REDAKCJA
DAWID KOBYLAŃSKI

LUBELSKIE SEMINARIUM HUMANISTYCZNE

MATERIAŁY Z OGÓLNOPOLSKIEJ KONFERENCJI NAUKOWEJ

(I EDYCJA)

TOM I

ARCHAEGRAPH
Wydawnictwo Naukowe

LUBELSKIE SEMINARIUM HUMANISTYCZNE

MATERIAŁY
Z OGÓLNOPOLSKIEJ KONFERENCJI NAUKOWEJ
(I EDYCJA)

TOM I

Redakcja
Dawid Kobylański

REDAKCJA
DAWID KOBYLAŃSKI

LUBELSKIE SEMINARIUM HUMANISTYCZNE

MATERIAŁY Z OGÓLNOPOLSKIEJ KONFERENCJI NAUKOWEJ

(I EDYCJA)

TOM I

ARCHAEGRAPH
Wydawnictwo Naukowe

KOMITET REDAKCYJNY:

DAWID KOBYLAŃSKI (PRZEWODNICZĄCY)
PIOTR BIAŁKOWSKI
ALEKSANDRA BOGUSZ
ALEKSANDRA JUSIAK
MICHAŁ KONDRAK
MAGDA ZALEWSKA

REDAKCJA TECHNICZNA:

MATEUSZ KOSZELUK
BEATA CHMIELEWSKA

RECENZENCI:

DR HAB. ELŻBIETA FLIS-CZERNIAK, PROF. UMCS
DR HAB. EDYTA JABŁONKA
DR HAB. PIOTR SORBET
DR MARIOLA BARTUSEK
DR ANNA BENDRAT
DR MARCIN PŁOSKI
DR MICHAŁ STACHURSKI

KOREKTA REDAKTORSKA, SKŁAD I PROJEKT OKŁADKI

KAROL ŁUKOMIAK

© COPYRIGHT BY AUTHORS & ARCHAEGRAPH

ISBN: 978-83-67959-09-4

WYDANIE PUBLIKACJI ZOSTAŁO DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
KONKURSU GRANTOWEGO SAMORZĄDU STUDENTÓW
UNIWERSYTETU MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

WERSJA ELEKTRONICZNA DOSTĘPNA NA STRONIE INTERNETOWEJ WYDAWCY:
www.archaegraph.pl

ARCHAEGRAPH
Wydawnictwo Naukowe

ŁÓDŹ, WRZESIEŃ 2023

SPIS TREŚCI

Przedmowa 7

**Między uczniem a tekstem literackim –
kilka refleksji na temat percepcji utworów literackich w klasie zróżnicowanej** 9
(Magdalena Socha)

**Instytucja sensitivity readers jako rozpowszechniające się zjawisko w kulturze anglosaskiej.
O wpływach filozofii i socjologii postmodernizmu** 23
(Beata Chmielewska)

Mit miłości i stereotyp kobiety w literaturze romantycznej 35
(Barbara Zwolińska)

**„Kazanie na scenie" dla współczesnej publiczności.
Recepcja średnioniderlandzkiego moralitetu Elckerlyc w teatrze XXI wieku** 53
(Jan Załęcki)

Dramat Potępienie Józefa Albina Herbaczewskiego w kręgu inspiracji gotycyzmem 65
(Weronika Oleszczuk)

**Representations of Rome in literature and painting of the late Grand Tour
within the framework of Edward Said's Orientalism** 81
(Łukasz Mokrzycki)

„Ojciec dał mu pudło z truizmami", i co dalej? Lektura wiersza Louisa MacNeice'a 101
(Renata Senktas)

**„Pod wulkanem urodziło się dziecko".
Nawiązania do romantycznych motywów dziecięctwa w poezji Marcina Świetlickiego** 109
(Weronika Oleszczuk)

**„Zajrzeć w ciszę" obcości…
O spotkaniu, śnieniu i spojrzeniu Innego w Talicie Pawła Huellego** 133
(Aleksandra Chlipała-Zug)

Lublin świadkiem Morderstwa pod cenzurą 147
(Aleksandra Bogusz)

Образ старушки в рассказе Преображение Ивана Бунина 159
(Aleksandra Jusiak)

Przymiotnikowe porównania zleksykalizowane dotyczące charakteru i emocji człowieka w językach polskim, czeskim, serbskim i hiszpańskim 167
(Emilia Jarecka)

Examining the use of the selected modal auxiliary structures in the medieval Galician-Portuguese cantigas 199
(Barbara Mazurek)

Understanding the cognitive processes involved in overcoming language anxiety among higher education students 225
(Paulina Zielonka)

Sposoby nawiązywania bliskości i podtrzymywania kontaktu z wiernymi w dyskursie homiletycznym 239
(Agnieszka Łazor-Pawelec)

Językowy obraz niewoli w relacjach jeńców Stalagu II D w Stargardzie 249
(Małgorzata Musiał)

Przedmowa

Prezentowana publikacja stanowi pokłosie inicjatywy „Lubelskie Seminaria Humanistyczne", zainicjowanej przez Radę Wydziałową Samorządu Studentów Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Było to całoroczne przedsięwzięcie, w ramach którego pierwszej edycji zorganizowano szereg konferencji naukowych o zasięgu międzynarodowym i ogólnopolskim: 1) „Człowiek w sytuacji granicznej" – 21-22 stycznia 2022 r.; 2) „Gatunki w języku, literaturze i kulturze. Reguły – Realizacje – Recepcje" – 20 maja 2022 r.; 3) „Język i kultura w mediach. Tradycja – Teraźniejszość – Perspektywy" – 17 czerwca 2022 r.; 4) „Mity i stereotypy w języku, literaturze i kulturze" – 9-10 września 2022 r.; 5) „Współczesne problemy i zadania nauk humanistycznych: językoznawstwo, literaturoznawstwo, nauki o kulturze i religii" – 7-8 października 2022 r.; oraz zwieńczająca całą inicjatywę konferencja 6) „Lubelskie Seminarium Humanistyczne" – 4-5 listopada 2022 r.

W wydarzeniach tych wzięło udział ponad 160 osób w roli czynnych prelegentów, którzy przedstawili swoje wystąpienia. Reprezentowali oni między innymi takie miasta jak: Warszawa, Kraków, Łódź, Bydgoszcz, Toruń, Lublin, Gdańsk, Wrocław, Biała Podlaska, Kielce, Katowice, Rzeszów, Opole, Białystok, Olsztyn, Częstochowa, Tarnów, Preszów (Słowacja), Jassy (Rumunia).

Głównym celem przedsięwzięcia było stworzenie przestrzeni do prezentacji swoich kierunków badawczych oraz do ciekawych interdyscyplinarnych spotkań młodych z bardziej doświadczonymi badaczami, tak, by mogli oni poszerzyć swoją wiedzę oraz na nowo spojrzeć na wiele zagadnień i problemów poruszanych podczas inicjatywy. Tak sformułowany wielowymiarowy temat inicjatywy umożliwił zgromadzenie w jednym miejscu młodych naukowców, reprezentujących różne dyscypliny naukowe – czego odbiciem jest również niniejsza publikacja.

Ze względu na swoją obszerność oraz interdyscyplinarny charakter, podzielona została tematycznie na cztery tomy: 1) literaturoznawstwo,

językoznawstwo, polonistyka; 2) nauki o kulturze i religii, nauki o sztuce, filozofia, etyka; 3) nauki o komunikacji społecznej i mediach oraz nauki o kulturze i religii; 4) historia, archeologia, nauki o polityce i administracji itp.

Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję dla recenzentów opublikowanych tekstów, za ich nieocenioną pomoc i zaangażowanie w procesie recenzji, za ich krytyczne spojrzenie i cenne uwagi, które będą kluczowym elementem sukcesu tej publikacji.

Najserdeczniejsze podziękowania pragnę przekazać także Samorządowi Studentów Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej oraz Komisji Grantowej, bez których wsparcia finansowego wydanie niniejszej monografii nie byłoby możliwe.

Tym samym chciałbym również najserdeczniej podziękować wszystkim uczestnikom konferencji, a przede wszystkim autorom opublikowanych tekstów, za Naszą dotychczasową, owocną współpracę, z nadzieją, że będzie ona kontynuowana.

Magdalena Socha
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
ORCID: 0000-0001-8012-9127
e-mail: socha.magdalena1998@gmail.com

Między uczniem a tekstem literackim – kilka refleksji na temat percepcji utworów literackich w klasie zróżnicowanej

Streszczenie: Tematem artykułu jest podjęcie refleksji nad językiem edukacji szkolnej w kontekście pracy z uczniami cudzoziemskimi. Głównym celem jest ukazanie wybranych praktyk pracy z treściami z zakresu języka polskiego. Rozważaniom przyświecać będzie także pytanie o korzyści płynące z wykorzystania metod glottodydaktycznych jako wspierających pracę w zróżnicowanej nie tylko językowo grupie uczniowskiej.

Słowa kluczowe: język edukacji szkolnej, uczeń z doświadczeniem migracji, glottodydaktyka

Utwory literackie omawiane podczas lekcji języka polskiego są integralną częścią zajęć dydaktycznych. Rzadko podejmowana jest jednak refleksja nad realizacją tego typu zajęć i interpretacją tekstów w klasie zróżnicowanej kulturowo. W niniejszym artykule język edukacji szkolnej i język tekstów, często z dawnych epok, zostanie przedstawiony w kontekście pracy z uczniami polskojęzycznymi oraz tymi, dla których język polski nie jest językiem pierwszym[1]. Podejście do analizy i interpretacji, język poleceń i przygotowanie materiałów

[1] Sformułowanie to obejmuje spektrum pojęć. Dotyczy zarówno ucznia, który z różnych powodów doświadcza migracji, ucznia cudzoziemskiego.

to wyzwania stojące przed uczniami i nauczycielem. Warto zatem przyjrzeć się dokładniej praktykom pracy z treściami z zakresu kształcenia literackiego i kulturowego na języku polskim na II etapie kształcenia.

Analizowany materiał badawczy związany ze sposobem percepcji tekstów literackich na II etapie kształcenia pochodzi ze zbiorów i prac uczniów z podpoznańskiej Szkoły Podstawowej im. Powstańców Wielkopolskich w Tulcach, w której jestem nauczycielem języka polskiego.

UCZEŃ CUDZOZIEMSKI W KLASIE OGÓLNODOSTĘPNEJ

W ostatnich latach można zaobserwować w Polsce znaczący wzrost liczby migrantów[2]. Z uwagi na aktualną sytuację polityczną na świecie, związaną z wojną toczącą się na terenie Ukrainy, większość uczniów cudzoziemskich w polskich szkołach stanowią dzieci, których językiem pierwszym jest język ukraiński lub rosyjski.

Dzieci cudzoziemskie, niezależnie od tego, czy uczą się w oddziałach ogólnodostępnych, czy przygotowawczych, realizują obowiązek szkolny[3], jak wszyscy uczniowie w polskim systemie edukacyjnym, ze szczególnym naciskiem położonym na naukę języka polskiego. Uczniowie, którym ograniczona znajomość języka polskiego nie pozwala na pełnię osiąganych efektów edukacyjnych, mogą uczęszczać na zajęcia z języka polskiego jako obcego, a także na zajęcia dydaktyczno-wyrównawcze[4].

[2] Od kilku lat można zauważyć wzrost liczby uczniów cudzoziemskich w polskich szkołach. Według raportu Najwyższej Izby Kontroli (NIK) można mówić o pięciokrotnym wzroście w latach 2009–2019. Uczniowie z Ukrainy stanowią najliczniejszą grupę (w 2020 było to 67%, a w 2022 72% uczniów cudzoziemskich). Źródło danych: https://migracje.gov.pl/,statystyki/zakres/polska/typ/dokumenty/widok/wykresy/rok/2021/rok2/2011/wie-kOd/7/wiekDo/18 [dostęp: 29.11.2022], a także informacji zawartych na stronie: https://www.gov.pl/web/udsc/cudzoziemcy-w-polsce-po-2020-r [dostęp: 29.11.2022].

[3] Obowiązek ten jest regulowany w art. 70.1. Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej, w którym widnieje zapis, iż „Każdy ma prawo do nauki. Nauka do 18 roku życia jest obowiązkowa". Warunki podejmowania nauki przez osoby, które przybywają z zagranicy do polskich szkół są określone szczegółowymi przepisami.

