyjne – różnicowanie. „Wulgarny” znaczy więc „ordynarny i nieprzyzwoity”; „pozbawiony

¹ *Wulgaryzmy w życiu codziennym. Komunikat z badań*, oprac. M. Feliksiak, Warszawa 2013, s. 3.

² J. Kowalikowa, *Wulgaryzmy we współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Język trzeciego tysiąclecia*, red. G. Szpila, Kraków 2000, s. 121–131. Zobacz także tej autorki *Znaczenie i funkcja wyrazów tzw. brzydkich we współczesnej polszczyźnie mówionej*, [w:] *Współczesna polszczyzna mówiona w odmianie opracowanej (oficjalnej)*, red. Z. Kurzowa i W. Śliwiński, Kraków 1994, s. 105–113.

³ *Wulgaryzmy...*, dz. cyt., s. 4.

⁴ <http://www.synonimy.pl> [dostęp: 23.06.2016 r.].

subtelności, smaku”, „nadmiernie uproszczony, splotony” (SJP). Przekleństwo – jak czytamy w tym słowniku – to „wulgarne lub obelżywe słowo używane w celu wyrażenie złego stosunku do kogoś lub czegoś”; „wyrażone przez kogoś życzenie, aby kogoś innego spotkało coś złego”; „przyczyna czyjegoś nieszczęścia” (SJP). Trzeba tu podkreślić dwie rzeczy: po pierwsze – przekleństwo zawsze ma wydźwięk negatywny; wulgaryzmy z kolei (o czym będzie jeszcze mowa) obsługują rejestry pozytywne i negatywne; po drugie – między terminami tymi zachodzi stosunek krzyżowania: wulgaryzm może być przekleństwem, a przekleństwo może być wulgaryzmem, ale nie musi, dlatego zamienne stosowanie tych terminów jest praktyką nieuzasadnioną i niewłaściwą – z uwagi także na to, że wulgaryzm i przekleństwo identyfikują różne desygnaty⁵.

Dla potrzeb niniejszego opracowania przekleństwem – za Maciejem Grochowskim, autorem *Słownika polskich przekleństw i wulgaryzmów* – określam „jednostkę leksykalną, za pomocą której mówiący może w sposób spontaniczny ujawnić swoje emocje względem czegoś lub kogoś, przy czym nie przekazywana jest żadna informacja”⁶; tak definiowane przekleństwa pozostają poza podejmowaną tu refleksją. Wspomnieć należy jeszcze o wyzwiskach, czyli wyrażeniach wypowiedzianych spontanicznie i ujawniających emocje osoby mówiącej względem adresata; ich celem jest przekazanie odbiorcy komunikatu informacji, że jego nadawca czuje względem adresata negatywne emocje oraz sprawienie, by ten czuł się źle z tego powodu⁷ – te będą wchodziły w zakres moich badań. W końcu znajdujące się w ich centrum – wulgaryzmy, dla których zidentyfikowania przywołuję definicję z tego samego źródła: „jednostka leksykalna, za pomocą której mówiący przekazują swoje emocje, łamiąc przy tym tabu językowe”⁸, będące uwarunkowanym społecznie zakazem wypowiedziania określonych słów ze względu na ich cechy semantyczne, formalne lub odniesienie przedmiotowe.

Naturę wulgaryzmu oddaje także etymologia tego terminu, która odsyła do *Słownika łacińsko-polskiego*, w którym hasło rzeczownikowe „vulgus” wyjaśnione jest jako „ogromna masa, tłum, publiczność, pospólstwo”; „prości żołnierze”; „masa, wielka liczba, kupa”⁹, a hasło przymiotnikowe „vulgaris” jako: „zwykły, powszedni, codzienny, znany”. W takim ujęciu język wulgarny tożsamy byłby z tym, co dziś nazywamy językiem kolokwialnym, czyli takim, którym posługują się osoby

⁵ M. Hądzlik-Dudka, *Wulgaryzmy a przekleństwa w kontekście przemian w komunikacji językowej*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2015, t. 27, s. 152.

⁶ M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995, s. 19.

⁷ Tamże, s. 16.

⁸ Tamże, s. 19. Dla uzupełnienia zacytuję jeszcze definicję Andrzeja Markowskiego, według którego wulgaryzmy są takimi wyrazami, które „odnoszą się prymarnie do czynności fizjologicznych (trawienia, wydalania, seksu), związanych z nimi części ciała, zachowań oraz skutków tych zachowań i niosą silny ujemny ładunek emocjonalny”. W ten sposób wskazana zostaje podstawowa sfera tabu, które łamią wulgaryzmy – jest to fizyczna sfera ciała; A. Markowski, *Polszczyzna końca XX wieku*, Warszawa 1992, s. 28.

⁹ *Słownik łacińsko-polski*, red. Komaniecki, Warszawa 1986, s. 544.

o niskim wykształceniu i niewielkich kompetencjach językowych. Kryterium to jednak w odniesieniu do wulgaryzmów jest aktualnie bezzasadne, co pokazuje, że „przez lata pojęcie wulgaryzmu ewoluowało”¹⁰. Wyższe wykształcenie wpływa na dostrzeganie niecenzuralnych wyrażań w przestrzeni publicznej, ale nie wpływa na ich niestosowanie – pojawiają się one w wypowiedziach dziennikarzy czy polityków¹¹. Zgodnie ze statystykami, dziś językiem wulgarnym posługuje się bez mała 80% Polaków. Badacze podkreślają, że przestał on być kojarzony z nieformalnymi sytuacjami komunikacyjnymi¹². Wulgaryzmy są częścią słownika użytkowników języka polskiego niezależnie od ich statusu społecznego, wykształcenia, stanu mentalnego¹³ czy kompetencji intelektualnych.

Podjęmowana tu tematyka zyskała już zainteresowanie badaczy. Język osób niepełnosprawnych opisała Dorota Krzemińska w pracy *Język i dyskurs codzienny osób z niepełnosprawnością intelektualną*¹⁴. Z kolei wulgaryzmy w konkretnym socjolekcie badała Agnieszka Dokowicz, autorka książki *Wulgaryzmy w języku kibiców na stadionach piłkarskich, czyli „Polska grać, k... mać!”*¹⁵. Natomiast badania językoznawcze dotyczące wulgaryzmów prowadzone są nieustannie i kojarzone z przywołanymi w pierwszej części nazwiskami.

W swoich rozważaniach podejmuję słabo rozpoznaną kwestię rozumienia i używania wulgaryzmów w sytuacjach emocjogennych przez dorosłe osoby niepełnosprawne intelektualnie. Punktem odniesienia jest dla mnie język statystycznego Polaka, wyłaniający się z badań sondażowych dotyczących wulgaryzacji języka polskiego, opracowywanych przez CBOS¹⁶.

WPROWADZENIE W POLE BADAWCZE

Pełnoletnie osoby z orzeczonymi różnymi stopniami niepełnosprawności mają możliwość zostania uczestnikami warsztatów terapii zajęciowej (WTZ), czyli placówek dziennego pobytu, w których przygotowywane są one do brania udziału w życiu społecznym i zawodowym. W zajęciach oferowanych przez warsztat, w których prowadzone były badania, bierze udział trzydzieści osób obu płci w wieku obejmującym przedział 24–60 lat.

¹⁰ M. Hądzlik-Dudka, dz. cyt., s. 157.

¹¹ *Wulgaryzmy...*, dz. cyt., s. 3.

¹² Zob. na ten temat: A. Markowski, *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa 2006.

¹³ Należy tu wspomnieć o koprolalii, czyli zaburzeniu, którego istotą jest wypowiadanie nieprzyzwoitych, obelżywych słów, sformułowań, wulgaryzmów i przekleństw; jest ona charakterystyczna dla jednostki chorobowej znanej jako zespół Tourette'a.

¹⁴ D. Krzemińska, *Język i dyskurs codzienny osób z niepełnosprawnością intelektualną*, Kraków 2012.

¹⁵ A. Dokowicz, *Wulgaryzmy w języku kibiców na stadionach piłkarskich, czyli „Polska grać, k... mać!”*, Poznań 2015.

¹⁶ *Wulgaryzmy...*, dz. cyt.

W ciągu ponad trzech lat pracy jako pedagog i terapeuta zajęciowy w tym środowisku, miałam okazję obserwować zachowania językowe osób z obniżoną sprawnością intelektualną, rozwój ich kompetencji komunikacyjnych oraz sposób posługiwania się językiem, także wulgarnym, w codziennych sytuacjach. Pełniąc rolę wychowawcy, dbałam o to, by zniwelować nawyk używania wulgaryzmów. W tym celu zastosowałam tablicę przekleństw. Zostały na niej umieszczone imiona uczestników oraz kalendarz. Każdorazowe użycie niecenzuralnego słowa wiązało się z umieszczeniem przy nazwisku i konkretnej dacie smutnej buźki. Pod koniec miesiąca znaki były sumowane, a wyniki omawiane w gronie grupy. Ponadto prowadziłam serię pogadarek dotyczących kultury języka, agresji słownej i znaczenia wulgaryzmów. Ich celem było uświadomienie podopiecznym, że wulgaryzmy niekorzystnie świadczą o posługującej się nimi osobie, są przejawem agresywnego zachowania i nie tylko można, ale trzeba zastępować je innymi środkami wyrazu. Po zrealizowaniu całego programu przeprowadziłam ankietę, w której wzięło udział 27 uczestników warsztatów: 12 kobiet i 15 mężczyzn. Najwięcej osób reprezentowało przedział wiekowy 24–40 lat (74%), niewielki odsetek stanowiły osoby do 25 roku życia (7,4 %) oraz w wieku 40 lat i więcej (18,5%). Wynika z tego, że najmłodszy uczestnik ma 24 lata, zaś najstarszy 60. Średnia wieku w tej grupie wynosi 34,4 lata.

Wszyscy ankietowani są niepełnosprawni intelektualnie: w stopniu umiarkowanym 70% z nich, zaś w stopniu znacznym – 30%.

WYNIKI BADAŃ

Pojęcie wulgaryzmu jest znane wszystkim ankietowanym, chociaż niecałe 4% z nich nie potrafiło przywołać żadnego wyjaśnienia. Pozostali definiowali je jako: brzydkie słowa (88,8%), przekleństwa (22%), ruganie się (14,8%), brzydkie słowa i wyzwiska (7,4%), nie można się w ten sposób wyrażać (7,4%), przezwiska, przewzywanie się (7,4%), niecenzuralne słowa (3,7%), sposób niegrzecznego odzywiania się do innych (3,7%), chamskie słowa (3,7%), nie trzeba tego mówić, używam czasami jak się zdenerwuję (3,7%).

Najczęściej przywoływane wyjaśnienie odpowiada jednemu z tych odnotowanych w popularnym słowniku wyrazów bliskoznacznych – „brzydki wyraz”¹⁷. Podkreślić należy, że ponad jedna piąta badanych wulgaryzmy uważała za tożsame z przekleństwami, co pozwala wnioskować, że słowa te często rozumiane są intuicyjnie nie tylko w grupie badanej – w opracowaniu CBOS¹⁸ sformułowania „używanie wulgaryzmów” i „przeklinanie” występują synonimicznie. Jest to więc praktyka powszechna. W tym kontekście przywołane we wstępie rozróżnienie Grochowskiego zyskuje charakter akademicki i słownikowy. Bardziej adekwatne w kontekście codziennych praktyk językowych wydaje się zastosowanie klasy-

¹⁷ <https://www.synonimy.pl> [dostęp: 24.06.2016 r.].

¹⁸ *Wulgaryzmy...*, dz. cyt.

fikacji Ilony Biernackiej-Ligęzy, z której wynika, że przekleństwa i wyzwiska są sfunkcjonalizowanymi wulgaryzmami¹⁹.

Na pytanie dotyczące używania wulgaryzmów odpowiedzi twierdzącej udzieliło 7,4% uczestników ankiety, przeczącej – 25,9%. Największy odsetek ankietowanych – 66,7% deklaruje, że wulgaryzmów używa czasami. Statystyki ogólnopolskie z roku 2013 rozkładają się natomiast następująco: wulgaryzmów, pod wpływem emocji lub w celu dobitniejszego wyrażenia, używa 79% Polaków; nie używa ich 21%²⁰.

Istotnym faktem jest to, że w grupie badanej zdecydowanie do używania wulgaryzmów przyznało się niecałe 8% ankietowanych. Zaznaczenie odpowiedzi „czasami” łagodzi poczucie nieprzyzwoitości związane z używaniem niecenzuralnych słów. Przy analizie odpowiedzi na to pytanie sięgnęłam do swoich wcześniejszych obserwacji środowiska WTZ, dzięki którym wiedziałam, ilu uczestników warsztatów posługuje się wulgaryzmami w codziennej komunikacji. W czasie prowadzonych uprzednio pogadanek zauważyłam tendencję do wypierania się tego typu praktyk; dopiero po wspólnej analizie sytuacji, w których tego typu słowa się pojawiają, badani skłonni byli przyznać, że zdarzało się to „jednorazowo”, „wymknęło się”. Pokazuje to, że respondenci, tak jak większa część polskiego społeczeństwa (91%), mają głęboko zakorzenione przekonanie o tym, że wulgaryzmy w mowie codziennej sprzeciwiają się obowiązującym normom językowym²¹. Ukazuje to istnienie podwójnego standardu w stosunku do wulgaryzmów: wiemy że nieładnie, niedobrze ich używać, ale używamy i w określonych sytuacjach dajemy przyzwolenie na ich używanie.

Podkreślić należy, że tylko 9% Polaków jest na tyle osłuchanych z wulgaryzmami, że nie rażą ich one²² bez względu na okoliczności, w których zostają użyte. Warto tu przywołać wyniki badań Biernackiej-Ligęzy, prowadzonych w środowisku studenckim, z których wynika, że 75,9% studentów i 66,7% studentek przyznało, że wulgaryzmy wypowiedziane pod wpływem emocji uważają za mniej rażące²³, co podkreśla ich prymarnie ekspresywną, choć nie jedyną, funkcję. Są to jednak środki językowe specyficzne i nietrudne do wychwycenia w codziennej komunikacji. Na pytanie „Jak często masz okazję słyszeć wulgaryzmy?” badani nie udzielili odpowiedzi skłaniających do jednoznacznych wniosków: często i rzadko słyszy je po 33% respondentów, bardzo często 25,9%, wcale – 7,4%.

Uczucia towarzyszące usłyszeniu wypowiedzi zawierającej wulgaryzmy mają charakter negatywny, są to: wstyd (59%), zgorzienie (55,6%), gniew (51,9%). Tylko

¹⁹ I. Biernacka-Ligęza, „*Kłąc na czym świat stoi*” – analiza wulgaryzmów najczęściej wykorzystywanych w języku polskim i angielskim, [w:] *Język w komunikacji*, red. G. Habrajska, t. 2, Łódź 2001, s. 259.

²⁰ *Wulgaryzmy...*, dz. cyt., s. 3.

²¹ Tamże, s. 6.

²² Tamże.

²³ I. Biernacka-Ligęza, *Wulgaryzmy w slangu młodzieży*, [w:] *Kształcenie językowe*, red. K. Bakula, J. Miodek, t. 2, Wrocław 2001, s. 77.

3,7% respondentów wskazało rozbawienie jako reakcję towarzyszącą. Badani wśród swoich reakcji w takiej sytuacji wymieniają: zwrócenie uwagi (48%), nieco mniej osób udaje, że nie słyszy (44%). Dane te unaoczniają wspomniany już ambiwalentny stosunek do używania i odbierania wulgaryzmów. Można sądzić, że ma to związek z reakcjami dotyczącymi posługiwania się niecenzuralnym słownictwem, z jakimi badani spotykają się w domach. Z odpowiedzi 40,7% respondentów wynika, że rodzice 33% z nich zawsze zwracają uwagę, kiedy używane jest wulgarnie słownictwo, 40,7% zwraca uwagę czasami, nie robi tego nigdy 22% rodziców osób biorących udział w ankiecie, bardzo rzadko robi to 3,7%.

Analizując nasilenie używania wulgaryzmów w środowisku rodzinnym w obecności badanych, zauważymy, że tylko co czwarty rodzic (25,9%) nie posługuje się niecenzuralnym słownictwem w obecności swojego niepełnosprawnego intelektualnie, dorosłego dziecka, natomiast często robi to 44% z nich. Codziennie od swoich rodziców wulgaryzmy słyszy 3,7% respondentów.

Statystyki pokazują, że w Polsce „Mniej przeniknięta wulgarnym językiem jest sfera prywatna” – słyszy go w niej tylko jedna czwarta ankietowanych²⁴. W opinii Michała Feliksiaka, opracowującego dane, wynik taki może być skutkiem idealizowania przestrzeni domowej, co oznaczałoby udzielanie nieprawdziwych odpowiedzi. W konsekwencji wskaźnik byłby zafałszowany. W przypadku badanej grupy – z uwagi na obniżone kompetencje intelektualne – taka warunkowana kulturowo idealizacja nie ma miejsca, dlatego tu wynik jest podwojony – w domu 48% respondentów słyszy wulgarny język i 59% z nich takiego języka w przestrzeni domowej używa. W środowisku grupy badanej tabu domu jako miejsca, w którym nie można posługiwać się językiem nieprzystojnym, nie istnieje.

Zdecydowanie wyższe wskaźniki i w grupie statystycznej, i w badanej przeze mnie, odnotowane zostały w przestrzeni publicznej: 55% Polaków przyznaje, że przynajmniej od czasu do czasu słyszy wulgaryzmy w miejscu pracy, 50% w miejscu edukacji. Moi respondenci najczęściej z niecenzuralnym językiem spotykają się: na ulicy (96%) – tu też używa ich 25,9%, w WTZ (81,5%) – tu z kolei słownictwem tego typu posługuje się 48% ankietowanych; na stadionie (66,7%), boisku (59%), w miejscu praktyk (18,5%). Warto zauważyć, że 70% z nich wychwytuje wulgaryzmy w filmach.

Znamienne, że większość uczestników WTZ zaczęła stosować wulgaryzmy w szkole podstawowej – 77,8%, taki sam odsetek – 3,7% w gimnazjum i w warsztacie. Oznacza to, że z niecenzuralnym słownictwem respondenci mają do czynienia od najmłodszych lat – także dlatego, że jest ono obecne i w przestrzeni publicznej, i prywatnej.

Badania ogólnopolskie pokazują też, że większe przyzwolenie, zrozumienie dla stosowania wulgaryzmów, charakterystyczne jest dla płci męskiej. Statystycznie to mężczyźni przeklinają częściej²⁵. W grupie badanej wulgaryzmami posługuje się (odpowiedź „czasami” lub twierdząca) 79,9% mężczyzn i 66,6% kobiet przy czym

²⁴ *Wulgaryzmy...*, dz. cyt., s. 1.

²⁵ Tamże, s. 4.

żadna z kobiet nie udzieliła odpowiedzi twierdzącej, co zgadza się z kulturowo sankcjonowanym wizerunkiem przedstawicielki płci pięknej.

W innym pytaniu poprosiłam badanych, by wskazali, która płeć częściej posługuje się wulgarnym językiem. 70% ankietowanych odpowiedziało, że wulgaryzmy słyszą częściej od mężczyzn; 29,6% z nich wskazało kobiety jako częściej używające tego typu słownictwa, pozostali (7,4%) uznali te proporcje za równe. Warto dodać, że w tym pytaniu większość respondentów danej płci wskazywała płęć przeciwną niż ta, którą reprezentują. Jasne jest więc, że w badanym środowisku kolejne tabu – użycia niecenzuralnych wyrażen w relacji kobieta-mężczyzna również nie istnieje.

Wśród najczęściej używanych wulgaryzmów ankietowani wymieniali: kurwa (55,6%), cholera (40,7%), kurcze (22%), bładz (14,8%), chuj (14,8%), spierdaj (14,8%), spada (11,1%); z frekwencją 7,4% pojawiły się słowa: dureń, zajebicie, pierdol się, pierdzielę, spieprzaj, zajebicie i won; 3,7% respondentów wymieniło: kurka, kurcze wodne, kurcze nędzy, dziwka, wariat, smarkacz, gnoju, wredota, darmożjad, dupsko, dupa, dupek, skurwysyn, do cholery jasnej, odwal się, odpierdol się, rozpierdolić, wypierdalać, zamknij mordę. Przy czym prawie co czwarty ankietowany (22%) deklarował, że nie używa przekleństw.

Uwagę zwraca nieobecność kultowego „fuck”. Użycie tego anglojęzycznego wulgaryzmu, funkcjonującego w uzusie społecznym jako odpowiednik kilku innych polskojęzycznych niecenzuralnych wyrazów, osłabia wulgarny wydźwięk, powadzi do jego stylistycznego zneutralizowania, jak zauważa Jan Miodek²⁶. Taka praktyka wymaga jednak przynajmniej przeciętnych kompetencji kulturowych i językowych, którymi osoby z obniżonym intelektem nie dysponują. Chociaż nie ulega wątpliwości, że gest odpowiadający werbalnej formie „fuck” jest uczestnikom badania znany.

W kolejnym pytaniu poprosiłam o zaznaczenie wśród 24 przypadkowo wybranych i wymienionych wyrazów tych, które respondenci znają i używają w funkcji wulgaryzmów. Nie było wśród nich takiego, którego by ankietowani nie znali i nie używali. Frekwencyjnie przedstawia się to następująco (podaję po przyporządkowaniu do słownikowych kwalifikatorów).

- Określenia potoczne: spada (74%), dureń (63%), wal się (55,6%), odjazdowy (18,5%), laska (14,8%) *o kobiecie, cztery litery (11,1%).
- Określenia pospolite: pieprzyć (44,4%), cham (44,4%), won (40,7%), ciota (22%), ja pitole (22%), laska (14,8%)*o męskim członku, kurka (37%), kurka wodna (37%).
- Określenia wulgarne: kurwa (66,7%), zajebisty (59%), dupa (44,4%), pierdolić (40,7%), chuj (37%), ja pierdzielę (29,6%), jebać (22%), *pieprzyć w odniesieniu do czynności seksualnych.
- Określenia pogardliwe: debil (40,7%).
- Określenia obraźliwe: dupek (25,9%), peda (18,5%).
- Neologizmy: zajefajny (37%).

²⁶ Rozmowa z Janem Miodkiem, <https://wu.po.opole.pl/podciagajcie-sie-prof-jan-miodek-o-wulgaryzmamch/> [dostęp: 12.08.2016 r.].

Analiza tych odpowiedzi pokazuje, że ankietowani nie odróżniają wulgaryzmów od kolokwializmów i potocyzmów; wszystkie one w ich słowniku funkcjonują jako „brzydkie wyrazy”, co jest potwierdzeniem wniosków wynikających z odpowiedzi na pierwsze z ankietowych pytań.

Badania prowadzone przy opracowywaniu *Słownika polszczyzny rzeczywistej*²⁷, które okazały się na tyle interesujące, że opisano je w popularnej prasie, pokazały, że cztery wulgaryzmy wystarczają Polakom, by wyrażać emocje; są to: „kurwa”, „chuj”, „jebać”, „pierdolić”. Sondaże potwierdzają również, że cztery wulgarne słowa wystarczają, by określić złość, zachwyt, współczucie, zdziwienie, miłość²⁸. Słowa te wykazują też wysoką frekwencyjność wśród odpowiedzi ankietowanych. Należy zaznaczyć, że należą one do tych najsilniej wulgarnie nacechowanych.

Znamienne, że obecnie wulgaryzmy używane są nie tylko, by wyrazić emocje negatywne, ale też te pozytywne, a także, by opisać dodatnie cechy rzeczywistości²⁹. Przykładami dodatnio nacechowanych wulgaryzmów – najczęściej spotykanymi są w języku młodszych pokoleń – są na przykład: „zajebisty”³⁰, „wyjebany”, „wykurwisty”, będące, co nietrudno zauważyć, derywatami dwóch z czterech statystycznie najpopularniejszych polskich wulgaryzmów. W *Słowniku synonimów* określeniem bliskoznacznym do popularnego, słyszanego w telewizji i kinie, określenia „zajebisty” jest „wspaniały”³¹. W *Słowniku języka polskiego* słowo to zostało opatrzone kwalifikatorem „wulgarny”, z wariantywnym wyjaśnieniem, że w mowie potocznej znaczy tyle co „bardzo intensywny”, „robiący duże wrażenie”, mimo że prymarnie jest ono mocno związane z czasownikową formą „jebać”, która należy do słów o silnie wulgarnie nacechowanych (SJP).

Poza formami przywoływanymi w sytuacjach emocjonalnie pozytywnych, funkcjonują także formy przymiotnikowe, „przyjmujące wartościowanie w zależności od kontekstu całej wypowiedzi (np. pierdolony)”³².

Innym przykładem obsługującym ambiwalentne rejestry emocjonalne jest słowo „dupa”³³ – „stara dupa” woloryzuje kobietę *in minus*, ale już „niezła z niej dupa” – *in plus*.

Wulgarne określenia przywoływane przez ankietowanych w sytuacjach nacechowanych pozytywnie, to przede wszystkim: zajebicie (33,3%), zajefajnie (11,1%), kurwa (7,4%) oraz odjazdowo i spoko (3,7%).

²⁷ R. Klim, *Bluzgi na polskich salonach*, <http://www.newsweek.pl/polska/wulgaryzmy-jezyk-polakow-pelen-przeklenstw-newsweek-pl,artykuly,272445,1.html> [dostęp: 23.05.2016 r.].

²⁸ Tamże.

²⁹ *Wulgaryzmy...*, dz. cyt., s. 1.

³⁰ M. Grochowski, dz. cyt., s. 21.

³¹ <https://www.synonimy.pl> [dostęp: 23.06.2016 r.].

³² G. Zarzeczny, M. Mazurek, *Co komunikują polskie wulgaryzmy*, [w:] *Procesy współczesnej polszczyzny*, cz. I. *Najnowsze zjawiska w polszczyźnie*, red. K. Zalejarz, K. Ruta, Poznań 2009, s. 181.

³³ *Imny słownik języka polskiego*, t. 1, red. M. Bańko, Warszawa 2014.

Z kolei w sytuacjach określanych jako nieprzyjemne respondenci posługują się słowami takim jak: kurwa (63%), cholera (18,5%), spada, spierdalaj (14,8%), bładź (11,1%), chuj, pieprz się, pierdol się (7,4%). Rzadziej (3,7%) wymieniane były: cham, łajza, dupa, zjeżdżaj, wypierdalaj, wal się, jeb się won, spieprzać, odczep się, pierdolić debila, jebany, won, idź do diabła. Ich formy wskazują, że powodem emocjonalnej reakcji jest osoba, do której odnoszą się wulgarne sformułowania.

Wszyscy badani (100%) jako główną okoliczność, w której w ich obecności używane są wulgaryzmy, wskazali złość; ponad połowa z nich uważa, że inni używają wulgaryzmów podczas kłótni w domu (66,7%), dla popisania się przed innymi (63%) oraz podczas kłótni w WTZ (55,6%). Pojawiły się też odpowiedzi, że wulgaryzmy są przerywnikiem i elementem rozmowy (29,6%). Według 33,3% ankietowanych wulgaryzmy są używane bez powodu.

Ramową klasyfikację wulgaryzmów stosowanych w zależności do kontekstu sytuacyjnego przedstawia poniższa tabela opracowana na podstawie odpowiedzi respondentów.

Tabela 1.

Sytuacja	Określony wulgarny wyraz wraz z procentami
Coś się podoba	zajebicie – 37% kurwa, zajefajnie – po 3,7% brak odpowiedzi – 55,6%
Coś się nie podoba	cholera, chujowo – po 11,1% pierdolę, kurwa, kurka – po 7,4% wypierdzielaj, spierdoliłeś coś, odczep się, wpieniasz mnie, zajebisty, idź do diabła – po 3,7% brak odpowiedzi – 48%
Ktoś jest niedobry	dureń, dupek – 11,1% kurwa – 7,4% wal się, debil, suka, bładź, spierdalaj, gówniarz, smarkacz, spada, przeklęty – po 3,7% brak odpowiedzi – 48%
Ktoś jest dobry	zajebisty – 37% zajebisty gość – 3,7% brak odpowiedzi – 59%
Nie chcesz czegoś zrobić	spierdalaj – 18,5% spada, wal się – po 7,4% pierdzielę, spierdzielaj, spieprzaj, pierdol się, odczep się, idź do diabła – po 3,7% brak odpowiedzi – 48%

Sytuacja	Określony wulgarny wyraz wraz z procentami
Kiedy nie możesz czegoś zrobić	won, wal się, spadaj, spierdalaj, pierdołę – po 7,4% kurwa, kurcze pieczone, idź do diabła – 3,7% brak odpowiedzi – 66,7%
Kiedy coś nie wychodzi	kurwa – 18,5% cholera, pierdołę – po 11,1% huk, kurcze, pieprzyć, wypierdalaj, ja pierdzielę, pierdołę nie robię – po 3,7% brak odpowiedzi – 44,4%
Kiedy się na kogoś zdenerwujesz	kurwa – 18,5% duppek – 7,4% kurcze, cholera, chuj, cham, gówniarz, konserwa, debil, wal się, spadaj, jebany – po 3,7% brak odpowiedzi – 51,9%

Źródło: opracowanie własne.

Z danych zawartych w tabeli wynika, że w sytuacjach emocjogennych ankietowani posługują się wyrazami prymarnie wulgarnymi, wywodzącymi się ze sfery ludzkiej cielesności, anatomii, fizjologii, seksualności, będącymi nazwami organów, funkcji utworzonych od nich (pierdol się), wyrazami pierwotnie wulgarnymi, ale aktualnie uchodzącymi za kolokwializmy, potoczny i obraźliwy wydzźwięk (dupa), w końcu – eufemizmami, które funkcjonują jako wulgaryzmy na zasadzie intencjonalnej metafory, której podstawą jest choćby podobieństwo w warstwie brzmieniowej (kurka)³⁴.

Analiza wyników ankiet pokazuje, że 77,8% respondentów przeklina w sytuacjach negatywnych, a tylko 7,4% w sytuacjach pozytywnych. Widać tu też dysproporcję ilościową: ujemne nacechowanie właściwe jest większej ilości wulgaryzmów. Do pozytywnego i negatywnego wartościowania stosowane jest określenie „kurwa” – zostało wymienione w sześciu z ośmiu sytuacji o charakterze emocjogennym. Wulgaryzm ten jest słowem uniwersalnym – obsługuje wszystkie możliwe użycia wyrazu wulgarnego wymienione przez Kowalikową, czyli: zwrot bezpośredni, przerywnik, przekleństwo, wyzwisko, ogólne wyrażenie złości, negatywnych emocji, dobitne podkreślenie złości, zdenerwowania, użycie słownikowe³⁵.

Użycie wulgarnych środków wyrazu motywowane było przez uczestników ankiety w różnoraki sposób. Prawie co czwarty (22%) z nich jako powód posługiwania się niecenzuralnymi słowami wskazywał nieumiejętność wyrażenia się w inny sposób, co w oczywisty sposób świadczy o znacznej nieporadności ję-

³⁴ J. Kowalikowa, *Wulgaryzmy we współczesnej polszczyźnie*, dz. cyt., s. 125.

³⁵ Tamże.

zykowej w obliczu emocjonujących sytuacji. Część ankietowanych (12%) nie wie, dlaczego stosuje wulgaryzmy. Sporadycznie (7,4%) wulgaryzmy używane są z przyzwyczajenia i dlatego, że wszyscy tak robią. Odpowiedzi na to pytanie nie udzieliło 18,5% respondentów.

Teza Kowalikowej, jakoby nadmiernie eksploatowane wulgaryzmy utraciły wartość ekspresywną i stawały się zwykłymi środkami wyrazu, ma w odniesieniu do osób o obniżonym intelekcie spore uzasadnienie. Mimo tego, że respektują one normę językową wyłącznie w sposób bierny, nawykowy (wstyd związany z użyciem wulgaryzmów), posługują się niecenzuralnym słownictwem w sposób bezrefleksyjny – tak, jak im na to pozwalają kompetencje językowe i komunikacyjne.

Używanie wulgaryzmów jest przez badaczy powszechnie uważane za „przejaw zubożenia komunikacji werbalnej; przekleństwo stało się społecznie akceptowanym, poręcznym substytutem wielu poręcznych słów, które należałoby znać i stosować z sensem”³⁶. To ubóstwo komunikacyjne jest szczególnie widoczne w badanej przeze mnie grupie, w której repertuar wulgaryzmów zastępuje wiele innych środków językowych. Brzydkie słowa występują tu w woli emocjonalizmów różnego typu: lekceważącego, pogardliwego, obelżywego, ale też pozytywnie wartościującego.

Jan Miodek podkreśla, że „Wulgaryzmy były, są i będą, bo w każdym języku, już od zarania dziejów, istnieje potrzeba ekspresji”³⁷. Ich funkcje reguluje dziś to, co Kwiryna Handke określa jako „rozszerzenie uzusu na niekorzyść normy językowej”³⁸. Wulgaryzmy bywają dziś semantycznie puste, często stają się zdaniową parentezą. Jednak analiza odpowiedzi ankietowych, uzupełniona elementami obserwacji uczestniczącej, pokazuje, że w przypadku grupy badanej, prymarną funkcją wulgaryzmów jest uzyskanie natychmiastowej ekspresji emocjonalnej przy użyciu minimum środków językowych, często respondentom nieznanymi. Obrazuje to wypowiedź jednej z uczestniczek warsztatów, która stwierdziła: „zdanie bez wulgaryzmów nie zawiera w sobie nawet jednego procenta wachlarza uczuć, emocji i doznań, niż zdanie zaopatrzone w jedno słowo na literę k...”.

³⁶ K. Uściski, *Lingua teriae Rei publicae, czyli język skundlony*, „Odra” 2002, nr 12, s. 15.

³⁷ Rozmowa z Janem Miodkiem..., dz. cyt.

³⁸ K. Handke, *Wulgaryzmy w języku Polek XX wieku*, [w:] *Polszczyzna dawna i współczesna*, red. Cz. Łapicz, Toruń 1994, s. 57.

SUMMARY

UGLY WORDS, I.E. USE OF VULGARISMS BY PEOPLE WITH INTELLECTUAL DISABILITIES IN EMOTIONAL SITUATIONS – PRELIMINARY RESEARCH

The main objective of the study is to present the results of a survey conducted among the participants of the occupational therapy workshop in Białystok, who are intellectually disabled. The study involved the use of vulgarism in emotional situations. The results in relation to the survey conducted by CBOS show the scale of the phenomenon and the current language trends associated with this phenomenon.

KEY WORDS: emotions, vulgarity, intellectual disability, swear-words

PATRYCJA SANIEWSKA – pedagog, terapeuta zajęciowy. Lubi słuchać ludzi, z którymi pracuje. Na białostockim językoznawstwie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą obrazowi emocji w języku osób z niepełnosprawnością intelektualną.

BARBARA ŁUKASZEWICZ
UNIwersytet Warszawski

KILKA OSTRYCH SŁÓW,
CZYLI CO O EMOCJACH NEGATYWNYCH
MÓWIĄ PODRĘCZNIKI DO NAUKI JĘZYKA
POLSKIEGO JAKO OBCEGO

Często mamy wątpliwości, czy okazywanie uczuć negatywnych jest właściwe. Jeszcze niedawno uważano, że człowiek dobrze wychowany powinien »zachować zimną krew« i nie denerwować się publicznie.

M. Szelc-Mays, *Coś wam powiem*

Nauka werbalnego wyrażania emocji w języku obcym wpisuje się w rozwijanie kompetencji socjolingwistycznej, zorientowanej na relacje między rozmówcami oraz na szereg czynników warunkujących pomyślną komunikację między nimi. Anna Duszak opisuje zależność między językowym wyrażaniem emocji a cechami kultury i społeczeństwa jako jeden z dwóch głównych obszarów badań dotyczących emocji w języku:

Uwikłanie językoznawstwa w badanie emocji sprowadza się do dwu podstawowych płaszczyzn poszukiwań: jak ludzie mówią o emocjach, a tym samym co język emocji mówi nam o doświadczaniu i ludzkiej konceptualizacji emocji, oraz, jak ludzie wyrażają emocje w działaniu językowym w różnych kontekstach sytuacyjnych, społecznych, a także kulturowych¹.

Wymienione przez badaczkę konteksty mają szczególne znaczenie w glotto-dydaktyce zdominowanej przez podejście komunikacyjne, dla którego charakterystyczne jest traktowanie osobistego doświadczenia studenta jako istotnego wkładu w naukę języka obcego w klasie². Jest ono zależne od rodzimej kultury obcokrajowca i obowiązujących w niej norm społecznych, regulujących zachowanie jednostek. Te właśnie czynniki kształtują wspomniane osobiste doświadczenie,

¹ A. Duszak, *O emocjach bez emocji. Gniew w perspektywie lingwistycznej*, [w:] *Anatomia gniewu. Emocje negatywne w językach i kulturach świata*, red. A. Duszak, N. Pawlak, Warszawa 2003, s. 14.

² D. Nunan, *Task-Based Language Teaching*, Cambridge 2004, s. 1.

które związane jest właśnie z emocjami – zdolnością ich przeżywania i rozpoznawania w drugim człowieku. Rozpoznanie to może dokonać się w dwojaki sposób – niewerbalny (komunikacja kinestetyczna) bądź werbalny (komunikacja językowa). Obie te płaszczyzny porozumiewania są ze sobą ściśle związane, o czym pisze Duszak, przywołując przykład jednej z emocji negatywnych – gniewu, który „wypisany na twarzy, w języku ciała, jest rozpoznawalny w słowie. Słowo staje się ikoną doświadczenia”³. Komunikat werbalny, rozumiany jako skutek zachowań niewerbalnych, może pojawić się również z inicjatywy osoby dostrzegającej dane emocje w rozmówcy, na co zwraca uwagę Mark Johnson:

Zmiany w postawie cielesnej, wyrazie twarzy i gotowości do działania, które często towarzyszą różnym emocjom, wynikają z wewnętrznych neuronowych i chemicznych procesów, będących reakcją na spostrzeżoną sytuację. (...) Oto dlaczego zdarza się czasami, że nie zdajemy sobie sprawy ze swojego rozdrażnienia aż do momentu, kiedy ktoś do nas powie: „Coś Ty taki wściekły dzisiaj?”⁴.

W takiej sytuacji osobie uczącej się języka obcego – na przykład cudzoziemcowi poznającemu język polski – przydaje się cały wachlarz leksemów, zwrotów i fraz, za pomocą których rodzimi użytkownicy danego języka werbalizują swoje emocje. Zbiór takich jednostek jest nieskończenie duży, jednak dają się w nim wyróżnić takie frazy, po które ludzie sięgają najczęściej. W *Europejskim systemie opisu kształcenia językowego* przedstawiono podział elementów, tworzących zbiór leksyki przyswajanej w czasie nauki języków obcych. Należą do nich elementy gramatyczne (mające zbiorami zamkniętymi, jak na przykład zaimki osobowe) oraz leksykalne, na które składają się pojedyncze słowa oraz stałe zwroty. W nauce werbalnych sposobów wyrażania emocji na szczególną uwagę zasługują te ostatnie. Ze względu na ich metaforyczność i częstokroć nietransferabilność, zrozumienie ich może być szczególnie trudne dla cudzoziemca. Należą do nich:

- utarte formuły (bezpośrednie eksponenty funkcji językowych, przysłowia, archaizmy);
- wyrażenia idiomatyczne (semantycznie niezrozumiałe, skostniałe metafory, np. trzymać język za zębami);
- intensyfikatory (których zastosowanie jest zazwyczaj ograniczane wymogami kontekstu i stylu, np. biała jak ściana,);
- szablonowe zwroty, wyuczone i używane jako całości bez odrębnej analizy, do których wstawia się słowa lub frazy, by nabrały znaczenia (np. Czy mogę prosić?);
- inne stałe związki wyrazowe, składające się ze słów regularnie używanych razem, np. wygłosić przemówienie, popełnić błąd⁵.

³ A. Duszak, dz. cyt., s. 15.

⁴ M. Johnson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, Łódź 2015, s. 78.

⁵ *Europejski system opisu kształcenia językowego: uczenie się, nauczanie, ocenianie*, Warszawa 2003, s. 101.

Leksyka emotywna pojawia się w materiałach dydaktycznych do nauki języka polskiego jako obcego od wielu lat. Można odnaleźć ją już w dziewiętnastowiecznych podręcznikach, które pod kątem wyrażania emocji przeanalizowała Anna Dąbrowska⁶. Temat ten w owym czasie podejmowany był jednak w sposób przypadkowy. Ta przypadkowość nie występuje we współczesnych podręcznikach, co zawdzięczamy usystematyzowaniu zagadnień wprowadzanych na poszczególnych poziomach nauczania w europejskiej klasyfikacji – od A1 do C2⁷.

Anna Seretny zwraca uwagę na konieczność uświadomienia obcokrajowcom różnych funkcji języka, których wykorzystywanie zależy jest od okoliczności: „Większość nowszych podręczników do nauczania języka polskiego jako obcego zapoznaje uczących się z różnymi możliwościami realizacji różnych funkcji językowych, dając im do ręki narzędzia umożliwiające działania językowe w rozmaitych sytuacjach i kontekstach”⁸. Toteż cudzoziemiec zaczyna naukę języka polskiego na poziomie podstawowym od poznania formuł grzecznościowych, które większość podręczników kursowych wprowadza już w pierwszym rozdziale. Uczeń dowiaduje się tym samym, jak przepraszać, dziękować i co powiedzieć nowo poznanemu człowiekowi, bez względu na to, czy naprawdę czuje potrzebę bycia grzecznym w stosunku do rozmówcy. Tak nakazuje kultura – ten utarty frazes najlepiej opisuje przyczyny stosowania pierwszych poznawanych przez cudzoziemców zachowań językowych. Trudno jednak stwierdzić, czy za pomocą zwrotów, które w danej sytuacji w p a d a zastosować, cudzoziemiec ma szansę wyrazić swoje emocje⁹. Wiedza na temat językowych strategii intencjonalnie obieranych w zwerbalizowanej ekspresji emocji lub reagowaniu na zachowanie rozmówcy pojawia się w podręcznikach zazwyczaj na poziomach wyższych niż początkujący.

Konieczność mówienia o wyrażaniu emocji w języku obcym motywowana jest co najmniej kilkoma czynnikami. Różnice kulturowe mogą spowodować niezrozumienie zachowania drugiego człowieka, a w konsekwencji brak prawidłowej interpretacji komunikatów niewerbalnych – gestów, mimiki, mowy ciała. Dodatkową przeszkodą jest język, związany z koniecznością werbalnego sygnalizowania swoich stanów. Często nie mówimy bezpośrednio o naszych emocjach. Ubieramy nasze myśli w metafory – jasne dla rodzimych użytkowników języka, a wymagające odkodowania przez cudzoziemców. Nie zastanawiamy się nad tym, mówiąc komuś, że „chyba kpi” lub „ty zawsze masz coś do powiedzenia”, pytając „coś ci się nie podoba?” lub wykrzykując „a skąd!”. Te i wiele innych utartych zwrotów w odczytaniu dosłownym znaczą zupełnie co innego, niż wskazuje na to ich użycie przenośne. Doskonale wiemy, że nie oczekujemy odpowiedzi na „coś

⁶ Zob. A. Dąbrowska, *Sposoby wyrażania emocji w wybranych dziewiętnastowiecznych podręcznikach języka polskiego dla cudzoziemców*, [w:] *Wyrażanie emocji*, red. K. Michalewski, Łódź 2006.

⁷ Zob. *Europejski system opisu kształcenia językowego...*, dz. cyt., s. 101.

⁸ A. Seretny, *Komunikacja niewerbalna a wyrażanie emocji – gesty w nauczaniu języka obcego*, [w:] *Wyrażanie emocji...*, dz. cyt., s. 483.

⁹ Por. A. Dąbrowska, dz. cyt., s. 446.

ci się nie podoba” i że wypowiedź „ty zawsze masz coś do powiedzenia” nie jest komplementem. Posiadamy kompetencje rodzimych użytkowników języka, których nie mają obcokrajowcy uczący się języka polskiego. Ponadto jesteśmy świadomi kategorii formalności sytuacji. Nie powiemy do nauczyciela „siema!”, podobnie jak nie zapytamy go „co on sobie wyobraża?”. Zupełnie inaczej brzmią zdania „jestem zawiedziony twoim zachowaniem” i „bardzo mnie to zdenerwowało”. Pochodzą one z wyższego rejestru języka i dlatego można je stosować chociażby w pisemnej skardze składanej do urzędu.

Emocji pozytywnych we współczesnych teoriach notuje się mniej niż negatywnych¹⁰. Jak twierdzą Jonathan H. Turner i Jan E. Stets, przewaga emocji negatywnych związana jest z koniecznością wytworzenia w człowieku poczucia zagrożenia w sytuacji krytycznej: „bodźce negatywne oznaczają niebezpieczeństwo i zmuszają nas do reagowania”¹¹. Jest to kolejny argument przemawiający za koniecznością wprowadzania tematu emocji negatywnych. Uczący się powinni wiedzieć, kiedy nadchodzi niebezpieczeństwo, jakie zachowania i słowa mogą na to wskazywać.

Strategie wyrażania emocji negatywnych w podręcznikach są niejednokrotnie powiązane z kategorią potoczności uwidaczniającą się w tekstach pisanych w stylu nieoficjalnym. Na wzrost liczby potocyzmów w materiałach dydaktycznych zwraca uwagę Konrad Szamryk¹², wiążący ten fakt ze zmianą kształtu podręczników powstałych w okresie dominacji podejścia komunikacyjnego, co zaowocowało „sfunkcjonalizowanym nauczaniem gramatyki, a więc w połączeniu z określonymi sytuacjami komunikacyjnymi i słownictwem”¹³. To podejście wpłynęło na kształt dwóch najpopularniejszych serii podręczników *Hurra!!! Po polsku* oraz *Polski, krok po kroku*, w których zawarto wiele kolokwializmów. Zaowocowało to bogactwem leksyki emotywnej, szczególnie w serii *Polski, krok po kroku*, co zostanie omówione w dalszej części artykułu.

Na potrzeby rozprawy doktorskiej o wyrażaniu emocji negatywnych w praktyce glottodydaktycznej przeanalizowałam treści zawarte w podręcznikach kursowych oraz podręcznikach poświęconych konkretnym sprawnościom, wydanych w latach 90. XX wieku i po roku 2000¹⁴. Temat emocji¹⁵ negatywnych został podjęty w ponad

¹⁰ Theodore D. Kemper jako emocje uniwersalne dla wszystkich ludzi wskazał: *szczęście, strach, złość i smutek*. Paul Ekman początkowo stwierdził, że emocji pierwotnych jest sześć: *szczęście, strach, złość, smutek, zaskoczenie, wstręt*; później wraz z Wallace'em Friesenem dodali do tej listy *pogardę*.