[4] Dokumenty regulujące sytuację ucznia cudzoziemskiego to: ustawa z dnia 14 grudnia 2016 r. – Prawo oświatowe (Dz.U. 2017 poz. 59); rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 sierpnia 2017 r. w sprawie kształcenia osób niebędących obywatelami polskimi oraz osób będących obywatelami polskimi, które pobierały naukę w szkołach funkcjonujących w systemach oświaty innych państw (Dz.U. 2017 poz. 1655) ze zmianami (Dz.U. 2022 poz. 573); Komunikat dyrektora Centralnej Komisji Egzaminacyjnej z 20 sierpnia 2021 r. w sprawie szczegółowych sposobów dostosowania warunków i form przeprowadzania egzaminu ósmoklasisty w roku szkolnym 2021/2022; ustawa z dnia 12 marca 2022 r. o pomocy obywatelom Ukrainy w związku z konfliktem zbrojnym na terytorium tego państwa (Dz.U. 2022 poz. 583); Rozporządzenie Ministra Edukacji i Nauki z dnia 21 marca 2022 r. w sprawie organizacji kształcenia, wychowania i opieki

Doświadczenia edukacyjne wskazują, że nauczanie uczniów cudzoziemskich w polskich szkołach wykracza poza standardy pracy nauczycieli, a jednocześnie obecna ogólnoświatowa sytuacja polityczna sprawia, że każdy z nauczycieli musi mierzyć się z niełatwym zadaniem nauczania dzieci z doświadczeniem migracji, władających innym językiem pierwszym niż polski. Głównym problem w komunikacji nauczycieli z pojawiającymi się coraz częściej w klasach uczniami była bariera językowa, wywołująca niepokój i destabilizację wśród uczniów, którzy doświadczali poznawania nowego języka, który był nie tylko sposobem komunikacji potocznej, lecz również szkolnej. Warto zatem w tej sytuacji zwrócić też uwagę na zagadnienie związane z percepcją tekstów literackich, napisanych nierzadko trudnym i odbiegającym od codziennego językiem polskim.

JĘZYK EDUKACJI SZKOLNEJ

Język kraju, w którym dziecko się urodziło i w którym żyje, staje się zazwyczaj *językiem edukacji szkolnej*. Agata Szybura wskazuje, że jest to „język uczniów imigranckich i reemigranckich w Polsce, którego opanowanie bezpośrednio wiąże się z procesem edukacji" (2016: 100). Bardziej przydatną i wyostrzającą opis języka edukacji szkolnej w odwołaniu do jego funkcji definicję proponują Małgorzata Pamuła-Behrens i Marta Szymańska (2018). Podkreślają one, że „język edukacji szkolnej to język, którym uczniowie posługują się w szkole do zdobywania wiedzy i umiejętności" (Pamuła-Behrens 2018: 178). Warto zatem zwrócić szczególną uwagę na trzy jego podstawowe funkcje: rozwój kompetencji komunikacyjnej (użycie w szkole i podczas zwykłego codziennego porozumiewanie się), zdobywanie wiedzy z zakresu przedmiotów (słownictwo specjalistyczne) oraz narzędzie pozwalające na samorealizację (rozwoju indywidualnego i społecznego, który odbywa się dzięki językowi) (Pamuła-Behrens 2018: 178).

Komunikacja szkolna różni się znacznie od tej codziennej. Uwzględnia ona inną odmianę języka, przede wszystkim ze względu na stopień formalności. Jasne jest więc to, że uczniowie z doświadczeniem migracji często lepiej radzą sobie w kontaktach z innymi dziećmi niż podczas relacji z nauczycielem czy analizy zadań lub budowania wypowiedzi i odpowiedzi.

dzieci i młodzieży będących obywatelami Ukrainy (Dz.U. 2022 poz. 645); Aneks do informacji o sposobie organizacji i przeprowadzania egzaminu ósmoklasisty obowiązującej w roku szkolnym 2021/2022 oraz Aneks do komunikatu dyrektora Centralnej Komisji Egzaminacyjnej z 20 sierpnia 2021 r. w sprawie szczegółowych sposobów dostosowania warunków i form przeprowadzania egzaminu ósmoklasisty w roku szkolnym 2021/2022 z dnia 24 marca 2022 r.

Rozwijanie kompetencji literackiej i kulturowej to jeden z priorytetów nauczania. Dydaktycy stosują różne metody i techniki wspomagające pracę nad poziomem zrozumienia literatury. W nauczaniu języka polskiego jako obcego należy mieć świadomość, że bez odpowiednich narzędzi językowych żaden tekst, żadne polecenie zawarte w podręczniku, nie zostanie w pełni odebrane – zdekodowane. Wówczas, mimo potencjału intelektualnego i zasobów poznawczych, dziecko nie osiągnie w pełni sukcesu edukacyjnego. Należy zatem szukać mostów, które pozwolą uczniowi dotrzeć do zrozumienia i opanowania treści, mimo trudności związanych z barierą językową.

METODA PRZEKŁADU INTERSEMIOTYCZNEGO – JAK JĄ WYKORZYSTAĆ?

Podczas lekcji języka polskiego i omawiania utworów nierzadko pisanych językiem, który nie jest dla dzieci bliski, codzienny, nauczyciele napotykają na barierę językową – nie tylko w klasie, w której uczą się dzieci cudzoziemskie. Często uczniom polskojęzycznym trudno jest zrozumieć tekst XVIII-wieczny, pisany dawną polszczyzną.

Sięganie do różnorodnych metod i materiałów dydaktycznych może pozwolić na bardziej przystępne dotarcie do zrozumienia, a także lepszego przyswajania treści. W niniejszej części zostanie omówionych kilka sposobów pracy, wraz z przykładami wykorzystania podczas lekcji.

Metoda przekładu intersemiotycznego doskonale sprawdza się na lekcjach, podczas których przekłada się teksty literackie na „teksty przeznaczone do recytacji, inscenizacji radiowej, telewizyjnej, teatralnej" (Pamuła-Behrens, Szymańska 2017: 20). Może ona wspierać omawianie literatury, ponieważ istotne w tym procesie są działania pozawerbalne (Dyduchowa 1988: 45). Oznacza to, że pozwala ona wykorzystać potencjał dziecka, a nie akcentować jego deficyty komunikacyjne.

Anna Dyduchowa (1988) zwróciła uwagę na trzy funkcje używania przekładu intersemiotycznego w pracy z dziećmi:

a) nabywanie zdolności do nazywania i wyrażania treści niezwerbalizowanych, gdyż „pozawerbalne zabawy w role, inscenizowanie wydarzeń z życia, gry dramatyczne operujące gestem i mimiką mogą się nasycać dialogami i dopełniać komentarzami" (Kasperkiewicz-Morlewska 2020: 407);

b) gdy bariera językowa utrudnia wypowiedzi, hamuje spontaniczność, działania pozawerbalne stwarzają szanse wyrażenia przeżyć i są pomostem do języka edukacji;

c) wspólne działanie uruchamia interakcje między uczniami (Kasperkiewicz-Morlewska 2020: 407).

Metoda przekładu intersemiotycznego stymuluje, zachęca do działania i motywuje. Przy jeszcze niewielkiej sprawności językowej dziecka warto wykorzystać tę metodę, aktywizując ucznia i ukierunkowując działania dziecka.

Wyżej wskazane sposoby przekładu tekstu literackiego nie wyczerpują sposobów i możliwości. Pomost między uczniem a tekstem literackim można budować także przy wykorzystaniu rysunku, instalacji, filmu, makiety lub też czytania performatywnego.

Rysunek

Omawianie bajek Ignacego Krasickiego nie jest sprawnością łatwą z uwagi na XVIII-wieczny charakter języka literackiego, silne zmetaforyzowanie treści i wykorzystanie wielu środków stylistycznych, które uniemożliwiają dosłowne odczytywanie zapisanych treści. Podczas recepcji bajki *Żółw i mysz* uczniowie polskojęzyczni czytali oryginalny tekst, uczniowie cudzoziemscy otrzymali zaś tekst uproszczony, zawierający najważniejsze treści przygotowane w standardzie ETR (*easy to read*). Tekst łatwy do czytania (ETR)[5] pochodzi ze zbioru online *Lektury dostępne*.

Taki zaproponowany podczas lekcji sposób pracy z tekstem bajki Ignacego Krasickiego pozwolił uczniom polskojęzycznym i cudzoziemskim na bardziej przystępne zrozumienie treści. Zarówno wersja oryginalna, jak i w standardzie tekstu ETR zostały odczytane na głos w klasie, zatem każdy z uczniów mógł zapoznać się z każdą z wersji. Pracy z tekstem towarzyszyła realizacja zadania, polegającego na narysowaniu ilustracji do czytanego tekstu. Przykłady prac uczniowskich (Ryc. 1, Ryc. 2) pozwalają dostrzec, że zadanie

[5] Tekst łatwy do czytania (ETR) został opracowany zgodnie z wytycznymi IFLA Guidelines for easy-to-read materials oraz publikacją *Informacja dla wszystkich. Europejskie standardy przygotowania tekstu łatwego do czytania i zrozumienia*. Jego zadaniem jest przybliżenie treści lektury odbiorcom, którzy z różnych powodów nie są w stanie przeczytać ze zrozumieniem oryginalnego tekstu. Jest kierowany przede wszystkim dla uczniów z afazją oraz niepełnosprawnością intelektualną, choć tekst łatwy do czytania może być pomocny dla każdego dziecka, dla którego barierą jest język utworu oraz nadmiar treści. Zmiany wprowadzone w wersji ETR dotyczą warstwy językowej (leksyka i składnia – z uwagi na wysoką frekwencyjność, jedna linia tekstu to jedno zdanie) i treściowej (usunięto wątki poboczne) [https://www.gov.pl/attachment/77eab44b-f9d8-4c7d-af57-5289f7cc3d94; dostęp: 29.11.2022].

poprzedzone dokładną analizą treści pozwoliło każdemu z uczniów będących w sali opanować treść, zrozumieć ją i zinterpretować w sposób pozawerbalny, osiągając sukces edukacyjny.

Ignacy Krasicki

Żółw i mysz

Mysz rozmawiała z żółwiem.
Mysz powiedziała:
„Masz niewygodną skorupę.
Na pewno jesteś smutny".
Żółw odpowiedział:
„Ty mieszkasz w pałacu, ale to nie jest twój własny dom.
Ja mam ciasną skorupę, ale to mój własny dom.
Ja nie chcę innego domu".

Ilustracja 1. Tekst bajki w wersji ETR

Źródło: https://www.gov.pl/attachment/77eab44b-f9d8-4c7d-af57-5289f7cc3d94 [dostęp: 29.11.2022].

Ignacy Krasicki

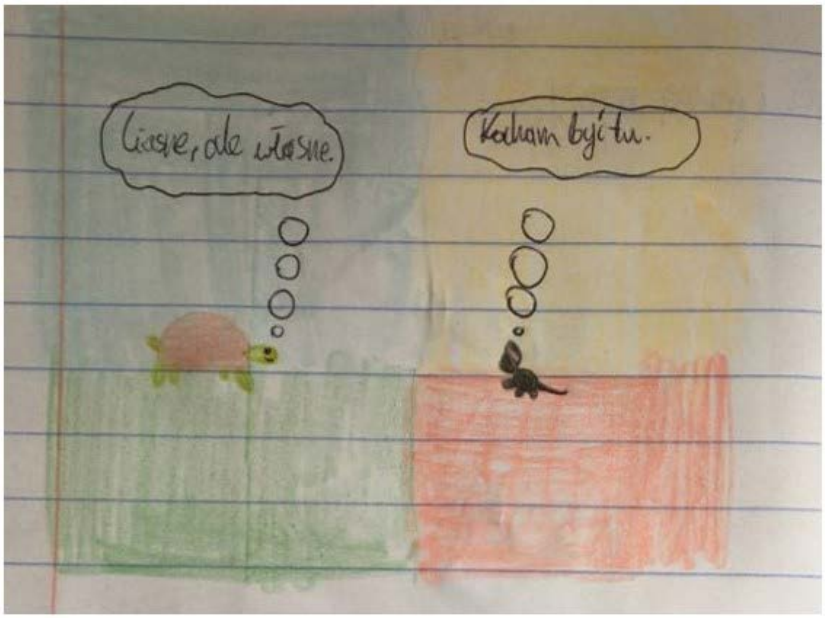
Bajki i przypowieści

Żółw i mysz

Że zamknięty w skorupie niewygodnie siedział,
Żałowała mysz żółwia; żółw jej odpowiedział:
«Miej ty sobie pałace, ja mój domek ciasny;
Prawda, nie jest wspaniały — szczupły[1], ale własny[2]».

Ilustracja 2. Oryginalny tekst bajki

Źródło: https://www.gov.pl/attachment/77eab44b-f9d8-4c7d-af57-5289f7cc3d94 [dostęp: 29.11.2022].



Rysunek 1. Praca uczennicy polskojęzycznej do bajki *Żółw i mysz*
Źródło: Archiwum prywatne.

Rysunek 2. Praca uczennicy cudzoziemskiej do bajki *Żółw i mysz*
Źródło: Archiwum prywatne.

Instalacja

William Mitchell w tekście *Pokazując widzenie* zwrócił uwagę na to, że dziś żyjemy w erze wizualnej, a współczesność pociąga za sobą „hegemonię widzenia". To, co widzimy i sposób, w jaki dochodzimy do widzenia, nie jest zwyczajną częścią umiejętności, ale efektem wszystkich działań, które są podejmowane podczas analizy i interpretacji (2006: 280). Coraz częściej można się spotkać z zastosowaniem nowych mediów, środków, pomocy dydaktycznych, którymi stają się nawet klocki Lego[6] – bliskie i dobrze znane uczniom od najmłodszych lat. Klocki to działanie, budowanie, czyli szereg złożonych kroków. Stanowią tworzony przez ucznia i dziejący się dzięki niemu element zajęć. Różni się on od gotowej ilustracji owym ruchem i dynamizmem. Może właśnie w pracy z grupą uczniowską nad tekstem *Pani Twardowskiej* takie zwrócenie uwagi na materiał/tworzywo bliskie dzieciom pozwoli zdobyć ten nieznany dotąd region?

[6] Autorem metody Lego-Logos jest Jarosław Spychała, filozof, wykładowca i pasjonat kreatywnego myślenia (Spychała 2020).

Rysunek 3. Instalacja z klocków zbudowana przy okazji omawiania lektury *Pani Twardowska*
Źródło: Archiwum prywatne.

Wspomniane klocki można wykorzystać podczas lekcji literackiej i omawiania tekstu, by pokazać w sposób przestrzenny scenę z treści. Rysunek 3. przedstawia diabła z ballady *Pani Twardowska*, kąpiącego się w kropielnicy oraz samą postać pana Twardowskiego, przyglądającego się diabłu. Obserwacja pracy dzieci nad takimi instalacjami pozwala zwrócić uwagę na kilka ważnych aspektów rozwojowych. Przede wszystkim uwidaczniają się procesy poznawcze, analityczne i interpretacyjne, gdyż uczeń musi zrozumieć słowa ballady, zinterpretować je i wybrać jedną scenę, którą można przedstawić w klarowny sposób. Nie da się zaprzeczyć, że wykorzystanie klocków wspiera sprawność manualną i postrzeganie wzrokowo-przestrzenne. Można zatem zauważyć zalety koncentracji na poznaniu wielozmysłowym, znanej i wykorzystywanej w metodyce glottodydaktycznej, która pomaga uczniom poradzić sobie z leksyką i treścią tekstu dawnego.

Film

Wielozmysłowe doświadczanie utworu literackiego może przyczynić się do lepszego poznania, łatwiejszego zapamiętywania i szybszego zrozumienia. Podczas pracy nad wierszem Wandy Chotomskiej *Dziura w moście* uczniowie klasy zróżnicowanej kulturowo przygotowali materiał audiowizualny, przedstawiający scenki z wiersza.

Rysunek 4. Kadr do filmu – „Dziura w moście"
Źródło: Archiwum prywatne.

Rysunek 5. Kadr do filmu – „Dziura w moście"
Źródło: Archiwum prywatne.

Rysunek 4. i 5. przedstawiają kadry filmowe niezbędne do przygotowania materiału. Uczniowie narysowali na tablicy ilustracje, wykonali rekwizyty z różnych materiałów plastycznych i opanowali głosową realizację wiersza[7]. Dzięki tak wielozmysłowemu poznaniu, dostrzegli nieznany dotąd wymiar utworu literackiego, który stał się okazją do wykazania się umiejętnościami nie tylko polonistycznymi, a także plastycznymi, aktorskimi i technicznymi.

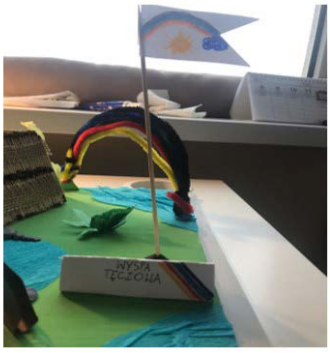
[7] Film można odtworzyć pod następującym adresem strony internetowej: https://drive.google.com/file/d/1CE4y1uyv-EdLbYohDsPGeT3VSPlxWFCO/view?usp=sharing.

Makieta

Przekład intersemiotyczny można także dostrzec podczas korzystania z przygotowywania przez uczniów makiet, dotyczących wybranych zagadnień. Makieta jest statyczną i stałą formą przestrzenną, wykorzystującą umiejętności manualne uczniów, a także orientację przestrzenną. Podczas analizy wiersza Jana Brzechwy *Na wyspach Bergamutach* doskonale sprawdziło się ćwiczenie z wykorzystaniem tego pomysłu.

Rysunek 6. Makieta 2. do wiersza *Na wyspach Bergamutach*

Źródło: Archiwum prywatne.



Rysunek 7. Makieta 1. do wiersza *Na wyspach Bergamutach*

Źródło: Archiwum prywatne.

Rysunek 8. Makieta 3. do wiersza *Na wyspach Bergamutach*
Źródło: Archiwum prywatne.

Rysunki 6., 7. i 8. prezentują przygotowane przez czwartoklasistów makiety do wiersza. Pokazują, jak można wykorzystać analizę i interpretację utworu literackiego do samodzielnego stworzenia treści analogicznych do wykorzystanych przez poetę. Wielu uczniów zaangażowało się w przygotowanie pracy, starało się jak najlepiej personalizować instalację. Efektami podjętego przekładu intersemiotycznego jest to, że uczniowie do dziś nucą melodię piosenki *Na wyspach Bergamutach*, włączaną podczas pracy nad makietami, potrafią z łatwością przywołać przykłady uosobień i doskonale powołują się na słowa i przesłanie Jana Brzechwy.

Czytanie performatywne

Część II *Dziadów* Adama Mickiewicza to kolejny tekst literacki, będący reprezentantem epoki dawnej. Język ponownie staje pomiędzy uczniem a treścią. Słowa, takie jak: *kraśny wianek*, *garść kądzieli*, *gromnica* nie dość, że są niezrozumiałe dla współczesnych nastolatków, to niezwykle trudne do wymówienia. Kolejnym z pomysłów na realizację analizy i omówienia jest wykorzystanie czytania performatywnego.

Rysunek 9. Czytanie performatywne II cz. *Dziadów*
Źródło: Archiwum prywatne.

Uczniowie podzielili się rolami dramatu, przygotowali kostiumy, dekoracje, zadbali o odpowiedni do tematyki klimat podczas wydarzenia, ale przede wszystkim zaprosili rodziców, nauczycieli i przyjaciół, co dodawało im motywacji, do jak najlepszego przeczytania i głosowego zinterpretowania dramatu. W grupie uczniowskiej podejmującej się czytania performatywnego znalazła

się także uczennica cudzoziemska, która wcieliła się w jedną z głównych ról – pasterki Zosi, deklamującej monologi i śpiewającej piosenkę. Dziewczynka poznała wiele słów, pisząc na marginesach tekstu sposób wymowy i znaczenie słów. Dzięki takim zabiegom zróżnicowana kulturowo klasa mogła lepiej poznać leksykę *Dziadów*, znaczenie treści i sposoby interpretacji.

Warto zauważyć, że wszystkie tego typu działania, związane m. in. z przedstawianiem utworu literackiego szerszemu gronu odbiorców, dodatkowo motywują dzieci, zachęcają do podejmowania wysiłku i pobudzenia kreatywności. Jeśli nauczyciele korzystają z wielozmysłowych metod poznawania, wspierają naukę, niezależnie od etapu edukacyjnego.

PODSUMOWANIE

Dotarcie do tekstu literackiego, a zwłaszcza tekstu pochodzącego z dawnej epoki, nie jest zadaniem prostym dla ucznia, który dopiero rozpoczyna swoją przygodę i naukę na II etapie kształcenia. Jest więc tym trudniejsze dla ucznia cudzoziemskiego, który poza barierą komunikacyjną staje też przed barierą języka specjalistycznego, czyli języka szkolnej edukacji. Każdy nauczyciel, a polonista w szczególności, ma za zadanie dbać o budowanie zasobu leksykalnego ucznia. W przypadku lekcji języka polskiego niezwykle istotne okazuje się dobranie celów, metod i środków, które dadzą możliwość zrozumienia treści dosłownych i symbolicznych utworu, a także zaplanowanie działań w taki sposób, by rozmowy nad jednym tekstem nie zdominowały długoterminowych zadań.

Korzystanie z metod z kręgu przekładu intersemiotycznego w zróżnicowanym zespole klasowym wspiera osiągnięcie efektów nie tylko przez ucznia cudzoziemskiego, któremu są dedykowane, ale także przez pozostałych członków grupy, w tym uczniów ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi i w ogóle uczniów (także polskojęzycznych), których kompetencje leksykalne/komunikacyjne nie zawsze odpowiadają wyzwaniom zawartym w tekstach dawnych.

Przedstawione utwory literackie: *Żółw i* mysz, *Pani* Twardowska, *Dziura w moście* i *Na wyspach Bergamutach* pokazują, że niezależnie od czasu powstania tekstu, współczesnym uczniom potrzebne są dodatkowe bodźce sensoryczne, które okażą się wsparciem w rozumieniu literatury, będą pomostem między dzieckiem a dziełem. Regiony literackie pierwotnie niedostępne dla uczniów polskojęzycznych i cudzoziemskich mogą zostać zdobywane i odkrywane, dzięki dobrze dobranej mapie. Wyruszenie w podróż edukacyjną

z mapą w ręku i dobrze działającym kompasem pozwoli osiągnąć sukces i dojść do celu, którym jest poznanie tekstu literackiego.

BIBLIOGRAFIA

Dyduchowa A., 1988, *Metody kształcenia sprawności językowej uczniów. Projekt systemu, model podręcznika*, Kraków.

Janus-Sitarz A., 2009, *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze. O praktykach czytania literatury w szkole. Konstatacje. Oceny. Propozycje*, Kraków.

Kasperkiewicz-Morlewska K., 2020, *Metoda przekładu intersemiotycznego na zajęciach akademickich*, „Konteksty Pedagogiczne", 2 (15), s. 403-415. doi: 10.19265/kp.2020.2.15.289.

Mitchell W.J.T., 2006, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones XVIII", Poznań.

Pamuła-Behrens M., Szymańska M., 2018, *Metoda JES-PL Nauczanie języka edukacji szkolnej uczniów z doświadczeniem migracji*, „Języki Obce w Szkole", nr 2.

Pamuła-Behrens, M., 2018, *Język edukacji szkolnej w integracyjnym modelu wsparcia ucznia z doświadczeniem migracji w rodzinie*, „Postscriptum Polonistyczne", nr 2 (22), 171-186.

Szybura A., 2016, *Nauczanie języka polskiego dzieci imigrantów, migrantów i reemigrantów*, „Języki Obce w Szkole", nr 1.

Between the student and the literary text – a few reflections on the perception of literary works in the diverse class

Summary: The subject of the article is to reflect on the language of school education in the context of work with foreign students. The main goal is to present practices of working with Polish language. Considerations will also be guided by the question of the benefits of using glottodidactic methods as supporting work in a student group that is not only linguistically diverse.

Keywords: language of school education, foreign student, glottodidactic

Beata Chmielewska
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
ORCID: 0009-0007-0460-5989
e-mail: beata.izabela.chmielewska@gmail.com

Instytucja *sensitivity readers* jako rozpowszechniające się zjawisko w kulturze anglosaskiej. O wpływach filozofii i socjologii postmodernizmu

Streszczenie: Tematem niniejszej pracy jest omówienie zjawiska *sensitivity readers* jako rozpowszechniającego się na gruncie kultury anglosaskiej, z naciskiem na kulturę anglo-amerykańską. Najważniejsza, postawiona przez autorkę teza zakłada, że instytucja wrażliwych czytelników może wyrastać z wpływów myśli postmodernistycznej. Celem pracy jest scharakteryzowanie koncepcji *sensitivity readers* oraz wskazanie różnic w sposobie formowania się postmodernizmu w kulturze europejskiej i kulturze zachodniej. W opracowaniu wyodrębnione zostały dwie części. Pierwsza z nich omawia problem definiowania i funkcjonowania koncepcji wrażliwych czytelników. Druga część problematyzuje zagrożenia instytucji *sensitivity readers* a także omawia jej związki z filozofią postmodernistów. Na podstawie przeprowadzonych analiz wysnuty został końcowy wniosek, zgodnie z którym przyczyny rozdźwięku widocznego w rozpowszechnianiu się instytucji *sensitivity readers* w kulturze europejskiej i kulturze anglosaskiej mogą być spowodowane odmiennymi sposobami krystalizowania się w Europie i w Ameryce postmodernizmu stanowiącego być może genezę dla instytucji wrażliwego czytelnika.

Słowa kluczowe: *sensitivity readers*, wrażliwi czytelnicy, teoria literatury, współczesność, postmodernizm

WSTĘP

Celem niniejszej pracy jest opisanie stosunkowo nowego zjawiska wybrzmiewającego przede wszystkim w zachodniej kulturze anglosaskiej z naciskiem na anglo-amerykańską, określanego jako instytucja *sensitivity readers* (wrażliwi czytelnicy).

Praca porusza problematykę krystalizowania się koncepcji wrażliwych czytelników w kulturze europejskiej oraz kulturze anglo-amerykańskiej. Opisuje ponadto ideowe powiązania instytucji *sensitivity readers* z postmodernizmem a także podejmuje próbę wyjaśnienia różnic w sposobie kształtowania się myśli postmodernistycznej w obrębie obu kultur – europejskiej i anglo-amerykańskiej.

Na podstawie analiz opartych na opracowaniach takich badaczy jak Jan Kowalski, Grzegorz Gazda, Erving Goffman, Zygmunt Bauman, Joanna Tokarskiea-Bakir, Kazimierz Ożóg oraz w oparciu o oficjalną stronę internetową Biblioteki Uniwersytetu Alberty w Edmonton, udało mi się wysnuć końcową refleksję dotyczącą przyczyn powszechności zjawiska *sensitivity readers* w kulturze anglo-amerykańskiej. Koncepcja wrażliwych czytelników może wyrastać z aksjologii postmodernizmu, o czym świadczy relatywistyczna tendencja wyraźna w myśli przewodniej *sensitivity readers*. Zakładając, że instytucja wrażliwych czytelników jest jednym ze skutków idei postmodernizmu, należy przyjrzeć się różnicom w kształtowaniu się ów nurtu na gruncie kultury europejskiej i kultury anglo-amerykańskiej. Scharakteryzowane różnice mogły stać się jedną z przyczyn rozdźwięku w sposobie rozpowszechniania się koncepcji wrażliwych czytelników.