¹¹ H. Turner, J.E. Stets, *Socjologia emocji*, Warszawa 2009, s. 27.

¹² K. Szamryk, *Problemy związane z leksyką potoczną (na przykładzie materiału z podręczników do nauki języka polskiego jako obcego A1)*, [w:] *Z problematyki kształcenia językowego*, t. VI, red. E. Awramiuk, M. Karolczuk, Białystok 2016, s. 107–117.

¹³ Tamże, s. 108.

¹⁴ Kolejność wprowadzania informacji o każdym podręczniku jest następująca: tytuł, autor/autorzy i numery omawianych stron. W pochodzących z omawianych książek dialogach zrezygnowałam z przytaczania imion lub funkcji osób mówiących.

¹⁵ Na potrzeby poniższej analizy pojęcia *emocje* i *uczucia* traktowane są synonimicznie.

trzydziestu publikacjach z tego okresu. W tym miejscu przedstawię sposoby poruszania tego zagadnienia w wybranych podręcznikach. Nie oceniam podręczników ze względu na ich wartość metodyczną, koncentruję się wyłącznie na sposobie wprowadzania tematu emocji negatywnych, na który zdecydowali się autorzy.

*DZIEŃ DOBRY! CZ. 2, ALEKSANDRA JANOWSKA,
MAGDALENA PASTUCHOWA, s. 40–41*

Bohaterami książki są państwo Orłowscy i ich dzieci. Marzeniem jednego z chłopców jest podróż do Afryki. Gdy udaje mu się zrealizować ten plan, rodzina ma mieszane uczucia. O uczuciach tych może się on dowiedzieć z toczącego się dialogu. Na jego podstawie należy wykonać polecenie polegające na dopasowaniu podanych czasowników do postaci. Pod pytaniem „Co oni czują?” znajdują się jednostki takie jak: „cieszyć się”, „wierzyć w kogoś”, „być dumnym z kogoś”, „liczyć na kogoś” (emocje pozytywne) oraz „tęsknić za kimś”, „martwić się”, „bać się”, „zazdrościć”, „smuć się”, „denerwować się”, „być złym na kogoś” (emocje negatywne). Należy samodzielnie zdecydować o stanie emocjonalnym każdego z bohaterów, rozpoznając go na podstawie ich wypowiedzi i stworzyć pełne zdania opisujące ich zachowanie.

PER ASPERA AD ASTRA, ANNA SERETNY, s. 11–12

Podręcznik zawiera ćwiczenia rozwijające sprawność czytania na poziomie zaawansowanym niższym C1. Sięgają po niego studenci, którzy bardzo dobrze znają język polski i są w stanie czytać niespreparowane teksty, również publicystyczne. Jednym z nich jest felieton Tomasza Terlikowskiego *Nie żyjemy dla siebie*. Już tytuł artykułu sugeruje stanowisko autora w sprawie osób, które nie zakładają rodzin. W dalszej części tekstu pojawia się akapit zatytułowany *Nieodpowiedzialni single* i opinia na temat słów Klaus Bachmanna, postulującego redefinicję małżeństwa i rodziny:

Widząc kryzys, postuluje takie zmiany prawne, które sprawiłyby, że to, co obecnie uważane jest za zło, któremu prawo ma przeciwdziałać lub przynajmniej nie sprzyjać, stanie się dobrem. Rozwody, porzucone przez ojców potomstwo, matki z gromadką dzieci, z którym każde ma innego tatusia, lub brak odpowiedzialności za drugiego człowieka mają stać się normą, na straży której stanie się prawo. Normalne małżeństwo i zbudowana na nim rodzina ma być zaś w tej wizji pieśnią odległej przeszłości, atawizmem krwi, z którym nie należy się liczyć i którym nie należy się przejmować.

W powyższym fragmencie znajduje się nacechowanie negatywnie zdrobnienie „tatus” i waloryzujące sformułowanie „normalne małżeństwo”, a ostatnie zdanie jest wyraźnie sarkastyczne. Na przykładzie tego tekstu widać, że student na poziomie zaawansowanym powinien umieć rozpoznawać leksemy nakierowujące go na właściwy tor interpretacyjny. Jeśli uczący się wie, że zdrobnienia w języku

polskim mogą mieć odcień ironiczny, zrozumie, że forma „tatuś” wskazuje na stosunek autora do omawianej kwestii.

PRZEJDŹ NA WYŻSZY POZIOM, ELŻBIETA ZARYCH, s. 47

Polakowi kolor żółty kojarzy się z latem lub z zazdrością, podczas gdy w Grecji kolor ten symbolizuje smutek, a w Egipcie – żalobę. Można by mnożyć przykłady kulturowej symboliki kolorów, również tej związanej z emocjami negatywnymi¹⁶. Autorka podręcznika, przeznaczonego dla studentów na poziomie średniozaawansowanym wyższym B2 i zaawansowanym niższym C1, zdaje sobie sprawę z różnorodnego postrzegania symboliki kolorów przez mieszkańców różnych krajów, dlatego też polecenie jednego z ćwiczeń brzmi: „Jakimi kolorami wyraża się podane w tabeli uczucia/stany w Twoim kraju, a jakimi w Polsce? Wpisz nazwy kolorów”. W dwóch kolumnach studenci muszą wpisać kolory, jakie symbolizują podane stany w ich kraju i w Polsce. Wśród uczuć i stanów negatywnych znalazły się smutek, żaloba i zazdrość.

*PO TAMTEJ STRONIE TATR, MARTA PANČÍKOWÁ,
WIESŁAW STEFAŃCZYK, s. 119, 180, 185*

W podręczniku przeznaczonym dla studentów słowackojęzycznych pojawia się dialog pomiędzy studentką a recepcjonistką w przychodni studenckiej:

- Proszę pani, chciałabym zamówić wizytę u lekarza dla mojej koleżanki, ma chyba grypę.
- Proszę podać nazwisko koleżanki.
- Martina Bielikova.
- Tak, zanotowałam.
- Proszę powiedzieć, o której mogłybyśmy przyjść.
- Co pani taka nerwowa! Zaraz powiem! Lekarz może ją przyjąć o jedenastej.
- Dziękuję bardzo, jest pani bardzo miła.
- Pani też!

Służba zdrowia większości Polaków nie kojarzy się z miłym personelem, co zostało przedstawione w dialogu. Studentka żegna się z nieprzyjemną recepcjonistką ironicznym „jest pani bardzo miła”. Wypowiedziane bez powodu „co pani taka nerwowa!” może być pretekstem do rozmowy ze studentami o opinii na temat służby zdrowia funkcjonującej w ich krajach i instytucjach wzbudzających w nich samych niechęć. Takim tematem mogą być też relacje rodzinne i wypominająca zaniedbywanie nauki ciocia:

- Jak ty możesz myśleć o studiach, skoro ciągle gdzieś fruwasz?! Nigdy cię w domu nie ma, ciągle jakieś dziewczyny! Rok temu zadawałeś się z jakąś Kingą, a teraz z tą

¹⁶ Zob. R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995.

Słowacką, Ziutą, czy jak jej tam?! I ty chcesz skończyć studia?! Ucz się, b o inaczej nie zdasz nawet egzaminu poprawkowego.

– Ależ ciociu!

– Ja wiem, co mówię, prawda Broniu?

Janusz (do siebie) Jędza!!!

W pretensjach cioci widoczny jest związek wyrażania emocji negatywnych z językiem potocznym. Gdyby autor dialogu chciał wprowadzić jedynie oficjalne słowa, takie jak „chodzisz” zamiast „fruwasz”, wypowiedź byłaby pozbawiona tak silnego ładunku emocjonalnego. Przedmiotem dyskusji z studentami może być też nazwanie cioci „jędzą” i pytanie, czy jest to bardzo ubliżające określenie? Jak w innych krajach określa się ludzi, na których jesteśmy źli, unikając wulgaryzmów? Kontynuacją tego zagadnienia jest jedno z ćwiczeń automatyzujących formę rzeczownika w formie wołacza. Należy dodać typową dla niego końcówkę fleksyjną w takich zdaniach jak: „..... (człowiek), oszalałeś?!; (ty, łobuz), po coś tu przyszedł!?!; (ty, drań), zejdź mi z oczu!” W tym ćwiczeniu zostały wybrane określenia, które nie są uznawane za wulgarne. Często mają też wydźwięk humorystyczny, szczególnie coraz rzadziej słyszane „łobuzie”. Przy okazji omawiania takiego ćwiczenia, warto poinformować obcokrajowca o tym, że stosując tego typu określenie w stosunku do rówieśnika, narażony byłby na śmieszność.

COŚ WAM POWIEM, MAGDALENA SZELC-MAYS,
s. 77–88, 111–122, 133–142, 207–220, 241–252

Publikacja ta jest doskonałym wyborem dla lektorów planujących temat emocji negatywnych na całą lekcję. Zawarte w niej ćwiczenia komunikacyjne dla studentów na poziomie średniozaawansowanym odpowiadają rozdziałom nazwanym kolejno: *Wyrażanie niezadowolenia, złości, irytacji, Żal, dezaprobaty, rozczarowanie, Ostrzeżenie, groźba, Obawa, zmartwienie, pocieszenie oraz Oburzenie, obraza, lekceważenie*. Wszystkie części stanowią kompendium leksemów i zwrotów potrzebnych do tego, aby mówić o emocjach negatywnych i umieć wyrażać je w zależności od kontekstu i sytuacji. Autorka we wstępie do każdego z rozdziałów zwraca uwagę na aspekt kulturowy. W tekstach wprowadzających podkreśla coraz większą akceptację dla publicznego wyrażania emocji negatywnych, co niegdyś było uznawane za niewłaściwe. Na początku rozdziału *Oburzenie, obraza, lekceważenie* omawia również psychologiczny aspekt uzewnętrzniania swoich stanów emocjonalnych:

Demonstrowanie tzw. »negatywnych uczuć« oceniane jest bardzo różnie, od »wybuchnął szlachetnym oburzeniem« po »ogarnęła go głupia, histeryczna złość«. Niektóre środowiska uważają, że człowiek dobrze wychowany nie powinien pokazywać uczuć, a szczególnie negatywnych. Emocje powinny zostać opanowane i najwyżej nazwane słowami, a nie ujawniane. Są natomiast psycholodzy, którzy twierdzą, że lepszy jest uzewnętrzniony akt złości połączony na przykład z demolowaniem mieszkania niż powolne hodowanie w sobie agresji, która w konsekwencji może doprowadzić nawet do zbrodni.

Tekst ma być podstawą dyskusji na temat emocji negatywnych. Pod nim umieszczono pytanie: „Jakie jest twoje zdanie na temat uczuć negatywnych?”.

Praca z kolejnymi rozdziałami nie zaczyna się więc od ćwiczeń leksykalnych, lecz od poszerzenia kompetencji kulturowej studenta. Zanim pozna on możliwości, jakie w zakresie wyrażania emocji daje mu język polski, musi wspólnie z lektorem i pozostałą częścią grupy zastanowić się nad sytuacjami, w których absolutnie powinien powstrzymać się od pokazywania swojego niezadowolenia czy oburzenia. Powinien też wiedzieć, jakie reakcje są zarezerwowane jedynie dla osób, z którymi łączy go relacje nieformalne, czyli jaki jest zakres użycia konkretnych wyrażen. W tym celu autorka wprowadza kwalifikator informujący o wyrażeniach typowych dla subkultur młodzieżowych. Widnieje on przy: „olewam to”, „phi...”, „wisi mi to”, „eee...”, „on sobie bimba”, które wypowiada się w celu pokazania swojego niezadowolenia. Kontekst kulturowy pojawia się też w ćwiczeniach, w których student ma porównać sposoby wyrażania danych emocji w języku polskim i w języku ojczystym, co widać w rozdziale *Wyrażanie niezadowolenia, złości, irytacji*. Polecenie jednego z ćwiczeń brzmi: „Po polsku mówi się, że ze złości można blednąć, czerwienić, sinieć, płakać itp. Jak wyraża się złość w twoim języku?”.

Rozdziały mają swoją stałą strukturę. Po tekście wprowadzającym przedstawiane są leksemy i zwroty służące do ekspresji danego stanu, następnie użyte w praktyce w części *Przykłady*. Najobszerniejsza część każdego rozdziału to ćwiczenia. Ponieważ podręcznik przeznaczony jest dla obcokrajowców, przy każdym leksemie podana jest informacja o części mowy, do której przynależy („niezadowolenie (rzecz.); złościć się – zezłościć się (czas.)”). Inne informacje w każdym rozdziale dotyczą przypadków gramatycznych, w jakich leksem musi zostać użyty po danym zwrocie („być niezadowolonym – *z czegoś* – ze źle wykonanej pracy”) oraz przyimków występujących po danych leksemach („złość mnie bierze *na* szefa, *na* te porządki, *na* te przepisy”). Poniżej przedstawione są fragmenty podpunktów *Zwroty* i *Przykłady* z rozdziału *Wyrażanie niezadowolenia, złości, irytacji*:

Niezadowolenie

Nic nie rozumiem. Jestem niezadowolony z takiego obrotu rzeczy. Nie podoba mi się to. Ależ jak tak można! No nie.. dlaczego tak? Nie dość, że... to jeszcze... Jestem tym oburzona! Jestem wściekła! Diabli mnie biorą! Nie cierpię takich numerów (...)

- Proszę Pana, chcę zgłosić reklamację wykonanej przez was usługi.
- Słucham pana. Co się nie udało?
- Tydzień temu zostawiłem u was mój magnetowid do naprawy. I dalej nie działa! Zapłaciłem 100 złotych za naprawę!
- Jak to nie działa? Czego nie ma?
- Niczego nie ma! Ani dźwięku, ani obrazu! A ja mam zwyczaj nagrywać rozgrywki ligowe. Przepadły mi już dwa ważne mecze! Chyba mnie tu potarga ze złości!
- No, niech się pan tak nie irytuje. Zaraz coś poradzimy... poszukamy usterki...
- Co o poszukamy! Jakiej usterki! To jest kompletnie sknocone! Proszę to w tej chwili zaprawić albo oddać pieniądze!

W dalszej części student ma szansę wykorzystać podane zwroty i, wzorując się na przykładowych dialogach, wyrazić swoje emocje w języku polskim. Ćwiczenia bazują przede wszystkim na kontekście sytuacyjnym, co w przypadku tego tematu nie zawsze jest proste.

W cytowanym powyżej rozdziale znalazło się równocześnie zadanie wymagające wyartykułowania reakcji na poplamioną przez kolegę książkę, jak i bardziej ryzykowne ćwiczenie, zawierające pięć kontrowersyjnych wypowiedzi na temat kobiet. Wśród nich znalazł się cytat lekarza Gino Lombrosa: „Kobiety inteligentne są często bezpłodne” oraz psychologów A. Farnhama i W. Lundberga: „Im bardziej kobieta jest wykształcona, tym bardziej narażona jest na zaburzenia seksualne”. Studenci mają zastanowić się nad tym, czy te opinie są dla nich irytujące, czy zgadzają się z nimi i co powiedzieliby autorom tych opinii. Cytaty są seksistowskie i ubliżające kobietom, mają więc duży potencjał wzbudzenia żarliwej dyskusji na lekcji. Co zrobić, gdy część studentów zgodzi się z zacytowanymi opiniami? Powodem tego może być wychowanie w kulturze, w której kobiety są postrzegane jako gorsze od mężczyzn lub mizoginia części studentów, którzy nie będą widzieli niczego niesłusznego w wyrażeniu swojej prawdziwej opinii na forum grupy. Minusów takiej sytuacji będzie bardzo dużo – po pierwsze zadanie nie spełni swojej funkcji, jaką ma być automatyzacja zwrotów używanych do wyrażenia oburzenia. Większym problemem może być jednak nieprzyjemna atmosfera w klasie, a nawet konflikt między studentami.

Zaletą książki jest ilość zadań ćwiczeniowych. Zaproponowano ich wystarczająco dużo, by prowadzący mógł wybrać spośród nich takie, które najlepiej sprawdzą się w danej grupie. Lektor ma więc możliwość zrezygnowania z kontrowersyjnego zadania i wybrania innego, które jego zdaniem będzie mniej ryzykowne.

WŚRÓD LUDZI I ICH SPRAW, ELIZA MADEJ, EWA BAJOR,
s. 48, 100, 133, 163

Karol Darwin już w XIX wieku postulował biologiczne uwarunkowanie ekspresji mimicznej, co jego zdaniem wykluczało zależność niewerbalnych środków wyrażania emocji od kultury. Pogląd ten dominuje we współczesnej nauce, co można z pożytkiem wykorzystać na lekcji w grupie międzynarodowej. W rozdziale zatytułowanym *Jak się porozumiewamy?* umieszczono sześć fotografii z ludźmi wyrażającymi zróżnicowane stany emocjonalne. Polecenie brzmi: „Czy z wyrazu twarzy możesz ocenić, jakie to są uczucia: gniew, radość, przerażenie (strach), zdziwienie, zachwyty, cierpienie? Czy sądzisz, że łatwo jest rozpoznać ludzkie emocje tylko z twarzy?”. Bazowanie na ekspresji mimicznej gwarantuje brak nieporozumień w kwestii prawidłowej interpretacji takich zachowań, jak te przedstawione na poniższych zdjęciach. Przykładowo: jeśli student określi kobietę na środkowej fotografii po lewej stronie jako zadowoloną a nie smutną/żałamaną/zmartwioną, będzie to błąd językowy, a nie interferencja spowodowana odmienną niż w polskiej kulturze interpretacją takiej mimiki.



Ryc. 1. Ekspresja niewerbalna. Źródło: *Wśród ludzi i ich spraw*, s. 48.

Studenci ćwiczą wyrażanie opinii w języku polskim, rozmawiając o swoich własnych uprzedzeniach, a także o uprzedzeniach panujących w Polsce oraz w ich krajach. Temat ten został powiązany z zagadnieniem słowotwórczym, mianowicie z nazwami ekspresywnymi, jakimi są rzeczowniki odprzymiotnikowe i odczasownikowe zakończone formantem *-uch*. Zaproponowane w książce „uparciuch” czy „kłamczuch” wskazują z jednej strony na negatywny stosunek do pewnych cech adresata tych określeń, z drugiej strony niejednokrotnie występują w kontekście humorystycznym i są wyrazem przychylności, a nie antypatii.

Różnice kulturowe, jakie zostały uwzględnione w tworzeniu pierwszego z omawianych zadań, nie zostały wzięte pod uwagę w zadaniu automatyzującym wyrażanie oburzenia w polszczyźnie. Pojawiają się w nim przykłady zachowań uznawanych za negatywne w Polsce, jednak niekoniecznie w innych krajach, a w poleceniu nie znalazła się informacja na temat wykonania zadania zgodnie z normami obowiązującymi w Polsce. Wykorzystując zwroty: „to okropne”, „to niestosowne”, „ale obciach”, „to niewłaściwie”, „to nie do pomyślenia”, „to straszne”, „jaki wstyd”, „ale numer”, „to karygodne”, „to oburzające” należy zareagować słownie na takie zachowania jak: „John zwraca się po imieniu do dyrektora Studium”, „Barbara przyszła na egzamin

wydekoltowana do pasa”, „Ten mężczyzna przez wiele lat pisał do policji donosy na swoich sąsiadów”, „Justynę złapano na kradzieży pieniędzy z torby koleżanki”, „Andrzej, zwykle taki kulturalny, zaklął wczoraj ordynarnie na lekcji”, „Koledzy opowiadają w pracy świńskie dowcipy w obecności koleżanek”. Dyskusyjnym przykładem jest „Tomek nie kłania się swoim nauczycielom”.

Z kolei w rozdziale dotyczącym wyrażania zachwyty, przerażenia i smutku pojawia się temat zanieczyszczenia wód. Z jednej strony ochrona środowiska nie należy do najbardziej interesujących tematów zajęć, z drugiej jednak – jest to temat pozwalający uniknąć kontrowersji takich, jak w przypadku ostatniego omawianego ćwiczenia z książki *Coś wam powiem*.

OTO POLSKA MOWA, PIOTR LEWIŃSKI, s. 119–126

Uczuciom poświęcono w książce cały rozdział. Podobnie jak w przypadku poprzedniej publikacji, pierwsze polecenie polega na prawidłowej interpretacji mimiki postaci przedstawionych na dziesięciu fotografiach i obrazach. Należy przyporządkować im nazwy emocji takie jak: ból, żal, gniew, radość, zadowolenie, smutek, zachwyty, rozpacz, tęsknota, szczęście, wściekłość, zmartwienie, przygnębienie, zdenerwowanie, depresja, frustracja, wstyd. Mimo że mimikę niektórych postaci trudno zakwalifikować jednoznacznie, to brak klucza do tego ćwiczenia pozostawia studentom dowolność i szerokie pole do dyskusji z pozostałymi członkami grupy.



Ryc. 2. Ekspresja niewerbalna. Źródło: *Oto polska mowa*, s. 120.

Trudne do wykonania jest ćwiczenie polegające na uporządkowaniu pięciu grup nazw emocji od najbardziej pozytywnych do negatywnych. O ile pogarda jest faktycznie bardziej negatywna niż lekceważenie i niechęć, a antypatia jest bardziej pozytywna niż wrogość, o tyle trudno w podobny sposób porównać smutek i przygnębienie (smutek został uznany w kluczu za bardziej pozytywny stan niż przygnębienie) lub nieprzyjemność i przykrość (przykrość uznana została za bardziej negatywną).

Kolejne ćwiczenie opiera się na poleceniu: „Pomyśl, co może czuć ktoś, kto mówi – «O cholera!», «Jaka szkoda!», «Strasznie mi głupio!», «Fantastycznie!», «A niech to szlag trafi!», «Chyba żartujesz?!», «I co ja mam teraz zrobić?», «To wprost nieprawdopodobne!». Wystąpienie treści polecenia wykrzyknień *o cholera!* i *a niech to szlag trafi!* pokazuje, jak bardzo zmieniło się postrzeganie tych zwrotów na przestrzeni lat. Oba bowiem były niegdyś uznane za wulgarne i kilkadziesiąt lat temu nie pojawiłyby się w żadnym podręczniku. Dziś jednak aż tak nie rażą, choć nadal nie przystoi, aby student używał ich w obecności profesora. Wśród podanych zwrotów przeważają te, które dotyczą emocji negatywnych. Dominują one również w dwóch końcowych ćwiczeniach rozdziału. Pojawia się w nich tekst: *Niektóre emocje są szkodliwe* oraz test *Czy jesteś nerwowo?*.

CZŁOWIEK I JEGO ŚWIAT W SŁOWACH I TEKSTACH,
MAŁGORZATA KITA ALDONA SKUDRZYK, s. 203–220

Podręcznik stanowi wybór tekstów dla cudzoziemców posługujących się językiem polskim na poziomie zaawansowanym. Uczuciom poświęcono cały rozdział, w którym znalazły się takie utwory, jak: *Niepewność* Adama Mickiewicza, *Jestem niczyj* i *Fabula rasa* Edwarda Stachury, *Fotografia* i *Miłość* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej oraz definicja miłości ze *Słownika pojęć zmistyfikowanych* Jana Sochonia. Zadaniem studentów jest określenie, jakie uczucia zostały przedstawione w tekstach. Ponieważ założeniem podręcznika jest rozwijanie umiejętności rozumienia i interpretowania utworów literackich, w ćwiczeniach wprowadzających leksykę emotywną dominują określenia z wyższego rejestru języka takie jak: frazeologizmy („krew uderzyła komuś do głowy”, „w kimś obudziła się skrucha”, „kogoś opanowuje strach”), metafory literackie („płomień nienawiści”, „ktoś tonie w bólu”), a także synonimy słów poznanych na niższych poziomach („trwożyć się”, „obawiać się” jako synonimy czasownika „bać się”). W ćwiczeniu polegającym na dopisaniu nazw uczuć do opisu twarzy znalazły się epitety: „mroczna”, „pośępna”, „ponura”, „promienna”. Jest to kolejna publikacja, w której zwraca się uwagę na związek emocji ze słowotwórstwem i wyrazami pochodnymi, utworzonymi za pomocą konkretnego formantu.

Na przykładzie imion przedstawiono sposoby tworzenia zdrobnień w języku polskim, choć w jednym z ćwiczeń pojawiło się zgrubienie – „Marycha”. Jan Grzenia zwraca uwagę na augmentatywną funkcję przyrostka -ycha, jednak podkreśla, że jest to wyłącznie zgrubienie formalne: „W rzeczywistości takie formy imion

mogą być użyte tylko w sytuacji, gdy między rozmówcami istnieje zażyłość, a więc w gruncie rzeczy są to spieszczenie¹⁷. Z kolei na podstawie słów takich jak „adwokacisko”, „babsztyl”, „psisko”, „dziadyga”, „reporterzyna”, „wierszydło” czy „głowina” uzupełniający ćwiczenia musi zdecydować o emocjonalnym nastawieniu osoby wypowiadającej dane słowa.

W rozdziale znalazło się również zadanie polegające na podzieleniu podanych uczuć na pozytywne i negatywne. Trudnym do zakwalifikowania jest słowo „wiara”. Skoro wiara miałaby zostać uznana za stan pozytywny, to czy w takim razie brak wiary uznamy za zjawisko negatywne?

Ciekawym zadaniem jest wybranie kwiatów do ułożenia pięciu bukietów dla pięciu osób i dołączenie do nich bilecików objaśniających symbolikę wybranych kwiatów. Wśród propozycji znalazły się symbole stanów i emocji negatywnych, jak ostróżka, oznaczająca niewierność. Ćwiczenie jest dobrą okazją do poznania symboliki kwiatów, która nie we wszystkich kulturach jest taka sama.

SERIA *HURRA! PO POLSKU*, ANETA SZYMKIEWICZ, MAŁGORZATA MAŁOLEPSZA, AGNIESZKA BURKAT, AGNIESZKA JASIŃSKA

Hurra! Po polsku 1 – s. 64

Hurra! Po polsku 2 – s. 62, 114, 136, 155

Hurra po polsku 3 – s. 39, 105, 120, 148

Czy Polacy akceptują niepunktualność? Z dialogu w pierwszej części serii *Hurra!! Po polsku* wynika, że notoryczne spóźnianie się nie jest faktycznie mile widziane i powoduje zdenerwowanie czekającego. Ktoś jest „oczywiście znów” niepunktualny, a gdy pojawia się na miejscu, wita się go niezbyt przychylnym „No, jesteś nareszcie!”:

- (...) Marta jest oczywiście znów niepunktualna (...)
- No, jesteś nareszcie!
- Przepraszam cię bardzo.

W drugiej części serii powraca pejoratywny wydźwięk kolokwialnej jednostki „no” – zirytowana telefonem w środku nocy dziewczyna pyta ukochanego: „No co jeszcze?”. Wyrażanie uczuć negatywnych, rozumianych jako opis stanu fizycznego, zostaje podjęte w rozdziale dotyczącym samopoczucia. Do rozmowy na ten temat zaproponowano takie zwroty jak: „czuję się źle”; „jest mi źle”, „smutno”; „chyba będę chory, chora”; „boli mnie głowa”; „mam kiepski nastrój”.

W tym samym rozdziale zamieszczony został tekst dotyczący depresji wśród młodych ludzi, a smutek, przygnębienie oraz izolację potraktowano jako zaburzenia nastroju.

¹⁷ J. Grzenia, *Zdrobnienia czy zgrubienia?*, <http://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/zdrobnienia-czy-zgrubienia;13645.html> [dostęp: 24.07.2016 r.].

W przypadku ćwiczenia z wypowiedziami członków rodziny na temat ślubu dwojga młodych ludzi temat został potraktowany niesztampowo, ponieważ z trzech wypowiedzi wynika, że wiadomość o ślubie nie wzbudza pozytywnych emocji. Uzupełniający ćwiczenie ma określić, kto wyraża daną emocję (żal, smutek, współczucie), a także zacytować fragment tekstu, który o tym świadczy. Są to takie wypowiedzi jak: „bardzo żałuję, że Kasia wychodzi za mąż”; „mam nadzieję, że Kasia zmieni swoją nieodpowiedzialną decyzję” oraz „prawdę mówiąc, współczuję im”.

W przeciwieństwie do większości cytowanych dialogów pochodzących z innych podręczników, emocje wyrażane są tu za pomocą mniej kolokwialnego języka, w przypadku współczucia natomiast zostały one podane w tekście wprost. Podobnie jest z wyrażeniem protestu: „Nie mogę zaakceptować faktu, że pisma pornograficzne są ogólnodostępne!” oraz „Jestem oburzony/oburzona tym, że on został zwolniony z pracy!” to przemyślane wypowiedzi, a nie nagłe – i przez to bardziej kolokwialne – reakcje stosowane w rozmowie.

W trzeciej części na poziomie średniozaawansowanym niższym B1 znajduje się dużo idiomów związanych z emocjami negatywnymi, co wynika z programu nauczania, a także konieczności przygotowania do egzaminu certyfikatowego, któremu poświęcono w podręczniku dużo miejsca. Do takich idiomów należą: „mieć nerwy na szpilkach”, „upaść na głowę”, „coś się w głowie nie mieści”.

W związku z zawartymi w podręczniku zadaniami egzaminacyjnymi, autorzy grupują zwroty potrzebne m. in. do wyrażania warunku i konsekwencji oraz upodobań związanych z kuchnią. Do mówienia o rozczarowaniu zaproponowano między innymi zwroty: „To okropne!”, „Naprawdę? Coś podobnego!” i „Ładna historia”. Ich cechą jest metaforyczność, a w przypadku wyrażenia „ładna historia” również sprzeczność, utrudniająca zrozumienia zwrotu usłyszanego po raz pierwszy. W temacie Kontrola dyskusji znalazły się między innymi wyrażenia: „Ależ skąd!”, „Nic podobnego!”, „To przesada!”, „Bzdura!”, jednak zaproponowano tylko jedno ćwiczenie, w którym można ich użyć. Lepiej jest w przypadku wyrażania dezaprobaty i zastosowania zwrotów takich, jak: „Co ty opowiadasz!”, „Nonsens, nic podobnego”, „Co za pomysł”, „Wykluczone”, „Ależ skąd!”. Można ich używać, odnosząc się do podanych nagłówków prasowych, wypowiedzi, a także w wymyślonych w grupie scenach. Nacechowana emocjonalnie może być również krytyka i reakcja na nią. Poza przykładami „Nie podoba mi się to”, „Naprawdę nie rozumiem, po co...” w podręczniku pojawiły się również zwroty o mocniejszym ładunku emocjonalnym: „To okropne/straszne!”, „Szkoda czasu”, „Szkoda słów”, „Szkoda gadać”, a w odpowiedzi na krytykę: „Jak może pan/i coś takiego mówić!”, „Nie rozumiem pana/ pani cię”, „(Chyba) pan żartuje żartujesz”, „Nie wiem, o co panu/pani chodzi”.

SERIA *POLSKI, KROK PO KROKU* IWONA STEMPEK, ANNA STELMACH,
SYLWIA DAWIDEK, ANETA SZYMKIEWICZ

Polski, krok po kroku 1 – s. 124

Polski, krok po kroku 2 – s. 144, 145

Oba podręczniki realizują materiał od poziomu podstawowego do średniozaawansowanego niższego B1. Pojawiają się w nich dialogi z bardzo rozbudowaną leksyką, a także język potoczny i kolokwializmy, które mają oddać język codziennych rozmów. Zwroty, za pomocą których wyrażane są emocje negatywne, często są akcentowane graficznie poprzez zwielokrotnione pytajniki i wykrzykniki. Przykładem tego są dialogi z lekcji *Wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej*:

- Ty spóźniona?! Co się stało?
- Javier, o nic nie pytaj, bo zaraz eksploduję!
- Ho, ho, ho! To musi być coś poważnego! Słucham?
- Poszłam spać o 5 rano, bo studenci, którzy mieszkają w mieszkaniu obok, znowu robili imprezę.
- I to jest minus??? To idealna sytuacja! Nie musisz chodzić do pubu!
- Nie ironizuj, proszę. Dla mnie to nie jest śmieszne. Jestem wściekła! Spałam tylko 4 godziny. Jestem potwornie zmęczona. Zaspałam do szkoły! To mi się nie zdarza!
- To nie jest duży problem. Dam ci moje notatki z lekcji, a jeśli chodzi o sąsiadów, można poinformować policję i...
- To nie pomaga! Już zdecydowałam, dzisiaj przeprowadzam się do hotelu.

Temat emocji został podjęty w zakończeniu drugiej części serii, w lekcji dotyczącej sztuki i piractwa internetowego. W osobnej tabeli zostały zebrane leksemy dotyczące poszczególnych stanów. Wśród nich tylko radość jest emocją pozytywną; większość z nich odnosi się do emocji negatywnych, co jest związane z omówionym w rozdziale tematem nielegalnego pobierania filmów i muzyki z internetu. Zaletą tabeli jest to, że porządkuje w jednym miejscu słowa potrzebne do mówienia o stanach w zależności od podmiotu wypowiedzi, przykładowo: „ja jestem zawstydzona, ale temat jest wstydlivy”, „zawstydzienie jest...”, „wstydzę się”.

Ćwiczenie 5

Proszę uzupełnić tabelę.

odczuwać strach = bać się
radować się* = cieszyć się

*forma rzadko używana

EMOCJE			
strach	wystraszony		odczuwać strach
zdenerwowanie		denerwujący	stresować się
	zawstydzony	wstydlivy	
skrępowanie			
oburzenie		oburzający	
	radosny	radosny	

Ryc. 3. Wyrażanie emocji. Źródło: *Polski, krok po kroku 2*, s. 144.

W kolejnym ćwiczeniu student ma za zadanie wymyślić konkretne sytuacje, w których odczuwa każdą z wymienionych w tabeli emocji. Polecenie to różni się od poleceń z innych podręczników, w których student miał dopasować nazwy emocji do podanych sytuacji lub fotografii. W taki sposób zostało skonstruowane jedno z kolejnych ćwiczeń. Wypisano w nim następujące zwroty i wykrzyknienia: „O Boże!”, „Co to będzie!”, „To cudownie!”, „Szlag by to trafił!”, „Umieram z przerażenia!”, „Ojej, co ja narobiłam!”, „To niedopuszczalne!”, „To niesamowite!”, „Jak pan tak może?!”, „O cholera!”, „Jestem trochę zakłopotany...”, „A niech go wszyscy diabli...!”, „Wkurza mnie to!”, „Rewelacyjna wiadomość!”, „To skandal!”, „To żenujące!”. Uczący się ma za zadanie określić, co czuje osoba, która mówi w ten sposób – nazwać emocje kryjące się za tymi reakcjami.

POLSKI JEST COOL, EWA PIOTROWSKA-ROLA,
MARZENA PORĘBSKA, s. 281

Lubelski podręcznik został wydany w 2013 roku, jest więc jedną z nowszych publikacji glottodydaktycznych na poziomie A1. W przeciwieństwie do serii *Polski, krok po kroku*, nie znajdziemy w nim tak bogatej leksyki. Stosując metodę spiralną, autorki powracają do słów z poprzednich rozdziałów i wprowadzają bardzo dużo różnorodnych ćwiczeń, automatyzujących te same konstrukcje. Częściej niż zdenerwowanie czy złość, w poleceniach występuje zdziwienie sygnalizowane poprzez znaki interpunkcyjne, bez wprowadzania niepoznanych dotąd słów i zwrotów: „Tak!?”, „Nie?”, „Podoba ci się ta sukienka???”. Za nieskomplikowane zostały uznane wykrzyknienia: „Coś ty!” i „O nie!”:

- Czy jeszcze kochasz Piotra?
- Coś ty! Ciebie tylko Kocham, a nie jego. (...)
- (...)

- Proponuję tę sukienką w czarno-białe paski i czerwony szal.
- O nie! Będę wyglądać jak zebra. (...)

* * *

Podsumowując zagadnienie emocji negatywnych w przedstawionych powyżej podręcznikach można wysunąć następujące wnioski:

- Dominującą formą wypowiedzi, w której widoczne są językowe wyznaczniki emocji negatywnych, jest dialog. Stanowi on imitację żywej rozmowy, w której użytkownicy języka używają mniej wysublimowanych słów niż w wypowiedziach oficjalnych i pisemnych. Inną przyczyną dominacji dialogu jest interakcja z drugim człowiekiem, którego słowa i zachowanie powodują, że w rozmówcy budzi się potrzeba wyrażenia swojego stanu emocjonalnego za pomocą słów.
- Do zastosowania leksyki emotywniej w praktyce częściej wybierane jest umiejscowienie jej w kontekście i konkretnej sytuacji niż stymulowanie wypowiedzi za pomocą materiałów wizualnych.
- Widoczna jest świadomość różnic kulturowych w symbolice związanej z emocjami i brak tych różnic w interpretacji mimiki.
- Zagadnienie wyrażania emocji negatywnych jest przedstawiane w odmienny sposób w podręcznikach na różnych poziomach zaawansowania – na poziomie początkującym, średniozaawansowanym i zaawansowanym, co motywowane jest diametralnie różnym stopniem znajomości polszczyzny przez uczących się na tych poziomach, a także innymi założeniami programowymi¹⁸ i stopniem trudności leksyki, na jaką decydują się jej autorzy.
- W zanalizowanych materiałach dydaktycznych pojawia się dużo zwrotów metaforycznych i potocznych, co pozwala przygotować studentów na zetknięcie się z nimi w codziennej rozmowie.
- Emotywność zwrotów jest sygnalizowana graficznie, poprzez znaki interpunkcyjne, często zwielokrotniane.

Podjęcie tematu emocji na lekcji języka polskiego jako obcego może stanowić niezwykłą podróż w głąb nieznanych dotąd kultur – nie tylko dla studentów uczących się języka polskiego, lecz także dla lektora rozmawiającego z nimi o różnicach w sposobie wyrażania emocji negatywnych pomiędzy Polską a ich ojczyzną. Porównywanie sposobu ekspresji emocji negatywnych w różnych krajach przypomina o tym, jak duży wpływ na percepcję człowieka ma jego rodzima kultura, a także jak istotne jest łączenie treści językowych z treściami socjologicznymi na lekcji języka obcego. Aby nowe języki i kraje stawały się coraz mniej obce, należy spojrzeć na nie również od *ciemniejszej* strony, czyli przeanalizować sposoby wyrażania złości, gniewu lub zdenerwowania w sytuacjach konfliktowych.

¹⁸ Por. *Programy nauczania języka polskiego jako obcego. Poziomy A1–C2*, red. i aut. I. Janowska, E. Lipińska, A. Rabiej, A. Seretny, P. Turek, Kraków 2011.

W nawiązaniu do motta artykułu można stwierdzić, że wyrażanie emocji negatywnych jest właściwe wtedy, gdy mówiący ma na uwadze okoliczności, w jakich używa konkretnych słów i zwrotów. Znając kontekst ich użycia, może wyrazić siebie bez bycia narażonym na nieprzyjemności. Ucząc się wyrażania emocji negatywnych w języku obcym, studenci nie tylko zwiększają swoje kompetencje językowe, lecz także mają poczucie, że są w stanie wyrazić siebie również wtedy, gdy coś ich męczy, sprawia im przykrość lub denerwuje.

SUMMARY

FEW HARSH WORDS, I.E. WHAT TEXTBOOKS FOR LEARNING POLISH AS A FOREIGN LANGUAGE SAY ABOUT NEGATIVE EMOTIONS

Emotions called as the negative ones may be recognized in other people through signs sent verbally or non-verbally. Language enables communicating emotions which are related to the particular situations and other persons' statements. There are many state expressions which indicate emotionality of statements. They are commonly known among native speakers, but they are new to foreigners who learn Polish as a foreign language. It is often complicated to decode their meaning because of their metaphoricalness or colloquiality and that is another barrier for foreigners. They may also have problems with the cultural symbols, which are connected with negative emotions and states, and differences between Polish culture and native culture. It is very helpful to familiarize them with the sayings used by Polish people to express negative emotions. The authors of the coursebooks are aware of it and tackle the issue in a differential way. The article forms an analysis of the chosen teaching materials in terms of the way of expressing the negative emotions in Polish language. The books, which have been explored, are coursebooks, series of coursebooks and books concentrated on language abilities such as reading or speaking.

KEY WORDS: negative emotions, expressing negative emotions, teaching Polish as a foreign language, teaching Polish culture, negative emotions in Polish language

BARBARA ŁUKASZEWICZ – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim i studium podyplomowego „Glottodydaktyka Polonistyczna - nauczanie języka polskiego jako obcego” w Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców POLONICUM. Studentka filologii norweskiej na Uniwersytecie Humanistycznospołecznym SWPS w Warszawie. W ramach studiów doktoranckich na filologii polskiej na UW przygotowuje rozprawę na temat wyrażania emocji negatywnych w praktyce glottodydaktycznej.

EDYTA SANIEWSKA, NATALIA EMILIA SANIEWSKA
UNIwersytet Medyczny w Białymstoku

O DE(?)EMOCJONALIZACJI Dyskursu Zdrowia Publicznego (na przykładzie HIV i AIDS)

Zdrowie jest wartością emocjogenną – tak z punktu widzenia medycznego, jak i psychospołecznego¹, na planie doświadczenia indywidualnego, jak i populacyjnego. Zdrowie z emocjami wiąże się także na poziomie dyskursu rozumianego jako zachowania komunikacyjne, czyli społeczne praktyki, w których zawierają się konkretne użycia języka i zachowania pozajęzykowe². W praktyce mamy do czynienia z wieloma – w zależności od przyjętego kryterium typologicznego – dyskursami. W sposób oczywisty najsilniej ze zdrowiem związany, a właściwie jemu poświęcony, jest dyskurs zdrowia publicznego³, chociaż zdrowie wpisuje się też w inne dyskursy – publiczny, medialny, polityczny, humanistyczny – co uwidacznia się na poziomie tworzonym w ramach konkretnego dyskursu tekstu.

W tym miejscu wyjaśnić należy, czym właściwie jest zdrowie publiczne. Jego spełniającą akademickie kryteria definicję zaproponował w roku 1920 na łamach prestiżowego czasopisma „Science” Charles-Edward Amory Winslow. Amerykański bakteriolog zaproponował, by zdrowie publiczne rozumieć jako naukę i sztukę⁴, które pozwalają na zapobieganie chorobom, przedłużanie życia (leczenie), wczesne rozpoznawanie, popularyzowanie zdrowia, fizycznej sprawności i higieny osobistej w wyniku prowadzenia zorganizowanych wysiłków⁵ i przy wykorzystaniu narzędzi, wśród których dziś wymienić trzeba edukację zdrowotną i politykę zdrowia. Z definicją tą koresponduje koncepcja pól Lalonde’a, opracowana przez kanadyjskiego ministra zdrowia, Marca Lalonde’a,

¹ Zob. *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, Gdańsk 2005, cz. VI: *Emocje a zdrowie*.

² Zob. R. Szwed, *Nieswoistość analizy dyskursu w nauce o komunikacji. Dyskurs jako przedmiot i metoda badań*, [w:] *Zawartość mediów, czyli rozważania nad metodologią badań medioznawczych*, red. T. Gackowski, Warszawa 2011, s. 13–29.

³ Zdrowie publiczne rozumiemy tu jako naukę o zdrowiu w odniesieniu do populacji ludzkiej.

⁴ W podobnych opozycjach (nauka – sztuka, rzemiosło – sztuka) ujmuje się także medycynę.

⁵ C.E.A. Winslow, *The Untilled Fields of Public Health*, „Science” 1920, nr 51 (1306), s. 23–33.

nieco ponad pół wieku później⁶. Zgodnie z obowiązującymi do dziś ustaleniami Kanadyjczyka, zdrowie determinowane jest (w różnym stopniu) przez cztery czynniki: styl życia, środowisko życia, czynniki biologiczno-dziedziczne, organizację opieki zdrowotnej⁷. Innowacyjne w koncepcji Lalonde'a było dostrzeżenie i podkreślenie znaczenia roli stylu życia (w oryginale *lifestyle*) w zdrowotnych zachowaniach ludzi, a więc także w „prowokowaniu” ryzyka zachorowania, podającego się modyfikacjom za sprawą choćby edukacji zdrowotnej o charakterze profilaktycznym. Tak rozumiane zdrowie publiczne „stanowi ramy myślenia w konkretnym obszarze życia społecznego”, a więc w myśl Anthony'ego Giddensa, staje się dyskursem, czyli „tym, co ludzie w danym społeczeństwie myślą i jak mówią”⁸ o pewnych kwestiach. Dyskursy nie istnieją w separacji, ale wchodzą w różnego typu interakcje, stanowią dla siebie konteksty. Ważnym kontekstem dyskursu zdrowia publicznego jest humanistyczny dyskurs choroby, którego kanoniczną reprezentacją jest praca Susan Sontag *Choroba jako metafora* (1977) oraz jej uzupełnienie *AIDS i jego metafory* (1988)⁹.

W samym dyskursie choroby można wskazać dyskursy konkretnych rozpoznań o dużym zasięgu. Taki (sub)dyskurs możemy przypisać także AIDS. Do jego analizy – poza kontekstową pracą Sontag – wybrano aktualną, niewielką objętościowo (32 strony), broszurę informacyjną akredytowaną przez Krajowe Centrum ds. AIDS *Co musisz wiedzieć o HIV i AIDS bez względu na to, gdzie mieszkasz i pracujesz*¹⁰.

Na AIDS zwracamy uwagę nie dlatego, że stał się (już dawno przecież) przedmiotem humanistycznego namysłu, ale biorąc pod uwagę to, dlaczego się nim stał. Ta rozprzestrzeniona na całym świecie choroba powoduje co dnia śmierć około pięciu tysięcy osób, około siedmiu tysięcy osób każdego dnia zakaża się wirusem HIV, będącym przyczyną AIDS¹¹, co umieszcza ją w centrum światowej polityki zdrowia publicznego oraz przypisuje jej ważne miejsce w imaginariu społecznym¹², o czym świadczy to, że AIDS wkrótce po swojej eskalacji, trzydzieści lat

⁶ M. Lalonde, *A New Perspective on the Health of Canadians*, www.phac-aspc.gc.ca/ph-sp/pdf/perspect-eng.pdf [dostęp: 12.10.2016 r.].

⁷ Tamże, s. 32.

⁸ A. Giddens, *Socjologia*, Warszawa 2004, s. 720.

⁹ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, Kraków 2016. Dalej w cytatach podawane jest oznaczenie S i strona.

¹⁰ *Co musisz wiedzieć o HIV i AIDS bez względu na to, gdzie mieszkasz i pracujesz*, wyd. IX zmienione i uaktualnione, Warszawa 2013. Dalej podawana jest w tekście strona.

¹¹ W Polsce co roku wykrywanych jest około 800-1200 zakażeń: codziennie średnio 2-3 osoby dowiadują się o tym, że są zakażone; zob. *UNAIDS report on the global AIDS epidemic 2010*, http://www.unaids.org/globalreport/Global_report.htm [dostęp: 27.04.2010 r.].