PRÓBY ZDEFINIOWANIA INSTYTUCJI *SENSITIVITY READERS*

Podejmując próbę sproblematyzowania zjawiska stosunkowo nowego i nieopisanego, jakim jest *sensitivity readers*, należałoby wskazać na odmienne jego postrzeganie w obrębie dwóch kultur: europejskiej oraz anglo-amerykańskiej.

Na gruncie kultury europejskiej, a przede wszystkim kultury polskiej, koncepcja wrażliwych czytelników jest mało rozpowszechniona. Wynikać to może z uwarunkowań ekonomicznych, gospodarczych, politycznych, socjologicznych, ale – co w niniejszej pracy najistotniejsze – jest to bez wątpienia skutek wszelkich historycznych i filozoficznych przemian zachodzących w XX wieku. Instytucja sentivity readers stanowi koncepcję obecną w kulturze

przede wszystkim anglosaskiej, z naciskiem na anglo-amerykańską. I właśnie perspektywa anglo-amerykańska stanie się punktem wyjścia dla moich dalszych rozważań.

Do poprawnego omówienia i sproblematyzowania koncepcji *sensitivity readers*, niezbędne będzie przytoczenie definicji i interpretacji tego terminu. *Sensitivity readers*, czyli w tłumaczeniu na język polski wrażliwi czytelnicy, to osoby chore, z niepełnosprawnością bądź należące do mniejszości: seksualnych, rasowych, etnicznych, którzy odpłatnie zajmują się sprawdzaniem tekstów przeznaczonych do wydania [Askey, DeLong, Harder i in. 2022]. Ich rola sprowadza się do oceny, czy obraz przedstawicieli wymienionych mniejszości nie jest w żaden sposób przekłamany, a co za tym idzie – czy zatem wydawany tekst nie będzie obraźliwy, oparty na stereotypach i w rezultacie szkodliwy.

Odwołując się do treści dostępnych na oficjalnej stronie internetowej Biblioteki Uniwersytetu Alberty w Edmonton w Kanadzie [Askey, DeLong, Harder i in. 2022], praca wrażliwego czytelnika polega na tworzeniu raportu dla autora i/lub wydawcy. Raport ten omawia napotkane przez wrażliwego czytelnika problemy oraz sugeruje ich rozwiązanie.

Wrażliwy czytelnik najczęściej pochodzi z określonego narodu, społeczności, czy też mniejszości, o której pisze autor w ocenianym tekście. Sugeruje się, aby zatrudniano więcej niż jednego czytelnika wrażliwego, zwłaszcza jeśli autor opisuje kulturę, której nie zna [Askey, DeLong, Harder i in. 2022]. Pochodzenie z tej samej grupy kulturowej nie musi warunkować zgody na stawiane przez autora tezy – jak czytamy na oficjalnej stronie internetowej Biblioteki Uniwersyteckiej w Edmonton [Askey, DeLong, Harder i in. 2022] – wszyscy jesteśmy ukształtowani przez kraj, w którym się wychowaliśmy, ale i przez osobiste doświadczenia.

Po zdefiniowaniu koncepcji *sensitivity readers* należałoby przejść do bardziej szczegółowej analizy zadań stawianych wrażliwym czytelnikom oraz kryteriów, według których się ich zatrudnia.

Zdaniem Natalii Sylvester przytaczanej przez Uniwersytecką Bibliotekę w Edmonton [Askey, DeLong, Harder i in. 2022], przy zatrudnianiu wrażliwego czytelnika warto rozważyć następujące kwestie:

1) wynagrodzenie – od marca 2019 r. średnia płaca wrażliwego czytelnika wynosiła 0,005–0,01 USD za słowo [Askey, DeLong, Harder i in. 2022], oznacza to, że za pracę zawierającą 60 000 słów można spodziewać się od 300 do 600 USD;

2) należy pamiętać, że osoba zatrudniona na stanowisko wrażliwego czytelnika nie zapewnia w sposób odgórny, że tekst pozbawiony będzie nadużyć;

3) istotna jest również emocjonalna praca związana z całym procesem.

Sylvester podkreśla, jak ważne jest działanie na zasadzie relacyjności i wzajemności w pracy z wrażliwym czytelnikiem. Zaznacza ponadto, że podejmowanie próby opisywania, relacjonowania przez autora tekstu problemów takiej społeczności, z którą autor ten nie jest powiązany, jest niemożliwe i zawsze prowadzi do nadużyć. Jej zdaniem autor „nie może pisać o ludach tubylczych bez ludów tubylczych" [Askey, DeLong, Harder i in. 2022].

W następnej kolejności omówię kwalifikacje niezbędne do pozostania wrażliwym czytelnikiem. Patrice Marks wymienia kolejno, że osoby aspirujące do wykonywania takiej pracy, powinny [Askey, DeLong, Harder i in. 2022]:

1. przejść szkolenie redakcyjne;
2. naturalnie być osobami o wysokich umiejętnościach komunikacyjnych i interpersonalnych;
3. powinny ponadto być świadome swojego zdrowia psychicznego i własnych ograniczeń.

Autorka nadmienia, że instytucja wrażliwych czytelników ma za zadanie zminimalizować ryzyko nadużyć wynikających z np. stereotypizacji w literaturze [Askey, DeLong, Harder i in. 2022]. Nie może zatem odbywać się to kosztem zatrudnianego czytelnika.

Jednym za najistotniejszych problemów, z jakim współcześnie mierzy się zjawisko *sensitivity readers*, jest utożsamianie, czy też powiązywanie instytucji wrażliwych czytelników z cenzurą [Askey, DeLong, Harder i in. 2022]. Należy pamiętać, że ostatecznie to do autora i/lub wydawcy należy zaakceptowanie lub odrzucenie sugestii czytelnika i wzięcie odpowiedzialności za podjęte przez niego decyzje. Zdaniem Marks powiązywanie cenzury z instytucją wrażliwego czytelnika może być próbą odwrócenia uwagi od rzeczywistych problemów: nieświadomych uprzedzeń, braku różnorodności i hamowania ludności rdzennej przed publikowaniem własnych historii [Askey, DeLong, Harder i in. 2022].

Wszelkie informacje zaczerpnięte z oficjalnej strony Biblioteki Uniwersytetu Alberty w Edmonton jasno wskazują, że instytucja *sensitivity readers* ma za zadanie minimalizować ryzyko publikowania tekstów odnoszących się w sposób obraźliwy do mniejszości etnicznych, rasowych, czy seksualnych [Askey, DeLong, Harder i in. 2022]. Można zatem uznać, że działania

wrażliwych czytelników mogą mieć charakter normatywizujący. Ich zadaniem jest wskazywać na to, co właściwe, moralne i zgodne z przyjętą etyką.

SENSITIVITY READERS JAKO KONCEPCJA WYRASTAJĄCA Z AKSJOLOGII POSTMODERNIZMU. ZAGROŻENIA

Po dość szczegółowym omówieniu obowiązków i praw wrażliwego czytelnika, należałoby dokonać analizy niebezpieczeństw wynikających z rozpowszechniania się instytucji *sensitivity readers*.

Opisując zagrożenia badanego przeze mnie zjawiska, trzeba wskazać, że koncepcja instytucji wrażliwego czytelnika może wyrastać z krystalizującej się przez ostatnie kilkadziesiąt lat na gruncie kultury anglosaskiej i przede wszystkim kultury anglo-amerykańskiej aksjologii postmodernizmu.

Ponowoczesna filozofia zasadza się na negowaniu wszelkiej etyki i metafizyki, zakłada dekonstrukcyjne myślenie o historii i historycznej narracji. Warto zauważyć, że negacja ta zmierza w kierunku równoległego podważania. To dążenie do rewolucji i licznych przewartościowań na gruncie języka i kultury. Postmoderniści nie zajmują się jednak tworzeniem własnego systemu moralnego, ich celem jest dekonstrukcja etyki w ogóle [Kowalski 1998: 23-35].

> Etyczne poglądy postmodernizmu tkwią oczywiście w błędnie ujmowanej antropologii. Jego filozofia negując możliwości poznania prawdy odbiera człowiekowi to, co w istotnej mierze stanowi o jego duchowej naturze. Zatem dokonuje zamachu na jego rozumność i godność. Jednym z jego aspektów (zamachu) jest też, podkreślona już, negacja powszechnie przyjmowanych zasad moralnych. Negacja ta głoszona jest w imię wyzwolenia człowieka od przemocy elit społecznych. Moralność odzyska swą żywotność, twierdzą postmoderniści, i możność pełnienia sobie właściwej roli w życiu człowieka dopiero wtedy, gdy odrzuci on wszelkie kodeksy etyczne, przyswojone w procesie racjonalizacji. Tradycyjne wartości moralne i kodeksy mają charakter tylko obyczajowy i nie służą bezpośrednio niczyjemu dobru. Zagrażają one wolności człowieka, uważanej za absolutną wartość nadrzędną, dehumanizując go i niewoląc system konwencjonalnych w gruncie rzeczy przepisów etycznych. Postmodernistyczna retoryka samorealizacji i samospełnienia głosi, że każdy decyduje o tym, co dla niego rzeczywiście wartościowe […] Negując potrzebę pomocy innych w rozpoznawaniu powinności moralnych, ponowoczesność neguje, a co najmniej osłabia społeczny wymiar ludzkiego bytu. Jednocześnie redukuje go do samodzielnej nomady, która osiąga doskonałość tylko wtedy, gdy izoluje się od innych. Inni bowiem, których postmodernizm rozumie jako tzw. elity panujące, są pojmowani jako zagrożenie, bo usiłują podporządkować innych. Dla postmodernisty sposobem na zniewolenie innych jest

narzucanie im kodeksu norm moralnych i obyczajowych [Kowalski 1998: 23-35].

Źródłem takiego dążenia jest relatywistyczna refleksja, której głównym założeniem jest nieistnienie postępu wobec cywilizacji. Teoretycy filozofii postmodernizmu zmierzają do zniszczenia takiej rzeczywistości, której źródłem jest historyczna narracja i historia. Myśl ponowoczesna zakłada negację systemowości zmierzającej do porządkowania – system jest takim konstruktem myślowym i społecznym, który z natury rzeczy opiera się na akceptacji niewystarczalności wynikającej z niedoskonałości świata.

Wpływy ponowoczesności sięgają wielu dziedzin kultury, a zatem antropologii, filozofii, literatury, architektury, sztuki, polityki, pedagogiki, ekonomii, religii i etyki. Trzeba by rozpatrywać każdą z osobna, aby uchwycić jej przejawy. Nawet wtedy w grę wchodzi subiektywny wybór cech uważanych za istotne w jakiejś epoce. Chociaż każdy z poszczególnych przejawów współczesnej kultury zachodniej uważany za element sytuacji postmodernistycznej daje się zakwestionować, to zarazem tworzą one pewien klimat, właśnie postmodernistyczny . Nie można nie podkreślić jeszcze innych trudności uzyskania spójnego obrazu ponowoczesności, postmodernistycznej kultury. Istnieją bowiem „różne wersje postmodernizmu", w zależności zarówno od dziedziny, jak i kraju, w którym występuje. Nadto dostrzega się wielość i rozmaitość podejść, poglądów i kierunków. Jawią się też paradoksy w mówieniu i w myśleniu ponowoczesnym. „Odrzucenie przez autorów postmodernistycznych tradycyjnych kategorii i klasyfikacji, przekraczanie granic między dziedzinami występowania zjawisk zwanych ponowożytnymi (m.in. między nauką i sztuką, filozofią i kulturą), efemeryczność zjawisk postmodernistycznych, nowy język (eseistyczny styl)". Nic dziwnego, że wielu badaczy zarzuca postmodernizmowi całkowite pomieszanie. W dziedzinie społecznej m.in. destabilizację społeczeństwa i dryfowanie na prawo od centryzmu, w filozoficznej przyjmowanie amerykanizmu i lekceważenie kultury, w moralnej odrzucenie wszelkich wartości […] Ponowoczesność jednak protestuje przeciw oskarżeniom jej o nihilizm etyczny. Nie uważa ona, aby rozpowszechnienie się w społecznościach areligijnej postawy, pociągało za sobą powszechny amoralizm, rozerwanie się wszelkich więzi społecznych, zniszczenie życia moralnego właśnie dlatego, że moralności nie można utożsamiać z narzuconymi przemocą kodeksami norm. Toteż całkowite ich odrzucenie jest potrzebne do przywrócenia moralności właściwego jej miejsca i znaczenia w ludzkiej egzystencji. „Uwolnienie moralności z pancerza sztucznie stworzonych kodeksów etycznych – pisze Z. Bauman – oznacza powtórne jej uczłowieczenie, spersonalizowanie". I dodaje, że „być może (...) ludzie będą mogli, będą musieli, stanąć oko w oko z nie dającymi się już ukryć czy zamazać faktami ich

> moralnej autonomii, a i tym samym, że autonomia moralna oznacza moralną odpowiedzialność nieodbieralną, ale też i niezbywalną. Być może, w tym samym sensie w jakim nowoczesność zapisała się w historii jako wiek etyki, nadchodząca era ponowoczesna zapisze się jako wiek moralności [Kowalski 1998: 23-35].