¹² Zwykle się uważa się, że gwałtowne rozprzestrzenienie HIV i AIDS związane było ze zmianami obyczajowymi. Bardzo długo diagnozy te wiązały się z piętnem społecznym i wykluczeniem, toteż ogromną rolę poznawczą przypisać należy działaniom medialnym. HIV oraz AIDS pojawiają się w fabułach filmów takich jak *Witaj w klubie* (*Dallas Buyers Club*, 2013) czy *Dumni i wściekły* (*Pride*, 2014).

temu, zyskał miano „dżumy XX wieku”. Określenie to z jednej strony odnosi się do wysokiej śmiertelności obu chorób, z drugiej pokazuje metaforyczny potencjał AIDS jako elementu życia społecznego, dzięki któremu choroba ta daje się opisać w nośnych kategoriach popularnonaukowych. Wykorzystał to Matt Ridley, angielski zoolog i popularyzator nauki, przybliżając szerokiemu gronu odbiorców pochodzenie wirusa wywołującego AIDS¹³. Pod koniec lat 90. pisał on: „HIV jest wirusem, którym znacznie trudniej się zarazić, choroba ta zbiera jednak obfite żniwo, gdyż jego ofiary przez dłuższy czas czują się na tyle dobrze, że mogą zarażać innych. AIDS, który okazał się jedną z największych plag w historii ludzkości, jest mniej zakaźny niż dżuma dymienicza, ospa czy odra. Rozprzestrzenia się wolniej niż grypa czy cholera. Zabija nie tak prędko jak tyfus czy żółta febra. Jednak pod względem stopnia śmiertelności i trudności w leczeniu przypomina choroby, które wywoływały z przeszłości wielkie epidemie”¹⁴.

AIDS też zyskał miano epidemii, określanej słownikowo jako: 1. „pojawienie się wśród ludności danego terenu dużej liczby zachorowań na określoną chorobę”; 2. „nagminne występowanie, rozpowszechnianie się czegoś”¹⁵. Obie definicje, choć w różny sposób (pierwsza z punktu widzenia epidemiologii jako dziedziny zdrowia publicznego, druga w sposób metaforyczny), odnoszą się do tej choroby, wskazując jej powszechny charakter, złowieszczą rozległość zjawiska, a także konotując historycznie warunkowane emocje związane z chorobami atakującymi ludzkie zbiorowości: strach, obawę, lęk, niepewność, bezbronność, przerażenie. W przypadku epidemii do czynienia mamy nawet z paniką. Pewne jest, że taka intensywność odczuć nie pozostawia człowieka obojętnym, budząc jeśli nie strach przed śmiertelną chorobą,

¹³ To dłuższy, ale warty poznania opis: „W 1972 roku pewna kobieta, którą nazwiemy Pacjentką 3, opuściła rodzinną wioskę położoną w okręgu Yambuku (środkowy Zair) i wyruszyła w długą podróż do miasta Kinszasa. Mieszkała tam przez cztery lata i utrzymywała się z prostytucji. W roku 1976, mając 36 lat, powróciła do Yambuku. Wkrótce potem miejsce to stało się przedsiódkiem piekła, choć nie z jej winy. Z nie wyjaśnionych przyczyn ludzie zaczęli tam nagle umierać. Nie odchodzili w spokoju, lecz po prostu rozpadali się. Pierwszymi objawami były bóle stawów i gardła. Przez trzy dni chorzy mieli intensywne wymioty, potem ich skóra pokrywała się krostami. Krwawili z nosa, ust i odbytnicy, po czym następował kończący się śmiercią wstrząs. W ciągu jednego miesiąca zmarło czterdziestu z trzystu mieszkańców rodzinnej wioski Pacjentki 3. Były to pierwsze zarejestrowane ofiary wirusa gorączki krwotocznej Ebola Zair – prawdopodobnie najbardziej śmiertelnościowego szczepu wirusów, jaki kiedykolwiek został opisany. Jednakże Pacjentka 3 nie zmarła z powodu choroby wywoływanej przez wirus Ebola. (...) Kilka miesięcy po wybuchu epidemii gorączki krwotocznej, kiedy cieszyła się, że wyszła z niej cała, zaczęła cierpieć z powodu biegunki i uporczywego kaszlu. Często gorączkowała i zaczęła chudnąć. Jej stan zdrowia gwałtownie się pogarszał i w połowie następnego roku zmarła. Pochowano ją w Yambuku pod zwykłym kamieniem nagrobnym. Zamrożona próbka krwi, przechowywana w Atlancie, w stanie Georgia, stanowi klucz do zagadki jej przedwczesnej śmierci: w 1976 roku u Pacjentki 3 rozpoznano nosicielstwo HIV. Właśnie w tej próbce krwi, po raz pierwszy na świecie, stwierdzono obecność wirusa AIDS”; M. Ridley, *Choroby*, Warszawa 1998, s. 7–8.

¹⁴ Tamże, s. 9.

¹⁵ *Słownik języka polskiego*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/epidemia.html> [dostęp: 12.10.2016 r.].

to choćby odrazę względem stereotypowo określanych grup chorych i grup podwyższonego ryzyka (osoby podejmujące przygodne kontakty seksualne, szczególnie homoseksualne, wstrzykujące sobie narkotyki i inne środki, tak zwany półświatek).

W omawianej broszurze wielokrotnie mówi się o HIV i AIDS jak o epidemii: w perspektywie chronologicznej, zwracając uwagę na jej początek: „Od początku trwania epidemii: (3), „na początku epidemii” (7, 9), i przestrzennej: „objęła wszystkie państwa świata” (7), „występuje we wszystkich państwach świata” (22), „Epidemia na świecie trwa od ponad 30 lat” (6). W perspektywie czasowej mówi się także o „dobie HIV i AIDS” (15), wskazując, że zjawisko to jest wciąż aktualne. Na zasadzie synonimicznej stosowane jest mniej obciążone, bo niekonotujące w sposób oczywisty śmierci, określenie eufemistyczne – problem: „problem AIDS” (5), „problem HIV” (7), „HIV i AIDS to problem” (20).

Metaforyczny wymiar epidemii przywołuje jeszcze jeden kulturowy synonim – plagę. Sontag uznała, że „Główną metaforą, przez którą rozumie się epidemię AIDS, jest metafora plagi” (S, 124). O ile jednak „plaga” znajduje miejsce w dyskursie choroby, o tyle już w dyskursie zdrowia publicznego – nie. Jest to określenie zbyt religijnie nacechowane, odnoszące się do przednaukowego wyobrażenia o chorobie jako karze i chorym jako winnym, co wiąże się z kulturowym napiętnowaniem zachowań sprzyjających zakażeniu.

Jednak w dyskursie zdrowia publicznego nie jest istotny aspekt oceniający, umoralniający. Liczy się – co zostało podkreślone w początkowej części ulotki – wartość informacyjna, edukacyjna (by „przedstawić najważniejsze informacje o HIV i AIDS”, 3), demitologizującą („materiał zawiera odpowiedzi na wiele pytań dotyczących tego, jak zapobiegać zakażeniu HIV”, 3), a w konsekwencji – pragmatyczna („Znajomość faktów umożliwi zabezpieczenie siebie przed zakażeniem, a także wspieranie osób żyjących z HIV”, 3).

Praktycznie uzasadniona jest – i od stuleci wyjątkowo nośna – metafora militarna, o której Sontag pisze: „Ta najbardziej ogólna metafora przetrwała jednak w języku edukacji publicznej, gdzie chorobę przedstawia się zazwyczaj jako *atakującą* społeczeństwo, a próby ograniczenia śmiertelności wywoływane jakąś chorobą nazywa się walką, batalią lub wojną” (S, 91).

Autorzy ulotki sprawnie posługują się słownictwem metaforyzującym wywód w duchu metafory militarnej. Wyrażenia z tego kręgu są w języku polskim silnie zleksykalizowane. Z analizy przykładów z broszury wnika, że HIV i AIDS są konceptualizowane zewnętrznie, jako wróg, obcy – zarówno w perspektywie mikro, czyli stosunku do człowieka, jak i makro – w doniesieniu do społeczeństwa, które na poziomie epidemiologicznym toczy „walkę z HIV i AIDS” (3) w postaci „działań zapobiegawczych oraz programów edukacyjnych” (6). Wspomina się też o „walce z epidemią” (8).

Z kolei na poziomie osobniczym mówi się o organizmie jako swoistej maszynierii biologicznie zaopatrzonej w narzędzia obrony przed czynnikami obcego pochodzenia: „Nasz organizm wyposażony jest w mechanizm obronny – układ immunologiczny (odpornościowy), który zwalcza infekcje wirusowe oraz inne cho-

roby” (4). W czasie „wojny” „HIV powoli go osłabia, aż do zupełnego zniszczenia” (4). Gdy „układ immunologiczny jest poważnie uszkodzony” (4), rozpoznaje się AIDS, który jest „zespołem różnych chorób, które atakują osoby zakażone HIV” (4).

Diagnostyka również wpisuje się w ten krąg metaforyczny: badana krew trafia do laboratorium „w celu przeprowadzenia poszukiwań antygeny p24 i przeciwciał anty-HIV” (23). Sama sekwencja walki przedstawia się następująco: pacjent – wirus – zakażenie – choroba. Poszczególnym jej elementom przypisać należy charakterystyczną leksykę.

I tak do pacjentów odnosi się kliniczne różnicowanie: zakażony HIV oraz chory na AIDS (6). Pojawiają się też określenia: „ktoś jest seropozytywny” (4), „osoba seropozytywna” (11) „kogoś z niedoborem odporności” (4), „osoba zakażona” (4), „Osoba żyjąca z wirusem” (4), „osoby żyjące z HIV” (6), „Osoby żyjące z HIV i AIDS” (9), pisze się również o „żyjących z HIV” (3). Część z tych określeń podkreśla podmiotowy charakter chorych (są to „osoby”), inne uwypuklają zewnętrzne, ale nierozłączne, usytuowanie choroby w życiu pacjenta („z”), co jest charakterystyczne dla chorób przewlekłych (11). Letalność AIDS opisywana jest w opozycji czasowej – dawniej choroba kończyła się „szybką i nieuchronną śmiercią” (3), natomiast dziś można z nią żyć do „starości i naturalnej śmierci” (8).

Natomiast obraz samego wirusa jest dwuznaczny. Odnoszą się do jego opisu określenia niespodziewane: „HIV jest wrażliwy” (8), „ginie poza organizmem człowieka” (8), „jest słabym wirusem, który niszczą powszechnie dostępne środki dezynfekcyjne zawierające np. chlor” (14). Dopiero w organizmie człowieka objawia swój potencjał: „Wirus może długo (średnio 8–10 lat) dokonywać uszkodzeń w układzie immunologicznym” (7), „nie można też usunąć wirusa z organizmu” (7).

Kluczowy jest tu więc moment zakażenia. W tym kontekście zwraca się uwagę na ryzyko zakażenia wirusem HIV, z którym korelują: narażanie się (15), zmniejszenie ryzyka (16), obniżenie ryzyka (17), zwiększenie ryzyka (18), ochrona (17), prawdopodobieństwo zakażenia (17), ryzyko przeniesienia (17). Ryzyko to wiąże się z określonymi zachowaniami i sytuacjami: „Bardzo łatwo zakazić się HIV podczas wstrzykiwania sobie narkotyków lub innych substancji oraz używania wspólnych igieł, strzykawek i akcesoriów do przygotowywania oraz przyjmowania narkotyków” (18). To, co ma kontakt z krwią, może więc „stanowić drogę przenoszenia HIV” (19). Określenie sposobu transmisji wirusa wykorzystuje z kolei metaforę drogi: „droga wnikięcia wirusa do organizmu człowieka” (13).

Sontag w *Chorobie i metaforze* podkreśliła, że w dyskursie dotyczącym raka funkcjonują „metaforyczne ozdobniki deformujące doświadczenie chorych” (S, 95), które – na co istnieje kulturowe przyzwolenie – podlega „romantyzacji” i „sentymentalizacji” (S, 105). Wydaje się jednak, że w przypadku AIDS, choć podobnego do raka pod względem metaforycznej genealogii inwazji (S, 98), metaforyka spełnia inne zadanie. Ponieważ AIDS „silnie kojarzy się ze śmiercią” (S, 105), metafory wykorzystywane do jego opisu służą „oswojeniu” zjawiska. Należy zauważyć, że metaforyka militarna ma charakter antropogeniczny, pozwala przynajmniej domniemywać o możliwości pokonania wroga siłami ludzkimi – pomysłowością,

zręcznością, wynalazkiem. W pewien sposób urzeczowia chorobę, zamiast ją oceniać czy wartościować (temu służyłaby metafora religijna).

Z drugiej strony, metaforyka w tekście użytkowym, z którym mamy do czynienia w przypadku ulotki, jest na ogół sfunkcjonalizowana. Broszury funkcjonujące w dyskursie zdrowia publicznego skonstruowane są tak, by wywoływać pożądane społecznie postawy – zachowania prozdrowotne i tolerancyjne wobec zarażonych i chorych.

Znajduje to odzwierciedlenie na poziomie organizacji tekstu, czemu odpowiada świadomie wybrana stylistyka, pozwalająca na realizację obranego celu. Omawiana broszura ma znamiona stylu popularnonaukowego. Jego wyznacznikami są: dbałość o precyzję wypowiedzi (liczne powtórzenia HIV, AIDS, wirus, choroba), objaśnianie terminów („choroby wskaźnikowe, tzw. zakażenia oportunistyczne”, „wiremii, czyli ilości wirusa we krwi”, 7; „HIV to skrót od angielskiej nazwy *Human Immunodeficiency Virus*, co w języku polskim oznacza: ludzki wirus nabytego niedoboru (upośledzenia) odporności”, 4). Na ułatwienie odbioru tekstu wpływa też usystematyzowanie materiału w postaci pytań i odpowiedzi w różnych miejscach tekstu. Po pierwsze w warstwie głównej, gdzie formuła pytanie – odpowiedź zastępuje gęsty, naukowy wywód („Czy naprawdę każdy może się zakazić HIV?”, 7); po drugie – w leadach, gdzie pytanie jest użyte jako zachęta do zapoznania się z dalszą częścią rozdziału („Na czym polega ten test? W jakiej sytuacji można, a w jakiej powinno się go wykonać?”, 23); po trzecie – na marginesach, gdzie jest łatwym do wychwycenia wyróżnikiem („Co możesz zrobić?”, 11), porządkującym i ułatwiającym znalezienie potrzebnych informacji. W stylistykę popularnonaukową wpisuje się także obrazowa metaforyka, o specyficie której wspomina się tu w różnych miejscach.

Wyróżnić można także elementy stylu publicystycznego, który odwołuje się nie tylko od intelektu odbiorcy (statystyki dotyczące choroby, 6), ale też do jego postaw („Nie powinno tak być!” 3) i podświadomości, czemu służy też atrakcyjna graficzna forma prezentacji oraz wykorzystanie rozpoznawalnego koloru (czerwień jest kolorem wstążki oznaczającej solidarność z osobami zarażonymi HIV i chorymi na AIDS). Charakterystyczne są także rzeczowe, ukierunkowane perswazyjnie bezpośrednie zwroty do odbiorcy umieszczone w strategicznych kompozycyjnie miejscach – w leadach. Utrzymane są one w tonie informatywnym: „Poniżej przedstawiamy fakty, które pozwolą ci poznać prawdę” (15); racjonalizującym: „Może się wydawać, że praca z osobą żyjącą z HIV lub chorą na AIDS jest niebezpieczna. Zdarza się, że taka sytuacja budzi obawy lub niepokoje. Są one jednak nieuzasadnione. Po przeczytaniu tego rozdziału zrozumiesz dlaczego” (10); czy nawet prowokującym: „Jeśli zamierzasz przeczytać tylko jeden rozdział broszury – wybierz ten! Przedstawia on najważniejsze fakty związane z HIV i AIDS” (4). Zdania są krótkie, co podnosi komunikatywność tekstu.

Z drugiej jednak strony nie da się nie zauważyć, że w tekście znajdują się także językowe wykładniki emocji. Są to przede wszystkim wykrzyknienia. Pojawiają się w funkcji perswazyjnej w odniesieniu do czytelnika jako odbiorcy tekstu o określonej tematyce i mają wywrzeć wpływ na sposób czytania, zapoznawania się z treściami zawartymi w broszurze – na przykład „wybierz ten!” (4) [rozdział]. W innych miejscach odwołują się do postaw społecznych, takich jak dyskryminacja czy brak zro-

zumienia: „Nie powinno tak być!” (3). W jeszcze innych – wykrzyknienia występują w formie zaleceń: „trzeba możliwie szybko wypłuć i wypłukać usta dużą ilością wody lub innych płynów, z wyjątkiem alkoholu!” (7) [o kontakcie z płynami ustrojowymi, które mogły być zarażone]; „Takich prezerwatyw nie powinno się kupować!” (16) [o uszkodzonych opakowaniach]; „Podczas kontaktów seksualnych z partnerami/partnerkami poznanymi w innych krajach, zawsze powinnaś/powinieneś używać prezerwatywy!” (22). Uwagę zwraca tu brak potępienia zachowań powszechnie uważanych za niewłaściwe. Autorzy nie ingerują w niczyją prywatność. Podają rzeczowe informacje, ukierunkowujące zachowania, czemu służą formy: „nie powinno się”, „trzeba”. Ich spersonalizowane odpowiedniki: „powinnaś/powinieneś” pokazują, że odbiorcami treści zawartych w broszurze, adresatami „porad” są i kobiety, i mężczyźni, ponieważ osoby obojga płci podejmują ryzykowne zachowania. Trudni też nie mieć wrażenia, że omawiane fragmenty przypominają typowy, profesjonalny dyskurs lekarski, w którym obecne są wskazania i zalecenia.

Ostatnie z wykrzyknień, podwojone – „Przyjdź i porozmawiaj! Zrób test!” (28) – ma w pewien sposób zindywidualizowaną formę, której znamieniem jest druga osoba liczby pojedynczej. Zachęca do nawiązania bezpośredniego kontaktu, typowego w sytuacjach „medycznych” („przyjdź”), uzyskania pewnej wiedzy, która nie będzie jedynie sumą faktów, ale wynikiem żywej interakcji, która pozwala na uszczegółowienie („porozmawiaj”), a w końcu – sprawdzenia, czy jest się nosicielem („zrób test”). Przekaz werbalny jest tu zdroworozsądkowy, logiczny, ale właściwego wydźwięku nabiera dzięki wykrzyknikom.

Podkreślić należy w końcu wyrażoną przez autorów broszury *expressis verbis* uwagę o emocjogenności tematów związanych z HIV i AIDS: poza biologicznym wymiarem chorowania i medycznymi implikacjami leczenia, pojawiają się tu także kwestie ze sfery wartościowania osadzonego w kulturze i religii – chodzi między innymi o związek zachorowania z seksualnością i patologiami społecznymi. Autorzy ci piszą: „Omawianie tych tematów budzi wiele emocji” (6) i na poziomie potocznego odbioru trudno temu zaprzeczyć. Jednak przykład autorytatywnego tekstu użytkowego osadzonego w dyskursie zdrowia publicznego pokazuje, że jego emocjonalny wydźwięk można wyciszyć (zdeemocjonalizować), świadomie stosując strategię „merytoryzacji”, czyli intelektualizowanie, zastąpienie metafor z kręgu aksjologicznego tymi o wydźwięku konkretnym, pochodzącym z tego samego kręgu odniesień. Zauważmy, że w broszurze HIV i AIDS nazywane są wyłącznie epidemią, nie ma tu porównań w jakikolwiek sposób pobudzających wyobraźnię, jak dżuma czy plaga. W ulotce wirus i choroba przedstawione są w sposób merytoryczny. Zastosowano także porównania na poziomie medycznym: „HIV nie jest ani jedyną, ani najbardziej zakaźną chorobą przenoszoną drogą płciową” (15) oraz na poziomie socjologii choroby: „osoby żyjące z HIV oraz ich najbliżsi stają się obiektem uprzedzeń i obaw, które nie towarzyszą innym chorobom” (6), sprowadzając tym samym HIV do rzędu chorób takich, jak wszystkie inne.

A jednak... czyta się tę broszurę nieobojętnie. Mają na to z pewnością wpływ czynniki pozatekstowe. Autorzy zwrócili uwagę na to, że „zagadnienia dotyczące

HIV i AIDS często są przedstawiane przez środki masowego przekazu w sensacyjny sposób” (6), z przywołaniem kontrowersyjnych, społecznie tabuizowanych asocjacji. To one, wraz z własnymi doświadczeniami czytającego, decydują o tym, jak tekst zostanie odebrany. Możliwe więc, że nie będzie to zgodne z intencjami nadawców. Innych reakcji bowiem możemy spodziewać się po profesjonalistach, pacjentach, ich rodzinach, zdrowych, którzy zetknęli się jedynie z chorymi czy zdrowych, którzy o HIV i AIDS tylko słyszeli. Pewne jest to, że choroba, będąca zagrożeniem biologicznego, psychicznego i społecznego życia człowieka, a więc każda przewlekła, nieuleczalna choroba – nie tylko HIV i AIDS – generuje negatywne emocje intrapersonalne oraz interpersonalne, mniej lub bardziej uświadomione. Zadaniem materiałów informacyjnych, będących elementami edukacji zdrowotnej, jest takie sprofilowanie reakcji emocjonalnych, by nie działały przeciwko człowiekowi jako jednostce i członkowi pewnej społeczności.

W konstrukcji zastosowanej w tytule tych rozważań – de(?)emocjonalizacja – zawiera się pytanie o możliwość wyeliminowania emocji z wypowiedzi, wydawałoby się tak fachowych, jak te należące do dyskursu zdrowia publicznego. Jest on w swej istocie ukierunkowany humanitarnie i wydaje się, że wszelkie narzędzia, którymi się posługuje, służą temu, by ten humanitaryzm podtrzymywać i propagować. Odpowiedź, co unaoczniła zaprezentowana tu analiza, nie jest oczywista.

SUMMARY

DE-EMOTIONALITY OF THE PUBLIC HEALTH DISCOURSE (ON THE EXAMPLE OF HIV AND AIDS)

The authors confront the discourse of public health with the cultural discourse of the disease. The basis for the comparison are the HIV and AIDS brochure and the work of Susan Sontag *AIDS and its metaphors*. Their interpretation has shown differences in emotional transmission in different types of tests. The analysis of vocabulary and metaphor shows that emotional communication is diminished in the public health discourse, but still present.

KEY WORDS: de-emotionality, discourse of public health, cultural discourse of the disease, HIV, AIDS, Susan Sontag

EDYTA SANIEWSKA – *elektrodiagnost, studentka na Wydziale Zdrowia Publicznego UMB. Naukowo zainteresowana jakością życia chorych oraz rolą public relations w promocji zdrowia. Lubi mieć czas dla siebie.*

NATALIA EMILIA SANIEWSKA – *studiuje zdrowie publiczne na UMB, pisze o chorobach rzadkich. Miłośniczka psów.*

EWA GORLEWSKA

UNIwersytet w Białymstoku

EKSPRESYWNOŚĆ KONSTYTUCJI RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ W UJĘCIU LINGWISTYCZNYM

Konstytucja jest dokumentem wzbudzającym silne emocje, nieobojętnym zarówno dla polityków czy prawników, jak i dla obywateli¹. To tekst, który nie tylko kreuje rzeczywistość prawną państwa, lecz także określa tożsamość narodu. W świadomości odbiorców jest wobec tego czymś więcej niż tylko aktem prawnym, zawiera bowiem swoiste aksjologiczne *credo* społeczeństwa². Ryszard Piotrowski zwraca uwagę na wielowymiarowość Konstytucji i wskazuje na jej funkcjonowanie w trzech przestrzeniach jednocześnie: „idei, wartości i poglądów politycznych (...), tekstu prawnego (...), praktyki społecznej”³. Z językoznawczego punktu widzenia ważne wydają się zwłaszcza dwie z wymienionych przez autora sfer – związane ze światopoglądem i z prawem. Badanie praktyki społecznej wykracza, jak sądzę, poza granice wyznaczone przez temat artykułu. Ekspozowaniu wymiaru prawnego Konstytucji służą wypowiedzi o charakterze dyrektywnym, zaś propagowaniu zawartych w niej idei i wartościów sprzyja użycie ekspresywów. Jak twierdzą Aleksy Awdiejew i Grażyna Habrajska: „akty emotywnie są jednocześnie aktami

¹ O żywym zainteresowaniu Konstytucją świadczy tocząca się od kilkunastu miesięcy w Polsce debata światopoglądowa (dotycząca różnorodnych spraw, m. in. prawa do życia, stosowania metody *in vitro*, wolności obywatelskich czy prawa do decydowania rodziców o edukacji ich dzieci). Dodatkowo napiętą atmosferę w społeczeństwie tworzy aktualny spór polityczny związany z Trybunałem Konstytucyjnym. Odwoływanie się do ustawy zasadniczej w dyskursie publicznym wskazuje na jej silne oddziaływanie na postawy społeczne.

² Na temat ideologicznej funkcji Konstytucji pisali między innymi: Z. Stawrowski, *Aksjologiczne podstawy Konstytucji*, <https://www.rpo.gov.pl/pliki/12180269390.pdf> [dostęp: 18.09.2016 r.]; J. Weiler, *Chrześcijańska Europa. Konstytucyjny imperializm czy wielokulturowość?*, Poznań 2003, s. 30; J. Bartmiński, *Kanon aksjologiczny jako narzędzie tożsamości grupowej*, [w:] *Polskie wartości w europejskiej aksjosferze*, red. J. Bartmiński, Lublin 2014, s. 10; P. Sobczyk, *Aksjologia Konstytucji RP w postulatach Episkopatu Polski*, „Seminare” 2008, t. 25, s. 160–161.

³ R. Piotrowski, *Powiązanie wartości społecznych i obywatelskich w Konstytucji RP*, <http://www.przegląd-socjalistyczny.pl/debaty-redakcyjne/32-debata/414-powiazanie-wartosci-spoecznych-i-obywatelskich-w-konstytucji-rp> [dostęp: 18.09.2016 r.].

oceniającymi określone stany rzeczy⁴. Obie przestrzenie – ekspresja i aksjologia – wzajemnie się przenikają.

Tekst ustawy zasadniczej w pewnym stopniu odbiega od przyjętych norm dotyczących formułowania dokumentów prawnych. Jego lingwistyczną nietypowość symbolizuje wyrażenie użyte w tytule artykułu: „ekspresywność ustawy” – łączą ono dwie odmienne właściwości komunikacyjne tekstów: emotywność charakterystyczną dla gatunków potocznych, retorycznych, publicystycznych czy literackich i nakazowość konotowaną przez gatunek, jakim jest ustawa. Analizowanie stopnia ekspresywności tekstu urzędowego może wydawać się karkołomne, ponieważ z punktu widzenia zasad formułowania wypowiedzi prawnej teksty te winny cechować się wieloaspektową neutralnością. Okazuje się jednak, że polska ustawa zasadnicza jest dokumentem zawierającym słowa i wyrażenia niosące ze sobą emotywną treść. Warto zastanowić się nad intencją zawarcia przez ustawodawcę elementów ekspresywnych w treści aktu prawnego. Można stwierdzić, iż zabieg ten służy określonemu celowi komunikacyjnemu.

Ekspresywność rozumiem jako wyrażanie w tekście emocjonalnego stosunku nadawcy do komunikowanej treści z intencją kreowania wśród odbiorców pewnych postaw wobec opisywanej rzeczywistości. Emotywność wiąże się z pojęciem „funkcji ekspresywnej języka”⁵, czyli zdolności systemu językowego do generowania tekstów komunikujących stan emocjonalny nadawcy oraz oddziałujących na nastroj i postawę odbiorcy. W omawianym kontekście funkcję tę traktuję jako właściwość tekstu, nie zaś samego kodu⁶. Trudno wskazać w Konstytucji eksplicytnie sygnały ekspresji. Emocjonalność wyraża się w niej nie wprost – dlatego też można ją dostrzec głównie na poziomie sensu i konotacji poszczególnych wyrażań.

EKSPRESYWNOSC KONSTYTUCJI W ŚWIETLE NORM STYLU URZĘDOWEGO

Konstytucja jest ustawą, a więc tekstem należącym do genu prawnego czy inaczej: legislacyjnego lub normatywnego, mieści się w podkategorii stylu urzędowego

⁴ A. Awdziejew, G. Habrajska *Typologia emotywnych aktów mowy*, [w:] *Wyrażanie emocji*, red. K. Michalewski, Łódź 2006, s. 9. Na oceniającą rolę wyrażań ekspresywnych zwrócił uwagę S. Grabias, *Pojęcie językowego znaku ekspresywnego*, [w:] *Z zagadnień słownictwa współczesnego języka polskiego*, red. M. Szymczak, Wrocław 1978, s. 111.

⁵ Zdaniem Renaty Grzegorzczkovej wyrażenie „funkcja języka” jest swoistym skrótem określenia „funkcja tekstu” – badaczka uważa, że funkcja języka polega na zdolności systemu językowego do stworzenia tekstów o określonej funkcji; tejsze, *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, [w:] *Język a kultura*, t. 4: *Funkcje języka i wypowiedzi*, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczkova, Wrocław 1991, s. 17.

⁶ Por. S. Dubisz, M. Nagajowa, J. Puzynina, *Język i my*, Warszawa 1996, s. 30; S. Grabias, *Pojęcie...*, dz. cyt., s. 112; R. Grzegorzczkova, *Problem funkcji języka...*, s. 15; tejsze, *Struktura semantyczna...*, s. 117.

wo-prawnego⁷. Ta grupa tekstów zawiera dokumenty regulujące relacje między państwem a jego mieszkańcami oraz ustalające pewne zasady społeczne. Konstytucja odzwierciedla wspólną właściwość wszystkich gatunków urzędowych, jaką jest „komunikacja między instytucją a indywidualnym człowiekiem w wymiarze społecznym”⁸. Przynależność do odpowiedniego gatunku wiąże się ze spełnianiem określonych wymagań stawianych tekstowi zarówno na poziomie stylu, jak i treści, ma również kluczowe znaczenie w komunikowaniu intencji nadawczej, realizacji funkcji tekstu oraz modelowaniu postaw odbiorczych⁹. Nie ulega wątpliwości, że analizowany dokument realizuje typowy wzorzec gatunkowy¹⁰ tekstu dyrektywnego.

Na poziomie struktury Konstytucja odznacza się określoną kompozycją, zgodną z regułami formułowania tekstów prawnych: początek wyznaczony jest przez tytuł będący tożsamy z nazwą gatunku i informujący o czasie ustanowienia aktu prawnego: *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 roku*, zaś wyznacznikami delimitacji są: preambuła, czyli uroczysty wstęp, podział na tytułowane rozdziały i podrozdziały, artykuły i ustępy. Tekst analizowanej ustawy jest uporządkowany i spójny, jego poszczególne części (preambuła i rozdziały) tworzą strukturę zhierarchizowaną – od ogółu do szczegółu. Uroczysty wstęp stanowi „performatywną ramę metatekstową”¹¹, określa kontekst historyczny dokumentu i zapowiada ideologiczno-polityczny sens ustanowienia Konstytucji, zaś treść poszczególnych rozdziałów stanowi ramę prawną przyjętego ustroju.

Architektura ustawy zasadniczej jest skonwencjonalizowana i schematyczna – tekst ma kompozycję typową dla gatunków urzędowych¹². Decydującą rolę w kształtowaniu się wzorca gatunkowego odgrywa wymiar pragmatyczny tekstu.

⁷ D. Zdunkiewicz-Jedynak, *Styl urzędowy i jego gatunki*, [w:] *Wykłady ze stylistyki*, red. D. Zdunkiewicz-Jedynak, Warszawa 2013, s. 165; A. Jopek, *Relacja nadawczo-odbiorcza w polskim dyskursie prawnym i prawniczym w świetle pragmatyki komunikacyjnej*, [w:] *Język w komunikacji*, red. G. Habrajska, Łódź 2001, s. 89; M. Wojtak, *Styl urzędowy*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 155.

⁸ R. Piętkowa, *Gatunki stylu urzędowego – wzorce i realizacja*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000, s. 96.

⁹ M. Wojak, *Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizacje tekstowe*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 31; I. Szczepankowska, *Język prawny I Rzeczypospolitej w „Zbiorze praw sądowych” Andrzeja Zamoyskiego*, cz. I, Białystok 2004, s. 45–46.

¹⁰ Wzorzec gatunkowy to zbiór konwencjonalnych reguł tworzenia określonego tekstu (M. Wojak, *Wzorce gatunkowe...*, s. 30). Klasyfikacja gatunkowa opiera się na aspekcie pragmatycznym, kluczowym dla określenia illokucji (intencji nadawczej), sposobu funkcjonowania tekstu w przestrzeni komunikacyjnej i modelu odbioru; por. A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998, s. 218. Pozostałe elementy: styl tekstu, jego kompozycja, a także zakres poruszanych w nim tematów są podporządkowane wymiarowi praktycznemu.

¹¹ E. Malinowska, *Konstytucja jako gatunek tekstu prawnego*, Opole 2012, s. 81.

¹² T. Skubalanka, *O rozwoju stylów językowych*, „Stylistyka” 1994, t. 2, s. 16; R. Piętkowa, *dz. cyt.*, s. 97.

Najważniejszą funkcją dokumentów urzędowych jest regulowanie relacji między obywatelami a państwem (władzą i jego mieszkańcami) oraz stanowienie rzeczywistości prawnej¹³. Dodatkowo w Konstytucji, zwłaszcza w preambule, uwidocznia się funkcja perswazyjna – celem tej funkcji jest przekonanie odbiorców do zaakceptowania i przyjęcia prezentowanego w dokumencie światopoglądu¹⁴. Funkcji nakłaniającej często towarzyszą elementy ekspresywne, wzmacniające siłę perswazji. W polskiej ustawie zasadniczej można dostrzec pewne napięcie między stosowaniem zasad formułowania tekstu urzędowego i wynikającym z nich dystansem między nadawcą i odbiorcą a potrzebą kreowania wspólnej, bliskiej obu stronom przestrzeni kulturowej. Druga z przywołanych potrzeb jest realizowana dzięki odwołaniom do przyjętej przez prawodawcę (i naród) aksjologii oraz zbiorowej pamięci o dziejach państwa. Intencje nadawcze i skutki wypowiedzi konstytucyjnej są jasne – prawodawca prezentuje obywatelom katalog praw i obowiązków, tworzy również swoistą wspólnotę kulturowo-aksjologiczną. Obywatele (odbiorcy) zaś akceptują treść ustawy zasadniczej i traktują wykreowany w niej obraz świata jako wartość.

Nietypowość badanego dokumentu przejawia się także w warstwie stylistycznej. Charakterystycznymi cechami stylowymi komunikatów urzędowych są: instytucjonalność, bezosobowość kontaktu czy rozkazujący ton wypowiedzi. Realizacji kontaktu w takim kształcie służą odpowiednie środki językowe, między innymi eliminowanie słownictwa ekspresywnego i kolokwialnego, użycie czasowników niewłaściwych typu: „powinien”, „należy” oraz formuł nakazowych: „jest obowiązany”, „jest zakazane”, „dozwolone jest” (wzmacniających dyrektywność przekazu), stosowanie rozbudowanych struktur składniowych, korzystanie ze specjalistycznej terminologii, uciekanie się do specyficznej semantyki terminów wraz z unikaniem synonimii znaczeniowej¹⁵.

Innym interesującym zagadnieniem związanym ze stylem Konstytucji jest dążenie do maksymalnej jednoznaczności – w tekstach prawniczych „przyjmuje się, że (...) jeśli są użyte dwa słowa – to znaczą coś innego”¹⁶. W analizowanej ustawie zasadniczej wskazane reguły nie zawsze są respektowane. Relację nadrzędno-podrzędną, charakterystyczną dla wypowiedzi urzędowych, dopełnia relacja w pewnym sensie partnerska, oparta na równorzędności sygnalizowanej przez zaimki („my”, „naszej”), przymiotniki („wdzięczni”, „równi”, „złączeni”), imiesłowy („wierzący”, „nie podziеляjący¹⁷ tej wiary”) i czasowniki („ustanawiamy”, „wzywa-

¹³ E. Malinowska, dz. cyt., s. 77; R. Piętkowa, dz. cyt., s. 97.

¹⁴ E. Malinowska, dz. cyt., s. 26, 77; por. E. Laskowska, *Emocje w dyskursie parlamentarnym*, [w:] *Funkcja emocjonalna jednostek językowych i tekstowych*, red. K. Wojtczuk, A. Wierzbicka, Siedlce 2004, s. 108.

¹⁵ D. Zdunkiewicz-Jedynak, dz. cyt., s. 163; A. Jopek, dz. cyt., s. 86; I. Szczepankowska, *Język prawny I Rzeczypospolitej...*, s. 39.

¹⁶ A. Jopek, dz. cyt., s. 86

¹⁷ W cytatach zachowuję pisownię oryginalną – E.G.

my”) podkreślające wspólnotę nadawcy i odbiorcy. Prawodawca nie wyeliminował z wypowiedzi określeń ekspresywnych i wartościujących, co więcej – wyrażenia nacechowane aksjologicznie nie należą w Konstytucji do rzadkości, wraz z nimi zaś uobecnia się emotywność wypowiedzi¹⁸.

Niezgodne z normą jest także użycie przez ustrojodawcę leksemów o podobnych znaczeniach, które można uznać za synonimy¹⁹. Swego rodzaju rozchwianie normy stylistycznej polskiej Konstytucji dostrzega Piotr Winczorek: „Konstytucja operuje wieloma klauzulami generalnymi, pojęciami niedookreślonymi, zwrotami mogącymi podlegać rozbieżnym interpretacjom, a także używa terminologii o silnym ładunku emocjonalnym i wyraźnym zabarwieniu aksjologicznym”²⁰. Elementem nietypowym z punktu widzenia generalnej struktury tekstów prawnych jest występowanie w badanym tekście uroczystego wstępu, charakterystycznego dla aktów normatywnych o wysokiej randze. Wstęp ten (preambuła) wyróżnia się treścią i stylem na tle pozostałej części aktu prawnego, choć jednocześnie jest integralną częścią dokumentu.

Pobieżna z konieczności prezentacja Konstytucji jako tekstu realizującego określony wzorzec gatunkowy i stylistyczny pokazuje, że ustawa zasadnicza nie odbiega w wyraźny sposób od standardu formułowania aktów prawnych. Jednocześnie jednak dokument ten nie jest w pełni wierny schematowi narzuconemu tekstom prawnym. Interesującym odstępstwem od stylistycznej normy jest posługiwanie się przez prawodawcę leksemami i wyrażeniami nacechowanymi emocjonalnie. Zadaniem tekstów prawnych jest oddziaływanie na wolę odbiorcy, nie zaś na jego emocje czy intelekt, dlatego też jedną z zasad formułowania treści aktów prawnych jest minimalizowanie lub wręcz unikanie ekspresji i wartościowania. Nadawca nie powinien manifestować swojej postawy wobec wypowiedzianej treści, wymaga się od niego raczej prezentowania oczekiwań względem zachowania odbiorcy. Polska ustawa zasadnicza do pewnego stopnia przeczy tej zasadzie. W Konstytucji pojawiają się elementy językowe pełniące funkcję ekspresywną i ekspresywno-oceniającą. Jednostki te z jednej strony ujawniają stanowisko prawodawcy wobec opisywanej rzeczywistości. Z drugiej zaś warunkują określony odbiór Konstytucji przez jej adresatów. Co prawda, eksplicytnych elementów ekspresywnych jest w ustawie zasadniczej niewiele, ekspresja przejawia się w warstwie presuponowanej przez określone jednostki leksykalne, jednak sama obecność wyrażen o funkcji emotywniej w tekście prawniczym skłania do refleksji nad przyczynami zawarcia ich w analizowanym dokumencie.

¹⁸ H. Buczyńska-Garewicz pisze, że „ogólną cechą uczuć jest stosunek do przedmiotu [wypowiedzi – E.G.] jako dobrego lub złego”; też, *Uczucia i rozum w świecie wartości*, Warszawa 2003, s. 88. Sugeruje tym samym, że akty ematywne i oceniające są ze sobą skorelowane.

¹⁹ Chodzi o pary takich nazw jak: „Rzeczpospolita” i „Polska”, „dobre imię” i „cześć”, „niepodległość” i „suwerenność”, „wolność” i „swoboda”.

²⁰ P. Winczorek, *Pięć lat Konstytucji*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 3, s. 81.

EKSPRESJA POLSKIEJ USTAWY ZASADNICZEJ

Ekspresywność w komunikacji językowej przejawia się na wiele sposobów. sama ekspresja uczuć w dużej mierze zależy od formy komunikatu oraz indywidualnych preferencji osobowościowych ekspresjera (nadawcy). Badacze zajmujący się językiem emocji wyróżniają pewne kategorie nazw uczuć: afekty, stany, postawy, namiętności. Wśród nich zaś wymieniają określone językowe formy ekspresji: nazywanie uczuć, nazywanie reakcji ciała, opis zachowania motywowanego przeżyciami, stosowanie wykrzyknień, pewnych środków gramatycznych (zdrobnień, zgrubień), korzystanie z modyfikacji pisowni wyrazów²¹.

Pojęcia „ekspresywność”, „ekspresywizm” i „ekspresywny” rozumiem tak, jak opisują je słowniki języka polskiego. Ekspresywność to „własność tekstu polegająca na wyraźnym uwidocznieniu czegoś, zwłaszcza uczuciowej strony czegoś”²²; ekspresywizm to „element językowy, zwłaszcza wyraz, nacechowany w szczególności sposobem wartością emocjonalną” (PSWP, 328); ekspresywny znaczy tyle, co „służący wyrażaniu stanów wewnętrznych człowieka”²³, „wyrażający, wykazujący ekspresję”²⁴. Równie istotna jest także ekspresja presuponowana, tkwiąca w słowach i wyrażeniach, które nie odsyłają bezpośrednio do emocji, lecz w określonych okolicznościach mogą być interpretowane jako emotywy. W badaniu ekspresywności Konstytucji ważne jest stwierdzenie, że ekspresja nie musi przejawiać się tylko na poziomie leksyki (w użyciu emotywnych słów i wyrażeń), może także „polegać na komunikowaniu refleksji – bez użycia leksemów specyficznie emotywnych”²⁵. Z taką jej formą mamy do czynienia w ustawie zasadniczej, w której z powodów formalnych nie można było użyć wyrazów wprost określających stany emocjonalne.

Ekspresywność polskiej ustawy zasadniczej przejawia się na różnych poziomach organizacji tekstu. Po pierwsze, na poziomie ortografii – interesujące z tego punktu widzenia są odstępstwa od zasad pisowni pewnych słów, które odgrywają w badanym tekście rolę przekąźnika postawy emotywno-ceniącej. Po drugie, na poziomie semantycznym – w użyciu leksemów i połączeń wyrazowych kontekstowo konotujących pewien stan emocjonalny. Po trzecie – na poziomie pragmatycznym. Funkcję ekspresywną pełni charakterystyczna dla Konstytucji, niezgodna z zasadami formułowania testów urzędowych, prezentacja nadawcy i odbiorcy.

²¹ A. Spagińska-Pruszk, *Zagadnienia teoretyczne*, [w:] *Język emocji*, red. A. Spagińska-Pruszk, Pruszków 2005, s. 11–12; A. Awdiejew, G. Habrajska, dz. cyt., s. 10; U. Kopeć, *Rozwój słownictwa nazywającego uczucia w języku dzieci i młodzieży*, Rzeszów 2000, s. 23.

²² *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 10, red. H. Zgólkowa, Poznań 1997, s. 328. Dalej w tekście PSWP i strona.

²³ *Słownik języka polskiego*, t. 2, red. W. Doroszewski, Warszawa 1965, s. 689.

²⁴ *Słownik języka polskiego*, cz. 1 [A–K], red. M. Szymczak, Warszawa 1996, s. 494; *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj Warszawa 1999, s. 231. Dalej w tekście SWJP i strona.

²⁵ R. Grzegorzczkowska, *Struktura semantyczna...*, dz. cyt., s. 118.

Osobne zagadnienie²⁶ stanowią wartości chronione w ustawie zasadniczej, których nazwy zawierają w swojej semantyce komponent ekspresywny. Silny związek uczuć i wartości podkreśla Jadwiga Puzynina, według której „uczucia są predykcjami, w których wyróżnionym elementem pojęciowym są przeżycia lub stany uczuciowe powiązane zazwyczaj z węzłami wartościowania”²⁷. Akty emocyjne, zdaniem Awdiejewa i Habrajskiej, „są jednocześnie aktami oceniającymi określone stany rzeczy”²⁸.

Najniższym poziomem organizacji tekstu, na którym przejawia się ekspresywność analizowanego dokumentu, jest ortografia (pisownia). Widocznym sposobem wyrażenia ekspresji nadawcy w tekście Konstytucji jest charakterystyczny dla tego dokumentu zapis wielką literą nazw desygnujących podmioty szczególnie ważne w państwie – chodzi tu o nazwy „Ojczyzna” i „Naród”. W całej ustawie zasadniczej są one zapisywane wielką literą, choć decyzja ta nie ma ortograficznego uzasadnienia.

Naród, czyli grupa osób związanych historią, tradycją kulturą, językiem, wspólnie wyznawanymi wartościami, jest podstawą państwa jako trwałej, spójnej struktury. Wspólnota narodowa jest dowartościowana poprzez uczynienie jej grupą partycypującą w formułowaniu nowego prawa, na co wskazuje deklaracja: „My – Naród Polski (...) ustanawiamy Konstytucję jako prawa podstawowe dla państwa”. Zapis wielką literą nazwy „Naród” wraz z przydawką „Polski” wiąże się z postawą poważania prezentowaną wobec osób należących do wspólnoty narodowej (obywatelskiej)²⁹.

Podobnie interpretować należy nietypową ortografię wyrazu „Ojczyzna”. Wymieniona nazwa denotuje „miejsce czyjegoś urodzenia, wychowania lub zamieszkania, z którym czuje się więź historyczną i narodową”³⁰. Powodem wyboru takiej postaci ortograficznej wymienionych nazw jest podkreślenie rangi podmiotów przez nie desygnowanych i wyrażenie szacunku, jakim darzy je prawodawca. Ocenie tej towarzyszą pewne stany emocjonalne, choć są one ukryte w warstwie pragmatycznej, pozatekstowej. Można domyślić się jednak, że w grę wchodzi tu emocje związane z szacunkiem i podziwem dla determinacji w walce o istnienie i godność ojczyzny i narodu; prawdopodobnie także z niepokojem i troską o dobro przywołanych podmiotów.

²⁶ Problem wartościowania w Konstytucji jest zagadnieniem zbyt obszernym, by prezentować go w ramach niniejszego szkicu. Ograniczę się do wskazania powiązań aksjologii z ekspresją w analizowanym akcie prawnym.

²⁷ J. Puzynina, *Uczucia a postawy we współczesnym języku polskim*, [w:] *Język a kultura*, t. 14: *Uczucia w języku i tekście*, red. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000, s. 18.

²⁸ A. Awdiejew, G. Habrajska, dz. cyt., s. 9.

²⁹ Zgodnie z Konstytucją (*My – Naród Polski – wszyscy obywatele Rzeczypospolitej*) grupa narodowa jest tożsama ze wspólnotą obywatelską.

³⁰ *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, <http://www.wsjp.pl> [dostęp: 22.09.2016 r.]. Dalej w tekście WSJP.

Przywołane nazwy pospolite są zapisane wielką literą także dlatego, że odnoszą się do określonych obiektów w rzeczywistości (narodu, ojczyzny) – stanowią swego rodzaju substytut nazw własnych. Danuta Zawiska potwierdza, że pisanie wielką i małą literą jest sygnałem ekspresji³¹. Badaczka konstatuje jednak, że pisownia „bywa wykładnikiem cech stylistyczno-emocjonalnych w wielu różnych typów tekstów (...). Jedynie teksty urzędowe i ściśle naukowe pozbawione są zabiegów stylistycznych utrwalonych w pisowni i interpunkcji”³². Z opinią tą (nieodosobnioną wśród językoznawców) należy się oczywiście zgodzić. Jednocześnie warto zaznaczyć, że polska ustawa zasadnicza stanowi swego rodzaju wyjątek od tej powszechnie stosowanej reguły, zaś odstępstwo to znajduje uzasadnienie w emotywno-aksjologicznych intencjach nadawcy.

Kolejnym poziomem, na którym ujawnia się emotywność ustawy zasadniczej, jest poziom semantyki. Głównym sposobem komunikowania postaw przed nadawcą jest użycie leksemów i wyrażeń mających ekspresywne zabarwienie lub takich, które w określonym kontekście mogą być interpretowane jako ekspresywy. Najwięcej wypowiedzi nacechowanych ekspresywnie umieszczono w preambule Konstytucji. Ze względu na to, iż w pewnych fragmentach uroczystego wstępu pojawiają się naraz kilka form ekspresywnych, a rozłączne potraktowanie tych nazw rozmyłoby ogólny sens przekazu, przytoczę wszystkie interesujące mnie zdania, a następnie poddam je zbiorczej analizie.

W trosce³³ o przyszłość i byt **naszej Ojczyzny**,
 odzyskawszy (...) możliwość (...) stanowienia o **Jej losie**
my, Naród Polski – wszyscy obywatele Rzeczypospolitej (...)
wdzięczni naszym przodkom za ich pracę, za walkę o niepodległość
okupioną ogromnymi ofiarami (...)
 nawiązując do **najlepszych** tradycji Pierwszej i Drugiej Rzeczypospolitej,
 zobowiązani, by przekazać przyszłym pokoleniom **wszystko, co cenne**
 z ponad tysiącletniego dorobku
 (...) pomni **gorzkich doświadczeń** z czasów, **gdy podstawowe wolności i prawa**
człowieka były w naszej Ojczyźnie łamane,
 (...) **w poczuciu odpowiedzialności** przed Bogiem lub przed własnym sumieniem (...)
Wszystkich, którzy dla dobra Trzeciej Rzeczypospolitej tę Konstytucję będą stosowali,
wzywamy, aby czynili to, **dbając o** zachowanie przyrodzonej godności człowieka,
 jego prawa do wolności i obowiązku solidarności z innymi,
 a **poszanowanie** tych zasad mieli za **niewzruszoną podstawę** Rzeczypospolitej Polskiej.

Wyróżnione nazwy i wyrażenia mają różną denotację – odnoszą się do osób („przodkowie”), postaw („odpowiedzialność”, „poszanowanie”, „wdzięczność”

³¹ D. Zawilska, *O stylistyczno-emocjonalnej funkcji pisowni i interpunkcji*, [w:] *Funkcja emocjonalna jednostek językowych i tekstowych*, dz. cyt., s. 305.

³² Tamże, s. 305.

³³ Wszystkie podkreślenia w przytoczonym fragmencie ustawy zasadniczej służą wskazaniu jednostek nacechowanych ekspresywnie.

„troska”), działań („walka”, „praca”), cech („gorzkie doświadczenia”, „niewzruszona podstawa”, „najlepsza tradycja”, „ogromna ofiara”, „wszystko, co cenne”), miejsc („Rzeczpospolita”, „Ojczyzna”) i zdarzeń („gdy podstawowe prawa i wolności były łamane”). Emocje prawodawcy towarzyszą przede wszystkim tym fragmentom preambuły, w których mówi się o Rzeczypospolitej (ojczyźnie) – konieczności dbania o nią i potrzebie pamięci o dawnych wydarzeniach dziejowych Polski. Ustrojodawca wyraża także pewne życzenia i postulaty dotyczące funkcjonowania państwa i zachowania obywateli. Chodzi tu głównie o poszanowanie godności człowieka i solidaryzowanie się z członkami wspólnoty. Człowiek i w ogólności – ludzie także stanowią obiekt emocjonalnego zaangażowania nadawcy analizowanego tekstu. Przejawia się ono w trosce o wolności i prawa człowieka, którym winno się zagwarantować ochronę państwową. Ochronie tej podlega także godność człowieka³⁴ interpretowana jako podstawa jego praw i wolności.

Ekspresywna postawa prawodawcy wiąże się z takimi odczuciami jak obawa, niepokój, brak pewności. Są one konotowane przez nazwę: „troska”, definiowaną jako „uczucie niepokoju wywołane trudną sytuacją lub przewidywaniem takiej sytuacji; zmartwienie, niepokój o coś”³⁵ oraz leksem „odpowiedzialność”, rozumiany jako „obowiązek moralny lub prawny” (SJP, 562). Przedmiotem troski prawodawcy jest ojczyzna, jej byt, czyli stan obecny i przyszłość, zaś zaangażowanie to wyraża się w powołaniu Konstytucji mającej na celu ochronę Rzeczypospolitej i jej mieszkańców. Swoje obawy o państwo i jego obywateli prawodawca wyraża także poprzez użycie nazw, wyrażen i zwrotów mających sem „niepokój” w głębokiej strukturze znaczenia, takich jak „poczucie odpowiedzialności”, „dbając o”, „pomoc”, „opieka”, „wsparcie”. Wyrażenie „poczucie odpowiedzialności” odnosi się do moralnego obowiązku ochrony państwa, natomiast pozostałe wyrażenia i zwroty wskazują na stosunek prawodawcy do ludzi (obywateli i mieszkańców Rzeczypospolitej).

Człowieka jako jednostkę dotyczy postawa konotowana przez nazwę „poszanowanie” odnosząca się do wolności i sprawiedliwości. Inne doznanie konotowane jest przez nazwę „wdzięczność”. Oznacza ona „uczucie pojawiające się w wyniku doznanego dobra i poczuwanie się do zobowiązań moralnych wobec dobroczyńcy” (SJP, 1126; WSJP). W Konstytucji emocja ta związana jest z przodkami i ich pracą na rzecz pielęgnowania kultury i tradycji narodu.

Nacechowanie ekspresywne zyskują także wyrażenia odsyłające do ważnych wydarzeń i stanów rzeczy. Chodzi głównie o niepodległość i przeszłe wypadki, które doprowadziły do ustanowienia porządku prawno-społecznego w aktualnym kształcie. W preambule pojawia się wyrażenie „niepodległość okupiona ogromnymi ofiarami”, które zarówno na poziomie poszczególnych leksemów, jak i całego sformułowania, kryje w sobie silne nacechowanie emocjonalne, choć niewyraźne

³⁴ W myśl artykułu 30: „Przyrodzona i niezbywalna godność człowieka stanowi źródło wolności i praw człowieka i obywatela. Jest ona nienaruszalna, a jej poszanowanie i ochrona jest obowiązkiem władz publicznych”.

³⁵ *Słownik języka polskiego*, red. L. Drabik, Warszawa 1996, s. 1054. Dalej w tekście SJP i strona.

wprost w postaci nazwy uczucia. Ekspresję potęguje przymiotnik „ogromne”, określający wielkość ofiary poniesionej w imię odzyskania niepodległości. Wyrażenie to wywołuje u odbiorcy wzruszenie, gorycz, żal, współczucie i chęć docenienia dramatycznego daru złożonego przez przodków.

Do bolesnej przeszłości Rzeczypospolitej nawiązuje również druga kolokacja: „gorzkie doświadczenia”. Tu prawodawca posłużył się metaforą, by uzewnętrznić swoje stanowisko wobec dziejów Polski, co z punktu widzenia stylu urzędowego jest nietypowe. Przytoczona kolokacja konotuje emocje kojarzące się z poczuciem krzywdy, smutkiem, przygnębieniem, ale także gniewem i wolą walki, o czym świadczy deklaracja zagwarantowania mieszkańcom Polski praw obywatelskich.

Kolejne wyrażenie: „najlepsze tradycje Pierwszej i Drugiej Rzeczypospolitej” również nawiązuje do minionych wydarzeń. Przymiotnik w stopniu wyższym pełni funkcję ekspresywną, ponieważ podkreśla pozytywne nastawienie nadawcy do wspomnianych minionych czasów. Brak precyzyjnego wskazania, jakie tradycje nadawca miał na myśli, nie zmienia tego, że dokonuje on tu swego rodzaju selekcji obyczajów godnych naśladowania i mocą autorytetu pośrednio nakłania adresatów Konstytucji do przyjęcia jego poglądu.

Kolekcję konstytucyjnych ekspresywów zawartych w preambule dopełniają nieliczne wypowiedzi ujęte w tekście głównym ustawy zasadniczej. Oto fragmenty:

Art. 19. Rzeczpospolita Polska **specjalną opieką** otacza weteranów walk o niepodległość, zwłaszcza inwalidów wojennych.

Art. 68. (...) 3. Władze publiczne są obowiązane do zapewnienia **szczególnej opieki zdrowotnej** dzieciom, kobietom ciężarnym, osobom niepełnosprawnym i osobom w podeszłym wieku.

Art. 71. 1. (...) Rodziny znajdujące się w trudnej sytuacji materialnej i społecznej, zwłaszcza wielodzietne i niepełne, mają prawo do **szczególnej pomocy** ze strony władz publicznych.

2. Matka przed i po urodzeniu dziecka ma prawo do **szczególnej pomocy** władz publicznych, której zakres określa ustawa.

Art. 104. (...) 2. Przed rozpoczęciem sprawowania mandatu posłowie składają przed Sejmem następujące ślubowanie:

„Uroczyście ślubuję **rzetelnie i sumiennie** wykonywać obowiązki wobec Narodu, strzec suwerenności i interesów Państwa, **czynić wszystko** dla pomyślności Ojczyzny i dobra obywateli, przestrzegać Konstytucji i innych praw Rzeczypospolitej Polskiej.”

Art. 130. Prezydent Rzeczypospolitej obejmuje urząd po złożeniu wobec Zgromadzenia Narodowego następującej przysięgi:

„Obejmując z woli Narodu urząd Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, **uroczyście** przysięgam, że dochowam wierności postanowieniom Konstytucji, będę strzegł **niezłomnie** godności Narodu, niepodległości i bezpieczeństwa Państwa, a dobro Ojczyzny oraz pomyślność obywateli będą dla mnie **zawsze najwyższym nakazem**.”

Podmioty wskazane w przytoczonych artykułach są częścią przestrzeni chronionych w ustawie: państwa (weterani walk o niepodległość, inwalidzi wojenni), rodziny (kobiety ciężarne, matki, rodziny w trudnej sytuacji materialnej i społecznej), społeczeństwa (osoby niepełnosprawne, osoby w podeszłym wieku). Językowym wykładnikiem ochrony i ustosunkowania nadawcy wobec wskazanych grup osób są predykaty: „specjalną opieką otacza”, „jest obowiązana do szczególnej opieki”, „prawo do szczególnej pomocy”.

Komentarza wymagają dwa określenia pojawiające się w przytoczonych predykatkach: „specjalny” i „szczególny”. Wskazują one na wolę nadawcy do wyróżnienia pewnych podmiotów opieki i pomocy spośród innych. Użycie tych słów świadczy o subiektywnej ocenie rzeczywistości formułowanej przez pracodawcę i ujawnia hierarchizację dóbr objętych ochroną. Subiektywno-emotywny komponent nazw „szczególny” i „specjalny” uobecnia się w ich definicjach. Leksem „szczególny” oznacza „wyróżniający się pod jakimś względem”, wyraz „specjalny” znaczy „odznaczający się czymś, co wyróżnia go spośród podobnych do siebie osób, rzeczy lub zjawisk i sprawia, że jest najważniejszy” (WSJP). Użycie określeń „specjalny” i „szczególny” czyni obiekty opieki i pomocy nad wyraz istotnymi elementami rzeczywistości. Ponadto wskazuje na stosunek emocjonalny prawodawcy wobec osób należących do wyróżnionych grup.

Sygnaly ekspresji ujawniają się także w treści przysięg składanych przez prezydenta państwa, posłów i senatorów (przytoczone artykuły 104 i 130). Podmioty wypowiadające słowa obu przysięg zobowiązują się do rzetelnego i sumiennego wykonywania swoich obowiązków wobec państwa i obywateli. Deklaracja ta konotuje pewne postawy nadawcy: szacunek, rozwagę, uważność, a także uczucia z grupy strachu: niepokój, troskę, obawę. Również leksem przysłówkowe „uroczyście”, „niezlomnie” presuponują określone stany prawodawcy: powagę, dumę, wytrwałość (SJP, 520, 1098). Nie bez znaczenia dla ekspresji dokumentu są wyrazy (modulatory) wzmacniające treść i wielkie kwantyfikatory: „czynić wszystko”, będzie zawsze najwyższym nakazem”.

W polskiej Konstytucji operuje się leksemami i wyrażeniami nacechowanymi ekspresją nie tylko o zabarwieniu dodatnim, lecz także o ujemnym ładunku. Negatywne emocje związane są ze stanami rzeczy ocenianymi negatywnie przez prawodawcę, zapowiadany przez predykaty: „jest zakazane”, „zakazuje się”, „nie można”, „przeciwdziałać”, „zabraniać”. Zjawisko to warto zilustrować choćby jednym przykładem:

Art. 13. Zakazane jest istnienie partii politycznych i innych organizacji odwołujących się w swoich programach do totalitarnych metod i praktyk działania nazizmu, faszyzmu i komunizmu, a także tych, których program lub działalność zakłada lub dopuszcza **nienawiść** rasową i narodowościową, stosowanie przemocy w celu zdobycia władzy lub wpływu na politykę państwa albo przewiduje utajnienie struktur lub członkostwa.

We wskazanym artykule wykładnik ujemnego nacechowania ekspresywnego: wyrażenie „zakazane jest” – oznaczające granicę wolności obywatelskiej – odnosi się

do konkretnych zjawisk politycznych zagrażających normom przyjętym w Rzeczypospolitej³⁶. Trudno na podstawie treści wymienionych predykatów wskazać konkretne doznania związane z elementami rzeczywistości objętych zakazem. Domyślić się można jednak, że w grę wchodzi postawa niechęci, antypatii, uczucie obawy, być może również gniewu.

Leksemy i kolokacje o zabarwieniu emotywnym zawarte w Konstytucji ujawniają postawę nadawcy wobec wskazanych za ich pomocą faktów, zaś celem zastosowania emotywów jest wywołanie postawy emocjonalnej solidarności odbiorców tekstu z odczuciami prawodawcy³⁷. Interpretacja nietypowych elementów ekspresywnych nie jest łatwa, ponieważ konstytucyjne środki wyrażania emocji nie należą do grupy nazw uczuć ani wyrażeń *explicite* emotywnych. O nastawieniu nadawcy, jak zauważa Stanisław Grabias, „możemy wnioskować z doboru wyrazów. Są to znaczeniowe elementy ekspresywne związane pośrednio z treścią wypowiedzi (...) i trzeba je widzieć w obrębie informacji, a znaki realizujące te elementy uznawać za nosicieli ekspresywności przejawianej”³⁸.

Ekspresywność ustawy zasadniczej wyeksponowana jest także w warstwie pragmatycznej, w szczególności w relacji nadawczo-odbiorczej. Jedną z cech konstytucyjnych dokumentów prawnych jest charakterystyczna postać podmiotu mówiącego, nadawcy. Nie ujawnia się on jako osoba, lecz zaznacza swoją obecność poprzez wygłaszane dyrektywy (ważną funkcję pełnią tu czasowniki w 3. osobie, bezosobowe formy czasownika z morfemem *się* lub zakończone na *-no*, *-to*). Taka postawa nadawcza sprzyja eksponowaniu formalnego związku łączącego interlokutorów, w którym nadawca komunikatu prawnego występuje w roli przedstawiciela instytucji, odbiorca zaś jest podległym mu petentem. W tekstach o wyraźnej funkcji ekspresywnej podstawowym środkiem jej realizacji jest ujawnienie się podmiotu-eksperientera z jego subiektywną oceną rzeczywistości i specyficzną wrażliwością. Preambuła Konstytucji zawiera oba elementy: oficjalną (bezosobową) dyrektywność i subiektywną ekspresję uzyskaną dzięki wyeksponowaniu nadawcy (twórcy prawa) i włączeniu go do grona odbiorców (obywateli): „My, Naród Polski – wszyscy obywatele Rzeczypospolitej”. W Konstytucji podmiotem mówiącym jest Naród, choć powinien być nim ujęty bezosobowo prawodawca³⁹. Ustanowienie Narodu nadawcą komunikatu prawnego służy funkcji perswazyjnej – czytelnicy z większym zaufaniem zaakceptują prawo sformułowane niejako przez nich samych, niż narzucone im przez nadrzędny podmiot. Prawodawca czyni tym samym cały naród autorem nowego prawa, co w efekcie sprawia wrażenie partnerskiego, a nie nadrzędno-podrzędnego kontaktu z grupą odbiorców.

³⁶ Interesujące wydaje się to, że prawodawca zakazuje nie tyle różnych form dyskryminacji, co prezentowania postawy nienawiści wobec określonych podmiotów. *De facto* zabrania więc mieszkańcom kraju odczuwania „silnej wrogości, niechęci do kogoś lub czegoś”; por. SJP, 507.

³⁷ Zob. A. Awdiejew, G. Habrajska, dz. cyt., s. 9.

³⁸ S. Grabias, dz. cyt., s. 112.

³⁹ Zob. E. Malinowska, dz. cyt., s. 72.

Ujawniające się tu: nobilitacja wspólnoty, deklaracja wspólnego, a nie odgórnego, stanowienia prawa, wezwanie do współdziałania konotując pewne pozytywne odczucia nadawcy związane z przynależnością, bezpieczeństwem, zaufaniem, chęcią aktywnego działania. Doznania te nie są wyrażone wprost, lecz można je rozpoznać na podstawie znajomości skryptu kulturowego, w którym wspólne działanie, wola tworzenia nowej rzeczywistości wiążą się z określonymi pozytywnymi odczuciami i stanami. Jak zauważa Maria Wojtak „w tekstach prawnych człowiek ujmowany jest wąskoaspektowo, widziany w perspektywie oficjalnej jako członek społeczeństwa, obywatel, potencjalny uczestnik modelowej sytuacji, w której (...) obowiązują go ściśle określone zachowania”⁴⁰. Jednocześnie jednak, obok bezosobowej wizji człowieka, w Konstytucji pojawia się familiarnie brzmiące „my”, podkreślające bliskość relacji nadawcy i odbiorcy – w analizowanym kontekście zaimek ten zyskuje nacechowanie emocjonalne⁴¹.

Funkcję ekspresywną pełni w Konstytucji także w licznie reprezentowane w dokumencie słownictwo aksjologiczne⁴². Prawodawca wyraża swoje nastawienie wobec podmiotów, którym udziela specjalnej ochrony oraz wobec działań, których zakazuje. Funkcja oceniająco-emotywna towarzyszy wypowiedziom wskazującym na stanowisko ustrojodawcy wobec rzeczywistości państwowej i ujawnia się w kolokacjach predykatywnych niepełniących funkcji dyrektywnej: „być pod ochroną”, „znajdować się pod opieką”, „Rzeczpospolita strzeże”, „Rzeczpospolita udziela pomocy”, „uroczyście ślubuję”. Wskazane komisyy świadczą o pozytywnym stosunku nadawcy do podmiotów nimi określonych. Trudno postawić wyraźną granicę między ekspresją a oceną aksjologiczną, ponieważ uczucia i wartościowanie są ze sobą ściśle związane, wzajemnie się warunkują. Pozytywne emocje wiążą się w Konstytucji z takimi podmiotami, jak: państwo, rodzina, społeczeństwo, człowiek, środowisko – prawodawca otacza je opieką i dba o ich dobro. Negatywne stany nadawcy ujawniają się zaś w wypowiedziach dotyczących zjawisk zagrażających podmiotom chronionym: totalitaryzmu, przemocy, wojny, nienawiści, braku dostępu do informacji.

Zmierzając do konkluzji, chcę podkreślić, iż ekspresywność jest w ustawie zasadniczej zjawiskiem marginalnym, odbiegającym od normy stylistycznej aktu prawnego. Z tego względu sygnały ekspresji są nieliczne i często trudno uchwytnie – kryją się w głębszej warstwie znaczeniowej przytoczonych słów i kolokacji. Mimo to obecność elementów ekspresywnych wydaje się czymś interesującym i wartym zauważenia, ujawniają one bowiem inne niż prawodawcze intencje nadawcy. Konstytucja jest nietypowym aktem prawnym, który obok swej podstawowej funkcji

⁴⁰ M. Wojtak, *Styl urzędowy...*, s. 170.

⁴¹ Zob. E. Laskowska, dz. cyt., s. 103.

⁴² Refleksje ujęte w tym artykule pojawiły się na marginesie rozważań o semantyce nazw wartości konstytucyjnych. Lingwistyczna analiza nazw wartości w ustawie zasadniczej jest tematem mojej rozprawy doktorskiej przygotowywanej w Uniwersytecie w Białymstoku pod kierunkiem dr hab. prof. UWB Ireny Szczepankowskiej.

normatywnej i regulującej odgrywa także rolę manifestu ideologicznego. Doktryna narodu zawarta jest w katalogu wartości chronionych, których nazwy, poza oceną w kategoriach „dobry/zły”, kryją także określoną postawę emocjonalną.

* * *

Funkcja ekspresywna Konstytucji jest realizowana na kilka sposobów: przede wszystkim w wymiarze leksykalnym poprzez użycie słów i kolokacji nacechowanych emocjonalnie oraz takich, które pośrednio wskazują na określone stany wewnętrzne (predykaty określające wartości). Wymiar ekspresywny mają ujawnienie się podmiotu mówiącego w preambule Konstytucji (ustawodawca włącza siebie do grona odbiorców dokumentu) oraz stworzenie nieformalnej relacji nadawczo-odbiorczej. W mniejszym stopniu emocje nadawcy ujawniają się także na poziomie ortografii w nietypowym zapisie wielką literą nazw „Ojczyzna” i „Naród” wskazującym na szacunek, wdzięczność i dumę odnoszone do desygnatów tych nazw. Aspekt emocjonalny analizowanej wypowiedzi prawnej w dużym stopniu jest także powiązany z nazwami wartości i predykatami wskazującymi na dobra chronione w ustawie. Brakuje natomiast w badanym tekście nazw emocji. Z oczywistych powodów nie sposób doszukać się także wykrzyknień, wyrazów zdrobniałych, zgrubiałych. Nie ma w Konstytucji również neologizmów czy neosemantyzmów w funkcji ekspresywnej.

Najsilniej nacechowaną emocjonalnie częścią Konstytucji jest preambuła. Uroczysty wstęp do ustawy zasadniczej jest nie tylko tekstem dyrektywnym, lecz pełni także funkcję perswazyjną – nakłania do przyjęcia określonego światopoglądu. W dalszych partiach tekstu jedynie sporadycznie pojawiają się sygnały ekspresji, ich frekwencja jest zdecydowanie niższa. Różnica stopnia ekspresywności w obu częściach dokumentu wynika z dominujących w nich różnych funkcji – preambuła ma wymiar przede wszystkim ideowy, tekst główny zaś jest typowo prawodawczy.

Ekspresywy znalazły się w Konstytucji nieprzypadkowo. Ich zadaniem jest uwydatnienie funkcji perswazyjnej tekstu związanej z przyjęciem przez jego odbiorców określonego stanowiska wobec rzeczywistości – stanowisko to kreuje prawodawca. Jak twierdzi Jadwiga Puzynina, „postawy mówią najczęściej o czyichś poglądach, ocenach, wartościowaniach (...), częściowo powiązanych z uczuciami i/lub o gotowości lub skłonności do pewnych pozajęzykowych zachowań”⁴³. Opinia badaczki skłania do wniosku, że emotywność Konstytucji potęguje jej wymiar ideowy oraz sprawia, że czytelnicy silniej angażują się w przeżywanie i obronę wskazanych w niej wartości. Ekspresywność jest komponentem oceny rzeczywistości – doznawanie emocji wiąże się z pozytywnym lub negatywnym odczuciem eksperiencera wobec przedmiotów poznania, wspiera tym samym jego sądzenie moralne.

⁴³ J. Puzynina, dz. cyt., s. 15.

SUMMARY

EXPRESSIVENESS OF THE CONSTITUTION OF THE REPUBLIC OF POLAND – A LINGUISTIC PERSPECTIVE

The analysis proposed in this paper focuses on the linguistic expression signals present in the Polish basic law. Particular attention is paid to the ways of expressing emotions and influencing the readers' attitude, as well as to the functions of the expressiveness of the constitution. The author briefly discusses the stylistic form of the Polish constitution to show its difference from the accepted norms of formulating the legal documents, and delineates forms of expression found in the act. The signals of expression are analyzed at three levels of text organization: grammatical (capital letters in words „People” and „Homeland”), semantic (connotative meanings of words and word combinations) and pragmatic (characteristic profile of the addresser and the specific addresser-addressee relation that is atypical of legal texts). Communicative effects of emotionally marked units seem to be particularly interesting. The article ends with a conclusion that such expressive units play a complementary persuasive function and foster the viewpoint proposed by the legislator; they also express special attitude towards the constitution: that of reverence and respect towards the state, people and tradition.

KEY WORDS: expressiveness, Constitution, emotive language

EWA GORLEWSKA – mgr filologii polskiej, doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Członkini Stowarzyszenia Schola Humana i studenckiego koła naukowego Klub Humanistów. Współredaguje czasopismo Wydziału Filologicznego „Próby”. Uczestniczy w organizacji konkursów, konferencji naukowych, warsztatów i spotkań z ludźmi kultury. Zainteresowania badawcze: aksjolingwistyka, nowe zjawiska komunikacyjne (zwłaszcza w Internecie), związek języka z postrzeganiem świata przez mówiących. Lubi porównywać definicje słownikowe i śledzić zmiany w zakresie normy językowej.

VII

AGNIESZKA MUSZYŃSKA-ANDREJCZYK
UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

O TRANSFORMACJI PIERWOWZORU
LITERACKIEGO I SUBLIMACJI EMOCJONALNEJ
NA PRZYKŁADZIE *MADAMA BUTTERFLY*
GIACOMA PUCCINIEGO

W operze mamy wiele nośników emocji, wszak istotą tego gatunku jest synteza sztuk, a każdy z elementów składowych – muzyka, słowo, obraz, ruch, gest i gra aktorska – niesie ze sobą inne środki wyrazu. Już sama wielość składowych gwarantuje odbiorcy różnorodność przeżyć estetycznych. Drugim czynnikiem jest interpretacja wszystkich elementów dzieła operowego przez realizujących dane przedstawienie artystów. Badania nad operą wymagają więc bardzo szerokiej perspektywy i mają ogromny potencjał interdyscyplinarny. Stąd wiele kwestii związanych ze studiami operologicznymi można omówić jedynie w sposób częściowy, uwzględniający wybrane elementy składowe. Niniejszy szkic będzie więc swego rodzaju studium przypadku, w którym świadomie ograniczę się do strony słownej dzieła muzycznego. Analizie poddam źródła literackie *Madama Butterfly* Giacoma Pucciniego, a także dwa przykłady wariantów tekstowych dzieła, poszukując odpowiedzi na pytanie o przyczyny transformacji pierwowzoru literackiego. Transformacji, która zachodzi głównie w sferze przeżywania emocji przez postacie.

Odniesienie się do źródeł inspiracji kompozytora daje nam nie tylko odpowiedzi na pytania o jego zainteresowania estetyczne, muzyczne czy – w tym konkretnym przypadku – literackie. Sposób potraktowania tych źródeł pozwala odkryć cel artystyczny, do którego twórca dążył. Pucciniego możemy uznać w pewnym sensie za współautora librett własnych oper z uwagi na ściśłą współpracę z librecistami oraz liczne ingerencje w tekst, o czym świadczy choćby bogata korespondencja¹. Był on człowiekiem nieustannie poszukującym właściwych tematów dla swoich dzieł. Tu powstaje pytanie: co należy rozumieć pod pojęciem „właściwy temat”, gdy mówimy o twórczości Pucciniego? W jaki sposób kompozytor dążył do urzeczywistnienia swojej wizji? Jaki przyświecał mu cel?

Jak pisze Mieczysław Tomaszewski, każdej fazie drogi twórczej przynależny niepowtarzalny zespół właściwości:

¹ W odniesieniu do pracy nad *Madama Butterfly* zob. np. listy Pucciniego, Luigiego Illiki i Giuseppe Giacosa z lat 1900–1904: *Carteggi pucciniani*, red. E. Gara, Milan 1958.

Droga twórcza – w swoim kształcie inwariantnym – przechodzi kolejno fazy, dla których szczególnie właściwe okazuje się: zrazu imitowanie tego, co dziedziczone; potem eksperymentowanie z tym, co obce a fascynujące; następnie – po osiągnięciu stylu własnego – monologizowanie, a dialogowanie po spotkaniu na swej drodze i zmierzaniu się z twórczością czy ideą stojącą naprzeciw; wreszcie, po przejściu przez drogę „smugi cienia”, próba rewizji celów i środków, i idące w ślad za tym wyzwalenie się z zewnętrznych i wewnętrznych ograniczeń².

Fazy te mogą się wzajemnie przenikać lub też obejmować różne sfery dzieła. I tak w przypadku *Madama Butterfly* możemy mówić o eksperymentowaniu z egzotyką w zakresie tworzywa muzycznego³. Poddając szerszemu oglądowi samą tylko stronę literacką dzieł Pucciniego, możemy dostrzec tendencję, którą za Tomaszewskim nazwałabym monologizującą. Puccini zawsze poszukiwał „właściwego tematu”: takiego, który poruszyłby go wewnątrz⁴. Niemal w każdym jego dziele w centrum stoi postać kobieca: Anna, Fidelity, Manon, Mimi, Tosca czy Butterfly. Mają one pewne wspólne cechy: są gotowe na wszelkie poświęcenia dla miłości, delikatne, lecz zarazem silne, podejmujące ostateczną decyzję o własnym losie⁵. Co interesujące, pierwowzór literacki ulegał niemal zawsze przekształceniom, które nadawały ten właśnie charakterystyczny rys głównym bohaterkom Pucciniego. Na potrzeby niniejszej analizy określiłabym proces owych przekształceń terminem „sublimacja emocjonalna”. Mam na myśli sublimację rozumianą jako taki sposób kształtowania sposobu postępowania oraz świata uczuć bohaterów, który prowadzi ku uwzniośleniu, osiągnięciu przez nich pewnego stopnia doskonałości. Owa sublimacja dokonuje się na poziomie autorskiej, monologizującej (wracając do terminu zastosowanego przez Tomaszewskiego) koncepcji estetycznej dzieła.

² M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki – studia, interpretacje, dokumentacje” 2012, nr 1, s. 17–18.

³ Mam na myśli inspirowanie się oryginalnymi melodiami japońskimi; zob. M. Carner, *Puccini. A Critical Biography*, 3rd edition, Londyn 1992, s. 414–416 czy J. Budden, *Puccini*, Rzym 2005, s. 260–290.

⁴ Z listu Pucciniego do jednego z niedoszłych współpracowników, Gabriela D’Annunzio: „Na pewno intuicyjnie pojąłeś, kim jestem; dlatego nalegam, abyś ożywił moją duszę muzyką (...) Znajdź dla mnie 2 lub (lepiej) 3 akty: różnorodne, teatralne, ożywione wszelkimi możliwymi uczuciami (...) umieść tam dzieci, kwiaty, cierpienia, miłość” („Certo, io penso, avrai intuito cosa io mi sia; dunque persisto perché tu faccia vibrare il mio spirito musicale (...) trovami 2 o 3 (meglio) atti, vari, teatrali animati da tutte le corde sensibili (...) metti dei bimbi, dei fiori, dei dolori e degli amori”); *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 601, s. 401. Wszystkie przekłady z języka włoskiego i angielskiego w niniejszym artykule pochodzą od autorki.

⁵ W dziełach napisanych po *Madama Butterfly* tendencja ta nie ulega istotnej zmianie. Minnie z *Dziewczyny z Zachodu*, bohaterka *Jaskółki*, Magda, Angelica czy Liù, mieszczą się w tej samej kategorii postaci kobiecej.

Drogą do lepszego poznania i zrozumienia procesu, określonego przeze mnie wyżej jako sublimacja emocjonalna, niech będzie analiza wybranych fragmentów tekstów źródłowych. Dzięki niej będziemy mieli szansę prześledzić pokrótce transformację literackich pierwowzorów opery: noweli Johna Luthera Longa *Madame Butterfly* oraz dramatu Davida Belasco o tym samym tytule. Obiektem szczególnej uwagi będzie postać Butterfly, ale także Pinkerton oraz jego żona.

Puccini zapoznał się z historią Cho-Cho-San dzięki jednoaktowej sztuce amerykańskiego dramaturga Davida Belasco, którą obejrzał w Londynie w Duke of York's Theatre w czerwcu 1900 roku. Pomimo niemal całkowitej nieznamości języka angielskiego historia gejszy poruszyła go na tyle mocno, że postanowił ją uczynić tematem kolejnej opery⁶. Opowieść o Butterfly pojawiła się po raz pierwszy w świecie literackim dzięki oficerowi marynarki francuskiej, Louisowi Marie Julienowi Viaud, posługującym się pseudonimem artystycznym Pierre Loti. Na podstawie osobistych doświadczeń napisał on powieść *Madame Chrysanthème* (1887), która dała początek modzie na tego rodzaju tematy zarówno w świecie literackim, jak i muzycznym⁷. Powieść tę najprawdopodobniej znał także adwokat John Luther Long, gdy pisał swoją nowelę *Madame Butterfly*⁸. Styl Lotiego jest nieco górnołotny, czasem wręcz poetycki; styl Longa wręcz przeciwnie, prosty i realistyczny. Sztuka Belasco⁹ jest adaptacją opowiadania Longa, zmianie ulega jednak bardzo istotny element. Belasco kończy sztukę honorową śmiercią gejszy; u Longa Cho-Cho-San w wyniku *jigai*¹⁰ rani się nieznacznie, zostaje opatrzona przez Suzuki i prawdopodobnie rozpoczyna nowe

⁶ Tak oto prosi swojego wydawcę, Giulia Ricordiego, o wykupienie praw autorskich do sztuki Belasco: „Byłbym Panu wdzięczny, gdyby mi Pan powiedział, czy napisał do Nowego Jorku w kwestii tego amerykańskiego tematu. Wciąż o nim myślę” („Le sarei grato se mi dicesse se ha scritto a New York per quel tal soggetto americano. Io ci penso sempre”); *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 236 z 16 sierpnia 1900 roku, s. 202. W innym liście, także do Ricordiego, pełen chęci do pracy, pisze: „Im więcej myślę o *Butterfly*, tym bardziej zapalam się do tematu. Ach! Gdybym go już miał i mógł nad nim pracować!” („Quanto più penso alla *Butterfly* sempre più mi ci appassiono. Ah! Lavessi qui con me per lavorarmela!”), [w:] *Giacomo Puccini. Epistolario*, red. G. Adami, Milan 1928 (przedruk 1982), list nr 69, s. 89.

⁷ Np. *opéra-comique* André Messagera z 1893 r. o tym samym tytule czy *The Geisha* Sidneya Jonesa z 1896 r.

⁸ Nowela ukazała się po raz pierwszy w „Century Illustrated Monthly Magazine”, LV/3, styczeń 1898, s. 374–392. W tłumaczeniu A. Clericiego na język włoski opublikowano ją po raz pierwszy w periodyku „La Lettura”, IV/2, luty 1904, s. 97–109 i IV/3, marzec 1904, s. 193–204. Puccini czytał nowelę Longa już na początku 1901 roku, gdy wysłał ją Luigiemu Illice do konsultacji; stąd można wnosić, że tłumaczenie przygotowano na potrzeby kompozytora.

⁹ D. Belasco, *Madame Butterfly*, Boston 1928, s. 13, http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/butterfly/images/belasco_sm.pdf [dostęp: 15.08.2016 r.].

¹⁰ Była to kobieca wersja rytualnego samobójstwa, której córki i żony samurajów były uczone od dzieciństwa. Polegało ono na przecięciu w odpowiednim miejscu arterii szyjnych. Więcej na ten temat w kanonicznej pozycji I. Nitobé, *Bushido, the Soul of Japan* (1904) w rozdziale *The Training and Position of Woman*, <http://www.gutenberg.org/files/12096/12096-h/12096-h.htm#TRAINING> [dostęp: 15.08.2016 r.].

życie z synkiem u boku¹¹. Puccini nie miał wątpliwości, że w wersji operowej należało odtworzyć w całości sztukę Belasco, był to jednak materiał na operę jednoaktową. Potrzebne było uzupełnienie i do tego celu posłużyło Illice opowiadanie Longa.

W realistycznej, napisanej dosadnym, prostym językiem noweli Longa, *Butterfly* jest naiwną, prostoduszną dziewczyną. Z entuzjazmem odnosi się do wszystkiego, co nowe, zwłaszcza, jeśli powiedział lub zrobił to jej amerykański mąż. Nie grzeszy inteligencją; być może starannie ją ukrywa? Wyrocnią we wszelkich kwestiach jest „Ben-ja-meen Frang-a-leen Pikkerton”, jak w swojej łamanej angielszczyźnie nazywa porucznika amerykańskiej marynarki wojennej. Uparcie wierzy, że zawarła małżeństwo w myśl prawa Stanów Zjednoczonych, gdzie rozwód uzyskuje się przed sądem, procedura jest skomplikowana i trwa długo. W japońskim wariacie porzucenie żony wystarcza, by uznać ją za rozwódkę; tego *Butterfly* nie przyjmuje do wiadomości. Wierzy święcie, że Pinkerton wróci, zwłaszcza gdy dowie się o dziecku „o błękitnych oczach, jasnych włosach i różowych policzkach”¹². Nie dowierza Goro, swatowi (*nakodo*), gdy ten wspomina o odebraniu jej dziecka, do czego Pinkerton jako ojciec ma prawo; ufa, że mąż zabierze ją, dziecko i Suzuki do swojego zamku w Ameryce¹³. Jej sposób myślenia Long podsumowuje następująco:

Gdyby Pinkerton kazał jej wrócić do domu, to nawet jeśli nie miałyby domu, do którego mogłaby wrócić, rozwiodłaby się nie robiąc zbędnego zamieszania. Być może myślała logicznie (bo rozumowała tak, jak on ją nauczył – wcześniej nie rozumowała wcale) sądząc, że jeśli on wyraźnie zakazał jej tak zrobić, to miała być dodatkowa gwarancja jego powrotu¹⁴.

¹¹ Możemy się tego domyślać, czytając ostatnie zdanie noweli: „Gdy pani Pinkerton przyszła następnego dnia do małego domku na wzgórzu Higashi, był on całkiem pusty” („When Mrs. Pinkerton called next day at the little house on Higashi Hill it was quite empty”), [w:] J.L. Long, *Madame Butterfly*, Nowy Jork 1903, <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/LONG/header.html> [dostęp: 15.08.2016 r.].

¹² „Purple eye, bald hairs, pink cheek”, [w:] J.L. Long, *Madame Butterfly*, dz. cyt., rozdz. IX: *Bout Birds*.

¹³ „«Jeśli wróci, prawdopodobnie zabierze ze sobą dziecko – takie ma prawo», powiedział ze smutną twarzą *nakodo*. Nic już jednak nie mogło zburzyć złudzeń *Butterfly*. Roześmiała się hałaśliwie na ten objaw kreciej wręcz ślepoty. «O-ho-ho! *Jak* ty nic nie wiesz! *Jak* ty nic nie rozumiesz co ja mam na myśli, w ogóle! Oczywiście że zabierze to dziecko ze sobą – oczywiście! *I mnie* – mnie też; i Suzuki, no tak! I pojedziemy i będziemy mieszkać w jego zamku już na zawsze!». Do powolnego umysłu *nakodo* zaczęła powoli docierać niemożność zmiany punktu widzenia dziewczyny” („If he returns he will probably take the child away with him – that is his right,» chanted the sad-faced *nakodo*. But nothing could ruffle Madame Butterfly now. She laughed sibilantly at this owl-like ignorance. «Oh-h-h! *How* you don’ know things! *How* you don’ onderstan’ me what I mean, whichever! Of course he take that chile away with him – of course! An’ *me* – me also; an’ Suzuki, aha! An’ we go an’ live in his castle for aever an’ aever!». The improbability of changing the girl’s point of view began to dawn upon the slow intellect of the *nakodo*”); tamże, rozdz. VII: *How He Didn’t Understand Her Whichever*.

¹⁴ „If Pinkerton had told her to go home, even though she had no home to go to, she would have been divorced without more ado. Perhaps she was logical (for she reasoned as he had

Butterfly jest więc sportretowana jako naiwna, głupiutka kobietka¹⁵ bez realnego spojrzenia na świat, obdarzona jednakże wielkim wdziękiem i urodą, których to atutów potrafiła używać w sposób bardzo skuteczny¹⁶. Jednak nie wystarczyło to, by utrzymać przy sobie amerykańskiego męża, który od początku uważał ją za „igraszkę”, „zabawkę”, „laleczkę” (plaything).

Cho-Cho-San z noweli Longa wzbudza w czytelniku bardziej politowanie niż współczucie. Belasco, adaptując wiele z dialogów poprzednika, wybiera te, które akcentują jej naiwność i prostolinijność. Butterfly żyje marzeniami i wyobrażeniami; z za dziecinnej maski przezierną już twarz matki, która poświęci życie dla dobra dziecka. Jednak dopiero w wersji Pucciniego, Illiki i Giacosa postać Butterfly ulega ostatecznej sublimacji. Jeszcze w scenie zaślubin widzimy piętnastoletnią dziewczynę, nieco nieśmiałą, lecz także kokieterijną. Próżno tu szukać obecnej u Longa trywialności. W scenie kończącej akt I, duecie miłosnym, przedzierzga się w kochającą kobietę. Akt II to manifestacja niezłomnej wiary w powrót amerykańskiego męża. Nie ma śmieszności w uporze Butterfly, akcentowanej u Longa i nieco mniej widocznej u Belasco. Jej przekonanie jest umotywowane wiarą w słowo dane jej przez Pinkertona: obiecał, więc wróci. Jeśli nie zechce, może to zrobić ze względu na dziecko. Dla niej, szlachetnie urodzonej, bycie gejszą to dyshonor (aria *Che tua madre dovrà*); pragnie stabilności, pragnie, by jej dziecko miało ojca. Dlatego niestrudzenie wyczekuje powrotu Pinkertona, żyje tą wizją (aria *Un bel dì, vedremo*). Dopiero rzeczywistość odbiera jej złudzenia; kiedy dostrzega kobietę czekającą w ogrodzie, gaśnie ostatnia nadzieja. Pozostaje już tylko miłość matczyna i resztki godności. Na skierowane przez Kate do Sharplessa pytanie, czy odda dziecko, Butterfly odpowiada: „Mogę mu go oddać, jeśli sam po niego przyjdzie”¹⁷. To miłość matki, a nie zdradzona miłość żony powoduje decyzją Cio-Cio-San¹⁸; świadczą o tym słowa ostatniej arii, skierowanej do dziecka (*Tu, tu, piccolo Iddio!*). Butterfly jest pierwszą postacią w twórczości Pucciniego, która ewoluuje w sposób tak całkowity i pełny: od naiwnej, kokieterijnej dziewczynki do dojrzałej kobiety-matki, poświęcającej życie dla dobra dziecka. Tego dojrzewania brak w noweli Longa, gdzie po nieudanej próbie samobójczej gejsza wraca do dawnego życia. U Belasco motyw skłaniający Butterfly do samobójstwa nie jest do końca jasny; jej ostatnie słowa: „Abym już więcej nie cierpiała (...)

taught her – she had never reasoned before) in considering that as he had distinctly told her not to do so, it was an additional surety for his return”; tamże, rozdz. VI: *Divine Foolery*.

¹⁵ Jak pisze Long, Butterfly odznaczała się „małym, nieużywanym, banalnym rozumem” („little, unused, frivolous mind”); zob. rozdz. XII: *Like a picture of Bunchosai*.

¹⁶ Zob. scena, w której swoim zachowaniem urzeka konsula w rozdziale XI: *The Mos' Bes' Nize Man*; tamże.

¹⁷ „A lui lo potrò dare/ se lo verrà a cercare”; cyt. za: *Tutti i libretti di Puccini*, red. E.M. Ferrando, Milan 1984, s. 280.

¹⁸ W operze Pucciniego użyto zitalianizowanej wersji imienia. Operują dwoma wersjami (Cho-Cho-San/Cio-Cio-San) imion zgodnie ze źródłami literackimi, z których pochodzą.

Szkoda, że rudziki nie uwiją już gniazda¹⁹, wskazują raczej na zawiedzioną miłość niż poświęcenie dla dobra dziecka (passus o rudzikach odnosi się do obietnicy Pinkertona, że wróci, gdy rudziki uwiją gniazdo). Postać Butterfly nabiera głębi i prawdziwego tragizmu dopiero w dziele Pucciniego. Nic dziwnego, że kompozytor czuł się niezwykle emocjonalnie związany z dziełem; temat poświęcenia dla dziecka powróci kilka lat później w jednoaktówce *Siostra Angelica*, którą Puccini uważał za jedno z najlepszych swoich dzieł.