Postmodernistyczna refleksja towarzyszy również rozważaniom o zagrożeniach wynikających z rozprzestrzeniania się zjawiska *sensitivity readers*. Spośród niebezpieczeństw, w pierwszej kolejności należy wyłonić możliwą do realizacji w przyszłości tendencję zmierzającą w kierunku relatywizmu moralnego, nierozerwalnie związanego przecież z filozofią postmodernistów. Teksty publikowane zgodnie ze stale się zmieniającymi, niekiedy upolitycznionymi, populistycznymi wytycznymi wpisanymi w koncepcję wrażliwych czytelników nie zawsze będą mogły spełniać normatywizującą funkcję i z czasem mogą stać się narzędziem cenzury, sugerowanej przez Marks [Askey, DeLong, Harder i in. 2022]. Innym niebezpieczeństwem jest komplikowanie procesu wydawniczego – generowanie jego wyższych kosztów a także wpływanie na odbiór czytelników poprzez wskazywanie w sposób coraz bardziej ścisły i zawężony (angażujący dużą liczbę przedstawicieli instytucji) jednoznaczności oceny i wartości publikowanego tekstu.

Istotna w omawianej przeze mnie problematyce jest także próba wskazania jednej z przyczyn rozdźwięku w rozpowszechnianiu się zjawiska *sensitivity readers* na gruncie kultury europejskiej i anglo-amerykańskiej. Tematykę instytucji społecznych kultury anglo-amerykańskiej opisywał Erving Goffman w swojej książce zatytułowanej *Człowiek w teatrze życia codziennego* [Goffman 2000: 279]. Badania Goffmana traktują głównie o instytucjach społecznych jako systemach względnie zamkniętych. Autor, przyjmując założenie, że relacje między instytucjami stanowią samodzielny obszar badawczy i powinny być rozpatrywane w sposób analityczny jako części innego porządku faktów, podejmuje próbę porównania własnej propozycji instytucji społecznej z propozycjami, jakimi posługują się współcześni badacze [Goffman 2000: 265]. Socjolog, wykorzystując pojęcia zaczerpnięte z języka teatru, tworzy swoistą analogię, która – poza tym, że stanowi zabieg retoryczny – zwraca uwagę na performatywny charakter ról społecznych. Praca Goffmana jednakże nie odnosi się do elementów teatru jako obecnych w codziennym życiu. Rozważania te dotyczą przede wszystkim struktury społecznych kontaktów.

W innym swoim dziele *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* Goffman dokonuje rozległej kulturowej analizy tego, czym w głównie anglo-amerykańskim społeczeństwie jest problem piętnowania. Jak czytamy

w przedmowie, piętno zdaniem badacza jest „sytuacją jednostki pozbawionej pełnej społecznej akceptacji" [Goffman 2005: 27]. Praca podejmuje próbę scharakteryzowania zjawisk społecznego napiętnowania. Autor konstruuje opis tego zjawiska, nie pomijając symboli oraz sposobów służących piętnowaniu. Poruszana przez Goffmana problematyka stanowi bardzo istotny trop w badaniach społecznych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Zjawisko piętnowania, stygmatyzowania czy też dyskryminacji społecznej ma również znaczenie w perspektywie poruszanego w niniejszej pracy problemu. Celem instytucji *sensitivity readers* jest przecież dążenie do minimalizowania szkodliwych społecznie zjawisk, a wśród nich bez wątpienia znajduje się stygmatyzowanie.

Przy założeniu, że niejako genezą dla koncepcji wrażliwych czytelników mogła być filozofia ponowoczesności, należałoby dokonać rozróżnienia, jak konstytuował się w Europie i w krajach anglo-amerykańskich postmodernizm, a także w jaki sposób nurt ten powinien być definiowany i interpretowany na gruncie leksykograficznym.

Zgodnie z definicją Grzegorza Gazdy zaproponowaną przez niego w *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX* [Gazda 2000: 504-509], postmodernizm rozumiany w dość szerokiej perspektywie, obejmującej historię i teorię literatury, można określić jako formację artystyczno-kulturową, powstającą w Stanach Zjednoczonych w czasie przełomu lat sześć-dziesiątych i siedemdziesiątych. Prąd ten ogarnął swoim estetycznym i światopoglądowym wpływem całą kulturę europejską ostatnich kilku dziesięcioleci. Postmodernizm dokonał kluczowych przewartościowań w rozumieniu sztuki nowoczesnej pierwszych dekad XX stulecia – do tych przewartościowań należy: odrzucenie aspiracji polityczno-społecznych, zacieranie granic między kulturą niską a wysoką.

> Niełatwo jest też wskazać autorstwo nazwy postmodernizm. Pojawiała się ona po raz pierwszy w opisach historycznych następstwach eur. modernizmu: np. hiszp., krytyk F. de Onís (1885-1966) we wstępie do swej *Antología de la poesía española e hispanoamericana* 1882-1932 (1934, *Antologia poezji hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej* 1882-1932) użył określenia *posmodernismo* dla rodzimej poezji ukształtowanej po okresie modernizmu, tj. w latach 1905-1914. W ogólniejszym sensie słowem postmodernistyczny posłużył się niem. pisarz i filozof kultury R. Pannwitz (1881-1969) opisując nim w *Die Krisis der europaeischen Kultur* (1917, *Kryzys kultury europejskiej*) swoją wizję nietzscheańskiego nadczłowieka. W trzydzieści lat później A. Toynbee (1889-1975) w *A Study of History* (1947, *Studium historii*) postmodernistyczną

> nazwał epokę, która zaczęła się kształtować wraz z imperializmem od siódmej i ósmej dekady XIX w. [Gazda 2000: 505].

Gazda zaznacza, że część dyskusji tocząca się wokół terminu postmodernizmu spowodowana jest niejednoznacznością pojęcia modernizm. W obrębie kultury anglo-amerykańskiej modernizm określa zespół rodzimych zjawisk literackich, uznawanych za nowoczesne wobec konserwatyzmu czasów wiktoriańskich. Pod jego etykietą krytyka sytuowała wszelkie nowatorskie idee w rodzaju kubizmu, futuryzmu czy konstruktywizmu. Natomiast według tradycji literatury europejskiej określenie modernizm oznacza przede wszystkim okres artystyczny z przełomu XIX i XX wieku, cechujący się antypozytywistycznymi i antyutylitarnymi tendencjami. Do tendencji tych należały: neoromantyzm, dekadentyzm, symbolizm, impresjonizm. Awangardą określano nurty bardziej nowoczesne, wdające się w polemikę z tradycjonalizmem. Ten rozdźwięk znaczeniowy dotyczący rozumienia terminu modernizmu obecny w kulturze anglo-amerykańskiej i europejskiej prowadzi konsekwentnie do odkształceń pojęciowych pojęcia postmodernizm. Innym problemem natomiast okazuje się być periodyzacja zjawiska postmodernizmu. Gazda proponuje, aby zgodnie z propozycją Zygmunta Baumana [Gazda 2000: 506] korzystać z terminu ponowoczesność – podkreśla to powiązania postmodernizmu z awangardowymi i neoawangardowymi tradycjami.

Rozdźwięk obecny w sposobie rozprzestrzeniania się koncepcji *sensitivity readers* w kulturze europejskiej, ze szczególnym uwzględnieniem kultury polskiej, oraz w kulturze anglo-amerykańskiej, bez wątpienia jest konsekwencją licznych uwarunkowań socjoekonomicznych, gospodarczych, czy politycznych. Nie należy jednak zapominać, że źródła różnic realizowania się i wybrzmiewania we współczesnej kulturze tak nowego zjawiska, upatrywać trzeba również w historii i filozofii ostatnich dziesięcioleci.

ZAKOŃCZENIE

Koncepcja wrażliwych czytelników ma charakter normatywizujący. Zakłada minimalizowanie ryzyka publikacji tekstów odnoszących się obraźliwie i wybiórczo do mniejszości etnicznych, rasowych czy seksualnych.

Pisząc o problemie stygmatyzacji mniejszości, należałoby wspomnieć o wymienionym wcześniej Goffmanie, który nakreślił w sposób bardzo wyraźny i obszerny, jak wygląda proces piętnowania z perspektywy napiętnowanej jednostki. Jedną z tez postawionych przez badacza jest założenie,

że koniecznym warunkiem życia społecznego może być uznawanie przez wszystkich jego uczestników zestawu oczekiwań normatywnych istniejących głównie dlatego, że się je stosuje [Goffman 2005: 170]. Jednostka natomiast sama w sobie nie może decydować o swoim przeznaczeniu – najważniejszym czynnikiem decyzyjnym jest tu miejsce zajmowane w strukturze społecznej przez podobne jednostce osoby.

Osobę piętnowaną Goffman określa w toku swojego wywodu mianem „nosiciela piętna" [Goffman 2005: 58]. Jedną z najważniejszych możliwości życiowych stygmatyzowanego nosiciela jest praca nad tym, by zachowywać się w środowisku tzw. „normalsów" tak, jakby jego widoczne piętno było w rzeczywistości niezauważone. Ma to związek z kolejną tezą postawioną przez badacza – normy tożsamościowe dają początek w takim samym wymiarze i odstępstwom i konformizmowi [Goffman 2005: 172].

Na szczególną uwagę zasługuje w rozważaniach Goffmana przyjrzenie się relacji nosiciela piętna z innymi stygmatyzowanymi jednostkami. Tworzy się wówczas zbiorowość, a wraz z nią pojawia się potrzeba wyłonienia reprezentantów grup mieszczących się w określonej kategorii napiętnowanych. Badacz opisuje, w jaki sposób celem tych zbiorowości staje się forsowanie swoich spraw w rządzie czy prasie [Goffman 2005: 56]. Jednym z bardzo częstych działań reprezentantów jest przekonywanie opinii publicznej, aby stosowała łagodniejsze nazewnictwo określające daną kategorię napiętnowania. Innym sposobem jest – co bardzo istotne w tematyce tej pracy – sponsorowanie różnego rodzaju publikacji, których celem jest wzmacnianie i stabilizowanie u czytelnika poczucia realności piętnowanej grupy [Goffman 2005: 57].

Takie publikacje mają zawierać zdaniem socjologa ideologię członków zbiorowości: skargi, aspiracje czy poglądy. Przytacza się tu nazwiska wrogów i przyjaciół grupy razem z informacjami potwierdzającymi ich postawy. Drukuje się opowieści o sukcesach, historie jednostek, które wytyczyły nowe obszary akceptacji przez „normalsów" [Goffman 2005: 58]. W tego typu publikacjach umieszcza się również okrutne i drastyczne opowieści na temat złego traktowania osób z piętnem – stanowią one egzemplifikacje. Ich rolą jest natomiast umoralnianie czytelników. Najczęściej bywają to biografie lub autobiografie pełniące jednocześnie funkcję niejakiego kodeksu pożądanych zachowań nosicieli piętna [Goffman 2005: 58].

Publikacje mają także inny cel – służą do prezentowania na forum pewnych różnic opinii dotyczących tego, w jaki sposób najlepiej radzić sobie z sytuacją osoby napiętnowanej [Goffman 2005: 58]. Przykładowo, jeśli ułomność jednostki wymaga od niej korzystania ze specjalistycznego sprzętu, jest

on w publikacji reklamowany i oceniany. Czytelnicy tworzą w ten sposób rynek zbytu dla broszur prezentujących podobny profil [Goffman 2005: 59].

Trzeba wskazać, że pojęcie wrażliwego czytelnika jest w literaturze polskiej prawie nieznane, w przeciwieństwie do literatury anglosaskiej. Wyrugowanie polskiej humanistyki w czasach komunistycznych sprawiło, że powstająca w latach dziewięćdziesiątych emancypacyjna narracja znacznie wyprzedziła społeczną edukację Polaków. Podobnie stało się z próbą oswojenia z elementarnymi aspektami stygmatyzacji społecznej oraz z ponowoczesnymi strategiami zarządzania piętnem [Tokarska-Bakir 2005: 7]. Konsekwencją takiego przebiegu wydarzeń jest obecność w polskim dyskursie obojętności i arogancji.

Inaczej prezentuje się obraz kultury anglo-amerykańskiej, otwartej na współczesną emancypację różnic społecznych, seksualnych i kulturowych. Może temu dowodzić mnogość dostępnych, aktualnych źródeł o istotnej wartości naukowej, które charakteryzują w obszerny sposób filozofię i socjologię anglo-amerykańskiego postmodernizmu. Należy zauważyć, że początki formującej się koncepcji instytucji *sensitivity readers* problematyzowanej w niniejszej pracy, charakteryzowane były już w drugiej połowie XX wieku przez Goffmana. Zagrożenie dla *sensitivity readers* stanowi jednak możliwość utożsamiania jej w przyszłości z cenzurą a także popadania w nadmierny relatywizm, który nie przyczynia się w sposób właściwy rozwojowi humanistyki. Możliwe, że jest to spowodowane zupełnie odmiennymi sposobami krystalizowania się prądów stanowiących być może w pewnym stopniu genezę dla instytucji wrażliwego czytelnika – polskiej ponowoczesności i anglosaskiego postmodernizmu.

BIBLIOGRAFIA

Bauman Z., 1996, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa.