Istotnym transformacjom podlega także postać Pinkertona. Long opisuje porucznika jako prostackiego i zadufanego w sobie człowieka, nieustannie naigrawającego się ze swojej japońskiej żony²⁰. Przybyłych na ślub krewnych Butterfly uważa za „odrażającą hordę” (*appalling horde*); nie zamierza utrzymywać kontaktów z „zacofaną” (*back number*) rodziną Cho-Cho-San²¹. Czuje się jak demiurg, który stworzył „amerykańską udoskonaloną wersję japońskiego produktu”, czy też „amerykańskie ulepszenie japońskiego wynalazku”²². Dowiedziawszy się po powrocie do Nagasaki o dziecku, postanawia rozwiązać problem odpowiednią sumą pieniędzy, wykorzystując pośrednictwo osób trzecich: kopertę wręcza Butterfly konsul, zaś o dziecko upomina się żona, Adelaide. Ona i Butterfly spotykają się przez przypadek w konsulacie, gdzie Adelaide przyszła wysłać telegram do męża dotyczący właśnie małego synka Cho-Cho-San. Zachowanie amerykańskiej żony Pinkertona cechuje otwartość i bezceremonialność:

Weszła kobieta.
 „Pan Sharpless – konsul amerykański?” zapytała, przechodząc przez próg. Konsul uklonił się.
 „Czy może Pan skontaktować się telegraficznie z moim mężem w Kobe?”
 „Tak sądzę. Kto jest Pani mężem?”
 Mówiąc to, podniósł notatnik.
 „Porucznik Pinkerton z –”
 „Na miłość Boską, jedną chwilę!”
 Było już za późno. Oczy małej kobietki siedzącej na krześle były w nim utkwione. Nawet próbowała się uśmiechnąć się nieco, ze znużeniem, widząc ten smutny finał jego kłamstw powodowanych litością. Skinęła głową, prosząc o milczenie.
 „Przepraszam Panią; jestem – jestem – gotów –” powiedział konsul niedbale. Niczego więcej nie wyjaśniał. „Proszę mówić dalej”.
 „Chciałam prosić o wysłanie tego telegramu: «Właśnie widziałam dziecko i jego nianię. Czy możemy go mieć natychmiast? Jest uroczy. Jutro mam się spotkać w tej sprawie

¹⁹ „So that I suffer no more (...) Too bad those robins didn’ nes’ again”; D. Belasco, *Madame Butterfly*, dz. cyt., s. 32.

²⁰ „O! Obawiam się znaczy cieszę się? Tak. Tak właśnie mówi Pan B.F. Pikkerton – *myśli* co innego niż mówi i mówi co innego niż *myśli* – nie inaczej” („Oh ! ‚Fraid mean glad? Yaes. Tha’,s way Mr. B.F. Pikkerton talking – *don’* mean what he say an’ *don’* say what he mean – ezag”), tamże, rozdz. IX: *Bout Birds*.

²¹ Zob. tamże, rozdział II: *Mr. B.F. Pikkerton – and his way*.

²² „An American refinement of a Japanese product, an American improvement in a Japanese invention”; tamże, rozdz. IV: *Trouble – meaning Joy*.

z matką. Nie było jej dziś w domu, gdy tam poszłam. Mam nadzieję dołączyć do Ciebie w przyszlą srode na *Kioto Maru*. Mogę go przywieźć ze sobą? ADELAJDA».

Gdy podeszła i zobaczyła Cho-Cho-San, zatrzymała się w nieklamany podziwie.

«Ależ jesteś czarująca – ależ urocza – moja droga! Czy możesz mnie pocałować, ty piękna – *laleczko!*».

Cho-Cho-San wpatrywała się w nią okrągłymi oczyma – tak jak dziecko, które się boi. Jej nozdrza poruszyły się, a powieki powoli zamknęły.

«Nie» powiedziała bardzo łagodnie.

«No dobrze», zaśmiała się druga, «Nie mam Ci tego za złe. Mówią, że nie robicie takich rzeczy – przynajmniej w stosunku do kobiet. Niemal jestem w stanie wybaczyć naszym panom, że się w was zakochują. Dziękuję, że pozwoliłaś mi sobie przeszkodzić. Aha, panie Sharpless, czy może Pan to wysłać natychmiast? Miłego dnia!»

Wyszła tak samo szybko jak weszła. To była ta blondynka, którą widzieli na pokładzie pasażerskiego parowca²³.

Adelajda Pinkerton traktuje Butterfly przedmiotowo; być może po części usprawiedliwia ją fakt, że nie wie, z kim naprawdę ma do czynienia. Butterfly nie zostało oszczędzone bezpośrednie spotkanie z rywalką; podobnie dzieje się w dramacie Belasco. Amerykański dramaturg zmienia jednak miejsce akcji na dom Butterfly; nieoczekiwane najście Kate (takie imię otrzymuje tu żona Pinkertona) potęguje dramat gejszy, osaczonej we własnym domu.

Mówiąc o transformacjach pierwowzoru literackiego w odniesieniu do postaci nie można tracić z oczu istotnego faktu: Puccini z pewnością znał oba źródła. Czytał nowelę Longa już na początku 1901 roku, gdy wysyłał ją Luigiemu Illice do konsultacji²⁴. Musiał uznać pierwsze tłumaczenie za niewystarczające, skoro

²³ „A woman entered. «Mr. Sharpless – the American consul?» she asked, while crossing the threshold. The consul bowed. «Can you reach my husband at Kobe – by telegraph?» «I think so. Who is your husband?» He took up a writing-pad as he spoke. «Lieutenant Pinkerton of the – ». «One moment, for God's sake! ». It was too late. The eyes of the little woman in the chair were fixed on his. They even tried to smile a little, wearily, at the poor result of his compassionate lying. She shook her head for silence. «I beg your pardon; I'm – I am – ready –» said the consul, roughly. He made no other explanation. «Proceed». «I should like you to send this telegram: „Just saw the baby and his nurse. Can't we have him at once? He is lovely. Shall see the mother about it tomorrow. Was not at home when I was there to – day. Expect to join you Wednesday week per *Kioto Maru*. May I bring him along? ADELAIDE”». As she advanced and saw Cho-Cho-San, she stopped in open admiration. «How very charming – how lovely – you are, dear! Will you kiss me, you pretty – *plaything!*». Cho-Cho-San stared at her with round eyes – as children do when afraid. Then her nostrils quivered and her lids slowly closed. «No» she said, very softly. «Ah, well,» laughed the other, «I don't blame you. They say you don't do that sort of thing – to women, at any rate. I quite forgive our men for falling in love with you. Thanks for permitting me to interrupt you. And, Mr. Sharpless, will you get that off at once? Good day!» She went with the hurry in which she had come. It was the blonde woman they had seen on the deck of the passenger-steamer”;

²⁴ Zob. list do Illiki z 6 marca 1901 roku: „Jutro wyślę Ci tekst powieści [mylnie określenie gatunku przez Pucciniego – przyp. A.M.-A.]. Tłumaczenie jest takie sobie; wystarczy jednak,

poprosił o przekład oddający klarownie intencje autora pewną Amerykankę znającą dobrze język włoski²⁵. Czytał również dramat Belasco, opublikowany przez wydawnictwo Ricordi w 1901 roku w tłumaczeniu na język włoski²⁶. Poszukując „właściwego tematu” Puccini sięgnął więc do źródła, by w realizowaniu wizji dzieła być pełnoprawnym partnerem librecistów. Poprzez dogłębne poznanie pierwowzorów literackich, krytyczny do nich stosunek²⁷ i czytelne komunikowanie swoich wymagań współpracownikom kompozytor dążył do realizacji własnej koncepcji estetycznej dzieła: sublimacji emocjonalnej. Nawiązując częściowo do pierwowzorów literackich tam, gdzie wymaga tego kontekst, przyjrzymy się kolejnym transformacjom. Tym razem będą one dotyczyły tekstu libretta.

Madama Butterfly miała swoją prapremierę 17 lutego 1904 roku w La Scali. Mediolańska publiczność wygwizdała operę, a Puccini nigdy już nie powierzył temu teatrowi realizacji żadnego ze swych kolejnych dzieł. Na ile do zmian w kształcie opery doprowadziło fiasko premiery, na ile zaś były one do przewidzenia, biorąc pod uwagę różnice zdań pomiędzy Puccinim a librecistami, jest kwestią wymagającą osobnego opracowania. Poprawiona wersja miała premierę w Brescii trzy miesiące później. Dzieło ulegało modyfikacjom jeszcze dwukrotnie²⁸. Przyjrzymy się bardzo istotnej zmianie, która dokonała się w drugiej wersji *Madama Butterfly*. Dotyczy ona arii Pinkertona *Addio, fiorito asil* oraz poprzedzającego ją fragmentu konwersacji z konsulem Sharplessem. Oto zestawienie tekstów obu wersji: pierwotnej, mediolańskiej oraz poprawionej, z Brescii, powielonej także w późniejszych wersjach: londyńskiej i paryskiej.

by dać Ci wyobrażenie” („Domani ti spedisco il copione del romanzo. La traduzione è così così; basterà però per fattene un'idea”); *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 245, s. 207.

²⁵ Zob. list do Illiki: „Intanto ho fatto fare una nuova traduzione della *Butterfly* da una signora americana che conosce molto bene la nostra lingua e potrà rendere bene le intenzioni del romanziere”; tamże, list nr 253, s. 212.

²⁶ D. Belasco, *Madame Butterfly*, Milano 1901, brak informacji o autorze przekładu.

²⁷ Niech jako jeden z wielu przykładów posłuży fragment listu do Illiki, w którym Puccini pisze tak: „Masz u siebie sztukę i nowelę? Przeczytaj jeszcze raz «miejsce z dwiema kobietami» [spotkanie Kate Pinkerton i Butterfly w zakończeniu dzieła – przyp. A.M.-A.]: ze sztuki nie zdołasz wydobyć żadnego dobrego pomysłu, bo i tam jest defekt. Być może dzięki noweli ukaże się właściwy, prawdziwy i jedyny w swoim rodzaju obraz spotkania.” („Tu hai la commedia e la novella? Rileggi il „punto delle due donne”: dalla commedia non potrai ritrarne buona idea perché anche lì c'è il difetto. Forse dalla novella sorgerà il giusto e vero ed unico incontro.”); *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 301, s. 233.

²⁸ Prapremiery kolejnych wersji układają się według następującej chronologii: 1) Mediolan, Teatro alla Scala, 17 lutego 1904 roku; 2) Brescia, Teatro Grande, 28 maja 1904 roku; 3) Londyn, Covent Garden, 10 lipca 1905 roku; 4) Paryż, Opéra Comique, 28 grudnia 1906 roku.

Wersja I (Mediolan)	Wersja II (Brescia)
<p>PINKERTON Nie mogę dłużej zostać, Sharpless, poczekam na Pana na zewnątrz.</p>	<p>PINKERTON Nie mogę dłużej zostać, Sharpless, poczekam na Pana na zewnątrz.</p>
<p>SHARPLESS A nie mówiłem Panu?</p>	<p>SHARPLESS A nie mówiłem Panu?</p>
<p>PINKERTON Niech to Pan pomówi z nią o synu, ja nie śmiem. Mam wyrzuty sumienia; jestem oszołomiony! – Żegnaj – przejdzie mi²⁹.</p>	<p>PINKERTON Niech Pan jej jakoś pomoże... Dręczy mnie sumienie.</p>
	<p>SHARPLESS Mówiłem Panu... czy Pan pamięta? Wtedy, gdy oddawała Panu swoją rękę: «Proszę uważać! Ona Panu wierzy» i moje słowa były prorocze. Głucha na dobre rady, głucha na wątpliwości, otoczona wzdargą, na upartym oczekiwaniu skupiła swoje siły.</p>
	<p>PINKERTON Tak, w tej właśnie chwili widzę mój błąd i czuję, że ta udręka nigdy mnie nie opuści!</p>
	<p>SHARPLESS Niech Pan idzie, sama pozna smutną prawdę. Już teraz to szczere serce dręczy przecucie.</p>
	<p>PINKERTON <i>ze słodyczą i żalem</i> Żegnaj, kwietny zakątku radości i miłości. Ten subtelny obraz już zawsze będę wspominać z rozdartą duszą. Żegnaj, kwietny zakątku, twój blask jest zbyt wielki! Uciekam, jestem podły! <i>Ściska dłoń konsula i pospiesznie wychodzi: Sharpless ze smutkiem zwiesza głowę³⁰.</i></p>

²⁹ „P: Non posso rimaner, Sharpless, v’aspetto per via./ S: Non ve l’avevo detto?/ P: Voi del figlio parlatele,/ io non oso. Ho rimorso;/ sono stordito! – Addio – mi passerà”; G. Puccini, *Madama Butterfly*, Milano, Teatro alla Scala, Ricordi, Milano 1904, s. 68; cyt. za: M. Girardi, *Giacomo Puccini. L’arte internazionale di un musicista italiano*, Wenecja 1995, s. 224.

³⁰ „P: Non posso rimaner, Sharpless, v’aspetto per via./ S: Non ve l’avevo detto?/ P: Datele voi... qualche soccorso.../ Mi struggo dal rimorso./ S: Vel dissi... vi ricorda?/ quando la man vi diede:/ «Badate! Ella ci crede»/ e fui profeta allor./ Sorda ai consigli,/ sorda ai dubbi, vilipesa,/

Spójrzmy na wersję pierwszą: widzimy w niej Pinkertona, który na pierwszy rzut oka zdaje się odczuwać powagę sytuacji. Wie, że nie stanie na wysokości zadania, prosi więc Sharplessa o pomoc; przyznaje, że ma wyrzuty sumienia i brak mu siły, by wziąć sprawę w swoje ręce. Ucina jednak dalszą rozmowę żegnając się i rzucając jakby od niechcienia krótkie dwa słowa: „przejdzie mi”. W obliczu tego lakonicznego stwierdzenia, zwłaszcza zderzonego z wyznaniem: „mam wyrzuty sumienia”, trudno interpretować zachowanie Pinkertona inaczej jak bezduszne i nacechowane poczuciem „nieznośnej lekkości bytu”. Niesmak pogłębia fakt, że chwilę wcześniej wręcza konsulowi pieniądze, by owo sumienie zagłuszyć. Pierwotna wersja *Madama Butterfly* przedstawia bardzo jednoznaczny, negatywny obraz postaci Pinkertona, który w dużej mierze wynikał z charakterystyki tej postaci w obu pierwowzorach literackich³¹. U Longa porucznik nie wykazuje żadnej skruchy; nawet nie pojawia się w domu Butterfly, być może z powodu tchórzostwa, być może z obojętności, powierzając uregulowanie spraw w ręce konsula i żony. W dramacie Belasco jesteśmy o krok dalej: Pinkerton pojawia się w domu Cho-Cho-San z zamiarem rozmówienia się z gejszą osobiście. Nie zastaje jej jednak; Butterfly układa właśnie dziecko do snu. W wypowiedzi Pinkertona pobrzmiewa emocjonalny załżeł arii *Addio, fiorito asil* – żal za pięknymi chwilami spędzonymi w domku na Higashi Hill:

Mój pokój... zupełnie tak jak wyglądał przedtem... mój hotel (...). Sharpless, gdy opuszczałem ten dom, wydawało mi się, że skończy się na kilku łzach i szlochach oraz grzecznościowym żalu, gdy tylko przekroczyę próg. Miałem zamiar zawrócić jeszcze na chwilę, ale powiedziałem sobie: „Nie rób tego; ona już pewnie sprawdza złote monety, żeby przekonać się, czy są prawdziwe”. Wiesz przecież, co robią japońskie dziewczyny takie jak ona³².

Chwilę później, słysząc nadchodzącą Butterfly z dzieckiem na ręku wycofuje się, mówiąc: „Sharpless, (...) to jedno mogę jej dać – pieniądze”³³. Wyznaje: „Nie dam rady!

nell'ostinata attesa/ raccolse il cor/ P: Sì, tutto in un istante,/ io vedo il fallo mio e sento/ che di questo tormento/ tregua mai non avrò! no!// S: Andate, il triste vero/ da sola apprenderà./ Ma or quel cor sincero/ presago è già./ P: dolcemente con rimpianto/ Addio, fiorito asil/ di letizia e d'amor./ Sempre il mite suo sembiante/ con strazio atroce vedrò./ Addio, fiorito asil,/ non reggo al tuo squallor!// Fuggo, fuggo, son vill!// Strette le mani al Console, esce rapidamente dal fondo: Sharpless crolla tristemente il capo”; cyt. za: *Madama Butterfly, tragedia giapponese in tre atti di G. Giacosa e L. Illica*, [w:] *Tutti i libretti di Puccini*, dz. cyt., s. 276–278.

³¹ W zdecydowanie negatywnym świetle widzi Pinkertona także Illica. W liście do Giulia Ricordiego pisze tak: „Pinkerton jest antypatyczny! Pojawiwszy się raz... nie powinien pojawiać się już nigdy!” („Pinkerton è antipatico! Presentato... non si deve più vedere!”); *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 252, s. 211.

³² „My room... just as it used to look... my chair (...). Sharpless, I thought when I left this house, the few tears, sobs, little polite regrets, would be over as I crossed the threshold. I started to come back for a minute, but I said to myself: «Don't do it; by this time she is ringing your gold pieces to make sure they're good». You know that class of Japanese girl”; D. Belasco, *Madame Butterfly*, dz. cyt., s. 28.

³³ Sharpless, (...) that's one thing I can do – money”; tamże, s. 29.

Odchodzi³⁴. Rozbudowanie sceny i zwieńczenie jej arią *Addio, fiorito asil*, w której bohater mówi wprost o żalu i wyrzutach sumienia, jest wynikiem transformacji pierwowzoru w procesie sublimacji emocjonalnej. Pinkerton nie jest już stuprocentowym „głównym winowajcą”, gdyż wyznając swoją małość, tym samym uzyskuje u widza częściowe rozgrzeszenie. Umiejętność refleksji nad własnym postępowaniem jest cechą, która wyróżnia postać Pinkertona wykreowaną przez Pucciniego, Illikę i Giacosę.

W Brescii *Madama Butterfly* nie uzyskała jednak ostatecznego kształtu. W kolejnych wersjach Puccini poczynił znaczne skróty i wprowadził liczne zmiany. Przyjrzyjmy się jednej z najistotniejszych, dotyczącej finałowej sceny spotkania Butterfly z Kate Pinkerton. O zmianach w fragmencie dzieła Puccini myślał już na rok przed prapremierą dzieła. Tak pisze w liście do Illiki z 31 stycznia 1903 roku:

A więc: idziemy szybko naprzód, a przede wszystkim żywo i logicznie; trzeba pomyśleć o bardzo krótkiej scenie i zawrzeć całą esencję w tych kilku słowach, które Kate mówi do Butterfly, a także w lakoniczności wypowiedzi i milczeniu Butterfly (u Butterfly milczenie jest konieczne)³⁵.

W rezultacie rola Kate Pinkerton zredukowana zostaje do minimum. Wypowiada ona kilka zdań do Suzuki, kilka zdań do Sharplessa i tylko jedno do Butterfly. Niezwykle ważna jest wszakże sama jej obecność. To swego rodzaju sygnał, który otwiera oczy Butterfly na świadomie dotąd wypieraną prawdę o swojej roli i o swoim położeniu. Kate traci zupełnie typowo amerykański impet i bezpośredniość, cechujące tę postać w wersji Longa. Wersja Pucciniowska jest bardzo bliska propozycji Belasco. Kobiety spotykają się w domu Butterfly, gdzie Kate przybiega za mężem. Widząc wrażenie, jakie na Butterfly wywarła jej obecność, Kate, zdjęta litością, objąwszy gejszę mówi: „Któż na świecie mógłby winić Cię... czy obarczać odpowiedzialnością... śliczna mała laleczko”³⁶. Odpowiedź Butterfly jest pełna godności: „Laleczko – o nie... Jestem Panią porucznikową B.F. – Nie – nie – teraz jestem już tylko Cho-Cho-San, ale nie laleczką...”³⁷. Kate pragnie zająć się dzieckiem; obiecuje, że będzie o nie dbała jak o własne. W jej natarczywych pytaniach widoczna jest pewna niecierpliwość. Butterfly kapituluje, każe wrócić za piętnaście minut; Kate z pewną niechęcią, ale odchodzi. Wraca po chwili z mężem, by zastać Butterfly umierającą. Już u Belasco Kate Pinkerton zyskuje pewne szlachetne rysy, jak łagodność, umiejętność współczucia. Cechy te ulegają dalszemu rozwinięciu u Pucciniego.

³⁴ „I can't face it! I'm going”; tamże, s. 29.

³⁵ „Dunque, andar via rapidi e soprattutto con pronta logica; pensare a far una scenetta molto corta e trovare nelle poche parole che Kate dice a Butterfly tutto il succo necessario, come pure nel laconismo e nei silenzi di Butterfly (silenzi ci vogliono, per Butterfly)”; *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 299, s. 232.

³⁶ „Who in the world can blame you or... call you responsible... you pretty little plaything”; D. Belasco, *Madame Butterfly*, dz. cyt., s. 30.

³⁷ „No – playthin'... I am Mrs. Lef-ten-ant B.F. – No – no – now I am, only – Cho-Cho-San, but no playthin'...”; tamże, s. 30.

Wersja III (Londyn)	Wersja IV (Paryż)
<p>BUTTERFLY (<i>do Kate</i>) Kim Pani jest? Po co Pani przyszła? (...) (<i>patrzy na Kate jak oczarowana</i>): Boję się tej kobiety o włosach blond! Boję się jej!</p>	<p>BUTTERFLY (<i>do Sharplessa</i>) Co to za kobieta? Czego ode mnie chce? (...) (<i>zrozumiała wszystko i patrzy na Kate jak oczarowana</i>) Ach! Boję się tej kobiety! Bardzo się boję!</p>
<p>KATE Jestem niewinną przyczyną wszystkich Pani nieszczęść. Niech mi Pani przebaczy. (<i>chce zbliżyć się do Butterfly, lecz tamta wyniosłe daje jej znak, by nie podchodziła</i>)</p>	<p>SHARPLESS Jest niewinną przyczyną wszystkich Pani nieszczęść. Niech jej Pani przebaczy.</p>
<p>BUTTERFLY Niech mnie Pani nie dotyka. (<i>długa, męcząca cisza, po czym Butterfly mówi spokojnie</i>) Od jak dawna jest Pani jego żoną?</p>	<p>BUTTERFLY (<i>pojawszy wszystko, krzyczy:</i>) Ach! To jego żona! (<i>spokojnym głosem</i>) Wszystko dla mnie umarło! Wszystko skończone!</p>
<p>KATE Od roku. (<i>Butterfly milczy</i>) Czy pozwoli mi Pani zrobić coś dla dziecka? Otoczę go troską i uczuciem... (<i>Butterfly nie odpowiada. Kate, przejęta tym milczeniem, wzruszona, nalega</i>) To bardzo, bardzo trudne, ale niech to Pani zrobi dla jego dobra.</p>	<p>SHARPLESS Odwagi. BUTTERFLY Chcę mi odebrać wszystko! Mojego syna!</p>
<p>BUTTERFLY (<i>po długim milczeniu</i>) Kto wie? Wszystko już skończone!</p>	<p>SHARPLESS To poświęcenie dla jego dobra... BUTTERFLY (<i>z desperacją</i>) Ach! Smutna matka! Muszę zostawić syna! (<i>Stoi nieruchomo, spokojnie.</i>) Niech tak będzie. Muszę być mu posłuszna!</p>
<p>KATE (<i>łagodnie</i>) Czy może mi Pani wybaczyć, Butterfly?³⁸</p>	<p>KATE (<i>nieśmiało podeszła do tarasu, nie wchodząc do pokoju</i>) Czy może mi Pani wybaczyć, Butterfly?³⁹</p>

³⁸ „B: (a Kate) Chi siete? Perché veniste? (...) B: (guarda Kate, quasi affascinata): Quella donna bionda mi fa tanta paura! Mi fa tanta paura! K.P.: Son la causa innocente / d’ogni vostra sciagura. Perdonatemi. (e fa per amcarsi a Butterfly, ma questa imperiosa le fa cenno di starle lontano)/ B: No, non mi toccate. (lungo, penoso silenzio, poi Butterfly riprende con voce calma)/ Quanto tempo è che v’ha sposata... voi?/ K.P.: Un anno./ (Butterfly tace) E non mi lascerete far nulla pel bambino?/ Lo terrei con cura affettuosa... (Butterfly non risponde: Kate impressionata da questo silenzio insiste commossa)/ È triste cosa, triste cosa,/ ma fatelo pel suo meglio.../ B: (dopo lungo silenzio) Chissa? Tutto è compiuto ormai!/ K: (dolcemente) Potete perdonarmi, Butterfly?”; M. Carner, *Puccini. A Critical Biography*, dz. cyt., s. 446–447.

³⁹ B: (a Sharpless) Quella donna? Che vuole da me? (...) B: (Ha capito e guarda Kate, quasi affascinata.) Ah! Quella donna/ mi fa tanta paura! tanta paura!/ S: È la causa innocente/ d’ogni vostra sciagura. Perdonatele./ B: (comprendendo, grida:) Ah! È sua moglie!/ (con voce calma)/ Tutto è morto per me! tutto è finito! Ah!/ S: Coraggio./ B: Voglion prendermi tutto! Il figlio

Dwie wersje sceny, które widzimy powyżej, ukazują ostateczną transformację postaci Kate. Fragment wersji ostatecznej, paryskiej, jest zbudowany tak, by pokazać wrażliwość i delikatność uczuć bohaterki. Chodzi tu przede wszystkim o włożenie niemal wszystkich kwestii Kate w usta innej postaci. To Sharpless tłumaczy, wyjaśnia, delikatnie perswaduje. Jedyne słowa, które Kate kieruje do Butterfly, to nieśmiała prośba o wybaczenie. Jej milczenie jest wyrazem szacunku dla drugiej kobiety, znajdującej się w najbardziej dramatycznym momencie jej życia. Jest także ręką niewinności Kate. Oto kolejna po Butterfly i Pinkertonie postać, która dzięki dokonanej przez twórcę sublimacji może być interpretowana w sposób bardziej złożony i bogaty.

Jednym z wielu celów, jaki pragnął osiągnąć Puccini w swoich dziełach, była prawda dramatyczna, rozumiana przez niego jako prawda emocji. Poszukiwaniu właściwych tematów, czyli takich, które odpowiadałyby jego artystycznej wrażliwości, poświęcał wiele uwagi. Szukał źródeł, wariantów, możliwości, odcieni, interpretacji. Nieustannie podejmował trud wyboru tematu, by potem z pomocą wybitnych współpracowników kształtować go aż do uzyskania perfekcyjnej całości, dającej niezwykle sceniczny efekt. Hipoteza odnosząca się do procesu sublimacji emocjonalnej wydaje się być uprawniona, gdy patrzymy na twórczość Pucciniego z perspektywy historycznej, mogąc a posteriori zauważyć i określić istniejące w niej mechanizmy. Przyczyną każdorazowo dokonywanych transformacji pierwowzoru literackiego była być może uświadomiona, choć nigdy nie nazwana, koncepcja estetyczna dzieła. Jej istotą, jak u wszystkich wielkich twórców, było poszukiwanie piękna poprzez poddawanie wzorców literackich uwzniośleniu, niejako idealizacji. Piękna, które wraz z dobrem i prawdą tworzy triadę transcendentaliów i stanowi kategorię fundamentalną każdego dzieła sztuki.

SUMMARY

ABOUT THE TRANSFORMATION OF THE LITERARY PREKURSOR AND EMOTIONAL SUBLIMATION ON THE EXAMPLE OF *MADAMA BUTTERFLY* BY GIACOMO PUCCINI

The final version of *Madama Butterfly's* libretto is a result of modifications that took place in four subsequent variants of this opera. Puccini gave the utmost importance to the dramatic and emotional expression of his works; each change made in the libretto was aimed to

mio!/ S: Fatelo pel suo bene il sacrificio.../ B: (disperata) Ah! triste madre! Abbandonar/ mio figlio! (Rimane immobile e calma.)/ E sia. A lui devo obbedir!// K: (che si è avvicinata timidamente al terrazzo, senza entrare nella stanza) Potete perdonarmi, Butterfly?"; *Tutti i libretti di Puccini*, dz. cyt., s. 278–279.

strengthen the stage effect. In the present paper we will examine how language modifications in the selected scenes of *Madama Butterfly* influenced dramatic and emotional expression of this opera in the whole. The evolution of the main characters based on literary sources of the libretto (a short story *Madame Butterfly* by John Luther Long and a unanimous play by David Belasco) will be also analyzed.

KEY WORDS: Puccini, *Madama Butterfly*, text versions, emotional expression, evolution of the characters

AGNIESZKA MUSZYŃSKA-ANDREJCZYK – *italianistka, muzyk, adiunkt w Międzywydziałowym Studium Nauk Humanistycznych i Języków Obcych UMFC. W pracy naukowej zajmuje się komparatystyką muzyczno-literacką (praca doktorska na temat aspektów muzycznych włoskiej prozy dekadencjonalnej). Obecnie jej zainteresowania oscylują głównie wokół związków muzyki z tekstem we włoskich librettach operowych ze szczególnym uwzględnieniem dzieł Giacomo Pucciniego oraz wybranych zagadnień przekładoznawstwa. Dokonuje także autorskich tłumaczeń librett operowych, adaptując je do wizji reżyserskich. Ważniejsze publikacje: Transkrypcja literacka dzieła muzycznego na przykładzie opowiadania R. Schumann [z op. 68] Antonia Fogazzaro (2007), Literacka parafraza preludium do wagnerowskiego „Tristana i Izoldy” w powieści „Triumf śmierci” Gabriele D’Annunzio (2009), Sonata Księżycowa op. 27 nr 2 Ludwiga van Beethovena w poetyckiej wersji Antonia Fogazzaro (2010), Emocje w muzyce – formy przekazu na przykładzie monologu Manon z IV aktu opery Manon Lescaut Giacomo Pucciniego (2013), Adaptacja libretta operowego na potrzeby realizacji scenicznej – kilka uwag od tłumacza (2013), Puccini – następca Verdiego, admirator Wagnera (2015), Mozartowski Don Giovanni – przegląd wybranych przekładów librett i kwestia stylizacji (2015), Leila – ostatnia powieść Antonia Fogazzara i jej konteksty muzyczne (2016).*

PAWEŁ MACIĄG

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KATOWICACH

EMOCJE W SZTUCE EUROPEJSKIEJ
NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI
GIANLORENZA BERNINIEGO
I AUGUSTE'A RODINA

Ekspresja jest zjawiskiem ściśle związanym z każdym niemechanicznym działaniem ludzkim, toteż w gruncie rzeczy jest nieodłączna od sztuki. Każda forma i każdy kolor posiadają swoją ekspresję, podobnie jak każdy gest, w tym również ślad pędzla czy dłuta. Niekiedy jednak artysta pragnie przekazać jakieś szczególne emocje poprzez celowo zastosowaną ostrość wyrazu bądź deformację – zdarzało się to od zarania dziejów, czego przykładem mogą być portrety fajumskie, dzieła Grünewalda, El Greca, Francisca Goi, Salvadora Dalego i wielu innych¹. Nie brakuje też emocji w biografiach artystów współczesnych, a także w ich twórczości. Warto wymienić i rodzimych twórców: Zdzisława Podkowińskiego, Jacka Malczewskiego, Stacha Szukalskiego, nieco tajemniczego Zdzisława Beksińskiego czy Krzysztofa Koraba.

Analizując twórczość wielu artystów pod kątem ekspresji emocji, nie sposób nie postawić pytań: Na ile im się to udało? Czy mieli w ogóle zamiar eksponować emocjonalną sferę w kompozycji? W jaki sposób zostały przedstawione? Jakich środków użyto, aby widz mógł odczytać przekaz emocjonalny? W końcu: Jakie emocje artysta chciał przedstawić? Rodzą się też inne pytania: Czy czasami w twórczości niektórych artystów chodziło nie tyle o eksponowanie emocji, ile o wzbudzenie ich w odbiorcach? Czy malarze i rzeźbiarze kodowali na płótnie własne emocje, czy też przybierali cudze stany, ukrywali się pod postaciami, sytuacjami, alegoriami, które kreowali?

Niewątpliwie szeroka i złożona gama emocji wyrażanych przez artystów podpowiada, że przedstawienie ich jest to zadanie proste. Człowiek na przestrzeni wieków ulegał tysiącom emocji: radości, smutkowi, złości, zadowoleniu, cierpieniu, strachowi, zaskoczeniu, wzruszeniu, zachwyceniu, niepewności, ekscytacji, przykrości. Na przykładzie wybranej twórczości artystów zostanie w tym artykule

¹ K. Zwolińska, *Mała historia sztuki*, Warszawa 1995, s. 507.

ukazany problem istnienia, kreowania, wzbudzania emocji w sztuce. Nie należy jednak zapominać, że

głównym problemem wszelkich dyskusji o emocjach estetycznych jest to, czy dzieła sztuki wywołują prawdziwe emocje – takie, jakich doświadczamy w realnym życiu. Jeśli wszystkie stany poznawcze i uczuciowe wywołane przez dzieła sztuki nazwiemy »estetycznymi«, to możemy zasadnie pytać, czy istnieją »emocje estetyczne« – tzn. emocje we właściwym sensie tego słowa, wywołane przez dzieło sztuki².

BERNINI – NIEOMYŚLNY ZNAWCA CIAŁA I EMOCJI

Niezwykle umiejętnym artystą, który potrafił wyrażać emocje, a równocześnie wzbudzać je poprzez dzieło sztuki (rzeźbę), był Gianlorenzo Bernini³, którego mentorem był papież z rodu Barberinich⁴. Warto wspomnieć, że Maffeo Barberini, zostając papieżem, chciał nie tylko naśladować swoich poprzedników, ale cudowniejszymi ornamentami oraz najwspanialszymi pomnikami jeszcze bardziej powiększać majestat świątyni, w której zasiadał. Dlatego też wybór projektanta do wykonania owych ornamentów i pomników był przemyślany⁵. Wiedział więc, w kogo inwestuje, a inwestycja ta w nieodległej przyszłości okazała się niezwykle trafna.

Bernini należy do tych artystów, którzy nigdy nie popadli w niepamięć. Owszem, stał się symbolem w artystycznych sporach toczonych jeszcze za jego życia, być może dzięki ładunkowi emocjonalnemu, jaki pozostawił w swoich rzeźbach. Gianlorenzo Bernini jednak nie dopuszczał neutralności: jedni czcili w nim arcy maga

² *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, Gdańsk 2005, s. 162.

³ Działalność artystyczna Berniniego związana była z mecenatem monarszym, arystokratycznym i papieskim. Pracował na zlecenie Ludwika XIV, Karola I angielskiego, wielu kardynałów włoskich, ale nade wszystko twórczością Berniniego kierował mecenat papieski i dlatego odzwierciedla ona znakomicie dążenie potrydenckiego Kościoła do ukształtowania efektownych, symbolicznych form dla triumfującej nad herezją władzy papieskiej. Dotyczy to zarówno religijnej, jak i świeckiej strony Państwa Kościelnego, zarówno „propagandy wiary”, jak i propagandy politycznej, odnoszącej się często do interesów nie tyle Kościoła, co rządzących nim rodzin.

⁴ Maffeo Barberini (1568–1644) pochodził ze szlacheckiej rodziny florenckiej. W 1623 roku, mając 55 lat, został wybrany na papieża i przyjął imię Urban VIII. Zasłynął negatywnie tym, że skazał Galileusza na areszt domowy. Będąc jeszcze kardynałem, dał się poznać jako patron sztuk. Wybudował potężną rezydencję przy *Quattro Fontane*, m.in. rozpoczął budowę rezydencji papieskiej w Castel Gandolfo, doprowadził do końca budowę bazyliki watykańskiej. Urban VIII sfinansował także wiele inwestycji w obronność Państwa Kościelnego, m.in. ufortyfikował port Civitavecchia, umocnił Zamek Świętego Anioła w Rzymie; por. J. Kelly, *Encyklopedia papieży*, przeł. i uzup. T. Szafranski, Warszawa 1997, s. 391–393.

⁵ Nominacja Berniniego bez wątplenia wywołała zdumienie wewnątrz Watykanu. Jednak papież miał swoje powody, chciał, aby Bernini stał się ekspertem w odlewaniu w brązie i wiedział, jak prowadzić administrację w skomplikowanej biurokracji; por. J. Morrissey, *Geniusze Rzymu. Bernini, Borromini – rywalizacja, która zmieniła Wieczne Miasto*, Warszawa 2007, s. 78.

sztuki, inni potępiali wroga umiaru i harmonii. W jednych budził zachwyt, w innych – odrazę, ale nawet ci, u których wywoływał niechęć, nie mogli mu odmówić wielkiego talentu i technicznego mistrzostwa⁶. Nietrudno więc zauważyć, że już samo życie artysty było wyjątkowo emocjonujące. Emocje pozostawiło też jego majestatycznie i z lekką swobodą prowadzone dłuto w marmurowych postaciach.

Przykładem będzie tu niezwykle frapująca rzeźba przedstawiająca porwanie Prozerpiny⁷ przez Plutona, rzymskiego boga podziemi, którą artysta wykonał na przełomie 1621 i 1622 roku. Artysta pomija w swoim przedstawieniu łagodną, pełną spokoju, sielankową zabawę Prozerpiny i jej towarzyszek na łące. Pragnął on zobrazować brutalne nadejście Plutona. Istotne jest to, jak podaje mit, że porwanie odbywa się za zgodą ojca Prozerpiny – Jowisza.

Gianlorenzo Bernini znakomicie oddaje dynamizm całej zaistniałej sytuacji. Oto Prozerpina próbuje się wyrwać z mocno ściskających ją rąk Plutona. Jej wysiłek jednak okazuje się daremny. Nie jest w stanie pokonać siły, która tkwi w ciele mężczyzny. Zdumiewające jest też przerażenie, które artysta mocno eksponuje na twarzy tytułowej bohaterki. Zdaje się, że Bernini wyraża tutaj doskonale zespół reakcji ludzkiego organizmu: wzrost poziomu adrenaliny, przyspieszone tętno i odpowiednie pobudzenie układu nerwowego. W Prozerpinie zauważalne jest nasilenie emocji związanych ze strachem, lękiem. Przerażenie kobiety udziela się także odbiorcy. Jednak twarz Prozerpiny wyraża też protest wobec natarczywości mężczyzny, który siłą chce zawładnąć niewiastą. Wymowne stają się też gesty dziewczyny. Prawą ręką, broniąc się, uderza Plutona w głowę, a lewą wznosi wysoko w geście błagania i modlitwy.

Rzeźbiarz też duktem dłuta akcentuje siłę mężczyzny, poprzez mocno napięte mięśnie rąk i nóg. Także zdecydowane kroczenie naprzód Plutona ze „zdobyczą” ewokuje moment zwycięstwa, potęgi, siły, tak bardzo charakterystycznej w mitologii.

Bernini skonstrastował także postać młodej, pięknej dziewczyny z postawnym, umięśnionym i brodatym Plutonem, wykonanym celowo z ciemniejszego marmuru. Obecność trójgłowego psa – cerbera strzegącego wejścia do świata zmarłych – zapowiada przyszłe losy Prozerpiny. Pluton bowiem, porywając ją do Hadesu, zamierza ją uczynić swoją małżonką i współwładczynią świata podziemnego.

Ta imponująca rzeźba – podobnie jak inne, otwierające sztuce rzeźbiarskiej nowe perspektywy, tak niezwykle zaskakujące, tak dalece pozwalające na współzawodnictwo z malarstwem – powstała na zamówienie kardynała Scipiona Borghese, do dekoracji sal w jego rezydencji znajdującej się w wielkim, za murami Wiecznego Miasta, położonym ogrodzie⁸.

Wiedząc, że Bernini miał dobry kontakt z ludźmi i był znakomitym ich obserwatorem, można wyciągnąć wniosek, że był on świadomy, iż uczucia stanowią interpretację emocji, dokonywaną na podstawie zakodowanych w pamięci

⁶ Por. J. Białostocki, *Gianlorenzo Bernini*, Warszawa–Berlin–Budapeszt 1980, s. 5.

⁷ A. Krawczuk, *Mitologia starożytnej Italii*, Warszawa 1984, s. 67.

⁸ J. Białostocki, *Gianlorenzo Bernini...*, s. 7.

człowieka wzorów kulturowych i doświadczeń oraz podyktowanej nimi oceny sytuacji. Ta sama emocja – rozumiana jako świadomy proces psychiczny, będący reakcją organizmu na bodźce – może zostać zinterpretowana jako różne uczucia w zależności od sytuacji. Dlatego też własnej interpretacji poddaje Bernini tekst św. Jana od Krzyża:

Zdarza się, że będąc rozplamiona miłością Bożą, dusza czuje, iż godzi w nią serafin grotem czy włócznią rozpaloną ogniem miłości i przesywa ją, a rozpaloną już do żaru lub – by lepiej określić – do żywego płomienia, jeszcze rozpala w niepojęty sposób⁹.

Po śmierci Urbana VIII Gianlorenzo utracił wpływy w Watykanie i w tej sytuacji zwrócił się ku prywatnym zleceniodawcom. W 1647 roku rozpoczął pracę nad swoim najbardziej podziwianym, lecz równie kontrowersyjnym dziełem – *Ekstazą świętej Teresy*, do kaplicy rodziny Cornaro w kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie. Kompozycja uzmysławia punkt kulminacyjny przeżycia ekstazy. Można wnioskować, że w tym dziele Bernini językiem plastycznym chciał wyrazić to, co przeżyła św. Teresa z Ávila i co zostawiła jako dowód pisemny. Pisała ona bowiem:

Pewnego dnia ukazał mi się anioł piękny ponad wszelką miarę. Widziałam w jego rękę długą włócznię, na której końcu wydawał się tkwić ognisty grot. Owa włócznia, takie miałam wrażenie, wielokrotnie przeszła moje serce, tak iż czułam to w głębi ciała. Ból był tak rzeczywisty, że kilka razy jęknęłam głośno, a zarazem był tak niewysłowienie słodki, że nie chciałam być wyzwolona od niego. Żadna radość w życiu nie może sprawić większej satysfakcji. Kiedy anioł wyciągnął swoją włócznię i opuścił mnie, pozostałam z wielką miłością do Boga¹⁰.

Niewątpliwie artysta ukazał właśnie ów moment, gdy tracąca przytomność, unosząca się na obłoku Teresa, oczekuje na włócznię trzymaną przez anioła. Święta z Ávila zamyka oczy, równocześnie niby wydając jęk z wpółotwartych ust. Ciało jej, z wyjątkiem lewej ręki i lewej stopy, całkowicie zakrywa mocno udrapowana szata. Nad Teresą stoi młodzieńczy anioł o delikatnych rysach i tajemniczym uśmiechu, wyciągający w jej kierunku strzałę. Artysta na twarzy anioła eksponuje subtelny uśmiech, który kontrastuje z pełną emocji twarzą kobiety. Bernini odtworzył ów wyraz słodkiego cierpienia na obliczu św. Teresy, wykazując zarówno znakomity zmysł obserwacji, jak i zamiłowanie do klasycznego piękna¹¹. Niebiański wysłannik również owinięty jest zwojem materiału, w zagłębieniach którego przenikają się cienie, dając wrażenie głębokich fałd. Szaty obu postaci stanowią element spójności. Niewątpliwie dzięki połączeniu naturalnego światła, wpadającego przez niewidoczne okno, „z nadprzyrodzonym światłem w postaci wiązki złotych promieni, święta Teresa znajduje się w odległej, nierzeczywi-

⁹ Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, t. 2, Kraków 1975, s. 267.

¹⁰ Tamże, s. 289.

¹¹ Zob. M. Ałpatow, *Historia sztuki*, t. 3: *Renesans i Barok*, Warszawa 1964, s. 153.

stej, wizyjnej przestrzeni, w której nie działa siła ciężkości¹². W kontraście do św. Teresy ukazano anioła, co skutkuje tym, że efekt dematerializacji staje się jeszcze bardziej doświadczony. „Przylegająca do ciała szata anioła przekształca się w układy przypominające płomienne języki, co wizualizuje ogień serafina przesywającego świętą kobietę z Ávila strzałą miłości¹³. Jak słusznie zauważa Jan Białostocki: „Wnikliwość obserwacji, przemyślane użycie środków tworzących iluzję połączone są dla stworzenia potężnego efektu i wywołania wrażenia porywającego duszę widza podatnego na religijne wzruszenie¹⁴”.

Należy podkreślić, że anioł wznosi strzałę Kupida nad przedstawioną w ekstazy omdleniu postacią św. Teresy, łącząc w niemal bluźnierczej aluzyjności symbolikę idealnej miłości chrześcijańskiej z intensywnością fizycznego upojenia. Jednak rzeźba tłumaczy na mitologiczną symbolikę dzieła św. Teresy, porównując boską miłość do przesywającej serce płomiennej strzały. Połączenie kilku elementów: duchowej wzniosłości, fizycznej zmysłowości i ceremonialnej teatralności, czyni całą kompozycję i jej autora symbolami sztuki barokowej. Nie jest to bez znaczenia, wszak w sztuce baroku, która w swoich najwybitniejszych dziełach była emanacją kontreformacji, bardziej niż w sztuce renesansu zacierą się różnica między sferami *sacrum* i *profanum*. Nie wynika to jednak z duchowego zubożenia, ale z programowego ucłowieczenia tego, co boskie. Miejsce intelektualnej spekulacji zajmuje zmysłowe, a zarazem duchowe przeżycie.

Bernini kapitalnie ukazał w tym dziele zarówno gamę emocji, jak i duchowych treści. „W dziele tym zauważamy rozwijanie się linii napięcia, a piękno jest dramatyczne i cierpiące¹⁵. Rzeźbiarz znalazł środki służące przedstawieniu przeżyć głęboko wstrząśniętej psychiki, ekstazy religijnej, zachwytu, omdlenia.

PŁACZĄCE LĘDŹWIE AUGUSTE’A RODINA

Emocje podstawowe są wrodzone i mają charakter uniwersalny. Pojawiają się jako gwałtowne reakcje na określone okoliczności, ich wyrażanie trwa nie więcej niż kilka sekund. Badacze nie są zgodni, ile dokładnie emocji należy zaliczyć do

¹² *Sztuka baroku. Architektura, rzeźba, malarstwo*, red. R. Toman, [b.m.] 2007, s. 286.

¹³ W przedstawieniu św. Teresy wizualne negowanie ciężaru białego marmuru Bernini uzyskał, naruszając paradygmat wolumenu w rzeźbie pełnej oraz antyczny dogmat o łączności anatomii i draperii. W dziele tym draperia stanowi zbiór skomplikowanych powierzchni, których geneza zdaje się nie być kamienna, a których spójna jakość jest kwestionowana ze względu na bardzo głębokie wybrania marmuru, co powoduje, że w rzeźbie widoczne są zacięte partie, ciemne dziury i trudno postrzegać ją jako wykonaną z jednego bloku kamienia; zob. T. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytny zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2010, s. 196.