Kiereś H., 1995, *Postmodernizm*, [w:] Filozofować dziś: z badań nad filozofią najnowszą, red. A. Bronk, Lublin, s. 263-273.

Gazda G., 2000, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa.

Goffman E., 2000, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Danter-Śpiewak, P. Śpiewak, oprac. J. Szacki, Warszawa.

Goffman E., 2005, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk.

Kowalski J., 1998, Moralność w postmodernizmie i wyzwania kierowane pod adresem Kościoła i moralnej chrześcijańskiej, „Sympozjum", z. 2 (3), s. 23-35.

Ożóg K., 2006, *Współczesna polszczyzna a postmodernizm*, [w:] *Przemiany języka na tle przemian współczesnej kultury*, red. K. Ożóg, K. Oronowicz-Kida, Rzeszów.

Sareło Z., 1995, *Postmodernistyczny styl myślenia i życia*, [w:] Postmodernizm. Wyzwanie dla chrześcijaństwa, Poznań.

Tokarska-Bakir J., 2005, *Wstęp do wydania polskiego* [w:] E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk.

Źródła internetowe:

Askey D., DeLong K., Harder G., LaFitte D., Murphy Sh., Shi W., Zahara J., Oficjalna strona Biblioteki Uniwersytetu Alberty w Edmonton, https://guides.library.ualberta.ca/c.php?g=708820&p=5049650 [dostęp: 19.12.2022].

The institution of sensitivity readers as a pervasive phenomenon in Anglo-Saxon culture. On the influence of the philosophy and sociology of postmodernism

Summary: The theme of this paper is to discuss the phenomenon of sensitivity readers as a widespread phenomenon in Anglo-American culture, with an emphasis on Anglo-American culture. Most importantly, the author's thesis posits that the institution of sensitive readers may grow out of the influence of postmodern thought. The aim of the paper is to characterise the concept of sensitivity readers and to point out the differences in the way postmodernism is formed in European and Western culture. The study is divided into two parts. The first discusses the problem of defining and functioning of the concept of sensitive readers. The second part problematises the threats to the institution of sensitivity readers and also discusses its relationship to postmodernist philosophy. On the basis of the analyses carried out, the final conclusion is that the reasons for the discrepancy visible in the spread of the institution of sensitive readers in European and Anglo-Saxon culture may be due to the different ways in which postmodernism crystallised in Europe and America, which may be the genesis of the institution of sensitive readers.

Keywords: sensitive readers, sensitive readers, literary theory, contemporary, postmodernism

Barbara Zwolińska

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-7108-1862

e-mail: barbara.zwolinska@ug.edu.pl

Mit miłości i stereotyp kobiety w literaturze romantycznej

Streszczenie: Zasygnalizowana w tytule kwestia stereotypizacji kobiet w literaturze romantyzmu, wiążąca się z projektowaniem ich specyficznej roli w romansowych fabułach, inspiruje do pytań o przyczyny szablonowych ujęć bohaterek, marginalizowania ich roli oraz tworzenia typów i wzorów kobiet, takich jak: kobieta-dziecko, sentymentalna heroina, kobieta-anioł czy matka-Polka. Statyczność i konwencjonalność „medalionowych" portretów kobiet powoduje, że stają się one istotami bezcielesnymi, pozbawionymi cech indywidualnych, czy o tożsamości ujmowanej relatywnie do postaci męskiej. Nawiązując do spostrzeżeń C.K. Norwida, krytykującego nieobecność kobiet w dziełach romantyków, czy ich konwencjonalne, nijak mające się do życia wizerunki, zastanawiam się nad powodami takiego marginalizowania kobiecych bohaterek. Zadaję pytanie, na ile przyczyny tego typu ujęć wynikają z męskiej perspektywy postrzegania kobiet, dominacji męskocentrycznych narracji, kreowania wizerunków kochanek zgodnie z oczekiwaniami, wyobrażeniami i marzeniami męskich bohaterów.

Słowa kluczowe: kobieta, ciało, miłość romantyczna, bezcielesność, idealizacja, mit, stereotyp

MIT I STEREOTYP

Dla rozważenia postawionego w tytule problemu miłości oraz specyfiki kreacji postaci kobiecej w literaturze romantycznej istotne jest przywołanie dwóch kluczowych pojęć: mitu i stereotypu, posiadających wieloletnią

tradycję badawczą, skutkującą wielością sformułowanych definicji i objaśnień, wśród których ważne są objaśnienia słownikowe.

Autor *Słownika mitów i tradycji kultury* pojęcie mitu tłumaczy jako „opowieść, zazwyczaj nieznanego pochodzenia", dodając, że „przynajmniej w części [jest ona – BZ] tradycyjna, pozornie relacjonująca wypadki historyczne, mające zazwyczaj służyć do wyjaśnienia jakichś zwyczajów, wierzeń, instytucji albo zjawisk naturalnych, zwłaszcza związanych z magią albo kultem, albo wierzeniami religijnymi". W objaśnieniu semantycznie obszernego pojęcia mieści się również „alegoria, parabola, historia, wierzenie[1], pogląd, uważane za prawdziwe przez członków jakiejś grupy" (w tej klasyfikacji mieszczą się „mity społeczne"). Istotne jest powołanie się na etymologię słowa „mit" jako że z greckiego *mythos* to „mowa, słowo, powiedzenie, rada, rozkaz, przysłowie, opowieść, legenda, mit" [Kopaliński 1985: 699].

Pozornie wydaje się, że niekoniecznie objaśnienia te dają się zastosować do miłości romantycznej i że równie dobrze zjawisko to opisane może być przez stereotyp, rozważany w różnorodnych kontekstach (nie tylko literackich) przez autorów obszernej monografii *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*[2]. Co je różni i czy można obu pojęć: „mit" i „stereotyp" używać wymiennie? Skoro, jak będę starała się dowieść, kobieta doby romantycznej postrzegana jest stereotypowo, to czy może być bohaterką mitu miłości[3], który związany jest z tendencją do idealizacji? Wydaje się, że dla rozstrzygnięć w tym zakresie istotne jest uwzględnienie upływu czasu, dystansu koniecznego zarówno w przypadku mitu, jak i stereotypu, wskazanie na świadomość kreacji obrazu, który wpisuje się w ludzkie doświadczenia i emocje, ale też oczekiwania,

[1] Znanym przykładem są np. mity greckie [zob. Graves 1967].

[2] Autorzy monografii wskazują na szeroki zakres semantyczny pojęcia „stereotyp", które definiowane może być jako banał, klisza, szablon, topos, dogmat, konwencja, schemat, przekonanie, nawyk, model mentalny, wzorzec osobowy, postawa. Danuta Szajnert pisze o paradoksalnej naturze stereotypu, który z jednej strony jest „warunkiem wszelkiej komunikacji", z drugiej zaś „barierą komunikacji" [Szajnert 2003: 37]. Wielość prac poświęconych definicjom i sposobom funkcjonowania stereotypów, m.in. ujęć lingwistycznych [np. Anusiewicz, Bartmiński 1988], socjologicznych [np. Walas 1995], literaturoznawczych [np. Mitosek 1974], kulturowych [np. Bokszański 2001], świadczy o nieostrości tego terminu oraz posługiwaniu się nim w odniesieniu do wielorakich zjawisk. Nie miejsce tu na referowanie stanowisk badawczych, ograniczę się jedynie do informacji, że pojęciem stereotypu posługiwać się będę w jego najbardziej powszechnym, elementarnym znaczeniu jako schematem i szablonem.

[3] Temat miłości romantycznej poddano wielu analizom i interpretacjom, powstały obszerne monografie, chociażby praca *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni* [Płonka-Syroka, Rudolf 2009] oraz popularnonaukowe, np. wznawiana niejednokrotnie książka Stanisława Wasylewskiego *O miłości romantycznej* [Wasylewski 1958], czy stanowiąca przegląd utworów literackich poświęconych temu modelowi miłości antologia w opracowaniu Marty Piwińskiej [Piwińska 1984].

niejednokrotnie nierealne, niemożliwe do zrealizowania w danej nam codzienności.

Nie wnikając szczegółowo w mechanizmy konstruowania mitu czy stereotypu zauważę jedynie, że w przypadku romantycznych pisarzy, idealizujących bohaterki miłosnych historii, nie musiała zaistnieć świadomość, że tworzone przez nich postacie współtworzą mit, wypełniają „zapotrzebowanie" czytelników, wychowanych na ideałach sentymentalnej epoki czułych westchnień, obficie wylewanych łez, wyrażanego współczucia dla tragedii miłosnych [Zwolińska 2017: 21:34]. Mit, a później stereotyp, przeniesiony w czasy nam współczesne, wynikał więc z potrzeby serca „zaniedbanego", czy pomijanego w nakazach oświeceniowego rozumu. Zaznaczyć trzeba, że o ile pojęcie mitu uzyskuje najczęściej konotacje neutralne (lub pozytywne), stereotyp odwrotnie – związany jest z pejoratywnym postrzeganiem zjawisk i postaci ulegających stereotypizacji. Nie wnikając w niuanse znaczeń oraz ewolucję tych pojęć przejdę do kolejnej części moich rozważań i skupię się na kobiecych bohaterkach doby romantyzmu oraz ich roli w miłosnych relacjach z mężczyznami.

SPECYFIKA MĘSKIEGO OGLĄDU BOHATEREK KOBIECYCH

Trudno nie zgodzić się ze spostrzeżeniem, że romantyzm jest epoką określaną przez zasady patriarchalne, zdominowaną przez mężczyzn. Także na polu sztuki, literatury ich obecność zaznacza się wyraziściej niż w przypadku kobiet-twórczyń (sporadycznie mamy do czynienia z autorkami, wśród których wybija się na plan pierwszy Narcyza Żmichowska), czy kobiecych bohaterek, przyćmionych przez kreacje męskich herosów. W romantycznych historiach miłosnych kobieta jest niezbędna, stąd kompromis związany z jej obecnością, przefiltrowaną jednak przez męskie spojrzenie, które jest oglądem specyficznym. Na czym polega specyfika tego spojrzenia postaram się zasygnalizować poniżej.

Cyprian Kamil Norwid, wchodząc w rolę krytyka literatury romantycznej, napisał:

> Maria Malczewskiego jest propozycją idealną, nie wytrzymującą ani periodu małżeństwa, ani macierzyństwa, ani nawet rozwiniętej fazy uczucia, jest to moment jeden i zgon.
>
> Aldona jest nic a nic – albo jest to karykatura Rafaelowskim pociągiem pędzla skreślona – która człowiekowi, gdy wiek i świat cały na nim

> ciążą, mówi (nie pokazując się, bo nie uczesana): „Bądź mi wielkim i sławnym, i potężnym, ale daj mi pokój, nie chcę cię znać i widzieć, i szklanki wody ci nie podam, i niech cię licho weźnie" – tak iż nie wiem, do czego ona się tam modli, ta chrześcijanka – bo to ani Marta, ani Magdalena! [Norwid 1968: 346].

W innym miejscu zauważył: „Telimeny za Polkę nie uważam, a Zosi za kobietę, a Aldony nawet za osobę, ta ostatnia — Litwą, Romantycznością, Ludzkością… symbolem, a nie kobietą" [Norwid 1968: 273-274].

Z powyższego wyliczenia autora *Pierścienia Wielkiej Damy* można wyodrębnić typ sentymentalnej heroiny, takiej jak Maria, bohaterka powieści poetyckiej Antoniego Malczewskiego, dziedzicząca cechy czułych bohaterek sentymentalnych dum, czy Aldona z *Konrada Wallenroda*. Innym typem, chciałoby się rzec sztucznym konstruktem literackim, jest kobieta-dziecko, np. Zosia z *Pana Tadeusza*, która w przyszłości może dorosnąć do roli matki Polki z wiersza Adama Mickiewicza, realizującej patriotyczne posłannictwo, podobnie jak kobieta-rycerz, czyli Grażyna z poematu wieszcza i Emilia Plater ze *Śmierci pułkownika*. Przeciwny biegun tej typologii, z uwagi na jej antyrodzinny charakter, stanowi kobieta fatalna, reprezentowana przez Aspazję z *Poganki* N. Żmichowskiej. Ta ostatnia nie jest przez Norwida wspomniana, pozostając istotną choćby ze względu na upowszechnienie tego wzorca w późniejszej literaturze neoromantycznej, młodopolskiej.

Już to, że mówimy o typologii, sztucznych konstruktach, symbolach, czy zgodnie z sugestią C. K. Norwida podajemy w wątpliwość kobiecość, sprowadzaną do stanu dzieciństwa, może budzić zastrzeżenia i obawy, na ile taka bohaterka dorosła do romansowych historii. Nieraz, jak pokazuje przykład Kordiana, podobny mechanizm ujawnia się w przypadku męskiej postaci, gdyż tytułowy bohater dramatu Juliusza Słowackiego jest dzieckiem, czy najwyżej „piętnastoletnim młodzieńcem", a w epoce romantyzmu granice dzieciństwa i dorosłości miały inny wymiar niż obecnie, romantycy szybciej dojrzewali i wcześniej umierali. Jego ukochana z I aktu dramatu, starsza od niego Laura, traktuje go niemalże jak matka dziecko. Również w *Godzinie myśli*, poemacie J. Słowackiego, by pozostać przy tym samym autorze, kobieta-anioł, w której platonicznie kocha się młodszy z dwojga przyjaciół, chłopiec z czarnymi oczyma, wydaje się być starsza i dojrzalsza od zagubionego w świecie marzeń poety, który niedawno wyszedł ze szkolnej ławy. To jej udaje się powstrzymać zamach samobójczej ręki, oddalić pokusy suicydalne, z którymi zmaga się poeta, pamiętający o swym młodo zmarłym przyjacielu.