¹⁴ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2004, s. 463.

¹⁵ *Historia piękna*, red. U. Eco, Poznań 2014, s. 234.

podstawowych, ale zazwyczaj wymienia się ich sześć: radość, zmartwienie, złość, strach, zdziwienie, obrzydzenie¹⁶.

Zdaje się, że ten zestaw emocji z łatwością da się odczytać zarówno z biografii, jak również z twórczości Auguste'a Rodina (1840–1917)¹⁷ – jednego z przedstawicieli symbolizmu¹⁸. Artysta ten chwycił życie wszędzie, gdziekolwiek spojrzeł; chwycił je w najmniejszych zakątkach, obserwował i tropił.

Wyczekiwał na nie w trudnych przejściach, gdzie zwlekano, doganiał, gdzie umykało, i powszedy znajdował je równie wielkim, równie potężnym i porywającym. Żadna część ciała nie była zbyt drobna lub nie znacząca: żyła przecież. Życie – widniejące na twarzach niczym na zegarowych tarczach, łatwo czytelne i pełne powiązań z czasem – w ciałach było bardziej rozproszone, większe, bardziej tajemnicze i wieczne¹⁹.

Dlatego też potrafił on eksponować nawet najmniejsze poruszenie życia, najmniejszy szept tajemniczości, który objawiał się w skromnej, cichej, drżącej, nieoczekiwanej emocji. Aczkolwiek najważniejszym aspektem życia emocjonalnego jest to, że wiąże się ono z nieprzewidywalnością²⁰. Wprawdzie Rodin wzorował się na autentycznych modelach, jednak zawsze gotowy był na „odstępstwa od oryginału”, co dawało mu możliwość ukazania prawdziwego charakteru postaci, w tym także ich emocji.

Auguste Rodin jako artysta był postacią bardzo złożoną, nic więc dziwnego, że taka sama była jego sztuka. Poprzez swój niekonwencjonalny charakter twórczość Rodina doskonale wpisuje się w tradycję dziewiętnastowiecznego romantyzmu, który tak wielką wagę przywiązywał do ludzkich emocji – do miłości, cierpienia i śmierci, której towarzyszyły równie silne odczucia. Dla przykładu – w wielkiej kompozycji *Bramy piekieł* postaci zdają się wic z bólu i tulić do siebie w prawdziwej rozpacz²¹.

Rodina przyjęło się uważać za przedstawiciela impresjonizmu w rzeźbie i ma to swoje podstawy w sposobie, w jaki formował swoje rzeźby – pewna szkicowość

¹⁶ D. Evans, *Emocje. Naukowo o uczuciach*, Poznań 2002, s. 25.

¹⁷ Zob. J. Cassou [i in.], *Encyklopedia symbolizmu*, przekł., oprac. i przypisy J. Guze, Warszawa 1997, s. 145–148.

¹⁸ „W przeciwieństwie do impresjonizmu, ruchu z gruntu malarskiego, symbolizm w sztukach plastycznych jest wizualnym wyrazem prądu literackiego i intelektualnego, który zaznał rozmaitych inspiracji. Estetyka symbolistyczna przybiera formy najbardziej nieoczekiwane, ponieważ wkracza w dziedziny ledwie dotąd tknięte: marzenia, tego, co imaginacyjne, fantastyczne, irrealne, magii, ezoteryzmu, snu i śmierci”; tamże, s. 31.

¹⁹ *Auguste Rodin*, Warszawa 2006, s. 18.

²⁰ D. Evans, dz. cyt., s. 175.

²¹ Oczywiście, Rodin, komponując *Bramę*, nie czuł się zobligowany korzystać z jakichkolwiek motywów literackich; co więcej, w innych pracach wykorzystywał literackie bądź mitologiczne tytuły, w chwili gdy tylko postaci te zyskiwały swoje kształty. Od czasu do czasu wydawał się celowo ignorować źródła literackie, jak np. w rzeźbie *Ręka Boga* Rodin stworzył rękę, która powołuje do istnienia kobietę, która powstaje nie z żebra Adama, lecz jako niezależna istota.

i pobrużdżona, zmarszczona czy pofałdowana powierzchnia jego prac sprawiają, że światło i cień tworzą na niej wibrującą strukturę²². Jego wyobraźnię podniecały niedokończone posągi *Jeńców* Michała Anioła, zaledwo wydobyte z kamienia. Admirując je, Rodin poszedł w swojej twórczości nie tyle po linii rzeźbienia, co szkicowania formy w materiale, a to w rezultacie dało efekt właśnie podobny do malarstwa impresjonistów²³.

Interesującym exemplum w twórczości tego artysty jest dzieło *Człowiek ze złamanym nosem* – postać „mężczyzny czasów pierwotnych”, jak nazwał go Auguste Rodin. Jeśli wspomnieć, że zostało odrzucone przez Salon w 1864 roku, stanie się ono jeszcze bardziej fascynujące. Już wtedy bowiem sztuka rzeźbiarza była dojrzała i pewna swego istnienia, przeciwstawiła się wymogom akademickiego piękna, które wciąż jeszcze panowało niepodzielnie²⁴. Czuje się wręcz, co skłoniło Rodina do ukształtowania tej głowy, głowy starego mężczyzny, zmęczonego brzydala, którego złamany nos wzmógł jeszcze udręczony wyraz twarzy. To obraz pełni życia, która nagromadzona była w tych rysach, w których nie było żadnych symetrycznych powierzchni, nic się nie powtarzało, żadne miejsce nie pozostawało puste, nieme czy obojętne. Twarzy tej życie nie poruszyło, lecz była na wskroś nim przeniknięta.

Indywidualny, niezwykle frapujący styl Rodina był wypadkową wielu czynników. Składały się nań zarówno wielka swoboda i biegłość manualna, jak również umiejętność wykorzystywania różnych elementów formalnych i treściowych. Rzeźbiarz, komponując tę głowę mężczyzny, zapewne miał przed sobą człowieka spokojnego, a raczej twarz spokojną, lecz była to jednak twarz żywego człowieka – pełna emocji i tryskająca życiem. Patrząc na nią, wyczuwa się intensywność życia. Nie dziwi więc opinia, że

nowy, odczuty jako podniecająco-nowoczesny, ton wniósł Auguste Rodin. (...) Prace Rodina zawierają dużo słodyczy, gładkości, ponurej w nastroju uczuciowości, psychologizującego widzenia świata (...). Są tu – jako nowość – torsy, według wzoru niedokończonego *Niewolnika* Michała Anioła, również postacie tylko do połowy wydobyte z kamiennego bloku, podobne szkicom rzeźbiarskim²⁵.

Od strony formalnej dzieła Rodina cechuje wieloprofilowa kompozycja (dzięki której rzeźba może być oglądana z każdej strony), doskonale wyważona bryła oraz szorstka, zróżnicowana faktura, powodująca wibrację refleksów świetlnych. Niewątpliwie zastosowanie przez Rodina tego światłocieniowego modelunku, zacierającego ostrość konturów i wywołującego wrażenie ruchu, dało początek rzeźbie impresjonistycznej, co nie stoi na przeszkodzie temu, by wiele jego prac stawiać

²² <http://www.obliczakultury.pl/gry/183-rzezba/2866-august-rodin-biografia> [dostęp: 20.06.2016 r.].

²³ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1990, s. 515.

²⁴ *Auguste Rodin*, dz. cyt., s. 23.

²⁵ P. Meyer, *Historia sztuki europejskiej*, t. 2: *Od renesansu po czasy współczesne*, Warszawa 1973, s. 286.

w szeregu twórczości symbolistów²⁶. Głównym przecież tematem rzeźb Rodina jest zawsze człowiek, przedstawiony w sposób dynamiczny, w całym bogactwie przeżyć psychicznych, z niezwykłą znajomością anatomii²⁷. Także monument *Mieszczanie z Calais*, który zamówiły u artysty władze miasteczka, cechuje ta właściwość. Oczywiście, wspomniana złożoność osobowości artysty sprawiła, że nie obeszło się bez kontrowersji, kiedy to zleceniodawcy i sponsorzy ujrzeli po raz pierwszy monument. Pierwsze zetknięcie wzrokowe z dziełem Rodina wzbudziło negatywne emocje. Nie było to zamiarem artysty, aczkolwiek monument przedstawiający sześciu mężczyzn, legendarnych bohaterów gotowych poświęcić własne życie w obronie miasta, eksponuje ich strach, lęk – są wyraźnie przerażeni perspektywą śmierci. Rzeźbiarz uwiecznia grupę patriotów, którzy wyruszyli jako zakładnicy do obozu wroga, gdzie poniosą śmierć. Porywające jest, że artysta kapitalnie oddaje indywidualność bohaterów, każdy z nich ma bowiem inny temperament, lecz wszystkich przytłacza, wręcz miażdży dreszcz zbliżającej się śmierci. Niezwykłym spokojem i pełnią gotowości odznacza się postać starca, jakże różna od mężczyzny, który dzierży w dłoni klucz. Inny z kolei bohater Calais, wyciągając rękę, wyraża rezygnację i zwątpienie, które ściąga zasłonę smutku na całą kompozycję artysty. Z kolei szczególną uwagę zwraca mężczyzna chwytający się za głowę, wyrażając w ten sposób gest totalnej rozpacz. Czy jednak tak mieli wyglądać bohaterowie miasta? Według Rodina, właśnie tak, chciał on bowiem podkreślić ich stan emocjonalny, odkryć pokłady ich wewnętrznej walki lub zgody na to, co za chwilę się wydarzy. W ten sposób rzeźbiarz wprowadza także widza w orbitę emocjonalnych nastrojów mieszczan z Calais. Jak słusznie zauważa Rainer Maria Rilke, rzeźbiarz

wyczuł od razu, iż istniała w tej historii chwila, w której stało się coś wielkiego, coś, co nie znało nazwy ni czasu, coś niezależnego a prostego. I całą uwagę skupił na momencie wyruszenia. Widział, w jaki sposób ci mężczyźni rozpoczęli swoją wędrówkę; poczuł, jak w każdym z nich raz jeszcze ocknęło się całe życie, które przeżył, jak każdy z nich, objuczony własną przeszłością, stał, gotów wynieść ją ze starego miasta. Wyłoniło się przed nim sześciu mężczyzn, z których żaden nie był podobny do drugiego; jedynie dwaj bracia byli pomiędzy nimi, u których istnieć mogło pewne podobieństwo. Lecz każdy z nich powziął decyzję na swoją modłę i na swoją modłę przeżywał tę ostatnią godzinę, świętował ją z własną duszą i cierpiał ją w ciele swoim, które przywiązane było do życia. A potem tych postaci już nie zobaczył. W pamięci jego odżyły gesty, gesty rezygnacji, pożegnania, wyrzeczenia. Gesty i znowu gesty. Zbierał je. Kształtował je wszystkie. Napływały ku niemu z pełni jego wiedzy. Tak, jakby w pamięci jego odżyło stu bohaterów, tłoczących się na ofiarę. On zaś przyjął wszystkich stu i uczynił z nich sześciu. Ukształtował ich namiętności, każdego z osobna, w pełnej wymowie ich dreszczem przejęte ciała. Nadnaturalnej wielkości: w naturalnej wielkości ich decyzji²⁸.

²⁶ J. Cassou [i in.], dz. cyt., s. 408.

²⁷ Wypowiedzi artysty, w tym także na temat człowieka w życiu, były zbierane i zapisywane przez poetę R.M. Rilkego i wydane w 1911 roku; zob. A. Dulewicz, *Encyklopedia sztuki francuskiej. Artyści, dzieła, pojęcia*, Warszawa 1997, s. 408.

²⁸ R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, Kraków 1963, s. 90.

Nawet najbardziej bystre oko nie zdoła odkryć jakiegoś skrawka nadziei, dumy czy też patosu w tych postaciach. Rodin nadał wielkość tym postaciom poprzez wprowadzenie gestu.

RODIN BEZ SKRĘPOWANIA, CZYLI O PÓŹNYCH RYSUNKACH ARTYSTY

Auguste Rodin rysował przez całe życie, jednak te prace, które powstawały od 1900 roku aż do śmierci, są szczególnie wyjątkowe. Rzeźbiarz w późnej i zarazem ostatniej fazie twórczości zdaje się nie panować nad emocjami. Trzeba jednak pamiętać, że nastrój zależy od funkcjonowania mózgu²⁹. Rodin został owładnięty manią chorobliwej, erotycznej wizji, w której seksualne spełnienie pozostaje nieosiągalne. Jego późne rysunki nie wykazują żadnego skrępowania, lecz wyrażają moralne pobłażanie dla przygnębiającej wizji walki i bezbożności. Nagie modelki raz za razem pozowały artyście w różnych wyuzdanych konfiguracjach, artysta był baczny ich obserwatorem. Anatomiczne szczegóły seksualności kobiecej umieszczone w centrum kompozycji stają się głównym tematem skupiającym całą uwagę i wzbudzają różne emocje w takim samym stopniu, w jakim koncentrowały się na nich zainteresowania starego rzeźbiarza. „Emocje nie mają dobrej opinii. Uważane są za bardziej subiektywne niż inne procesy psychiczne, a w rezultacie za trudniejsze do badania”³⁰. Jednak bogata spuścizna rysunków Auguste’a Rodina stanowi dobry materiał badawczy i porównawczy w literaturze przedmiotu.

Odbiór tych rysunków erotycznych był bardzo zróżnicowany. Warto przywołać fakt, że część z nich po pokazaniu na wystawie w Kolonii w 1906 roku przysporzyła problemów samemu dyrektorowi muzeum, który został zmuszony do ustąpienia ze stanowiska z powodu skandalu, jaki wybuchł.

Jeśli jednak weźmie się pod uwagę całą twórczość Rodina, okaże się że zakres erotycznego doświadczenia, jakie zostało przez niego wykorzystane, jest olbrzymi: od wewnętrznych zmagania, oziębłości, rozpacz, walki, kuszącego smutku, do całkowitego wyzwolenia i witalności. Wydawać by się mogło, że wszystkie ludzkie emocje powinny być pojmowane w kategoriach erotycznych³¹. Rysunki Auguste’a Rodina z tego okresu pokazują, że jest on zafascynowany ciałem kobiety, ulega emocjom, które wzbudzają w nim modelki pozujące przed nim. Trzeba pamiętać, że artysta nie patrzył na kartkę, kiedy rysował, nie prosił też, aby kobiety przybierały jakieś szczególne pozy, lecz szkicował je, kiedy wolno się poruszały wokół niego. Szkicując, rozrzucał po podłodze kartki z ukończonymi rysunkami³².

²⁹ „Mózg człowieka wytwarza związki chemiczne, które wpływają na nastrój. Zarówno stan wściekłości, erotycznego pobudzenia, błogości czy głębokiego zatroskania mają swoje odkryte już odpowiedniki w biochemii mózgu”; J. Santorski, K. Niemczycka, *Emocje, charaktery i... geny*, Warszawa 2004, s. 70.

³⁰ *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R. Davidson, Gdańsk 1998, s. 330.

³¹ V. Charles, *Rodin „intymny”*, [w:] *Auguste Rodin*, dz. cyt., s. 151.

³² Tamże, s. 146.

To, że twórczość jest emocjonalnie kosztowna, nie ulega wątpliwości. Płacimy przede wszystkim lękiem przed odrzuceniem, przed oceną, przed samotnością, przed niepowodzeniem. Niekiedy pojawia się lęk przed przekroczeniem granicy „normalności”, ponieważ proces twórczy może przynieść doświadczenia znacznie odbiegające od dotychczasowych sposobów percepcji rzeczywistości³³.

Rodin, zdaje się, jednak tym się nie przejmował, zresztą багаż dotychczasowych życiowych doświadczeń nie obligował go do powściągliwości w artystycznych przedsięwzięciach. Nie można jednak zapominać, że

bez umiejętności rozpoznawania cudzych stanów emocjonalnych tracilibyśmy wiele sposobności, by nauczyć się czegoś na podstawie doświadczeń innych osób, i musielibyśmy poznawać wszystko na własną rękę. (...) Mimowolne reakcje emocjonalne dostarczają nam najbardziej wiarygodnych informacji o charakterze innych osób³⁴.

Te mimowolne reakcje rzeźbiarz utrwalił właśnie w ostatnich rysunkach, które należałoby określić jako rysunki bez żadnego skrępowania, pozwalające na swobodną analizę emocjonalnej sfery życia artysty. Sprawą wiadomą jest, że „do emocjonalnych kosztów twórczości trzeba też zaliczyć konieczność ponoszenia ryzyka, a twórczość, jako aktywność polegająca na tworzeniu nowych dzieł, jest z natury rzeczy ryzykowna”³⁵. Auguste Rodin wiedział o tym i permanentnie ryzykował, ale stanowczo też odrzucał poczucie winy i udręki, wkraczając w seksualny świat niepohamowanego, radosnego podniecenia i przyjemności, bowiem

zły nastrój pogłębia przeżywanie przykrych wiadomości, które u kogoś pogodnie nastawionego mogłyby wywołać niekiedy tylko uśmiech. Tak samo załknięcie sprzyja napadom strachu, a skłonność do irytacji – atakom złości³⁶.

KONKLUZJA

Emocje pociągają za sobą nie tylko określone doznania, ale i myśli. Zazdrosny kochanek nie tylko czuje tęsknotę, strach i gniew, ale również tworzy sobie wyobrażenia ukochanej w objęciach innego, dręczy się depresyjnymi myślami na własny temat i snuje plany dramatycznych działań³⁷.

Artysta widzi szerzej, głębiej, z przenikliwością demiurga. Sądzić można, że zarówno Gianlorenzo Bernini, jak i Auguste Rodin to artyści, których oczy nie potrzebowały przedmiotów. Gdyby przestrzeń świata była bezлюдna i bezprzedmiotowa, oni zapelniliby ją swoją płodną twórczością, wzbogaconą emocjonalnym dreszczem.

³³ E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001, s. 86.

³⁴ D. Evans, dz. cyt., s. 79.

³⁵ E. Nęcka, dz. cyt., s. 86.

³⁶ D. Evans, dz. cyt., s. 86.

³⁷ *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, dz. cyt., s. 99.

Przywołana tu zaledwie fragmentarycznie twórczość dwóch artystów z różnych epok pokazuje, że sfera emocjonalna stanowi nieodłączny – i uniwersalny – element przestrzeni artystycznej.

SUMMARY

EMOTIONS IN EUROPEAN ART ON THE EXAMPLE OF GIANLORENZO BERNINI AND AUGUSTE RODIN'S WORKS

At the beginning of this text the author poses the following questions: Do artists hide or display emotional aspects of their lives? And if the emotional sphere is displayed, how is it presented? What means are used to enable the beholder to read the emotions that the artist intended to show? The author analyses the creative work of Gianlorenzo Bernini and Auguste Rodin. Moreover, the author emphasises the fact that Bernini is a type of an artist that has never been forgotten. Already during his lifetime Gianlorenzo Bernini was a symbol of the artistic quarrels, perhaps because of the emotional charge introduced into his sculptures. Bernini did not allow neutrality – some worshipped him as an archmage of the art, and others condemned him as the enemy of temperance and harmony. He was admired by some and loathed by others; however, even those who despised him could not deny his great talent and technical mastery. It is evident that even the life of the artist evoked emotions. Also his majestic and freely wielded chisel introduced permanent emotional expression into his marble figures (e.g. the sculptures depicting the rape of Proserpina and the ecstasy of Saint Teresa). Auguste Rodin was able to feature even the smallest stir of life, the lightest whisper of mystery revealing humble, silent, shivering and unexpected emotion. He was a very complex figure; no wonder then, that his art was the same. Thanks to its unconventional character, his art perfectly fits into the tradition of 19th century Romanticism, which attached great importance to the human emotions related to love, suffering and death. The author analyses the selected works of the sculptor. The individual and highly intriguing style of Rodin was a result of many factors, including great ease and physical proficiency, as well as the ability to combine various elements of form and content. The drawings of the artist are also important for the purposes of the topic raised in the article, especially those works created from 1900 up to the day of his death, indicating that in the late phases of his life, the sculptor seemed to lose control over his own emotions. The works of the two artists from the different eras, described only in a small fragment, show that emotional sphere constitutes an important element of an artistic space.

KEY WORDS: emotions, art, sculpture

PAWEŁ WOJCIECH MACIĄG – *dr nauk humanistycznych, historyk sztuki, pracownik Zakładu Teorii i Historii Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Studiował na Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie, Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w Lublinie, Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Uniwersytecie dla Cudzoziemców w Perugii.*

WIESŁAW TRZECIAKOWSKI
BYDGOSZCZ

METAFORY I KOLORY PRZEŻYĆ W WIERSZU *HELIAN* GEORGA TRAKLA

1. „NIKT TUTAJ NIE JEST NORMALNY”

Nastoletnia autorka blogu pod tytułem *Tutaj nikt nie jest normalny* pisze tak o sobie:

Mam na imię Marcelina, trochę zbyt poważnie jak na mnie. Mam naście lat (nie wchodząc w szczegóły) i lubię pisać. Tak, wiem, nic oryginalnego dla osoby, która prowadzi bloga no, ale cóż... lubię jeszcze czytać, rysować no i... nie wiem. Jestem dość dziwną osobą, ale to dobrze, bo tacy ludzie są z reguły dość ciekawi... (z reguły) (...). Teraz maluję i robię różne rzeczy. Piszę. Chcę zostać pisarzem albo malarzem albo połączyć obydwa zawody. Napiszę książkę i namaluję w niej obrazki. Może wtedy ludzie mnie zrozumieją. (...) Siedzę w moim pokoju, w którym panuje półmrok. Przede mną leży komputer, a za plecami mam okna. Jest już późno choć nie dla mnie. Odnajduję się w tym mroku, mimo jego tajemniczości oraz grozy, przez co jestem niespokojna, choć zarazem opanowana. Tyle w tym wszystkim sprzeczności. Jedno okno jest nie bez powodu otwarte, cisza, która wypełnia pustkę jest od czasu do czasu przerywana cichymi pomrukami nadchodzącej burzy... która okala mnie jasnym, białym światłem. Co czujecie, gdy ją słyszycie? Nie mówię o uczuciach za dnia, lecz tych w nocy, gdy leżysz sobie spokojnie, gdy nagle zaczyna grzmieć. Strach? Niepokój? Owszem, ale nie tylko. Zwykle jestem podekscytowana. Moim zdaniem jest to piękne zjawisko, równie piękne co niebezpieczne. Błyskawice przecinające niebo, jakby nierealne, jakby ze snu... a kiedy słychać głośny huk, który sprawia, że nawet szyby zaczynają drżeć, twoje ulatniające się sny z nieba, wracają na ziemię, jak błyskawica, ulotna, lecz pozostawiająca po sobie znaczący ślad swego krótkiego istnienia¹.

O czym przypomniała mi – jak sama pisze o sobie – nieśmiała, ale szukająca ekstremalnych doznań, Marcelina tym zapisem? O czymś oczywistym, ale zarazem tajemniczym: że przez ekspresję (wyraz) stajemy się „widocznymi”, z niewidzialnego środka przechodzimy na zewnątrz, materializujemy się, objawiamy to, co jest zasłonięte cielesnością jako ukryte życie, którego z zewnątrz nie widać. Tylko tak możliwy

¹ <http://wmawiamysobiezejestesmynormalni.blogspot.com/2015/08/noc-strach-horror-y-i-muzyka.html> [dostęp: 25.05.2016 r.]; zachowano pisownię oryginału.

jest najważniejszy dla ludzi kontakt, mówienie istoty do istoty, przez co ktoś staje się nam bliski, rozpoznawalny, niepowtarzalny, w jakimś stopniu rozumiały. W taki sam sposób objawia się wiersz. Spotkałem kiedyś niemłodą już kobietę uważającą się za poetkę, która nigdy nie zapisała ani nie wypowiedziała swego talentu poetyckiego. Ani jednego wiersza przelanego na papier! Zapytałem ją raz, dlaczego uważa się za poetkę, skoro nikt nigdy nie widział żadnego jej wiersza? Oparła: „ja mam wszystkie wiersze w głowie, publikacja to profanacja”. Ale przez taki nieszkodliwy objaw schizofreniczny nie można nawiązać żadnej relacji z autorem. Aż strach pomyśleć, gdyby wszyscy poeci, malarze i muzycy, a także naukowcy, byli takiego zdania!

2. „KIMŻE ON MÓGŁ BYĆ?” (R.M. RILKE O TRAKLU)

Kiedy tłumacz chce przetłumaczyć wiersz Trakla, stoi przed tekstem tak jak przed zamkniętym domem. Drzwi i okna zamknięte. Napisanie i wydanie wiersza można uważać za zaproszenie do takiego domu. Tłumacz zagląda do środka przez szyby. Chodzi dookoła domu, puka do drzwi, szuka wejścia. Widzi jak zbudowany jest dom, ocenia jego rozmiary, ile ma okien, na jaki kolor są pomalowane okiennice. Ale nie ma klucza do drzwi, zastanawia się, jak się włamać do środka. Trakl nie pisał po to, żeby być zrozumiany. To poezja w dużym stopniu autystyczna, czy też hermetyczna, jak lustrzane odbicie, będące światem samym w sobie, tajemnicą własnych nieprzekazywalnych przeżyć. Doskonale to ujął wielki poeta austriacki Rainer Maria Rilke w swoich listach do wydawcy Trakla, Ludwiga v. Fickera, dziękując za nadesłane poezje:

Tymczasem otrzymałem *Sebastiana we śnie* i sporo już przeczytałem: przejęty, zdumiony, zamyślony i bezradny; widać bowiem od razu, że warunki inicjacji i finalnego brzmienia tych utworów były jedyne i niepowtarzalne, jak okoliczności, z których rodzi się sen. Wyobrażam sobie, że nawet ktoś blisko stojący wciąż jeszcze doświadcza tych obrazów i wejrzeń, jakby były odcisnięte na szybach, podobnie jak widziałyby to ktoś postronny: albowiem przeżywanie Trakla rozwija się jakby w odbiciach zwierciadlanych i wypełnia całą swoją przestrzeń, do której nie można wejść, jak do przestrzeni w lustrze. (Kimże on mógł być?)².

Z niezwykłą szczerością wyraził to samo Ludwig Wittgenstein, także Austriak, później jeden z największych filozofów dwudziestowiecznej wiecznej Europy, który bardzo chciał poznać Trakla osobiście, do czego nigdy nie doszło. Mimo tego, ponieważ Wittgenstein był zamożny, ufundował poecie stypendium (dwadzieścia tysięcy koron), których ten jednak nie zdążył wykorzystać, ponieważ 3 listopada 1914 roku zmarł w krakowskim szpitalu wojskowym. Wittgenstein napisał do Fickera, że nie rozumie wierszy Trakla, ale ich ton go uszczęśliwia³.

² Rilke in *Briefen an den Herausgeber des „Brenner“ vom Februar 1915*, [w:] *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, hg. von Ignaz Zangerle, Salzburg 1959, s. 11.

³ L. von Ficker, *Briefwechsel 1914–1925*, Innsbruck, s. 328.

Hans-Georg Gadamer uważa, że kto mówi językiem niezrozumiałym dla nikogo poza nim, nie mówi w ogóle. Mówić – to mówić do kogoś, gdyż mówienie należy nie do sfery jednostki, lecz do sfery wspólnoty. Gadamer mówi wprost o duchowej rzeczywistości języka, ducha łączącego Ja i Ty. Język jest rzeczywisty w rozmowie, a w każdej rozmowie panuje duch, dobry lub zły⁴.

Co w takim razie ma powiedzieć tłumacz tych wierszy? Oczywiście, pod względem językowym to zadanie jest do wykonania⁵, gdyby tłumaczyć słowo za słowo, filologicznie, ale znaczenie takiego wiersza przypominałoby wtedy w dużym stopniu przekłady współczesnych tłumaczy komputerowych. Tymczasem „Poezja jest obrazem najwyższej formy życia duchowego, wyrazicielką wzniesłego przeżywania istnienia i głębokiego rozumowania otaczających nas zjawisk i całego świata”⁶.

Tłumacz, pisze Gadamer, zastaje pewien językowy tekst – to znaczy coś, co ustnie lub na piśmie powiedziano – który powinien przełożyć na własny język. A to znaczy, że tłumacz musi sam w sobie zdobyć nieskończoną przestrzeń mówienia, odpowiadającą temu, co powiedziane w obcym języku. Każdy wie, jak przekład spłaszcza to, co powiedziane w oryginale, sensy słów i formy zdaniowe przekładu kopiuje oryginał – ale przekładowi brak przestrzeni, brak trzeciego wymiaru, tego co jest pierwotnym znaczeniem w oryginale⁷. Żaden przekład nie może zastąpić oryginału, właśnie z tego powodu. Zawsze wtedy, gdy powtarzamy za kimś, ów sens wymyka się nam z rąk. Zadaniem więc tłumacza nie jest odtworzenie tego, co powiedziane. Musi on się raczej zwrócić ku sensowi, by to przenieść w perspektywę swego własnego mówienia. A zatem tłumaczy on to, co ktoś chciał powiedzieć (intencja) i powiedział, jednak wiele rzeczy zostawił bez dopowiedzenia.

Język poetycki zaczyna się od metafory, choć z punktu widzenia językoznawstwa metaforą – co do kryterium symbolizmu znaczeniowego – są także pospolite i powszechnie używane wyrażenia jak choćby: „stracić głowę” (dla czegoś, kogoś), „trafić w dziesiątkę” (czyli w istotę sprawy). Te proste przykłady mówią także o tym, jak powstaje metafora i na czym polega: że chodzi o znaczenie przenośne, zbudowane na dosłowności. Przenośnia jest kondensacją znaczenia i wyraża to, co trzeba by długo wyjaśniać czy opisywać. Język był przed nami: „wchodzimy” w język, a umierając, „wychodzimy” z języka⁸, zaś miejscem jego kreatywności jest duchowa istota człowieka, wyrażona czy raczej zmaterializowana w języku, ale jest także

⁴ Zob. H.-G., Gadamer, *Człowiek i język*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 6 (30), s. 9–21; zob. także tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, wstęp i oprac. K. Michalski, Warszawa 1979.

⁵ G. Trakl, *Jesień duszy*, Kraków 1996; tegoż, *Wiersze z rękopisów*, przekł. i oprac. A. Lam, Warszawa 2000; tegoż, *Poezje wszystkie*, przekł. i oprac. A. Lam, Mikołów 2012; tegoż, *Helian i inne wiersze*, przekł. i wstęp W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2015.

⁶ S. Jończyk, *Posłowie*, [w:] W. Bąk, *Korzenie moje w Tobie*, wyb. S. Jończyk, Warszawa 1986, s. 232.

⁷ H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*...

⁸ Tenże.

odwrotnie: to język odkrywa przed nami świat realny i świat duchowości. Gadamer uważa, że język nie jest jednym ze środków, za których pomocą świadomość komunikuje się ze światem. Język w ogóle nie jest narzędziem ani instrumentem, twierdzi filozof, gdyż narzędzie jest czymś, co można opanować, wziąć do ręki i odłożyć po użyciu⁹. W przypadku języka człowiek nie ma takiej możliwości, gdyż jego istota wyraża się w języku. Uzasadnia to: „ponieważ świadomość nigdy nie stoi naprzeciw światu, sięgając – w stanie jakby bezjęzykowym – po narzędzie porozumiewania”. Co więcej, myślenie o języku nie jest nigdy w stanie wyprzedzić języka. Możemy myśleć tylko w jakimś języku i właśnie to zadomowienie naszej myśli w języku jest tą głęboką zagadką, którą język stawia myśleniu¹⁰. Nauka mówienia to oswajanie i poznawanie świata samego i świata takiego, jakim go napotykamy. Jesteśmy zawsze zadomowieni w języku tak samo jak w świecie, tak wyjaśnia ten fenomen i zarazem tajemniczy proces niemiecki filozof.

Interpretator i tłumacz wiersza Trakla znajduje możliwość wejścia do środka przez metafory i kolory.

3. DEKADENT HELIAN

Wiersz *Helian* to jeden z najważniejszych utworów Geорга Trakla, objaśnia całą twórczość poety. To zarazem dzieło sztuki, w którym streszcza się epoka schyłku XIX wieku, zwana modernizmem, z jej wewnętrznymi nurtami, z których najważniejszą rolę odegrały w kulturze europejskiej (zarazem światowej) dekadentyzm¹¹, symbolizm¹² i ekspresjonizm¹³. Oprócz dekadentyzmu, ważny dla naszych rozważań jest ekspresjonizm¹⁴, jako określenie epoki historii literatury i sztuki w Niemczech w latach 1910–1920, stanowiące zawołanie bojowe grup awangardowych. Definiowano kierunek jako wizjonerski, odmienny wobec fotograficznego naturalizmu, ale dużą rolę odegrał także symbolizm i tacy poeci jak Artur Rimbaud czy Walt Whitman. W 1908 roku ukazał się ważny esej Wilhelma Worringera *Abstraktion und Einfühlung (Abstrakcja i wczucie, 1908 r.)*¹⁵. Zarazem wielkie dni przeżywa

⁹ Tenże.

¹⁰ Tenże.

¹¹ Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976, hasło *Dekadentyzm*, s. 70.

¹² S. George, *Poezje*, wybór i wstęp K. Kamińska, Warszawa 1979; zob. *Wstęp*, s. 6–7.

¹³ Zob. definicje, charakterystyki nurtów i ich najważniejszych wyraziścieli w malarstwie: J. Casou i współautorzy, *Encyklopedia symbolizmu*, przekład, oprac. i przypisy J. Guze, Warszawa 1992; K. Richard oraz współautorzy, *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Warszawa 1996; Cz. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski, *Dzieje kultur y niemieckiej*, Warszawa 2007, s. 383 (*Pluralizm moderny*), s. 387 (*Jugendstil*), s. 388–389 (*ekspresjonizm*), s. 390–392 (grupy artystyczne).

¹⁴ Termin wprowadzony przez Herwartha Waldena. Początki tego nurtu w roku 1905 (Grupa Brücke, Drezno), z fazą najważniejszą dla tego kierunku – Grupa Der blaue Reiter (1912, Monachium), [w:] *Atlas bildende Kunst*, Monachium–Londyn–Nowy Jork 2002, s. 244–248.

¹⁵ Cz. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski, dz. cyt., s. 388.

estetyka brzydoty, czego przykładem w malarstwie jest choćby Egon Schiele¹⁶. Do sukcesu ekspresjonizmu przyczyniły się znane grupy artystyczne: *Die Brücke* (Most) i *Der blaue Reiter* (Błękitny jeździec), skupiające wybitne osobowości i talenty tej epoki. Kierunek miał wyraźnie polityczne odniesienia (sympatie socjalistyczne, pacyfizm, protest przeciw okropności wojny), tak samo ujawniał wrogość do cywilizacji, uznanej za schyłkową, zgniłą, wółmartwą. Widać to w poezji Georga Trakla, Ernsta Stadlera, Gottfrieda Benna, Georga Heyma.

Nie jest łatwo naszkicować portrety takich poetów jak Artur Rimbaud, Paul Verlaine czy Georg Trakl. Pomijając skomplikowanie takich osobowości, pełnych sprzeczności, zmienności, chorobliwych obciążeń genetycznych i rodzinnych, są to postaci już od młodości żądne wrażeń, doznań, przygód, także z szalem kochania bez oglądania się na obyczajowość i oczywistości anatomiczne natury płci; wyznają nieposkromioną (samo)wolę i absolutyzują własne skłonności jako prawa w swoim życiu, dochodzi więc do stanu buntu, także wobec praw Bożych, niekiedy w postaci bluźnierczej (P. Verlaine, *Na trawie*) czy satanistycznej, jak *Kwiaty zła* Charlesa Baudelaire'a, do których chętnie odwoływać się będą dekadenci, w ogóle modernści. A jednocześnie, jak w przypadku Verlaine'a, towarzyszy takiemu życiu tęsknota za stabilizacją, normalnością, miejscem w społeczeństwie, której nie potrafią już z bagażem zła i deformacjami duchowymi wypełnić we własnym życiu. Jednak ten sam Verlaine jest także autorem modlitw, cyklu sonetów: *Pragnę kochać już tylko Matkę mą, Maryję*. Jego religijność jest bardzo osobista, rozpacзлиwa i wzruszająca, niekryjąca swego grzechu i słabości, z nadzieją na odnowienie człowieczeństwa w Bogu¹⁷.

Metaforą ducha europejskiego dekadentyzmu jest wiersz *Niemoc* Verlaine'a, zaczynający się od słów: „Jam Cesarstwo u schyłku wielkiego konania”¹⁸. Niemoc, zwana acedią, tchnienie rozkładu, brak wartości, celu, sensu, stan nudy, o której to pisze Wacław Berent w *Próchnie*¹⁹. W taki właśnie świat dekadencji wprowadza nas wiersz *Helian* Georga Trakla.

Wejście w świat symboli bywa rodzajem procesu poznawczego dla oświeconych (gnoza). Rozpoznanie wartości symbolicznej zjawiska może mieć charakter epifanii: w nagłej iluminacji następuje dotarcie do wyższej sfery sensu²⁰.

Początki poetyckie Trakla wiążą się ściśle z symbolizmem i secesją (*Jugendstil*)²¹. Na związki poety z głównymi prądami epoki wskazują motywy (obrazy morza,

¹⁶ E. Schiele, *Landschaften*, Monachium–Londyn–Nowy Jork 2004. Malarz przede wszystkim zaśląnął erotycznymi aktami kobiet, deformującymi ich ciała; zob. K.A.Schroeder, E. Schiele, *Eros und Passion*, Monachium–Londyn–Nowy Jork 1998.

¹⁷ A. Drzewicka, *Wstęp*, [do:] P. Verlaine, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Wrocław 1980; zob. wiersze w części I i II z Mądrości (*Sagesse*), s. 103–113.

¹⁸ P. Verlaine, *Niemoc*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 140.

¹⁹ W. Berent, *Próchno*, Warszawa 1956, s. 296–299, 320–322.

²⁰ M. Popiel, *Myślenie symbolami*, [w:] W. Berent, *Żywe kamienie*, Wrocław, 1992, s. LIV–LV.

²¹ K. Lipiński, *Trakl, Georg*, [w:] *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku. Leksykon encyklopedyczny*, red. M. Zybur, Warszawa 1996, s. 310–311.

zagubione tragicznie fantastyczne krainy, rzadkie ogrody, duszne i zabójcze zapachy, wyziewy, czarne wody, krajobrazy jesienne w stadium gnicia, śmierci), tak samo struktura frazy i całego wiersza: wysoki stopień muzykalności tekstu, daktyle, trocheje, niespokojny rytm, aliteracje.

Około 1906 roku Trakl stał się zwolennikiem filozofii Friedricha Nietzschego. Spis jego lektur zawiera między innymi książki tego autora: *Zaratustra*, *Narodziny tragedii*, *Poza dobrem i złem*. Nie chodzi jednak o wpływy Nietzschego, takie jak w *Drei Traeume (Trzy senne marzenia)*, ale o związek poglądów Trakla z najważniejszymi pojęciami metafizyki artystycznej Nietzschego. Przede wszystkim pojęcia: „wola mocy” i „Dionizos-Apollo”. To ostatnie, przeciwstawne pojęcie to uosobienie skrajnie różnych popędów. Są to symbolicznie ujęte podstawowe siły sztuki, będące odbiciem rzeczywistych sił natury. Dionizos symbolizuje upojenie (*Rausch*), amoralny żywioł, burzącą namiętność, a także życie-chwilę o randze absolutu, przemieniającą się w mękę i śmierć. Apollo to symbol harmonii, intelektu, jasnej strony życia, a także onirycznego marzenia. Dionizos przeciwnie: uosabia mrok podświadomości, zachłanności, prowadzące do wyczerpania. Lirykę Trakl rozumiał w sposób odpowiadający jej pierwotnemu związkowi słowa z muzyką, jak w liryce starożytnej Grecji. Muzyka była wysoko ceniona w domu rodzinnym Traklów; Georg sam uczył się gry na fortepianie w szkole powszechnej (*Volksschule*), a jego siostra Greta kształciła się na pianistkę koncertową. Trakl uważał muzykalność wierszy za jedną z najważniejszych struktur nośnych, odkrywających znaczenie słowa, a zarazem mającą własne znaczenie jako wyraz uczuć i artystycznych sugestii.

Poezję Trakla należy dziś odczytywać w dwojakiej perspektywie: jako spojrzenie na „mitopoetyckie” wyrazy osobistych doświadczeń poety, w których prawda czasu odbija się w przeżywającym ten czas „Ja”, a także jako głos dołączony (kontynuacja) do jego poetyckich wzorów, jak to Trakl sam wyraził w wierszu *An Novalis*: „Dalej żyje jego pieśń w nocnym domu boleści” (2 wersja a)²².

Sam bohater tytułowy wiersza, Helian, lustrzane odbicie duszy poety, to dekadent, którego zbutwiałej egzystencji odpowiada pora jesieni, czas zmęczenia, gnicia, rozkładu. Minął czas, kiedy „wieczorami na tarasie upijaliśmy się brązowym winem” i słychać było wesoły śmiech. Zmiany w ogrodzie (przyrodzie) niosą żal i przygnębienie:

Kiedy przyszła jesień
 Ukazała się pusta przejrzystość w zaroślach
 Ukojeni idziemy do czerwonych murów
 A okrągłe oczy biegly za lotem ptaków
 Wieczorem spada biała woda do grobowych urn²³.

²² G. Trakl, *An Novalis*, [w:] tegoż, *Helian i inne wiersze...*, s. 27.

²³ G. Trakl, *Helian*, [w:] tegoż, *Helian i inne wiersze...*, s. 7. Całość wiersza na stronach 7–9. W dalszej narracji artykułu ten sam wiersz i ta sama publikacja. Zob. tekst oryginalny G. Trakl, *Werke. Entwürfe. Briefe*, Stuttgart 1984, s. 46–49.

Skończył się czas określony w wierszu jako „delikatna sonata”, „wesoły śmiech”. Piękny czas na podobieństwo spaceru w słoneczny ciepły dzień, „do końca tych złotych murów lata”. Nadejście jesieni jest dramatem z powodu nagłości zmian i pustki w ogrodzie: „Gwałtowne jest milczenie spustoszonego ogrodu”. Drzewa bez owoców i liści. Widać przez gałęzie zarośli „pustą przejrzystość”. Można by rzec, nagość. Poeta, w ostatnim wersie pierwszej strofy, pisze o wieczornej rosie spadającej do grobowych urn, kondensując w tym obrazie atmosferę cmentarza, jakim stał się ogród jesienną porą. Nad wszystkim unosi teraz tchnienie śmierci. Uczestnik niedawnych bachanaliów (młodzieniec) ma na głowie wieniec ze zwiędłych (brązowych) liści, słońce już nie grzeje (młodzieniec „pije zimne złoto”), a jego ręce dotykają „starości błękitnawej wody” oraz „białych policzków sióstr” zimną nocą. Widoczny jest w tym wierszu wyraziście wątek dionizyjski: „Wstrząsająca jest zagłada płodzenia”. Słowo *Geschlecht* może oznaczać zarówno płeć, rodzaj ludzki, jak i płodzenie. Chodzi o moc rodzącą natury, nazywaną przez Przybyszewskiego „chucią”, przyczynę form życia. To także moc płci w człowieku. Bez erotyzmu życie staje się bezpłodne, formy przechodzą w rozkład, podobny do „gnijących wód” z trędowatymi wokół. Trakl nawiązuje tu wyraźnie do Nietzschego, do jego *Woli mocy*.

Obraz nadchodzącej nocy przypomina klimatem liryki Novalisa, szczególnie *Hymny do Nocy*²⁴, jednak Novalis nie wyrażał ducha dekadencji; jego zdążanie ku Nocy jest czymś radosnym jak zaślubiny. Natomiast Helian to człowiek szalony od cierpienia, przeżarty trądem śmierci, pozbawiony sił witalnych. Sceneria w *Helianie* jest na wskroś artystycznie zaaranżowana w każdym szczególe, a wśród rekwizytów jest także „spróchniały krzyż”, który jako symbol ma ścisły związek z opozycją Dionizosa-Ukrzyżowanego i z niej się wywodzi. Ten znak zbawienia (jednakże tylko chrześcijański!; używanie symbolu krzyża jako wyrazu cierpienia i zarazem zbawienia w innych kontekstach jest fałszowaniem jego sensu lub satanistycznym bluźnierstwem w przypadku Dionizosa czy odwróconego krzyża) sakralizujący świat, pokazany został w stanie rozkładu, dramatyzuje sytuację liryczną przez fakt, że ten symbol bezsilnie się rozpada, chyli ku ziemi.

W świecie tryumfującej zagłady Helian jest kimś całkowicie osamotnionym i bezradnym. Podobnie hymniczne, jak *Hymny do Nocy* Novalisa, są nastrój i podniosłość w *Helianie*, piękny, wyszukany rytm słów i fraz, na podobieństwo misterium tonów. Na końcu drogi Heliana pojawia się „cichy Bóg”, pochyla się nad umierającym, tak samo bezsilny jak on. Ten Bóg odpowiada pojęciu Boga gnostyków: Dobry Bóg stwarza dusze i jest pozaświatowym dobrem, zaś historią ziemską i materią rządzi Zły Bóg, szatan²⁵. Tak więc motyw manichejski (manicheizm należy do skrajnych koncepcji gnostyckich) także jest obecny szczególnie w tym wierszu Trakla, a pojawia się także w późniejszych jego wierszach typowo

²⁴ Novalis, *Hymny do Nocy*, przekł., wstęp i oprac. W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2001.

²⁵ K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, Kraków 1995; tu *Manicheizm*, s. 287–309.

ekspresjonistycznych, demonizujących zło pod wpływem przeżyć wojennych w październiku 1914 roku.

Poeta postępuje się ograniczonym zasobem obrazów, szyfrów, słów kluczy. Są nimi kolory, postaci, sytuacje powracające z obsesyjną konsekwencją i służące ilustracji przeżyć i fascynacji, podniesione jednocześnie do rangi ogólnego symbolu²⁶.

Z ogrodu przenosimy się do domu, w którym są „przyjazne pokoje”, przechowujące to wszystko, co przeminęło, gdzie „być może nadal śpiewa drozd”. Nie wiemy jednak, o jakim domu mówi poeta. Raczej chodzi o pamięć, w której wspomnienie znajduje schronienie. Pamięć jest domem i ocaleniem, a ogrodem cały świat, przemierzany przez Heliana „w czarnym listopadowym rozkładzie”. Wieczorem „ugrzęzło bicie dzwonów”, ustał dźwięk dzwonów kościelnych. Niektóre obrazy przypominają miejsca przekłete: „w czarnych wodach przeglądają się trędowaci”. Nie bez powodu. Oto Helian idzie „drogą umierania”, przeżywa to w scenerii agonii. Poeta nazywa chłopca „przegniłym, który błękitne otwiera oczy”. „Oto dusza Heliana ogląda siebie w różowym lustrze, a śnieg i trąd spadają z jego czoła”. Ta fraza wiersza pokazuje szczególnie wyraziście istotę metafory: to sposób „wyłapywania indywidualności konkretnego przedmiotu lub zjawiska, sposób przekazania jego niepowtarzalności”²⁷.