Tworzenie takich konstrukcji, jak kobieta-anioł, czy kobieta-dziecko ujawnia wyraźnie tendencję do idealizacji, wskazuje na cechy, których poszukiwali twórcy (i czytelnicy) romansowych historii o platonicznym zabarwieniu. Erotyka, a więc cielesność, były w tych opowieściach nieistotne, wykluczane, pomijane, wiązały się z fatalnością i diabelskością. Wystarczy przywołać *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego z postacią topielicy Kseni, której status ontologiczny jest niewyraźny, czy wręcz podejrzany. Towarzysząca tej widmowej postaci piekielna, infernalna aura bliska jest cmentarnemu bytowaniu zjawy Dziewicy z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. W takim sensie można spełnienie erotyczne, czy nawet już marzenie o takim spełnieniu, uważać za wejście w sferę profanum, brudu i grzechu. Tym daje się też tłumaczyć niechęć romantyków do małżeństwa i być może pomijanie czy „zacieranie" śladów obcowania cielesnego kochanków/małżonków, sprowadzające się do bezdzietności. By poprzestać na znanych przykładach literackich odwołam się do *Grażyny* i *Konrada Wallenroda* A. Mickiewicza czy *Marii* A. Malczewskiego, tej ostatniej brawurowo analizowanej przez Jarosława Ławskiego [Ławski 2008] i Krzysztofa Korotkichego [Kortkich 2018]. Inaczej jest we wspomnianej *Nie-Boskiej komedii*, ale zauważyć trzeba, że hr Henryk, poeta, Mąż (to pierwotny tytuł dramatu) i ojciec Orcia, nie spełnia się w żadnej z ról rodzinnych, ucieka z domu, gubiąc swoich najbliższych. Paradoksalnie, dla postaci hrabiego Henryka, znudzonego małżeństwem, widzianym jako sen fabrykanta Niemca przy żonie Niemce i goniącego za marą upiornej Dziewicy, można znaleźć literackie odniesienie w przeciwstawieniu mieszczańskich, biblijnych wzorców kultywowanych w rodzinnej oazis Beniamina antywartościom reprezentowanym przez demoniczną, pogańską Aspazję, gubiącą Beniamina, kochającą niczym okrutny Bóg „zniszczeniem i tajemnicą".

Mówiąc o cielesności zasłoniętej, czy zakrytej mam na myśli zarówno przebranie, kostium, np. zbroję męża założoną przez Grażynę, czy strój myśliwski na polowaniu, zajęciu ulubionym przez nią i Litawora, strój pasterski Zosi z *Pana Tadeusza* i Rózi z II cz. *Dziadów* A. Mickiewicza, królewskie szaty Marii Stuart z dramatu J. Słowackiego, czy balowy, antyczny kostium Aspazji, jak i cielesność niewidoczną i niedostępną, uwięzioną np. w rybim czy rusałczanym ciele (*Rybka*, *Świtezianka*), w przestrzeni (wieża Aldony), środowisku (przypadek Ulany z powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego– wieśniaczki niepasującej do siermiężnego środowiska, z którego próbuje się wyemancypować przez miłość do Tadeusza Mrozoczyńskiego, potem przez ucieczkę w samobójstwo). Innym przebraniem jest kostium kobiety-dziecka, takiej, jak wspomniana tu już Zosia z *Pana Tadeusza*, z dziecięcej bawialni i ogrodu

trafiająca do małżeńskiej sypialni, dziecka naznaczonego również sieroctwem, co dodatkowo „wzmacnia" wizerunek dziecięcej bezbronności i niewinności. W takim przypadku niekoniecznie jednak możemy mówić o procesie adolescencji skondensowanej, o inicjacji przyspieszonej, tak jak ma to miejsce w odniesieniu do męskich bohaterów, gdzie granica pomiędzy dzieciństwem a dojrzałością ulega zatarciu, prowadząc niejednokrotnie do kreacji *puer senex*.

LOTA – POMIĘDZY SENTYMENTALNĄ HEROINĄ A PORCELANOWĄ LALECZKĄ

W tym momencie można zapytać, na ile marzenie o kobiecie-dziecku określało fantazmaty epoki skupione wokół męskich pragnień i czy stąd można wywodzić kompleks Lolity, spopularyzowany przez powieść Nabokova. Jeśli poszukiwać wzorca do takiego tropu warto sięgnąć po przykład Loty z *Cierpień młodego Wertera*, której figuratywność mieści się pomiędzy postacią sielankowej pasterki, opiekującej się gromadką osieroconych dzieci (sporo młodszym rodzeństwem) a lalką – idealnym wyobrażeniem „nieskażonej" zmysłowością kobiety, towarzyszki mężczyzny, kobiety z domowej okolicy, na jaką kreowane jest Walhaim. Sceny spotkań Wertera z Lotą pozwalają śledzić poruszenia emocji bohatera, który wokół tej postaci ogniskuje swoje cierpienia, luźno jednak wiążące się z nią jako osobą o wyrazistszej cielesności niż ta konwencjonalna. Jego zachowania i emocje okażą się typowe dla wzorca przeżywania miłości przez innych naśladujących go bohaterów, np. Gustawa z IV cz. *Dziadów*. „Wszelka żądza milczy w jej obecności" – słowa te trafnie oddają emocje Wertera, dalekiego od pożądania ciała kobiety-dziecka. Spójrzmy, czego dowiadujemy się o Lotcie, poznanej przez Wertera w sielskiej scenerii Walheim na wiosnę. Zarówno przestrzeń, jak i czas nie są tu przypadkowe. Bohater zachwyca się urodą ukochanej, niczym idealnym, harmonijnym obrazkiem dopełniającym piękno okolicy rozkwitające w okresie wiosennym: „Jakżem się wśród rozmowy upajał czarnymi oczyma! Jak te żywe wargi i świeże, hoże policzki pociągały mą duszę!" [Goethe 1984: 20]

Oczarowanie Lotą wprowadza go w rodzaj upojenia, bohater nie potrafi się skoncentrować na rozmowie, a oszałamiające wrażenie pogłębia się podczas wspólnego tańca, którego figury pozwalają na bliski kontakt z ciałem wyjątkowo gibkiej tancerki: „Otóż zaczęło się i zabawialiśmy się chwilę różnorodnym splataniem ramion. Z jakimż wdziękiem, z jaką chyżością poruszała się!" [Goethe 1984: 21]. I dalej: "Bóg wie z jaką rozkoszą tonąłem w jej ramionach i oczach pełnych najprawdziwszej, najczystszej błogości" [Goethe 1984:

22]. Na marginesie można zauważyć, że scena podziwiania kobiety w tańcu jest równie kluczowa w *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasińskiego. Jeśli jednak Werter znajduje przyjemność we wspólnym tańcu z Lotą, hr Henryk jest tylko biernym obserwatorem tańca świeżo poślubionej żony, którą męczy taneczny ruch, doprowadzając prawie do omdlenia, jednakże, by zadowolić męża, tańczy „choć już sił prawie nie ma" [Krasiński 1981: 11], i by zasłużyć na jego komplementy oraz złudne zapewnienia: „Jakżeś mi piękna w osłabieniu swoim – w nieładzie kwiaty i perły na włosach twoich – płoniesz ze wstydu i znużenia – o wiecznie, wiecznie będziesz pieśnią moją" [Krasiński 1981:10].

Ze strony Wertera jest więc uwielbienie Loty, „ubóstwienie" [Goethe 1984 : 23], gdy składa pocałunek na jej ręku, co nie wyklucza wrażeń zmysłowych czerpanych z widoku jej ciała w tańcu. Bardzo ważny jest zapis z lipca, mówiący o tym, jak wiele kosztuje bohatera oddalenie cielesnej pokusy, opanowanie zmieszanych odczuć, które wywołuje widok ukochanej, pobudzającej jego zmysły, przy świadomości „zakazanego owocu", jaki stanowi „prawie" narzeczona Alberta. Prześledzenie pseudoepistolarnych zwierzeń i westchnień bohatera prowadzić może do wniosku, że jego stosunek do Loty jest osobliwy: z jednej strony dostrzega jej cielesność, świeżość, „hożość", z drugiej patrzy na nią jak na niedostępny obrazek[4], kobietę-dziecko przeznaczoną komu innemu. I taka sytuacja – niedostępności, bez-cielesności, jest mu na rękę, zważywszy, że daleki jest od deklaracji, które mogłyby doprowadzić do małżeńskiej konsumpcji. Tę „oddaje", czy raczej odstępuje, swojemu rywalowi.

Żadna z wymienionych wcześniej bohaterek nie wpisuje się ściśle we wzorzec sentymentalnej ukochanej Wertera, zarówno jeśli chodzi o ich miejsce w fabule, jak i specyfikę charakteru oraz wyglądu. Inne są też relacje łączące je z mężczyznami, bo w odróżnieniu od Loty są żonami, którym nie dane będzie cieszyć się rodzinnym szczęściem. Marii i Aldonie zarzucać można bierność, Grażynie wymuszoną przez okoliczności aktywność. Wszystkie bohaterki pozostają w cieniu męża, skupiają się bardziej na roli wspierającej niż na podejmowaniu samodzielnych decyzji. Ich bezdzietność w przypadku Marii i Aldony można tłumaczyć niewielkim stażem małżeńskim, w przypadku Grażyny ten czynnik nie zachodzi, para jest bezdzietna od dłuższego czasu

[4] Podobnym obrazkiem posługuje się Gustaw-Pustelnik z IV cz. *Dziadów* A. Mickiewicza, przekonując jednego z przyjaciół do wyjątkowości idealizowanej kochanki, co kończy się lekceważącym komentarzem rówieśnika: „At sobie kobiéta!" [Mickiewicz 1986: 65]. Pustelnik wyznaje: „Ach! Ja tak ją na martwym ubóstwiam obrazku,/ Że nie śmiem licem skazić jej bezbronnych ustek,/ I gdy dobranoc daję przy księżyca blasku/ Albo jeśli w pokoju lampa jeszcze płonie,/Nie śmiem rozkryć mych piersi, z szyi odpiąć chustek,/Nim jej listkiem cyprysu oczy nie zasłonię" [Mickiewicz 1986: 65].

(zważywszy, że chodzi o parę książęcą, o kwestię dziedziczenia, przedłużania linii władzy, wydaje się, że jest to problem istotny, jednakże nie podnoszony w takim aspekcie w fabule utworu). Choć Lota jest tylko narzeczoną, przyszłą żoną Alberta, jest poniekąd matką, zastępuje zmarłą rodzicielkę, opiekując się gromadką nieletniego rodzeństwa, ale też sama jest sierotą. Ta cecha rozrzewnia Wertera, który wzrusza się sielankowym obrazkiem Loty w otoczeniu dzieci. On sam deklaruje sympatię wobec istot niedorosłych oraz prostych ludzi. W przypadku bohaterek A. Malczewskiego i A. Mickiewicza nie ma miejsca na dzieci i poniekąd można mówić, że cielesny aspekt związków małżeńskich pary bohaterów schodzi na plan dalszy wobec eksponowanej duchowości przeżyć i powinności wobec ojczyzny. Można się zastanawiać czy np. związek Marii i Wacława został skonsumowany, czy była ku temu okazja, a izolacja Aldony i Alfa-Waltera, przez pustelnicze zamknięcie Litwinki w wieży, może prowadzić do podobnego pytania. Bezdzietność Grażyny i Litawora z jednej strony paradoksalnie czyni ich związek niepełnym w rozumieniu patriarchalnego wzorca rodziny, z drugiej zaś – w tekście mowa jest o doskonałym „przyleganiu" fizycznym, o podzielanych zainteresowaniach, o wyczerpywaniu się na sobie, samowystarczalności i uzupełnianiu się pary książęcej mimo braku dzieci.

Pomimo różnic w kreacjach przedstawionych tu heroin łączy je enigmatyczność w opisie ich cielesności, skupianie się na symbolicznych treściach, wiążących się z ich obecnością w fabułach utworu oraz to, że żadna z nich, wbrew patriarchalnym założeniom epoki, nie spełni się w tradycyjnie rozumianej roli kobiety-matki. W ich przypadku potencjał na nowe życie został zmarnowany, żadna z nich nie zdąży być matką, nie wychowa przyszłych rycerzy, buntowników ani pięknych córek. Nie przedłuży rodu, wręcz przeciwnie – zarówno same stracą życie, jak i w sferę śmierci pociągną swych małżonków. O tym zmarnowanym potencjale macierzyństwa w odniesieniu do bohaterki powieści A. Malczewskiego pisze K. Korotkich:

> Zamiast radości, które mógłby małżonkom sprawić zaokrąglony w czasie ciąży brzuch Marii, perwersja losu każe znosić niespełnionemu „ojcu" widok nienaturalnie wyprężonego ciała kochanki, patrzeć na jej wymowne nadęcie. Nadęty brzuch Marii nie obiecuje wrzawy, szczęścia, chichotu radosnego dziecka, zapowiada ból rozstania i żałobę; kobieta nie wyda z siebie życia, ale wbrew marzeniom i planom stanie się żerem dla robaków – symbolu śmierci, przemijania. Gdyby Maria nie była martwa, jej wzdęte ciało mogłoby opowiadać o nadchodzącym szczęściu, o rodzinie, wreszcie też o kwitnącej ojczyźnie [Korotkich 2018: 213].