4. KOLORY

Trochę wstydzimy się emocji, szczególnie w nauce. To spadek głównie po XX wieku. Narosło wiele nieporozumień i absurdów, jakoby emocje były czymś prymitywnym, destrukcyjnym czy sentymentalnym. Oczywiście są emocje destrukcyjne, w sensie dionizyjskim, kiedy ktoś działa w gniewie, nienawiści, zawiści, emocje żywiołowe, czyli nieopanowane i przez to niszczyielskie jak tajfun. Całe *Pismo Święte* mówi w wielu miejscach, że złe emocje zaciemniają rozum i biorą się z cielesności i pożądlivosti. Są jednak emocje o wartościach przeciwnych, które kreują, budują, są napędem ekspresji, nadają siłę i lot każdej twórczości, także wyrażaniu się w mowie. Bez nich wszystko byłoby martwe, nudne, jednostajne, pozbawione życia. Dotyczy to także wiersza. Wiersz bez emocji jest martwy, to tylko konstrukcja, imitacja, nie ma uczuć i nie budzi uczuć, nie może nam przekazać swej istoty. Jest jak drewniany Pinokio. Nie jest prawdą, że konstruktorom maszyn czy badaczom życia roślin lub zwierząt nie towarzyszą silne emocje, jak strach, radość, podziw, wściekłość, depresja lub triumf sukcesu. Tak jest zawsze, jak w każdej innej pracy. Historyczne naukowe rozumienie zjawiska emocji znajdziemy w książce pokonferencyjnej *Emocje – ekspresja – poetyka: przegląd zagadnień*, we wstępie do której znajdują się słowa:

²⁶ K. Lipiński, dz. cyt., s. 310.

²⁷ M. Borek, *Uczucia i emocje w rosyjskich i polskich metaforach. Aspekt lingwistyczny*, Katowice 2012, s. 42.

Emocje są „pełnoprawnymi sposobami poznania”, nawet jeśli przyznanie się do emocjonalnego komponentu w debacie akademickiej mogło zagrozić jej statusowi naukowemu. „Emocje stają się nie tylko ciekawym tematem badawczym (zresztą dla historyków nie nowym), lecz przede wszystkim interdyscyplinarną kategorią analizy, która łączy dziedziny przyrodnicze i humanistyczne”²⁸.

Uważam, że nie należy stawiać nauk przyrodniczych na równi z humanistyką czy też niżej lub wyżej od niej, i nie wolno ulegać nieuzasadnionym kompleksom wobec nauk eksperymentalnych, ograniczonych z założenia do materii i materializmu, z nieuzasadnionymi pretensjami do obiektywizmu, który w takim przypadku znaczy tyle co przedmiotowość, negująca podmiotowość w procesie nauki! Czyli badacz sam siebie usuwa z tego procesu, co jest absurdalne i niewykonalne. To naukowe oszustwo, mające na celu wyeliminować wszystko, co nie jest akceptowane przez światopogląd materialistyczny. W takim sensie można mówić o koncepcji nauki wyznaniowej, tyle że materialistycznej, której współczesny świat w dużym stopniu uległ. Badanie czegokolwiek nie jest możliwe bez udziału podmiotu, czyli niepodzielnej osoby badacza, która jako istota myśląca i czująca analizuje rzeczy i zjawiska. Humanistyka jest czymś więcej niż zwykłe nauki, takie jak chemia, fizyka czy biologia. To inny poziom, wcale nie lepszy czy gorszy, ale jakościowo inny. W roku 2007 miałem okazję znaleźć się na konferencji naukowej kosmologów i astrofizyków w Uniwersytecie Śląskim. Nic z tego nie rozumiałem, ale mój przyjaciel profesor filozofii (matematyk z wykształcenia) pocieszał mnie, że on też niewiele rozumie z hermetycznego języka kosmologów, ale warto się otworzyć. Nagroda przyszła pod koniec sesji, kiedy jeden z astrofizyków powiedział publicznie, że wiedza fizyków sprawdza się tylko w warunkach ziemskich, a poza Ziemią „nasze” prawa fizyczne nie mają żadnego zastosowania, tam po prostu materia, dająca się zaobserwować i uchwycić, zachowuje się inaczej, zgodnie z tamtymi warunkami i zjawiskami, których właściwie nie znamy, jak na przykład czarne dziury czy skręcanie czasu. Chcę przez to powiedzieć, że nieogarnione we wszystkich wymiarach życie jest po to, by je przeżyć, a niekoniecznie po to, żeby je zrozumieć. Tak jak wiersze Trakla.

To zdumiewające, jak bardzo kolory w wierszach Trakla współbrzmiały z epoką: z upodobaniem symbolizmu europejskiego i secesji do błękitów, bieli, żółci, złociści i srebrzystości połączonej z purpurą (zob. Gustav Klimt), różu, w niewielkim stopniu także brązu i czerni. U Trakla czerni i szarość, oprócz oczywistej symboliki (schyłek, ból, cierpienie, ciemność, niepojętość, lęk przed przyszłością), pełniły wiele funkcji, jako symbole stanów duchowych lub emocjonalnych, jako odpowiedniki świata materii, jako wyraz śmierci i rozkładu, jako obrazy duchowych przestrzeni (otchłanie, przepaść, zagłada w naturze i historii, w której uczestniczy także człowiek). Dlatego określenia o różnej funkcji, o kolorze czerni (ciemność), pojawiają się w wierszach Trakla stosunkowo często: „w ciemności okna”, „w ciem-

²⁸ Słowa Ewy Domańskiej; cyt. za: D. Saniewska, *O emocjach*, [w:] *Emocje – ekspresja – poeta: przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013, s. 20.

ności izby”, „ciemne postaci pasterzy”, „w czarnej gorączce” (*Sebastian we śnie*²⁹). Ciemność u Trakla to nie tylko tło wielkiego ekranu doświadczeń, na którym oglądamy projekcję obrazów, wizji, stanów duchowych poety, by w ten sposób inne wysświetlane kolory (np. pastele) mogły być jaskrawo widoczne, ale – podobnie jak u Novalisa – ciemność to wszystko poza nami i przed nami.

Trakl nie miał złudzeń, że świat i istnienie to fakty poza możliwościami poznania przez człowieka. Wszystko rozsypuje się i przepada: nasze życie, historia, natura. Na tym przekonaniu, bez wątpienia związanym z osobistym życiem, Trakl wniósł swą poezję, wyraz dekadencji, śmiertelnej melancholii, jego duchowej choroby, którą często w wierszach i listach określał jako rodzaj szaleństwa, a jednocześnie – jakby w to nie wierzył – prosił o utwierdzenie go w tym, że szalony nie jest. Już samo bycie poetą jest szaleństwem – moglibyśmy powiedzieć. A czy tęsknota za innym światem, za takim, o jakim marzył Novalis, Friedrich Hoelderlin czy Caspar David Friedrich, i poszukiwanie go – czy to nie szaleństwo? W świecie odwróconych wartości i zniewolenia duchowości przez cielesność i historię to szaleństwo jest zbawienne, ono niepokoi, zaciekawia, zapala iskry świetlne, pochodzące nie z tego świata, wciąż odkrywa tajemnicze wnętrze człowieka, osobę zdolną do przekraczania granic zarysowanych przez widzialność, fizyczne i historyczne wymiary istnienia. Stąd wiemy z całą pewnością, że istotą duchowości jest miłość jako moc przekraczająca granice i wymiary, a także wolność, jako zjawisko z samej istoty moralne i za siebie odpowiedzialne.

Na te barwy, w jakich Trakl oglądał swój świat, miała też z pewnością wpływ kokaina, do której miał ułatwiony dostęp, jako farmaceuta³⁰. Jak każdy narkotyk, tylko chwilowo przynosiła ulgę cierpieniu, potem następowały skutki uzależnienia: lęki, ogólna słabość, niechęć i apatia, melancholia, brak poczucia sensu życia, tęsknota za niebytem, śmiercią. Zapewne także kokaina była powodem powracających depresji, ciągłego rozdrażnienia nerwów, przyczyną huśtawki nastrojów u poety, poza wysoką wrażliwością, typową dla natury artystycznej. Świat (krajobrazy) malowany przez Trakla pędzlem słowa nie jest w żadnym razie światem natury. To odbicie w lustrze. Wszystko tu jest artystyczne: sceneria, przedmioty, światło i cień, muzyczność wersu (przypomina kroki lub oddech), a postaci ludzkie (*Sebastian, Elis, Helian*) wymodelowane, wystudiowane, wyidealizowane. Szczególnie wiersz *Helian* (i jego bohater liryczny) stanowi uosobienie ducha epoki.

Kolory u Trakla mają wyjątkowe znaczenie i dokładnie odpowiadają ich wartościom myślowo-emocjonalnym. Od czasów starożytnych wiemy, jak bardzo

²⁹ G. Trakl, *Sebastian we śnie*, [w:] tegoż, *Helian i inne wiersze...*, s. 11–13.

³⁰ W domu Traklów narkomanką była matka poety, cierpiąca na depresję, zażywała Veronal i inne preparaty, zamykała się na długie godziny w sypialni. Troje z sześciorga dzieci, Georg, jego młodszy brat oraz starsza siostra, Greta, już wtedy miało okazję do kontaktu z psychotropowymi lekami matki. Jako farmaceuta w Wiedniu i Innsbrucku Trakl miał dostęp do substancji narkotycznych, w tym kokainy. Zmarł w szpitalu wojskowym w Krakowie w 1914 r. wkrótce po wizycie swego wydawcy i przyjaciela L.v. Fickera, po zażyciu kokainy w nadmiarze.

kolory wpływają na ludzkie nastroje i stany psychiczne, podkreślając przyjemność lub przygnębienie, radość lub smutek; dlatego każdy ma swoje ulubione kolory. Znane są też lecznicze właściwości kolorów, w zależności od stanu postresowego lub od choroby. Leczą barwy ciepłe, emanujące energią życia. Kolory takie jak biel, niebieski, turkus są barwami chłodu, dystansu, izolacji. Czerwień to barwa życia, namiętności, dynamiki. Czerni to kolor nocy, ciemności, tajemnicy, niekiedy elegancji, smutku, ale również symbol ciemności piekła, świata zła. Zieleń to kolor natury, odrodzenia wiosennego, radości i nadziei, bardzo koi nerwy, wpływa łagodząco na napięcia psychiczne (dlatego tak kojące jest przebywanie w ogrodzie lub nad rzeką, w lesie, w górach). Znana też jest od pradawnych czasów symbolika koloru złota i srebra, kojarzona ze światem boskim (światło, słońce) i władzą. Dla Gustawa Klimta, założyciela Secesji Wiedeńskiej, złoto, obok czerwieni (purpury), przedstawiało dużą wartość zdobniczą. Prawie w każdym utworze Trakla pojawiają się te same kolory: róż, błękit, czerni, biel, brąz, zieleń, złoty, srebrny, purpurowy. Może trochę więcej ostrych kolorów pojawia się w wierszach ekspresjonistycznych z okresu 1913–1914, publikowanych w czasopiśmie „Brenner”, ale nie można mówić o ich nadmiarze w stosunku do poprzednich tekstów. Kolory u Trakla pełnią także rolę tropu, prowadzącego czytelnika do poznania pewnych osobistych problemów poety, związanych np. z erotyzmem, o których poeta mówił wyraziście, zgodnie zresztą z klimatem epoki modernizmu, ale nie wprost. W tym kręgu doznań i tęsknot należy odczytywać kolor różowy („różowy anioł”, „różowe powieki kochanków”), choć nie zawsze róż oznacza u Trakla homoerotyzm. Jednak nie są to określenia przypadkowe.

Z tego względu, że takie same kolory występują we wszystkich niemal utworach Trakla, nie będę za każdym razem podawał tytułu wiersza – byłoby to męczące i niepotrzebne. Wskazywać będę tylko fragmenty z wiersza *Helian* oraz kilka innych, z pewnych powodów istotnych.

5. PALETA BARW³¹:

- a) PURPUROWY: „purpurowa toczyła się krew”; „pełna purpurowych winogron” (chodzi o noc, W.T.); „w purpurowych oczodołach” (*Helian*); „purpurowy wiatr nocy” (*Helian*); „purpurowa fala bitwy” (*Na Wschodzie*); „purpurowe włosy” (dotyczy płomienia); „purpurowy płomień rozkoszy”; „purpurowo świeci owoc w czarnym żerowisku”.

Interpretacja znaczenia koloru: czerwień (purpura) jest symbolem namiętności, podniecenia, radości, energii życia, lecz także dzikości, męczeństwa, zbrodni.

³¹ Pomocne były publikacje: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990; D. Forster OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, komentarz: T. Łozińska, Warszawa 1990; H. Weichselbaum, *Georg Trakl, Eine Biographie*, Salzburg–Wiedeń 2014; R. Wang, *Bunte Welt im Verfall. Farben in der Lyrik Georg Trakls*, Heidelberg 2012.

W starożytności – wraz z czernią i bielą – czerwień (purpura) była jedną z trzech barw rytualnych, wyrażając śmierć i wojnę. U Trakla oznacza albo piękno cielesne i miłosne wtajemniczenie, albo dzikość, wojnę, apokalipsę. Czerwień to także znak przymierza między życiem a śmiercią – kolor ofiary, umęczenia. Trakl posługuje się tą barwą, gdy chodzi mu o płodność natury, soczystość i dojrzałość, rysując delikatną paralelę erotyzmu i jedzenia owocu. Przykład: noc „pełna purpurowych winogron”. Widać też związek między winogronem a jego dionizyjskim kontekstem.

b) BIEL: „białe gwiazdy”; „białe światło księżycy”; „biała woda”; „białe policzki sióstr” (*Helian*); „białe brwi” (*Helian*); „białe kształty światła” (*Helian*); „śnieżnobiały chłód”; „białe ptaki”.

Interpretacja znaczenia koloru: biel oznacza radość, ale też smutek lub śmierć. U Trakla biel pojawia się jako odpowiednik czystości, wieczności, czegoś na kształt posągu (bezruch), ekwiwalent chłodu i zimna. Księżyc raz świeci biało (czystość, smutek), a raz żółto (zob. kolor żółty i złoty). Biel jest też kolorem z tamtego świata – nie tylko w sensie przychodzącego stamtąd światła (boskość), ale także duchów umarłych („białe policzki sióstr”). Oznaczać może u Trakla wzniosłość, dostojeństwo, boskość (w niejednym wierszu poeta pisze o zimnym oddechu Boga): „śnieżnobiały chłód”.

Podobnie znaczenie bieli (i innych przedstawionych tutaj przez mnie kolorów) widzi Rong Wang, autor jednej z nielicznych prac poświęconych kolorom w wierszach Geogra Trakla:

Biel w ogóle jest związana z naturalnym fenomenem, jak śnieg i obłoki. W sensie przenośnym biel w wielu kulturach znaczy niewinność i panieństwo. Poprzez to biel pokazuje z tej perspektywy kobiecy charakter, przy tym delikatność, czystość i radość, występujący często na ślubach. Czarny śnieg wskazuje na przeciwieństwo, a do tego na brud i możliwą katastrofę natury. Biel i czerń są dwoma diametralnie różnymi kolorami i znaczą coś przeciwnego, np. pozytywnego lub negatywnego³².

c) BŁĘKITNY: „błękitna postać ojca”; „niebieski wietrzyk”; „niebieski motyl”; „w dół błękitnej rzeki”; „błękit moich oczu”; „błękitny płaszcz”; „błękitne skalne źródło”; „błękitna brew Ojca” (*Helian*); „niebieskie powieki” (dot. Boga, *Helian*); „błękitny gołąb wieczoru”; „błękitne zwierzę”; „błękitny kwiat”; „błękitne makowe oczy anioła”; „błękitna dusza”; „błękitne otwiera oczy” (*Helian*).

Interpretacja znaczenia koloru: Błękit jest powszechnie przyjętym symbolem nieba, siedziby bogów (Boga), uduchowienia i duszy. To kolor kontemplacyjny, obok bieli, wyrażający idealną czystość i wzniosłość. U starożytnych Egipcjan oznaczał kolor prawdy i nieśmiertelności (mumie malowano na niebiesko), a także atrybut boskości. Błękitne szaty noszą Matka Boska i niektórzy aniołowie (*Pismo Święte*),

³² R. Wang, *Die Traklsche farbige Welt*, [w:] tegoż, *Bunte Welt im Verfall...*, dz. cyt., s. 123.

a oznaczają one dziewiczość i są wyróżnieniem. W muzyce tej barwie odpowiada nuta G naturalna. U Trakla błękit ma podobne znaczenia, jak wyżej, z tym, że poeta nadaje kolorowi jeszcze inne znaczenia. Przede wszystkim „błękitny kwiat” posiada podobny sens jak u Novalisa. „Błękitny kwiat” to inaczej *flos sapientum* (kwiat mądrości), symbol zaczerpnięty z alchemii (w kosmicznym Jaju leży Wąż, symbol materialnego kosmosu, a z jego brzucha wyrastają trzy kwiaty, wśród nich błękitny kwiat – synteza mądrości, poznania, piękna, poezji, słowa). U Trakla to symbol piękna i poezji, czegoś nierealnego w zwykłym świecie, co istnieje w innym świecie. Zadziwiające jest „błękitne zwierzę” – powtarza się w wierszach. To określenie jest trudne do wyjaśnienia, mogące oznaczać człowieka (związek nieba z ziemią, boskości z cielesnością), ale nie można wykluczyć innych znaczeń. Niektóre konteksty na to wskazują. „Błękitny gołąb wieczoru” pojawia się w wierszu *Serce (Das Herz)*, publikowanym w piśmie „Brenner” i oznacza wieczór ciszy, spokoju, odpoczynku: to chwila ulgi podczas działań wojennych. Określenia: „błękitne skalne źródło” czy „błękitnawa woda” podkreślają nieskazitelność wody, niosącej w sobie pierwotność stworzenia. Bóg w wierszach Trakla podobny jest do ojca chodzącego w zaświatach w błękitnym płaszczu. To gnostycki, pozaświatowy Dobry Bóg, który jest odległy jak światło gwiazd, ale współczujący ludzkiemu cierpieniu i nędzy (*Helian*).

d) SREBRNY: „srebrny głos anioła” (dotyczy melancholii); „srebrna lalka” (może oznaczać też „srebrny kokon”, słowo „Puppchen” jest wieloznaczne); „srebrne stopy” (*Helian*); „srebrne ramiona” (dotyczy promieni gwiazdy); „srebrny krok”.

Interpretacja znaczenia koloru: srebro to metal szlachetny, więc kojarzenie z tym kolorem ma podobne znaczenie – coś, co jest połyskliwe, cicho brzęczy jak srebro, podobne do blasku księżyca. W alchemii srebro i rtęć kojarzono w planetę Merkury (rtęć nazywano Merkurem). Srebro – w odróżnieniu od złota – przyporządkowane jest nocnej porze (władca nocy). Jest też kolorem snu, marzenia, letargu. U Trakla to kolor nocnego światła, melancholii i smutku.

e) RÓŻOWY: „różowy anioł” (*Sebastian we śnie*); „różowy dzwon wielkanocny”; „różowe maleństwo” (o dziecku, *Sebastian we śnie*); „różowa powieka”; „różowe wzgórze”; „oto dusza Heliana ogląda siebie w różowym lustrze” (*Helian*); „różowa wyspa” (dotyczy wyspy marzeń, w jakimś sensie szczęśliwej, wyspa miłości).

Interpretacja koloru: przywoływanie różowego koloru nie ma żadnego związku z różą, ale z kolorem oznaczającym wówczas (dla wtajemniczonych) homoerotyzm³³. Jednocześnie kolor różowy – obok „barwy ochronnej” dla homoerotyzmu – ma u Trakla inne znaczenie. Ten kolor był dla niego tak piękny i delikatny, że kojarzył z nim „dzwon wielkanocny”, jako kolor zmartwychwstającego światła, różanej jutrzni.

³³ Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.

- f) CZERNI (ciemność, mrok, szarość): „w nocy szarej”; „ciemny dzień”; „ciemne postaci pasterzy”; „w czarnej gorączce”; „w czarnym płaszczu”; „w czarnych zakamarkach”; „ciemne kroki”; „w ciemnym lesie”; „czarna rosa”; „w czarnym listopadowym rozkładzie” (*Helian*); „czarne mury”; „czarne wody” (a przy nich trędowaci, *Helian*); „czarne Chojny”; „ciemne trucizny”; „stopnie szaleństwa w czarnych pokojach” (*Helian*); „czarny ołtarz”; „czarna jama” (określenie milczenia,); „ciemność drzewa oliwkowego” (*Helian*); „zmiażdżone oczy w czarnych ustach” (*Helian*).

Interpretacja znaczenia koloru: czarny kolor od niepamiętnych czasów (poza wyjątkami) nie oznaczał nic dobrego. Symbol zła, nieszczęścia, tragedii, oszustwa, katastrofy, zniszczenia. Także kolor ciemności (Hades, Piekło), Chaosu, nocy, niewiedzy, śmierci. W średniowiecznym chrześcijaństwie czerń była symbolem pokory i skromności, pogardy dla doczesnego świata – co utrzymało się do dziś w ubiorach osób duchownych (kler). W alchemii kolor czarny oznacza fermentację i gnicie (materia prima). Czarnemu kolorowi odpowiada planeta Saturn (ołów). U Trakla oznacza – oprócz podanych wyjaśnień – przeszłość („ciemne wioski dzieciństwa”), milczenie („czarna jama”), tajemnicę, podświadomość („ciemne kroki”, „w ciemnym lesie”). Określenie „czarny ołtarz” to miejsce w znaczeniu ogólnym, ceremonia w naturze, polegająca na przemianie życia w śmierć, rozkład.

- g) BRĄZOWY: „brązowe drewniane belkowanie”; „brązowa cisza jesieni”; „upijaliśmy się brązowym winem” (*Helian*); „brązowe liście”; „las, który opuszcza cicho brązowe oczy”. Interpretacja koloru: Kolor jesieni, dojrzałości. Stan między życiem a śmiercią. Stąd: „brązowa cisza jesieni”. Przygotowanie do pożegnania. Schyłek cyklu. „Upijaliśmy się brązowym winem” (*Helian*) – nie oznacza tu narkotyku (np. opium), ale wybuch brązowej barwy w naturze, nadmiar brązu (liści, drzew), stąd porównanie do upojenia – jak winem.

- h) ŻÓŁTY: „żółta głowa”; „czerwone złoto mego serca”; „złote mury lata” (*Helian*); „złoto spadających gwiazd”; „złote mury jesieni”; „pożółkłe księżyc”; „złota postać”; „oczy patrzącego napelniają się złotem jego gwiazd” (*Helian*).

Interpretacja koloru: To kolor świętości, bram nieba, owocowania, dojrzałości, urodzaju. To barwa ziemi, lata i jesieni (barwa chtoniczna). Zarazem oznaczał też zazdrość i zdradę. W teatrze uchodzi za kolor pecha. W alchemii oznaczał siarkę lub kamień filozoficzny. Kolor złoty to kolor bogactwa i szczęścia. Złoto nazywano „władcą”, stąd złote korony (diademy) królów. W alchemii złoto kojarzono ze Słońcem i panowaniem (męski kolor, w przeciwieństwie do srebra przypisywanego płci żeńskiej, para Słońce i Księżyc jako małżonkowie)³⁴. U Trakla ten kolor oznacza jasne chwile życia, radość, boskość. Księżyc raz był srebrny, raz pożółkły – nie bez

³⁴ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, Warszawa 1999, tu: *Wprowadzenie do religijno-psychologicznej problematyki alchemii*, s. 15–50.

powodu: srebrny – gdy oznaczał melancholię, nastrój smutku, a pożółkły – gdy oznaczał przemijanie, późną dojrzałość. „Czerwone złoto mego serca” oznacza najwartościowszą część wnętrza, na podobieństwo złota, metalu najszlachetniejszego ze wszystkich metali, który – jak sądzili alchemicy – powstaje w wyniku przemian od metali nieszlachetnych do szlachetnych (poprzez „chemiczne małżeństwa”), pod wpływem planet i Słońca.

SUMMARY

METAPHORS AND EXPERIENCE COLORS IN THE POEM *HELIAN* BY GEORG TRAKL

When a translator wants to translate Trakl's poem, he stands in front of the text as if he stood in front of a locked house. Doors and windows are closed. Writing and editing of the poem can be considered to be an invitation into that house. The translator is looking inside through the windows. He is walking around the house, knocking on the door, looking for the entrance. He can see how the house is built and consider its size, the number of windows, the color of the shutters. But he does not have a key to the door, he wonders how to break in. Trakl did not write to be understood. His poetry is largely autistic or hermetic, like a mirror image. It is like a universe in itself, a mystery of its own non-conveyable experiences. Poetic language starts with a metaphor, however, from a linguistic point of view – concerning the semantic symbolism – metaphors are also simple and commonly used phrases, (like) e.g. "lose one's head" (for somebody or something), "to hit home" (which means: the essence). These simple examples show how the metaphor is created and that it consists of figurative meaning built on literalism. Figurative expression is a condensation of meaning. It expresses things that would take a long time to explain or describe. The language has existed before us: we "get into it", and we "get out of it" when we die. The place of language's creativity is the spiritual essence of human, expressed or materialized in a language, and vice-versa: the language shows us the real world and the world of spirituality. H-G. Gadamer stated that language is not one of the ways in which a consciousness communicates with the world. Language is not a tool or an instrument at all. The translator and interpreter of Trakl's poem can find a way to get into it through the metaphors and colors.

KEY WORDS: Trakl, *Helian*, poetry, colour

WIESŁAW TRZECIAKOWSKI – ukończył Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (filologia polska). Poeta, prozaik, tłumacz niemieckiej poezji (m.in. Novalis, Trakl) i eseistyki artystycznej, krytyk literacki (literatura polska i niemiecka XIX i XX wieku). Zajmuje się także publicystyką historyczną (dot. stosunków polsko-niemieckich i historii Bydgoszczy). Autor i współautor 27 książek. Autor kilkuset publikacji prasowych w znanych polskich czasopismach literackich i naukowych: m.in. „Topos”, „Odra”, „Dekada Literacka”, „Teksty Drugie”, „Kwartalnik Artystyczny”, „Przegląd Artystyczno-Literacki”. Laureat głównej nagrody XII Ogólnopolskiego Festiwalu Poezji w Łodzi (1978) za książkowy debiut poetycki. Laureat XII Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. W. Broniewskiego w Płocku (2000 r., II nagroda). Laureat honorowej nagrody Białego Pióra (Warszawa-Płock, za rok 2000) im. D. Stolarskiego za humanistyczne wartości

w literaturze. Laureat II nagrody w kategorii Esej w V edycji Ogólnopolskiego Konkursu Małych Form Literackich im. S. Żeromskiego (Lublin - Nałęczów 2006 r.). Stały współpracownik miesięcznika „Przegląd Artystyczno-Literacki” (PAL, Toruń) w latach 1997–2001. Od stycznia 2003 do lipca 2005 roku redaktor naczelny „Kwartalnika Akademickiego” (wyd. Akademia Bydgoska, obecnie Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy). Członek Internationale Novalis Gesellschaft (Niemcy). W 2012 roku (XII edycja) W. Trzeciakowski otrzymał nagrodę Marszałka Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu za książkę „mierć w Bydgoszczy 1939–1945” (1 wyd., 2011 r., 2 wydanie poszerz. 2012, 3 wydanie poszerz. 2013). W listopadzie 2015 roku ks. biskup dr Jan Tyrawa (ordynariusz Diecezji Bydgoskiej) wręczył W. Trzeciakowskiemu w imieniu środowiska katolickiego Bydgoszczy podczas inauguracji XXXIV Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Bydgoszczy medal-statuetkę za twórczy wkład w kulturę chrześcijańską za rok 2015.

BIBLIOGRAFIA

- Ahmed S., *Performatywność obrzydzenia*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 169–190.
- Airlie S., *The history of emotions and emotional history*, „Elary Medieval Europe” 2001, z. 10 (2), s. 235–241.
- Alexander H., *Doświadczanie żałoby. Różne rodzaje śmierci, różne typy żałoby*, Poznań 2001.
- Alpatow M., *Historia sztuki*, t. 3: *Renesans i barok*, Warszawa 1964.
- Andrews P., *Dziennikarstwo sportowe, dziennikarstwo prasowe; artykuły i teksty publicystyczne o tematyce sportowej*, Kraków 2009.
- Archiwum filomatów. Listy z zesłania*, t. I: *Krąg Onufrego Pietraszkiewicza i Cypriana Daszkiewicza*, oprac. Z. Sudolski, przy współ. M. Grzebień, Warszawa 1997.
- Ariés Ph., *Śmierć odwrócona*, [w:] *Antropologia śmierci*, red. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993.
- Aronson E., *Człowiek istota społeczna*, Warszawa 2006.
- Atlas bildende Kunst*, Monachium–Londyn–Nowy Jork 2002.
- Attané I., *Tam gdzie dzieci są luksusem*, Warszawa 2012.
- Auguste Rodin*, Warszawa 2006.
- Averill J.R., *W oku patrzącego*, [w:] P. Ekman, R.J. Davidson, *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, Gdańsk 1999.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Typologia emotywnych aktów mowy*, [w:] *Wyrażanie emocji*, red. K. Michalewski, Łódź 2006.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2., Łask 2006.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982.
- Bajka Z., *Krótką historią reklamy w Polsce i na świecie*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1993, z. 3–4, s. 16–47.
- Baliński K., *Pisma*, Poznań 1849.
- Barańczak S., *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 115–139.
- Barańczak S., *Słowo–perswazja–kultura masowa*, „Twórczość” 1975, nr 7, s. 44–59.
- Barański F., *Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patriotyczne i narodowe*, Lwów b.d. [po 1910]. „Bard Oswobodzonej Polski”, t. I, Warszawa 1830.
- Barnes C., Geof M., *Niepełnosprawność*, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Fragmety dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999.
- Bartmiński J., *Kanon aksjologiczny jako narzędzie tożsamości grupowej*, [w:] *Polskie wartości w europejskiej aksjoserferze*, red. J. Bartmiński, Lublin 2014.

- Bartmiński J., *Styl potoczny*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001.
- Bartmiński J., *Styl potoczny jako centrum systemu stylowego języka*, [w:] *Synteza w stylistyce słowiańskiej*, Opole 1991.
- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*, [w:] tegoż, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998.
- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998.
- Bąk M., *Wyobraźnia i słowo. „Nuta człowiecza” Józefa Czechowicza*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2011, nr 2 (1), s. 133–160.
- Beauvoir de S., *Starość*, Warszawa 2011.
- Belasco D., *Madame Butterfly*, Boston 1928, http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/butterfly/images/belasco_sm.pdf [dostęp: 15.08.2016 r.].
- Bełcikowska A., *Powstanie listopadowe: zbiór pieśni i poezyj poprzedzony zarysem historii powstania (1830–1930)*, Warszawa 1930.
- Bendyk E., *Kultura YouTube*, [w:] J. Burgess, J. J. Green, *YouTube. Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011.
- Berent W., *Próchno*, Warszawa 1956.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne*, Warszawa 1985.
- Betz G., *Die Beatgeneration als literarische und soziale Bewegung*, Frankfurt nad Menem 1979.
- Białostocki J., *Gianlorenzo Bernini*, Warszawa–Berlin–Budapeszt 1980.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2004.
- Biblia Tysiąclecia*, <http://biblia.deon.pl/index.php> [dostęp: 10.08.2016 r.].
- Bident Ch., Salado R., Triau, Ch., *Voix de Koltès*, Paryż 2004.
- Biernacka-Ligieża I., „Kląć na czym świat stoi” – analiza wulgaryzmów najczęściej wykorzystywanych w języku polskim i angielskim, [w:] *Język w komunikacji*, t. 2, red. G. Habrajska, Łódź 2001.
- Biernacka-Ligieża I., *Wulgaryzmy w języku młodzieży*, [w:] *Kształcenie językowe*, t. 2, red. K. Bakula, J. Miodek, Wrocław 2001.
- Billip W., *Mickiewicz w oczach współczesnych*, Wrocław 1962.
- Bińczyk E., *O czym szepcze władza (w ujęciu Michela Foucaulta)*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999, nr 9, s. 67–72.
- Bobek W., „*Argenida*” Wacława Potockiego w stosunku do swego oryginału, „Prace Historyczno-Literackie” 1929, nr 32.
- Bogusz P., *Gitarą i kałachem*, „Akant” 2005, nr 7, s. 24–25.
- Bolter J., Grusin R., *Remediation: understanding new media*, Cambridge 2000.
- Borek, M., *Uczucia i emocje w rosyjskich i polskich metaforach. Aspekt lingwistyczny*, Katowice 2012.
- Bralczyk J., *Język na sprzedaż*, Gdańsk 2004.
- Brodziński K., *Mowa o narodowości Polaków i Postanie do braci wygnańców*, Paryż 1867.
- Bryant J.H., *The Open Decision. The Contemporary American Novel and Its Intellectual Background*, Nowy Jork 1970.
- Brytek-Matera A., *Obraz ciała – obraz siebie. Wizerunek własnego ciała w ujęciu psychospołecznym*, Warszawa 2008.
- Buchwald D., *Ile jest państwa w teatrze?*, „Notatnik Teatralny. Teatr publiczny: stan zagrożenia” 2014–2015, nr 77, s. 36–47.
- Buczkowski A., *Spółeczne tworzenie ciała – płęć kulturowa i płęć biologiczna*, Kraków 2005.
- Buczyńska-Garewicz H., *Logika uczuć*, [w:] H. Buczyńska-Garewicz, *Uczucia i rozum w świecie wartości*, Warszawa 2003.

- Budden J., *Puccini*, Rzym 2005.
- Budrewicz T., *Kraszewski – przy biurku i wśród ludzi*, Kraków 2004.
- Budzanowska-Drzewiecka M., *Oddziaływanie rekomendacji blogerów na zamiar dokonania zakupów w Internecie u młodych dorosłych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Problemy Zarządzania, Finansów i Marketingu” 2015, nr 39, s. 109–120.
- Bugajski M., *O niektórych problemach komunikacji językowej w internecie*, [w:] *Język a multimedia*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieński, Wrocław 2005.
- Bugajski M., *Pół wieku kultury języka w Polsce 1945–1995*, Warszawa 1999.
- Bugajski M., *Strona internetowa jako przedmiot badań językoznawczych*, [w:] *WWW – w sieci metafor. Strona internetowa jako przedmiot badań językoznawczych*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieński, Wrocław 2008.
- Burkot S., *Marchoń na Parnasie*, Warszawa 1980.
- Burszta W.J., *Strategie śmierci – formy umierania. Świadczenia literackie i kulturoznawcze*, Warszawa 2004.
- Carner M., *Puccini. A Critical Biography*, Londyn 1992.
- Carteggi pucciniani*, red. E. Gara, Milan 1958.
- Caruth C., *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii. Freud, Mojżesz i monoteizm*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 111–112.
- Cassou J. [i in.], *Encyklopedia symbolizmu*, przekł. oprac. i przypisy J. Guze, Warszawa 1997.
- Cebella A., Łucka I., *Zespół stresu pourazowego – rozumienie i leczenie*, „Psychiatria” 2007, nr 4(3), s. 128–137.
- Charles V., *Rodin „intymny”*, [w:] *Auguste Rodin*, Warszawa 2006.
- Charters A., *Kerouac*, Nowy Jork 1972.
- Chyliński M., Russ-Mohl S., *Dziennikarstwo*, Warszawa 2008.
- Cieślak S., *Sylwetka duchowa Cypriana Norwida (1821–1883)*, Warszawa 2013.
- Co musisz wiedzieć o HIV i AIDS bez względu na to, gdzie mieszkasz i pracujesz*, wyd. IX zmienione i uaktualnione, Warszawa 2013.
- Cwenk M., *Werterowska historia*, [w:] *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, pod red. M. Łukaszuk, M. Maciejewskiego, Lublin 2006.
- Cwojdzńska A., *Obraz ciała w anoreksji psychicznej*, [w:] *Ciało w kulturze i nauce*, red. B. Ziółkowska, A. Cwojdzńska, M. Chołody, Warszawa 2009.
- Cywińska-Milonas M., *Blogi (ujęcie psychologiczne)*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.
- Czapliński P., http://wyborcza.pl/1,75410,15992693,Nowa_powiesc_Ignacego_Karpowicza__Jak_wyjsc_z_kopalni.html [dostęp: 13.05.2016 r.].
- Czechowicz J., *Nuta człowiecza*, Warszawa 1939.
- Czechowicz J., *Pisma zebrane*, t. 7: *Przekłady*, oprac. W. Kruszewski, D. Pachocki, Lublin 2011.
- Czechowicz J., *Pisma zebrane*, t. 8: *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 2011.
- Czerwiński M., *Kontrapunkty melancholii. O poezji Ewy Sonnenberg*, [w:] *W kręgu melancholii*, red. A. Małczyńska, B. Małczyński, Opole–Wrocław 2010.
- Damasio A., *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, Poznań 1999.
- Data K., *W jaki sposób językoznawcy opisują emocje?*, [w:] *Język a Kultura*, t. 14: *Uczucia w języku i tekście*, red. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000.
- Dąbrowicz E., *Listy-lustra (pomiędzy Juliuszem Słowackim a Salomeą Bécu)*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska i E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- Grajewski W., *Ktoś komuś coś opowiada*, [w:] tegoż, *Jak czytać utwory fabularne*, Warszawa 1980.
- Dąbrowicz E., *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009.

- Dąbrowska A., *Sposoby wyrażania emocji w wybranych dziewiętnastowiecznych podręcznikach języka polskiego dla cudzoziemców*, [w:] *Wyrażanie emocji*, red. K. Michalewski, Łódź 2006.
- Dąbrowski A., *Wpływ emocji na poznawanie*, „Przegląd Filozoficzny” 2012, nr 3, s. 315–336.
- Diamond S., *Zdobądź więcej! Naucz się otrzymywać to, czego pragniesz*, Kraków 2011, Warszawa 2012.
- Dilthey W., *Przeżycie i twórczość poetycka*, [w:] Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1987.
- Dobrowolska D., *Płomień rodzi się z iskry. Twórczość Władysława Terleckiego*, Kielce 2002.
- Dokowicz A., *Wulgaryzmy w języku kibiców na stadionach piłkarskich, czyli „Polska grać, k... mać!”*, Poznań 2015.
- Doliński D., *Mechanizmy wzbudzenia emocji. Ekspresja emocji. Emocje, poznanie, zachowanie*, Poznań 2011.
- Domeyko I., *Filareci i Filomaci: list Ignacego Domejki*, Poznań 1872.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007.
- Dubisz S., Nagajowa M., Puzynina J., *Język i my*, Warszawa 1996.
- Dulewicz A., *Encyklopedia sztuki francuskiej. Artysty, dzieła, pojęcia*, Warszawa 1997.
- Duszak A., *O emocjach bez emocji. Gniew w perspektywie lingwistycznej*, [w:] *Anatomia gniewu. Emocje negatywne w językach i kulturach świata*, red. A. Duszak, N. Pawlak, Warszawa 2003.
- Duszak A., *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998.
- „Dziennik Zachodni”, 20 czerwca 2016 r.
- Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1983.
- Emocje – ekspresja – poetyka: przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013.
- Encyklopedia PWN*, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/stres;3980346.html> [dostęp: 11.07.2016 r.].
- Encyklopedia PWN*, Warszawa 1995.
- Encyklopedia symbolizmu*, przeł. i oprac. J. Guze, Warszawa 1992.
- English J.F., *Ekonomia prestiżu*, Warszawa 2013.
- Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1990.
- Europejski system opisu kształcenia językowego: uczenie się, nauczanie, ocenianie*, CODN 2003.
- Evans D., *Emocje. Naukowo o uczuciach*, Poznań 2002.
- Feliński, Z.S., *Listy Świętego do Matki Ewy z Wendorffów Felińskiej z lat 1838–1860*, oprac. T. A. Frącek, Warszawa 2012.
- Felski R., *Pożytki z literatury. Szok*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 278–299.
- Ficker, L. von, *Briefwechsel 1914–1925*, https://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/bibliothek/pdf/ficker_2_gesamt.pdf [dostęp: 18.04.2016 r.].
- Fiećko J., *Romantyk wśród Kirgizów. Kilka uwag o Listach ze stepów kirgiskich Adolfa Januszkiwicza*, [w:] *Polacy w Kazachstanie. Historia i współczesność*, red. S. Ciesielski, A. Kuczyński, Wrocław 1996.
- Fisher R., Shapiro D., *Emocje w negocjacjach*, Warszawa 2009.
- Fisher R., Ury B., *Dochodząc do TAK: negocjowanie bez poddawania się*, Warszawa 1990.
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 2003.
- Forster, D., *OSB, Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990.
- Foss J., *Awans pisarza do miasteczka średniej wielkości*, „Tygodnik Ostrołęcki” 1984, nr 35, s. 9.
- Foster E.H., *Understanding the Beats*, Columbia 1992.
- Foucault M., *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa–Wrocław 2000.
- Foucault M., *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, Warszawa 1993.
- Fras J., *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 2005.
- Gadamer, H.-G., *Człowiek i język*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 6 (30), s. 9–21.

- Gaszyński K., *Warszawianka*, Warszawa 1830.
- George, S., *Poezje*, wybór i wstęp K. Kamińska, Warszawa 1979.
- George-Warren H., *The Rolling Stone Book of the Beats. The Beat Generation and American Culture*, Nowy Jork 1999.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość*, Warszawa 2006.
- Giddens A., *Socjologia*, Warszawa 2004.
- Ginsberg A., *Visions of the Great Rememberer*, Amherst 1974.
- Girardi M., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Wenecja 1995.
- Glücksberg J., *Taryfa domów miasta stołecznego Warszawy i przedmieścia Pragi według nowego podziału*, Warszawa 1832.
- Goffman E., *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005.
- Golińska L., *Emocje: przyjaciel czy wróg?*, Łódź 2006.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.
- Gorer G., *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, Nowy Jork 1965.
- Grabias S., *O ekspresywności języka. Ekspresja a słowotwórstwo*, Lublin 1981.
- Grabias S., *Pojęcie językowego znaku ekspresywnego*, [w:] *Z zagadnień słownictwa współczesnego języka polskiego*, red. M. Szymczak, Wrocław 1978.
- Grochowski M., *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995.
- Grzegorzczkova R., *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, [w:] *Język a kultura*, t. 4: *Funkcje języka i wypowiedzi*, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczkova, Wrocław 1991.
- Grzegorzczkova R., *Struktura semantyczna wyrażen ekspresywnych*, [w:] *Z zagadnień słownictwa współczesnego języka polskiego*, red. M. Szymczak, Wrocław 1978.
- Grzenia J., *Zdrobnienia czy zgrubienia?*, <http://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/zdrobnienia-czy-zgrubienia;13645.html> [dostęp: 24.07.2016 r.].
- Gubrynowicz B., *Kazimierz Brodziński 1830–1835: przyczynek do biografii i charakterystyki*, Lwów 1917.
- Gumkowska A., Maryl M., *Blog to... blog. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN i Gazeta.pl*, wsp. P. Toczyski, online: <http://depot.ceon.pl/handle/123456789/3652?show=ful> [dostęp: 13.11.2016 r.].
- Gwizdalanka D., *Historia muzyki 2. Podręcznik dla szkół muzycznych*, Kraków 2006.
- Hallam E., Hockey J., *Death, Memory and Material Culture*, Oxford–Nowy Jork 2002.
- Handke K., *Wulgaryzmy w języku Polek XX wieku*, [w:] *Polszczyzna dawna i współczesna*, red. C. Łapicz, Toruń 1994.
- Hartman S., *Cybermourning. Grief in Flux From Object Loss to Collective Space*, „Psychoanalytic Inquiry” 2012, nr 32, s. 454–467.
- Háy J., Geza-dzieciak, „Dialog” 2005, t. 50, nr 6, s. 124–159.
- Hądziłk-Dudka M., *Wulgaryzmy a przekleństwa w kontekście przemian w komunikacji językowej*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2015, t. 27, s. 151–160.
- Helich E., <http://helich.blogspot.com/> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Herbert M., *Żałoba w rodzinie*, Gdańsk 2005.
- Heszen I., *Psychologia stresu. Korzystne i niekorzystne skutki stresu życiowego*, Warszawa 2014.
- Historia piękna*, red. U. Eco, Poznań 2014.
- Hoffman K.B., *Wielki tydzień Polaków czyli Opis pamiętnych wypadków w Warszawie od dnia 29 listopada do 5 grudnia 1830 r.*, Warszawa 1830.
- Holmes J.C., *The Philosophy of the Beat Generation*, [w:] *Beat Down to the Soul: What Was the Beat Generation*, red. A. Charters, Nowy Jork 2001.
- Horoszkiewicz J., *Echa minionych lat: wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca 18. i początku 19. wieku*, Lipsk–Lwów 1889.

- <http://ona-dietetyczka.blog.onet.pl/2007/02/13/moja-przyjaciolka-ana/>. <http://chudinii.blog.onet.pl/> [dostęp: 14.08.2016 r.].
- <http://wmawiamysobiejesteśmynormalni.blogspot.com/2015/08/noc-strach-horror-y-i-muzyka.html>.
- <http://www.centrumzaburzenodzywiania.pl/zaburzenia-odzywiania-w-liczbach>
- http://www.homopedia.pl/wiki/Maria_Janion [dostęp: 20.04.2016 r.].
- <http://www.przehladsportowy.pl/pilka-nozna/euro-2016> [dostęp: 20.06.2016 r.].
- <http://www.tvn24.pl> [dostęp: 19.06.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=0Iju6WRkAUy> [dostęp: 03.2016 r.].
- https://www.youtube.com/watch?v=3rUirKoYc_M [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=61fScPgOhNQ> [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=9RMc8UMGOYQ> [dostęp: 05.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=A0CpfBkQbDY> [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=AOkevlH8d5c> [dostęp: 03.2016 r.].
- https://www.youtube.com/watch?v=cFQtpTr_-WI [dostęp: 03.2016 r.].
- https://www.youtube.com/watch?v=dW_hRWvkWcE [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=FTTiu0AzPB8> [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=leRfTLAzq7Q> [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=MrthHhze2sI> [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=N39qcs87Smk> [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=N39qcs87Smk> [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=oGKlob07uNQ> [dostęp: 02.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=O-U35boMwD4> [dostęp: 03.2016 r.].
- [https://www.youtube.com/watch?v=qGn0G\]gcM1g](https://www.youtube.com/watch?v=qGn0G]gcM1g) [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=s4XkQKxmDno> [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=UMiHd1FWnAA> [dostęp: 03.2016 r.].
- <https://www.youtube.com/watch?v=uyjaleIU31o> [dostęp: 03.2016 r.].
- Hunt J., <http://jasonhunt.pl/o-mnie/> [dostęp: 12.06.2016 r.].
- Hunt T., *Kerouac's Crooked Road. The Development of a Fiction*, Carbondale 2010.
- Hunt T., *The Textuality of Soulwork: Jack Kerouac's Quest for Spontaneous Prose*, Ann Arbor 2014, Kindle edition.
- Igliński G., *Z Mickiewiczowskiego bestiariusza. Owady i robaki w „Dziadach”, „Wiek XIX”* 2016, t. 9, s. 7–37.
- Ile ja wieków na ten list czekałem... Listy Stefanii Ginowskiej do Adolfa Januszkiewicza*, oprac. J. Trynkowski „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” 1999, nr 12/13, s. 125–160.
- Ilyasov L., *The Diversity of the Chechen Culture: From Historical Roots to the Present*, Moskwa 2009.
- Inny słowni języka polskiego*, t. 1, red. M. Bańko, Warszawa 2014.
- Izdebska A., *Forma, ciało i brzemień imperium. O prozie Władysława L. Terleckiego*, Łódź 2010.
- Jakubowska H., *Socjologia ciała*, Poznań 2009.
- Jan od Krzyża św., *Dzieła*, Kraków 1975.
- Janion M., *Listy Salomei Bécu do Antoniego Edwarda Odyńca: w poszukiwaniu własnego Ja epistolograficznego*, [w:] Archiwum cyfrowe Marii Janion, <http://janion.pl/items/show/9> [dostęp: 1.01.2016 r.].
- Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.
- Janion M., *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, [w:] *tejsze, Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

- Janion M., *Zygmunt Krasiński: debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
- Jankélévitch V., *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, Warszawa 2005.
- Janowska A., Pastuchowa M., *Dzień dobry!*, cz. 2, Katowice 2008.
- Januszkiewicz A., *Listy z Syberii*, oprac. H. Geber, wstęp J. Odrowąż-Pieniążek, Warszawa 2003.
- Jaros V., *Dyskurs asekuracyjny w wybranych pismach naukowych Joachima Lelewela*, [w:] *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze XX wieku*, t. 4, pod red. L. Rożek, Częstochowa 2005.
- Jaros V., *Leksykalne właściwości języka pism naukowych Joachima Lelewela*, [w:] *Język i styl twórcy w kręgu badań współczesnej humanistyki. Studia o języku i stylu artystycznym*, t. V, pod red. K. Maćkowiaka i C. Piątkowskiego, Zielona Góra 2009.
- Jaros V., *Studia nad językiem i stylem pism naukowych Joachima Lelewela*, Częstochowa 2015.
- Jaros V., *Uwagi o języku pism Joachima Lelewela (kategoria nomen agentis)*, „Prace Naukowe NWSP w Częstochowie. Zeszyty Historyczne” 2003, z. 4, s. 51–62.
- Jastrzębska-Golonka D., *Frazeologiczne i słowotwórcze mechanizmy bogacenia słownictwa w gwarze studenckiej*, [w:] *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji*, red. A. Naruszewicz-Duchlińska, M. Rutkowski, Olsztyn 2006.
- Jastrzębska-Golonka D., *Frazeologiczne i słowotwórcze mechanizmy bogacenia słownictwa w gwarze studenckiej*, [w:] *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji*, red. A. Naruszewicz-Duchlińska, M. Rutkowski, Olsztyn 2006.
- Jastrzębski J., *Piękny trud Syzyfa*, „Odra” 1990, nr 4, s. 96–98.
- Jenkins H., *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge-Londyn 2009.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007.
- Jenne B.J., *O sówce z Aten. Do redaktora „Wiadomości”*, „Wiadomości” 1973, nr 36 (1432), s. 6.
- Jędrzejewska A.B., *Opuszczeni rodzice. Nagła śmierć dziecka. Jak dalej żyć?*, Kraków 2015.
- Joachim Lelewel. *Człowiek – obywatel – uczony*, pod red. R. Dorożyńskiego, Toruń 1986.
- Johnson M., *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, Łódź 2015.
- Jones G.H., *Jack Kerouac and the American Coincidence*, [w:] *On the Road. Text and Criticism*, red. S. Donaldson, Nowy Jork 1979.
- Jones J.T., *Jack Kerouac’s Duluoz Legend*, Carbondale 1999.
- Jończyk S., *Posłowie*, [w:] W. Bąk, *Korzenie moje w Tobie*, wyb. S. Jończyk, Warszawa 1986.
- Jopek A., *Relacja nadawczo-odbiorcza w polskim dyskursie prawnym i prawniczym w świetle pragmatyki komunikacyjnej*, [w:] *Język w komunikacji*, red. G. Habrajska, Łódź 2001.
- Jung, C., *Psychologia a alchemia*, Warszawa 1999.
- K. Bortnowska, *Białoruski postmodernizm. Liryka „pokolenia Bum-Bam-Litu”*, Warszawa 2009.
- Kaczmarczyk S., *Podstawowa klasyfikacja komunikacji marketingowej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Problemy Zarządzania, Finansów i Marketingu” 2015, nr 39, s. 33–43.
- Kałużny Ł., *Pomiędzy tabu a pornografią. Graficzne reprezentacje śmierci w prasie*, „Kultura Popularna” 2012, nr 4 (34), s. 140–148.
- Kamińska-Szmaj I., *Slogan reklamowy – budowa składniowa*, „Poradnik Językowy” 1996, nr 4, s. 13–22.
- Karolak C., Kunicki W., Orłowski H., *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2007.
- Karpowicz I., *Sońka*, Kraków 2014.
- Karpowicz I., Szwedowicz A. – wywiad, <http://culture.pl/pl/artykul/karpowicz-sonka-to-powiesc-o-tutejszych-wywiad> [dostęp: 13.05.2016 r.].
- Karwat M., *Grzeczność jako cnota problematyczna*, [w:] *Grzeczność nie jest nauką łatwą ani małą. Język, działanie, kultura*, red. J. Bloch, D. Lewandowska-Jaros, R. Pawelec, Warszawa 2014.
- Katalog rękopisów Akademii Umiejętności w Krakowie*, red. J. Czubek, Kraków 1906.

- Keirse M., *Smutek, strata, żałoba. Jak sobie z nimi radzić? Jak pomóc innym?*, Radom 2005.
- Kelly J., *Encyklopedia papieży*, przeł. i uzup. T. Szafranski, Warszawa 1997.
- Kerouac J., *Belief & Technique for Modern Prose*, [w:] *The Portable Beat Reader*, red. A. Charters, Nowy Jork 2003.
- Kerouac J., *Big Sur*, Warszawa 2011.
- Kerouac J., *Essentials of Spontaneous Prose*, [w:] *The Portable Beat Reader*, red. A. Charters, Nowy Jork 2003.
- Kerouac J., *On the Road. 1957*, Londyn 1998.
- Kerouac J., *On the Road: The Original Scroll*, Nowy Jork 2007, Kindle edition.
- Kerouac J., *Selected Letters. 1940–1956*, red. A. Charters, Nowy Jork 1996.
- Kerouac J., *Selected Letters. 1957–1969*, red. A. Charters, Nowy Jork 2000.
- Kerouac J., *The Portable Jack Kerouac*, red. A. Charters, Nowy Jork 2007.
- Kerouac J., *Visions of Cody*, Nowy Jork 2012, Kindle edition.
- Kerouac J., *W drodze*, Warszawa 2005.
- Kepiński A., *Melancholia*, Kraków 2014
- Kirsch H.-C., *W drodze. Poeci pokolenia beatników, William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac*, Warszawa 2006.
- Kisielewska Z., *Sekretna kaligrafia*, <http://www.focus.pl/czlowiek/sekretna-kaligrafia-6528> [dostęp: 24.03.2016 r.].
- Kita M., Skudrzyk A., *Człowiek i jego świat w słowach i tekstach*, Katowice 2009.
- Klejsa K., *Trudna sztuka bycia mężczyzną, inteligentem, Polakiem... Problemy z tożsamością w filmach Marka Koterskiego*, [w:] *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007
- Klim R., *Bluzgi na polskich salonach*, online: <http://www.newsweek.pl/polska/wulgaryzmy-jezyk-polakow-pelen-przeklenstw-newsweek-plartykuly,272445,1.html> [dostęp: 23.05.2016 r.].
- Klimowicz M., *Wodewile finalne „Cudu albo Krakowiaków i Górali” Bogusławskiego: próba odtworzenia tekstów śpiewanych w roku 1794*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae” 2002/2003, t. 20/21, s. 71–80.
- Kluba A., *Litość bez trwogi – zagadnienia empatii i dystansu w literaturze*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i E. Nawrocka, Warszawa 2007.
- Kochan M., *Slogany w reklamie i polityce*, Warszawa 2002.
- Koltès B.-M., *Quai Ouest, Les Éditions de minuit*, Paryż 1986.
- Koltès B.-M., *Combat de nègre et de chiens, Les Éditions de minuit*, Paryż 1979.
- Koltès B.-M., *Dans la solitude des champs de coton, Les Éditions de minuit*, Paryż 1986.
- Koltès B.-M., *Lettres, Les Éditions de minuit*, Paryż 2009.
- Koltès B.-M., *Roberto Zucco, Les Éditions de minuit*, Paryż 1990.
- Koltès, B.-M., *Prologue*, Paryż 1991, <http://littexpress.overblog.net/article-25619333.html> [dostęp: 12.05.2016 r.].
- Kołodziejek E., *Socjolek studentów – fakt czy mit?*, [w:] *Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny*, t. 8, red. M. Białoskórska, L. Mariak, Szczecin 2002.
- Koło H., Woynarowska B., *Samoocena masy ciała i odchudzanie się młodzieży w okresie dojrzewania*, „Przegląd Pediatryczny” 2004, t. 34, nr 3/4, s. 196–201.
- Listy S. Słowackiej-Bécu do A. E. Odyńca (1826–1829), Warszawa 1898.
- Lwow F., Dunajska K., Milewicz A., *Występowanie czynników ryzyka jadłowstrętu psychicznego i bulimii u 18-letnich dziewcząt*, „Endokrynologia, Otyłość i Zaburzenia Przemiany Materii” 2007, tom 3 nr 3, s. 33–38.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, wyd. 2, Warszawa 1991.

- Kopeć U., *Rozwój słownictwa nazywającego uczucia w języku dzieci i młodzieży*, Rzeszów 2000.
- Korespondencja Filomatów*, oprac. M. Zielińska, Warszawa 1989.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962.
- Kosiński D., *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010.
- Koterski M., *Dzień świra*, [w:] *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, wybór i wstęp J. Kopciński, Warszawa 2012.
- Kowalikowa J., *Znaczenie i funkcja wyrazów tzw. brzydkich we współczesnej polszczyźnie mówionej*, [w:] *Współczesna polszczyzna mówiona w odmianie opracowanej (oficjalnej)*, red. Z. Kurzowa, W. Śliwiński, Kraków 1994.
- Kowalikowa J., *Wulgaryzmy we współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Język trzeciego tysiąclecia*, red. G. Szpila, Kraków 2000.
- Koza M., *Czy można współczuć literaturze? Kognitywne aspekty roli empatii w procesie lektury*, [w:] *Emocje – ekspresja – poetyka: przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013.
- Kraśniński Z., *Listy do różnych adresatów*, t. 1–2, oprac. i wstępem poprz. Z. Sudolski, Warszawa 1991.
- Kraśniński Z., *Listy wybrane*, oprac. T. Pini, Warszawa 1937.
- Krawczuk A., *Mitologia starożytnej Italii*, Warszawa 1984.
- Krejtz K., *Poziom kultury wypowiedzi internetowych i jego determinanty – wnioski z analizy treści wpisów polskich internautów*, [w:] *Internetowa kultura obrażania?*, red. K. Krejtz, s. 25–56 <http://www.komentujnieobrazaj.pl/kno/ko-raport.pdf> [dostęp: 10.06.2016 r.].
- Krupat A., *Dean Moriarty as Sainly Hero*, [w:] *On the Road. Text and Criticism*, red. S. Donaldson, Nowy Jork 1979.
- Krzemińska D., *Język i dyskurs codzienny osób z niepełnosprawnością intelektualną*, Kraków 2012.
- Kübler-Ross E., *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, Warszawa 1979.
- Kuć J., *Emocje w języku na podstawie komentarzy internautów po odwołanym meczu Polska – Anglia w 2012 r.*, [w:] *Emocje – ekspresja – poetyka: przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990.
- Kuleba M., *Imperium na kolanach*, Warszawa 1998.
- Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.
- Kupiszewski E., *Za grzechy cudze i własne*, Warszawa–Ostrołęka 2010.
- Kurkowska H. i Skorupka S., *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 2001.
- Kurkowska H., Skorupka S., *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 1959.
- Kuziak M., *Kreacje epistolograficzne Juliusza Słowackiego*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- Kwarciak B., *Co trzeba wiedzieć o reklamie*, Kraków 1997.
- Lalonde M., *A New Perspective on the Health of Canadians*, online: www.phac-aspc.gc.ca/ph-sp/pdf/perspect-eng.pdf [dostęp: 12.10.2016 r.].
- Laskowska E., *Emocje w dyskursie parlamentarnym*, [w:] *Funkcja emocjonalna jednostek językowych i tekstowych*, red. K. Wojtczuk, A. Wierzbicka, Siedlce 2004.
- Legomska J., *Najstarsza matka w Polsce. Medialna relatywizacja tematu późnego macierzyństwa (studium języka)*, [w:] *Kobięca starość w języku, literaturze i kulturze*, red. J. Kuć, Kraków 2016.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, Kraków 2007.
- Leksykon psychiatrii*, red. S. Pużyński, Warszawa 1993.
- Lelewel J., *Listy emigracyjne*, t. 1, Kraków 1948.
- Levinson P., *Nowe, nowe media*, Kraków 2010.

- Lewiński P., *Oto mowa polska*, Wrocław 2001.
- Lewiński P.H., *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999.
- Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1807–1814.
- Listy Gustawa Zielińskiego do Ignacego Orpiszewskiego*, Biblioteka im. Zielińskich w Płocku, sygn. 795.
- Listy S. Słowackiej-Bécu do A.E. Odyńca (1826–1829)*, Warszawa 1898.
- Lipiński K., *Trakl, Georg*, [w:] *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku. Leksykon encyklopedyczny*, red. M. Zybura, Warszawa 1996.
- Long J.L., *Madame Butterfly*, Nowy Jork 1903, <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/LONG/header.html> [dostęp: 15.08.2016 r.].
- Lutz C.A., *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa*, [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012.
- Mackey D., *Read this!*, Cambridge 2010.
- Mackiewicz J., *Fakty, przyroda i ludzie*, Londyn 1984.
- Madej E., Bajor E., *Wśród ludzi i ich spraw*, Łódź 2006.
- „Magazyn Sportowy”, 20 czerwca 2016 r.
- Malette M.F., *Poradnik dla dziennikarzy z Europy Środkowej i Wschodniej*, Warszawa 1992.
- Malinowska E., *Konstytucja jako gatunek tekstu prawnego*, Opole 2012.
- Mańkowski Z., *Uwagi o warszawskiej Gwardii Narodowej w powstaniu listopadowym*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia. Sectio F” 1956, z. XI, nr 6, s. 101–120.
- Marchese A., *L'officina del racconto, Semiotica della narratività*, Mediolan 1990.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego. Prace wybrane*, tom IV, Kraków 1996.
- Markowski A., *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa 2006.
- Markowski A., *Polszczyzna końca XX wieku*, Warszawa 1992.
- Mastalski A.S., *Smutek wiersza? Wersyfikacyjne mechanizmy ekspresji i percepcji emocji (przyczynki do wersologii kognitywnej)*, [w:] *Emocje – ekspresja – poetyka: przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013.
- McNally D., *Desolate Angel: Jack Kerouac, The Beat Generation, and America*, Cambridge 2003.
- Meller A., *Mudzahedin z gitarą*, „Tygodnik Powszechny” 2006, 4 lipca, <http://czeczenia.blog.onet.pl/2006/09/03/mudzahedin-z-gitara/> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Menninghaus W., *Wstręt: teoria i historia*, Kraków 2009.
- Meyer P., *Historia sztuki europejskiej*, t. 2: *Od renesansu po czasy współczesne*, Warszawa 1973.
- Michalak D., Koryś I., Kopeć J., *Raport: Stan czytelnictwa w Polsce w 2015 roku*, Warszawa 2016.
- Michalski W., *Wołyńskie wiersze Czechowicza*, „Akcent” 2003, nr 4 (94), s. 90–94.
- Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. XIV: *Listy*. Część pierwsza 1815–1829, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998.
- Mickiewicz A., *Dzieńdobry*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 2, cz. 2, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław... 1972.
- Mills Ch.W., *Wyobrażenia socjologiczne*, Warszawa 2008.
- Miławska M., *Harmonia czy dysonans. O wulgaryzmach w „Dniu świra” Marka Koterskiego*, „SŁOWO. Studia językoznawcze” 2013, nr 4, s. 188–199.
- Mioduszewski M.M., *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodiami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez X. M. M. Mioduszewskiego [...] zebrane*, Kraków 1838.
- Miotk-Mrozowska M., *Komunikacja interpersonalna w Internecie*, Bydgoszcz 2009.
- Mizuro M., *Zaplecze. Marta Syrwid*, <http://www.institutksiazki.pl/ksiazki-detaj,literatura-polska,2930,zaplecze.html> [dostęp: 14.08.2016 r.].

- Morrissey J., *Geniusze Rzymu. Bernini, Borromini – rywalizacja, która zmieniła Wieczne Miasto*, Warszawa 2007.
- Mucurajew T., *Wywiad*, rozm. przepr. NN, BiS 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=y-RzabzzfKf0> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Wywiad*, rozm. przepr. A. Вашиндаров, „Marsho”, brak daty, [http://www.last.fm/pl/user/brani_x_/journal/2007/02/19/b6jrl_интервью_тимура_муцураева_\(газета_”маршо”\)](http://www.last.fm/pl/user/brani_x_/journal/2007/02/19/b6jrl_интервью_тимура_муцураева_(газета_”маршо”)) [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Больш*, [w:] *Ты мусульманин 1998*, <https://www.youtube.com/watch?v=H5Tli-Hifwpg> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Ветер свободы*, [w:] *Добро пожаловать в ад, 1995*, <https://www.youtube.com/watch?v=CYT8BX8YjQ0> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Галерея памяти*, [w:] *Инишаллах, Сады нас ждуть 2001*, <https://www.youtube.com/watch?v=gqYwIezW8-Q> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Город мой, ты в огне*, [w:] *Добро пожаловать в ад, 1995*, <https://www.youtube.com/watch?v=R1bLsRE2L9Y> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Грозный, ты держал врага*, [w:] *Добро пожаловать в ад, 1995*, <https://www.youtube.com/watch?v=uJS0cFNmJSg> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Джохар*, [w:] *Рай под тенью сабель 1997*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZwZ1S4rEthw> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Добро пожаловать в ад*, [w:] *Добро пожаловать в ад, 1995*, <https://www.youtube.com/watch?v=GKvowZ6n9PU> [dostęp: 20.07.2016].
- Mucurajew T., *Карфаген*, [w:] *Инишаллах, Сады нас ждуть 2001*, <https://www.youtube.com/watch?v=CA98KaWKevU> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Никогда не падай духом*, brak danych o albumie oraz dacie wydania, https://www.youtube.com/watch?v=5bMsT__4SIQ [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Свобода*, [w:] *Рай под тенью сабель 1997*, <https://www.youtube.com/watch?v=0Z0If8yD4W8> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Чечня в огне*, [w:] *Добро пожаловать в ад, 1995*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZBygxX2Gz0Q> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Mucurajew T., *Я уйду*, [w:] *Иерусалим, 1998*, <https://www.youtube.com/watch?v=Z9Bp4Lz-TRpo&list=RDZ9Bp4LzTRpo> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Müller H., «*Aucun texte n'est à l'abri du théâtre*», „Alternatives théâtrales” 1994, nr 35–36, s. 12–15.
- Naruszewicz-Duchlińska A., *Nienawiść w czasach Internetu*, Gdynia 2015.
- Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R. Davidson, Gdańsk 1998.
- Nawrocki A., *Pisarz w cieniu krytyki*, „Kultura” 1986, nr 33.
- Necka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001.
- Nicosia G., *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, Berkeley 1994.
- Nieuważny F., *Poezja wobec rewolucji. Fenomen Pawła Tyrczyny*, [w:] tegoż, *O poezji ukraińskiej. Od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko*, Białystok 1993.
- Nitobé I., *Bushido, the Soul of Japan*, <http://www.gutenberg.org/files/12096/12096-h/12096-h.htm> [dostęp: 15.08.2016 r.].
- Nolen-Hoeksema S., Larson J., *Coping with Loss*, Nowy Jork 1999.
- Norwid C., *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. 1860*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 6: *Proza, część pierwsza*, Warszawa 1971.
- Norwid C.K., *Duch Adama i skandal*, <http://literatug.edu.pl/cnwiersz/ducha.htm> [dostęp: 11.07.2016 r.].
- Norwid C.K., *Dumanie*, [w:] tegoż, *Dzieła Cyprjana Norwida*, red. Pini T., Warszawa 1934.

- Norwid C.K., *Stygmat*, [w:] tegoż, *Dzieła Cyprjana Norwida*, red. Pini T., Warszawa 1934.
- Novalis, *Hymny od Nocy*, przekł., wstęp i oprac. W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2001 (wydanie dwujęzyczne z grafikami J. Senskiej).
- Nowak P., Tokarski R., *Medialna wizja świata a kreatywność językowa*, [w:] *Kreowanie światów w języku mediów*, red. P. Nowak, R. Tokarski, Lublin 2007.
- Nowakowska-Kempna I., *Konceptualizacja uczuć w języku polskim. Prolegomena*, Warszawa 1995.
- Nunan D., *Task-Based Language Teaching*, Cambridge 2004.
- Nussbaum M., *Hiding from Humanity. Disgust. Shame and the Law*, Princeton 2006.
- Online Etymology Dictionary*, online: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=emotion [dostęp: 12.05.2016 r.].
- Oathley K., *Emotions: A Brief History*, Oxford 2004.
- Oatley K., Jenkins J.M., *Zrozumieć emocje*, Warszawa 2005.
- Orski M., *Dotkliwy cierni, wątpliwy laur*, „Przegląd Powszechny” 1990, nr 12, s. 516–518.
- Owczarz E., *O niezmienności i wielkim znużeniu: „Cierń i laur” Władysława Terleckiego jako powieść o artyście*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej we Włocławku. Rozprawy Humanistyczne” 2009, t. 11, s. 417–429.
- Pampaloni G., *Cronologia*, [w:] I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Mediolan 2011.
- Pančiková M., Stefańczyk W., *Po tamtej stronie Tatr*, Kraków 2003.
- Parzych C., *Opowieść o Edwardzie Kupiszewskim*, Ostrołęka 2010.
- Peisert M., *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004.
- Pępek nieba. Antologia młodej poezji białoruskiej*, red. A. Pomorski, Wrocław 2006.
- Piechota M., *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowi, Wrocław 2002.
- Piętkowa R., *Gatunki stylu urzędowego – wzorce i realizacja*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000.
- Piotrowicz A., *Kilka uwag o języku współczesnej młodzieży*, [w:] *Nowe zjawiska w tekście, języku i komunikacji*, Olsztyn 2006.
- Piotrowska-Rola E., Porębska M., *Polski jest cool*, Lublin 2014.
- Piotrowski R., *Powiązanie wartości społecznych i obywatelskich w Konstytucji RP*, <http://www.przeglad-socjalistyczny.pl/debaty-redakcyjne/32-debata/414-powiazanie-wartosci-spoecznych-i-obywatelskich-w-konstytucji-rp> [dostęp: 18.09.2016 r.].
- Pisarek W., *Język w mediach, media w języku*, [w:] *Język w mediach masowych*, red. J. Bralczyk, K. Osiołek-Kłosińska, Warszawa 2000.
- Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku. Leksykon encyklopedyczny PWN*, pod red. M. Zybury, Warszawa 1996.
- Pitrus A., *Zrozumieć reklamę*, Kraków 2001.
- Pocieja B., *Idea, dźwięk, forma: szkice o muzyce*, Kraków 1972.
- Podhoretz N., *The Know-Nothing Bohemians*, [w:] *On the Road. Text and Criticism*, red. S. Donaldson, Nowy Jork 1979.
- Polskie gadanie. Podstawowe cechy i funkcje potocznej odmiany polszczyzny*, red. W. Lubaś, Opole 2003.
- Popiel M., *Myślenie symbolami*, [w:] W. Berent, *Żywe kamienie*, Wrocław 1992.
- Poppel E., *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*, Warszawa 1989.
- Possin H.-J., *Jack Kerouac: On the Road*, [w:] *Amerikanische Erzählliteratur 1950–1970*, red. B.F. Schmidt-von Bardeleben, Monachium 1975.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgórkowa, t. 10, Poznań 1997.
- Prawidła wymowy i poezji. Wyjęte z „Dzieł” Euzebiusza Słowackiego*, wyd. czwarte, Wilno 1847.

- Programy nauczania języka polskiego jako obcego. Poziomy A1–C2*, red. I. Janowska, E. Lipińska, A. Rabiej, A. Seretny, P. Turek, Kraków 2011.
- „Przegląd Sportowy”, 20 czerwca 2016 r.
- Przerwać milczenie. Rozważania o utracie dziecka*, red. M. Gucewicz, Stalowa Wola 2015.
- Przewodnik po zaminowanym terenie. „Helikopter”, antologia tekstów 2011–2015*, red. K. Śliwka i M. Śnieciński, Wrocław 2016.
- Przybyszewski S., Rutkowski M., *Agresja werbalna w komentarzach internetowych (zarys problematyki)*, [w:] *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji*, red. A. Naruszewicz-Duchlińska, M. Rutkowski, Olsztyn 2006.
- Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, Gdańsk 2005.
- Psychologiczne aspekty doświadczania żałoby*, red. S. Steuden, S. Tucholska, Lublin 2009.
- Puccini G., *Epistolario*, red. G. Adami, Milan 1928 (przedruk 1982).
- Puzynina J., *O dyskursie oceniającym i dyrektywnym w tekstach prasy codziennej (na materiale z lat 1981–1982)*, [w:] *tejże, Słowo – wartość – kultura*, Lublin 1997.
- Puzynina J., *Uczucia a postawy we współczesnym języku polskim*, [w:] *Język a kultura*, t. 14: *Uczucia w języku i tekście*, red. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000, s. 9–24.
- Quarti M., *Ultimo viene il corvo di Italo Calvino: commento e riassunto della raccolta*, <http://www.oilproject.org/lezione/calvino-racconti-ultimo-viene-il-corvo-riassunto-neorealismo-12085.html> [dostęp: 29.05.2016 r.].
- Randall M., *Stones Witness*, Arizona 2007.
- Reiss J.W., *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1987
- Richard K. (i współautorzy), *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Warszawa 1996.
- Ridley M., *Choroby*, Warszawa 1998.
- Rilke R. M., *Auguste Rodin*, Kraków 1963.
- Rosenwein B.H., *Problems and Methods In the History of Emotions*, „Passions In Context I” 2010, nr 1; <http://www.passionsincontext.de/index.php?id=557> [dostęp: 3.03.2013 r.].
- Rozmowa z Janem Miodkiem*, online: <https://wu.po.opole.pl/podciagajcie-sie-prof-jan-miodek-o-wulgaryzmamch/> [dostęp: 12.08.2016 r.].
- Rosenwein B.H., *Worrying about Emotions in History*, „The American Historical Review” 2001, t. 107, nr 3, s. 821–845; <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Rosenwein,%20Worrying%20about%20Emotions%20in%20History.htm> [dostęp: 3.03.2013 r.].
- Rozrywka w smutku czyli piosnki i arie zebrane roku 1796*, Warszawa 1796.
- Rudolph, K., *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, Kraków 1995.
- Rzepczyński S., *Wokół nowel „włoskich” Norwida: z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996.
- Saada S., «*Un théâtre d'imminence*», „Alternatives théâtrales” 194, nr 35–36, s. 87–89.
- Salino B., *Bernard-Marie Koltès*, Paryż 2009.
- Saniewska D., *O chorowaniu (nie tylko) romantycznie*, w: *Ciało człowieka w refleksji humanistycznej*, red. M. Żmudzka-Brodnicka, M. Brodnicki, Gdańsk 2013.
- Saniewska D., *O emocjach*, [w:] *Emocje – ekspresja – poetyka: przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013.
- Saniewska D., *Życie prywatne Julka S.*, [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, red. M. Korybut-Marciniak, M. Zbrzeźniak, Olsztyn 2013.
- Saniewska D., *W klinice i na wojnie: frenetka ciała w „Pamiętnikach” doktora Józefa Franka. O wrażliwości frenetycznej w pierwszej połowie XIX wieku*, [w:] *Emocje – literatura – medycyna*, red. D. Saniewska, Kraków 2015.
- Saniewska D., *Polimorfizm smutku. Przypadek Juliusza Słowackiego* [w druku].

- Santoro V., *Calvino e il cinema*, <http://cartescoperterecensionietesti.blogspot.com/2012/08/vito-santoro-calvino-e-il-cinema.html> [dostęp: 29.05.2016 r.].
- Santorski J., Niemczycka K., *Emocje, charaktery i... geny*, Warszawa 2004.
- Sapir E., *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przeł. B. Stanosz, R. Zimand, wstęp A. Wierzbicka, Warszawa 1978.
- Schiele, E., *Landschaften*, Monachium–Londyn–Nowy Jork 2004.
- Schlegel F., *Aforyzmy z „Fragmentów krytycznych”*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław 2000.
- Schor N., *Breaking the Chain. Women, Theory and French Realist Fiction*, Nowy Jork 1985, s. 44, cyt. za: K. Kłosińska, *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szamoty”*, [w:] *Ciało–płeć–literatura: prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak Warszawa 2001.
- Schroeder K.A., *Egon Schielke. Eros und Passion*, Monachium–Londyn–Nowy Jork 1998.
- See L., *Kwiat Śniegu i sekretny wachlarz*, Warszawa 2001.
- Seretny A., *Komunikacja niewerbalna a wyrażanie emocji – gesty w nauczaniu języka obcego*, [w:] *Wyrażanie emocji*, red. K. Michalewski, Łódź 2006.
- Seretny A., *Per aspera ad astra*, Kraków 2014.
- Shusterman R., *Myslenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
- Simon L., *Teatr warszawski za powstania listopadowego*, Warszawa 1931.
- Skowronek B., *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013.
- Skowronek K., *Reklama*, Kraków 2001.
- Skubalanka T., *O ekspresywności języka*, „Annales UMCS. Sectio F”, Lublin 1972.
- Skubalanka T., *O rozwoju słów językowych*, „Stylistyka”, 1994, t. 2, s. 5–12.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006.
- Słowacki J., *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1959.
- Słowacki J., *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1959.
- Słownik języka polskiego*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/epidemia.html> [dostęp: 12.10.2016 r.].
- Słownik języka polskiego*, red. L. Drabik, Warszawa 1996.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1996.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 2, Warszawa 1965.
- Słownik łacińsko-polski*, red. Komaniecki, Warszawa 1986.
- Słownik synonimów*, online: <http://www.synonimy.pl> [dostęp: 23.06.2016 r.].
- Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa 1988.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1999.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski: <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/uniewa%C5%BCnia%C4%87/> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Sobczak J., *Spór o granice wolności prasy*, [w:] tegoż, *Prawo prasowe*, Warszawa 2000.
- Sobczyk P., *Aksjologia Konstytucji RP w postulatach Episkopatu Polski*, „Seminare”, 2008, t. 25, s. 159–172.
- Sokółska U., *Lelewelska koncepcja kultury języka w „Pismach metodologicznych” i „Listach emigracyjnych”* wyłożona, „Białostockie Archiwum Językowe” 2008, nr 8, s. 105–122.
- Sokółska U., *Udział Joachima Lelewela w dyskusji nad ortografią polską pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] *Wokół polszczyzny dawnej i obecnej*, red. B. Nowowiejski, Białystok 2006.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, Kraków 2016.

- Spagińska-Pruszk A., *Zagadnienia teoretyczne*, [w:] *Język emocji*, red. A. Pagińska-Pruszk, Pruszków 2005.
- „Sport”, 20 czerwca 2016 r.
- „SportoweFakty.TV”, <http://sportowefakty.wp.pl> [dostęp: 20.06.2016 r.].
- „SportoweFakty.TV”, <http://sportowefakty.wp.pl> [dostęp: 19.06.2016 r.].
- Spólna A., *Melancholia, opętanie, nałóg. Romantyczne i poromantyczne figury natchnienia jako choroby w wierszach Tomasza Różyckiego*, [w:] *Emocje – literatura – medycyna*, red. D. Saniewska, Kraków 2015.
- Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.
- Stawrowski Z., *Aksjologiczne podstawy Konstytucji*, <https://www.rpo.gov.pl/pliki/12180269390.pdf> [dostęp: 18.09.2016 r.].
- Stefanowska Z., *Świat owadzi w IV części „Dziadów”*, [w:] *tejeż, Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 1976.
- Stempek I., Stelmach A., Dawidek S., Szymkiewicz A., *Polski, krok po kroku*, cz. 1 i 2, Kraków 2012–2013.
- Stephenson G., *Essays on the Literature of the Beat Generation*, Carbondale 1990.
- Stolarczyk M., *Muzyka w dziełach Cypriana Norwida* [w druku].
- Straczuk J., *Emocje w kulturze. Wprowadzenie*, http://www.academia.edu/4770067/Emocje_w_kulturze._Wprowadzenie [dostęp: 19.07.2016 r.].
- Strzyżewski M., *Romantyczne sfery muzyczne*, Toruń 2010.
- Sudolski Z., *Słowacki w oczach Krasińskiego (Z dziejów wzajemnych kontaktów)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, 1979–1980, t. XIV–XV, s. 123–137.
- Sudolski Z., *Korespondencja*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod. red. J. Bachorza, A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.
- Sudolski Z., *Listy Salomei Słowackiej-Bécu do Aleksandry Bécu*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 83/4, s. 139–146.
- Sudolski Z., *Polski list romantyczny*, Kraków 1997.
- Syrwid M., *Rekonstruuje emocje*, rozm. Marty Syrwid z Patrycją Pustkowiak, http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/94146,marta-syrwid-rekonstruuje-emocje.html?test_login=prod [dostęp: 14.08.2016 r.].
- Syrwid M., *Zaplecze*, Warszawa 2009.
- Szamryk K., *Problemy związane z leksyką potoczną (na przykładzie materiału z podręczników do nauki języka polskiego jako obcego A1)*, [w:] *Z problematyki kształcenia językowego*, t. VI, red. E. Awramiuk, M. Karolczuk, Białystok 2016.
- Szczeglacka E., *Autobiografia czy autokreacja? O „Dzienniku sycylijskim” Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007.
- Szczepankowska I., *Język prawny I Rzeczypospolitej w „Zbiorze praw sądowych” Andrzeja Zamoyskiego*, cz. I, Białystok 2004.
- Szczepankowska I., *Semantyka i pragmatyka językowa. Słownik pojęć z zadaniami i literaturą przedmiotu*, Białystok 2011.
- Szelc-Mays M., *Coś wam powiem*, Kraków 2014.
- Szostek J., *Nu shu – sekretny język kobiet dla kobiet*, „Temat Miesiąca” 2007, nr 4, s. 3–4.
- Sztuka baroku. Architektura, rzeźba, malarstwo*, red. R. Toman, [b.m.] 2007.
- Szumska D., *O emocjach bez emocji*, [w:] *Język a kultura*, t. 14: *Uczucia w języku i tekście*, red. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000.
- Szwed R., *Nieswoistość analizy dyskursu w nauce o komunikacji. Dyskurs jako przedmiot i metoda badań*, [w:] *Zawartość mediów, czyli rozważania nad metodologią badań medjoznawczych*, red. T. Gackowski, Warszawa 2011.

- Szymkiewicz A., Małolepsza M., Burkat A., Jasińska A., *Hurra!!! Po polsku*, cz. 1, 2, 3, Kraków 2010.
- Ściślak J., *Dziennikarz, zawód przyszłości*, Wrocław 2007.
- Ślęzak I., *Seks i erotyka w Sieci, czyli czego poszukują internauci*, [w:] *Oblicza Internetu. Opus Universale. Kulturowe, edukacyjne i technologiczne aspekty Internetu*, red. M. Sokołowski, Elbląg 2002.
- Śpiewnik polski*, t. I, Lwów 1878–1879.
- Święta Nowego Rocku*, przeł. A. Pomorski, Wrocław 2006.
- Teorie wywrotowe: antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań 2012.
- Terlecki W. L., *Cierni i laur*, Warszawa 1989.
- Termińska K., *Ludzka sfera w komunikacji*, [w:] *Retoryka codzienności. Zwyczaje językowe współczesnych Polaków*, red. M. Marcjanik, Warszawa 2006.
- Theado M., *Understanding Jack Kerouac*, Columbia 2000.
- Tokarski R., *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995.
- Tokarz M., *Argumentacja, perswazja, manipulacja*, Gdańsk 2006.
- Tokarz W., *Sprzysiężenie Wysockiego i noc listopadowa*, Warszawa 1925.
- Tomasik W., *Awansu społecznego temat*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004.
- Tomaszewski M., *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki – studia, interpretacje, dokumentacje” 2012, nr 1, s. 7–50.
- Toporska B., *Athene noctua*, Londyn 1973.
- Toporska B., *Metafizyka na hulajnodze*, Londyn 2012.
- Toporska B., *Na Mlecznej Drodze*, Londyn 1982.
- Toporska B., *O Toporskich, Zapolskiej, Wędrzickim i niżej podpisanej*, „Wiadomości” 1978, nr 45 (1701), s. 3.
- Toporska B., *Siostry*, Paryż 1966.
- Trakl G., *Helian i inne wiersze*, przekł. i wstęp W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2015 (z linorytami J. Solińskiego).
- Trakl G., *Jesień duszy*, przekł. K. Lipiński, Kraków 1996.
- Trakl G., *Poezje wszystkie*, przekł. i oprac. A. Lam, Mikołów 2012.
- Trakl G., *Wiersze z rękopisów*, przekł. i oprac. A. Lam, Warszawa 2000.
- Trepiński A., *Romans Kraszewskiego z wiedenką*, Warszawa 1970.
- „Trybuna”, 20–21 czerwca 2016 r.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 3.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 51.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 1.
- Trzebiński J., *Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002.
- Turner J. H., Stets J. E., *Socjologia emocji*, Warszawa 2009.
- Tutti i libretti di Puccini*, red. E.M. Ferrando, Milan 1984.
- Tytell J., *The Broken Circuit*, [w:] *On the Road. Text and Criticism*, red. S. Donaldson, Nowy Jork 1979.
- Tytell J., *The Joy of On the Road*, [w:] *On the Road. Text and Criticism*, red. S. Donaldson, Nowy Jork 1979.
- Ubersfeld A., *Bernard-Marie Koltès*, Paryż 2001.
- Ubertowska A., *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.
- Ulubiona śpiewka warszawiaków znana pod tytułem Kacapa ze wszystkimi dodatkami, a mia-nowiec ostatnim w obozie Dwernickiego napisanym*, Warszawa 1831.

- UNAIDS report on the global AIDS epidemic 2010, http://www.unaids.org/globalreport/global_report.htm [dostęp: 27.04.2010 r.].
- Uniwersalny słownik języka polskiego, red. S. Dubisz, Warszawa 2008.
- Urbańczyk S., *Uwagi o polszczyźnie prac Joachima Lelewela*, „Język polski” LXIII, 1983, z. 3, s. 170–179.
- Uścisci K., *Lingua teriae Rei publicae, czyli język skundlony*, „Odra” 2002, nr 12, s. 9–17.
- Verlaine P., *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Wrocław 1980.
- Weinberg J., *Petrarkizm Mickiewicza*, [w:] *Petrarka a jedność kultury europejskiej*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005.
- Wang R., *Bunte Welt im Verfall. Farben in der Lyrik Georg Trakls*, Heidelberg 2012.
- Warski Z., *Korzenie*, „Rzeczywistość” 1982, nr 23, s. 14.
- Webb H.C., *The Singular Worlds of Jack Kerouac*, [w:] *Contemporary American Novelists*, red. J.J. Waldmeir, Carbondale 1964.
- Weichselbaum H., *Georg Trakl. Eine Biographie*, Salzburg–Wiedeń 2014.
- Weiler J.H.H., *Chrześcijańska Europa. Konstytucyjny imperializm czy wielokulturowość?*, Poznań 2003.
- Weinreich R., *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac: A Study of the Fiction*, Carbondale 1987.
- Werness H.B., *Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, Nowy Jork 2003.
- Wielki słownik języka polskiego, red. P. Żmigrodzki, <http://www.wsjp.pl> [dostęp: 22.09.2016 r.].
- Wierzbička A., *Dociekania semantyczne*, Wrocław 1969.
- Wierzbička A., *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*, Warszawa 1971.
- Wilkoń A., *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 1987.
- Wilkoń A., *Spójność i struktura tekstu: wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002.
- Winczorek P., *Pięć lat Konstytucji*, „Res Publica Nowa”, 2002, nr 3, s. 77–83.
- Winiarska-Mieczan A., Poterucha E., *Zagrożenie anoreksją i bulimią wśród studentek lubelskich uczelni*, „Problemy Higieny i Epidemiologii” 2010, nr 91(1), s. 158–163.
- Winslow C.E.A., *The Untilled Fields of Public Health*, „Science” 1920, nr 51 (1306), s. 23–33.
- Wittlin J., *Blaski i nędze wygnania*, [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000.
- Wojtak M., *Styl urzędowy*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001.
- Wojtak M., *Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizacje tekstowe*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, red. D. Ostaszewska, t. 2, Katowice 2004.
- Wojtyła A., Biliński P., Bojar I., Wojtyła C., *Zaburzenia odżywiania u polskich gimnazjalistów*, „Problemy Higieny i Epidemiologii” 2011, nr 92(2), s. 343–350.
- Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W., *Gatunki dziennikarskie. Poetyka, praktyka, język*, Warszawa 2006.
- Wołowicz M., recenzja książki *Zaplecze*, <http://kacikzksiazkami.blogspot.com/2015/01/marta-syrwid-zaplecze.html> [dostęp: 14.08.2016 r.].
- Woolf V., *Własny pokój*, Warszawa 2002.
- Wójcik A., Dryll E., *Formalna analiza języka blogów – prezentacja metody*, [w:] *Narracja. Teoria i praktyka*, Kraków 2008.
- Wróbel Z., *Erotyzm w literaturze nowożytnej*, Łódź 1987.
- Wróblewski Ł., *Masłowska: opowieść o wstręcie*, Kraków 2016.
- Wulgaryzmy w życiu codziennym. Komunikat z badań*, oprac. M. Feliksiak, Warszawa 2013. www.phac-aspc.gc.ca/ph-sp/pdf/perspect-eng.pdf [dostęp: 12.10.2016 r.].
- Wybór listów romantycznych. Dzikie nasze położenie*, wybór i oprac. D. Sosnowska, Wrocław 1997.
- Wyka K., *Teoria czasu powieściowego*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, pod. red. E. Mio-doskiej-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983.

- Zangerle I., *Rilke in Briefen an den Herausgeber des „Brenner“ vom Februar 1915*, [w:] *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, hg. von Ignaz Zangerle, Salzburg 1959.
- Zarych E., *Przejdź na wyższy poziom*, Poznań 2014.
- Zarzczyński G., Mazurek M., *Co komunikują polskie wulgaryzmy*, [w:] *Procesy współczesnej polszczyzny*, cz. I. Najnowsze zjawiska w polszczyźnie, red. K. Zalejarz, K. Ruta, Poznań 2009.
- Zawilska D., *O stylistyczno-emocjonalnej funkcji pisowni i interpunkcji*, [w:] *Funkcja emocjonalna jednostek językowych i tekstowych*, red. K. Wojtczuk, A. Wierzbicka, Siedlce 2004.
- Zawojewski P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010.
- Zdunkiewicz-Jedynak D., *Styl urzędowy i jego gatunki*, [w:] *też, Wykłady ze stylistyki*, Warszawa 2013.
- Zdziwienia Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- Zetowski S., *Rajnold Suchodolski. Nieznane szczegóły z życia poety*, „Ruch Literacki” 1932, r. 7, nr 7, s. 198–202.
- Zetowski S., *Z badań literacko-muzykologicznych*, Pleszew 1932.
- Zieliński A., *Poezja powstania listopadowego*, Wrocław 1971
- Zimny R., *Kreowanie obrazów świata w tekstach reklamowych*, Warszawa 2008.
- Ziomek J., *Kontrafaktura*, [w:] *też, Prace ostatnie*, Warszawa 1994.
- Znamirowska J., *Liryka Powstania Listopadowego*, Warszawa 1930.
- Zwolińska K., *Mała historia sztuki*, Warszawa 1995.
- Żuchowski T., *Poskromienie materii. Nowożytny zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim*. Michał Anioł, Bernini, Canova, Poznań 2010.

- Барка В., *Відхід Тичини, „Сучасність”* 1967, nr 11 (83), s. 36–45.
- Барка В., *Хліборобський Орфей або кларнетизм, „Сучасність”* 1961, nr 5, s. 75–98.
- Героев Г., *Тимур Муцураев: Нам равных нет, мы все сметем. Держись, Россия! Мы идем!*, Агентство Политических Новостей, 19.01.2010, <http://www.apn.ru/opinions/article22294.htm> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Жеребцова П., *Муравей в стеклянной банке. Чеченские дневники 1994–2004 гг.*, Moskwa 2014.
- Кісельова О., Пашко О., *Інтертекстуальне тло вірша Павла Тичини «і Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...»*, „Магістеріум” 2010, Вип. 38: Літературознавчі студії, s. 13–22.
- Лівінська О., *Міфо-філософські образи астрального коду в українській художній класиці, „Мультиверсум. Філософський альманах”* 2006, nr 55, s. 196–213.
- Люсый А., *Кавказский рок. Русскоязычная сепаратистская муза на фоне «Последней осени»*, Агентство Политических Новостей, 26.09.2008, <http://www.apn.ru/publications/article20742.htm> [dostęp: 20.07.2016 r.].
- Манчук А., *Песни пророков, Ghetto.in.ua*, <http://ghetto.in.ua/article.php?ID=8> [dostęp: 20.07.2016 r.].