Romantyczne bohaterki naznaczone są zatem brakiem: „nieobecnością" ciała, niezrealizowanym macierzyństwem, erotycznym niespełnieniem, „skażone" hybrydycznością cech (męsko-kobiecych, kobieco-dziecięcych, anielsko-diabelskich, żywo-martwych, ludzko-upiornych, widmowych). Zasadniczo brak w nich życia, fizyczności, realności. Pozostają ułudą i marnym puchem, do którego się wzdycha, co – jak się wydaje, nie przeszkadza bohaterom romantycznych fabuł, osobowościom werterycznym, byronicznym i prometejskim, w spełnianiu ważnych misji.

Zauważyć też trzeba zależność istniejącą pomiędzy idealizacją miłości kochankowej i deprecjacją małżeństwa, które oznacza koniec miłości romantycznej (słynne powiedzenie Gustawa-Pustelnika z IV cz. *Dziadów* A. Mickiewicza o kobiecie, na którą gdy się powie „żono, już ją żywcem pogrzebiono"), rozumianej jako idealna komunia dusz, porozumienie bez słów, platońskie zespolenie ciała z jego cieniem, odnalezieniem się dwóch połówek. Nic dziwnego, że Werter nie dąży do małżeństwa z Lotą, a w ślad za tym wzorcem miłości werterycznej podąża Mickiewiczowski Pustelnik, wyrzekający na kobietę – puch marny.

Na paradoks rozziewu pomiędzy miłością i małżeństwem zwróciła uwagę Danuta Sosnowska, opisując niuanse tych sprzeczności w artykule pt. *Kartoflane życie, czyli romantyczna miłość a rebours* [Sosnowska 1995: 53-60]. Pozostając w sferze tych sprzeczności możemy dojść do wniosku, że ostatecznie większość znanych utworów doby romantyzmu dowodzi, że zaangażowanie w relację miłosną, niezależnie od tego, czy będzie to miłość kochankowa, platoniczna, czy uczucie uświęcone węzłem małżeńskim, nie przynosi szczęścia i satysfakcji. Wręcz przeciwnie – staje się źródłem udręczenia, cierpienia, melancholii, prowadzi do szaleństwa i śmierci, do egzystencjalnej katastrofy [Kowalczykowa 1977; Kowalczykowa 1978].

Zauważmy również, że tak jak kreowanie kobiety na istotę niedorosłą, enigmatyczną i bezcielesną „nie sprzyja" mówieniu o fizycznie spełnionej, skonsumowanej miłości, tak swoistym „omijaniem" tematu fizyczności związku jest sięganie po repertuar zjaw, upiorów, kobiet anielskich i diabelskich. W większości wymienianych już utworów bez trudu można wskazać tego typu postaci. Są to: Ksenia i Orlika, ta ostatnia zrównująca się z diabelską kochanką Nebaby, przechodząca w piekielną sferę historii, ujawniająca nocną stronę człowieka wprzęgniętego w machinę zła i okrucieństwa w *Zamku kaniowskim*; Maria z powieści A. Malczewskiego tęskniąca do aniołów, niejako mieszkanka grobów, obleczona w czarny strój niczym w kir, podkreślający aurę jej enigmatycznego statusu ontologicznego; Aldona – pustelnica, mara

przeszłości zamknięta w wieży; upiorna Dziewica z *Nie-Boskiej komedii*, materializująca się w innym kształcie w oczach hr Henryka, odmiennie widziana przez jego żonę, Marię; kochanka Gustawa, istniejąca tylko w jego opowieści i na medalionowym obrazie, słusznie nazwana mgłą; anielska dziewica z *Godziny myśli* i wiele innych, które można byłoby w tym miejscu wyliczyć.

Rozpatrując upodobanie romantyków do tego typu opisów można dojść do wniosku, że chętniej przedstawiają symptomy więdnącego ciała, nawet trupiego, niż tego rozkwitającego pod wpływem miłosnych przeżyć. Frenetyczna estetyka okropności i gotycki sztafaż doskonale nadawały się do prezentowania makabrycznego piękna i rozkładu ciała. Unikając generalizacji, bez większego ryzyka można stwierdzić, że żałobne ciało zdaje się dominować w opisach bohaterek literackich tej doby, że łatwiej znaleźć kobiety-zjawy, anioły, maszkary, żałobnice opłakujące swój los, stratę kochanka niż kobiety cieszące się życiem, rumiane, o zdrowym, ponętnym ciele. Pełnokrwistość tych bohaterek paradoksalnie objawia się w zbrodni, jak pokazuje przykład Orliki, zabijającej znienawidzonego męża-Lacha, nazywanej ucieleśnieniem diablicy, piekielnej maszkary.

Z takim postrzeganiem „niepełności" kreacji kobiecych bohaterek wiąże się pytanie o to, czy romantyczne heroiny mają ciało, a prezentując na wybranych przykładach z literatury polskiego romantyzmu problem (nie)obecności ciała kobiecego oraz związane z tym tropy oraz powody enigmatyczności ciała można dojść do wniosku, że spowodowane jest to faktem drugoplanowości kobiecych bohaterek w literaturze tej epoki, marginalizowaniem ich roli w męskich narracjach, co dotyczy również tematyki miłości romantycznej, gdzie – jak by się mogło wydawać – heroiny znajdują się w centrum fabuły. Można więc mówić o konwencjonalnych, szkicowych ujęciach wyglądu kobiety, widzianej przez mężczyznę, a to prowokuje do zadania pytania, w kim kochali się romantyczni bohaterowie, na ile były to kobiety z krwi i kości, na ile zaś wyidealizowane wyobrażenia, konstrukty marzeń i oczekiwań. Podejmując problem (nie)obecnego, efemerycznego i enigmatycznego ciała w koncepcji romantycznej miłości można zastanowić się również nad fragmentarycznością spojrzenia na ciało, na postać kobiety (jej wzrost, włosy, oczy, ubiór), nad budowaniem „medalionowego" portretu, jak na obrazie Gustawa z IV cz. *Dziadów*, pokazującego portret ukochanej rówieśnikom-przyjaciołom, niedostrzegającym w jej wyglądzie wyjątkowości.

Tym, co wpływa na (nie)obecność ciała kobiecego w romantycznych historiach jest również relatywność prezentacji kobiety w stosunku do mężczyzny, widoczna np. w kreacji Grażyny z poematu Mickiewicza, relatywność

wytłumaczalna zresztą ze względu na rolę, jaką kobieca bohaterka ma do odegrania na polu bitwy, przebrana w pasującą nań zbroję męża. Inna kwestia wpływająca na konwencjonalne wizerunki kobiet to dążenie do symbolizacji ich roli i odziedziczone po poprzedniej epoce ujmowanie w konwencji sentymentalnej. Do szerszego rozważenia pozostanie kwestia rozumienia i postrzegania ciała w epoce romantyzmu, na które z jednej strony wpływ miała filozofia idealistyczna, wprowadzająca dychotomię materii (cielesności) i górującego nad nim wymiaru duchowego, z drugiej zaś dostrzegalna była zachodząca m.in. pod wpływem zdobywających popularność teorii fizjonomicznych (systemu Galla i Lavatera) ewolucja oznaczająca wzrost świadomości ciała, w tym oczywiście odrębności ciała kobiecego i jego miejsca w romansowych fabułach [Bachórz 2005; Martuszewska 2014], co procentowało głównie w prozie realistycznej lat 40., np. w powieściach J. I. Kraszewskiego (*Ulana*), Józefa Korzeniowskiego (*Kollokacja*) czy N. Żmichowskiej (*Poganka*).

Nieprzypadkowo w prozie upatruję szansę na pełniejszy, cielesny obraz kobiety romantycznej. Sprzyjają temu gatunki literackie oraz realistyczna technika opisu. Powieść, opowiadanie (wspomnianą tu *Ulanę* J. I. Kraszewskiego można traktować jako dłuższe opowiadanie, mimo podtytułu „powieść poleska"), dają większe możliwości rozbudowanego oglądu bohaterek niż skondensowane w warstwie opisowej powieści poetyckie, dramaty czy liryki. Zasada prezentacji wyglądu kobiety, mimo tych odmienności, pozostaje jednak zbliżona, kobieta przede wszystkim widziana jest oczyma mężczyzny, narrator opisuje jego wrażenia i ważny jest szczególnie pierwszy moment zetknięcia się z ukochaną, tzw. pierwsze wrażenie, zauroczenie jej urodą, ogląd jej postaci, fizyczności eksponowanej w ruchu, np. w tańcu, czy w czasie codziennych czynności. Taki scenariusz prezentacji Ulany występuje w powieści J. I. Kraszewskiego. Ulanę widzimy oczyma Tadeusza Mrozoczyńskiego, rozczarowanego do salonowych dam, sztucznych lalek, bohatera na wsi leczącego miłosną porażkę. Mamy więc treściwe opisy, kiedy to Tadeusz „skanuje" niejako obraz przyszłej kochanki, badając ją oczyma i słowami, a widok „tak pięknej kobiety" wywołuje „tysiąc wspomnień, tysiąc bolesnych pamiątek" [Kraszewski 1985: 51], czyli jest katalizatorem tych zdarzeń, o których Tadeusz chciałby zapomnieć, wyrugować je z pamięci. Mimo męskiej perspektywy postrzegania tej bohaterki można zauważyć odejście od tych szablonów, które krępowały heroiny epoki gorsetem męskich oczekiwań. W opisach jej urody, zarówno rozkwitającej pod wpływem męskiego spojrzenia i pożądania, jak i gasnącej, gdy uczucie Tadeusza się wypala, nie zauważymy już tej mglistości i efemeryczności, którą krytykował Norwid. Namiętność Ulany widoczna jest na jej

obliczu, bacznie obserwowanym przez kochanka. Ta „prosta, namiętna kobieta: [będąca – BZ] aniołem oczyma, zwierzęciem ciałem i wolą" [Kraszewski 1985: 110], nie jest bierną, sentymentalną, wstydliwą istotą, lecz „ognistą, niepohamowaną, szczerą, bezwstydną prawie" [Kraszewski 1985: 110]. Świadomą też swego ciała i pragnień. Pod wpływem uczucia do Tadeusza Ulana wyzbywa się początkowej wstydliwości. To uroda, cielesność wieśniaczki, rozbudza w Tadeuszu pragnienia i to jego oczyma (podobnie, jak w poprzednio analizowanych utworach) oglądamy Ulanę. Zwierzęcość i dzikość to epitety określające jej odczucia – w tym para jest równa, nie ma tej nierównowagi, którą dostrzec można było we wcześniej analizowanych związkach kobiet i mężczyzn. Ulana nie do końca świadomie jest kobietą emancypowaną, dążącą do szczęścia w miłości, do erotycznego spełnienia, nawet kosztem nieszczęścia swojej rodziny. W odróżnieniu od wcześniej analizowanych kreacji kobiecych (Grażyny, Marii i Aldony) jest kobietą spełnioną w macierzyństwie, ma dwoje małych dzieci, o których niemalże zapomina z powodu miłosnego amoku i zatracenia w pańskiej miłości, która musi zakończyć się źle.

Do szczegółów jej urody należą piękne oczy, które zachwyciły Tadeusza „swym blaskiem, wyrazem, swą mową niepojętą o czymś tajemniczym" [Kraszewski 1985: 110]. Inne szczegóły jej wyglądu to jasna cera (na której tym widoczniejszy będzie rumieniec), świeże usta i ukryte pod chustką włosy (to po ich długości, po braku warkoczy bohater rozpoznaje, że ma do czynienia z mężatką), niewielkie dłonie i stopy. „Twarz anioła" – to określenie, które znamy z wcześniejszych przedstawień romantycznych bohaterek – tu również przywołane na określenie wyjątkowości „prostej wieśniaczki".

Paradoksalnie obraz ten można porównać z opisem Beniamina z *Poganki*, bo choć utwory te bardzo się od siebie różnią to występują też znamienne podobieństwa. W obu przypadkach mamy do czynienia ze schematem uwiedzenia i „nierówności społecznej" (w *Pogance* Aspazja to postać arystokratki, Beniamin kreowany jest na prostego górnika z sielankowej, rodzinnej oazy, w której kultywuje się wartości biblijne oraz mieszczańskie, z patronatem Beniamina Franklina) oraz kochania zniszczeniem, fatalnością, do której wiedzie uległość w romansie inicjowanym przez stronę silniejszą. Pod wpływem fatalnej kochanki Beniamin brzydnie, łysieje, zamienia się w 26-letniego starca. Przestaje być modelem z obrazu Cypriana. Do tej fizycznej degradacji dochodzi wewnętrzne wypalenie. A choć ta postać nie powinna mnie interesować ze względu na temat cielesności kobiet, to wbrew pozorom takie zestawienie niepozbawione jest uzasadnienia. W interpretacjach odnoszonych do biografii Narcyzy Żmichowskiej postać Beniamina interpretuje się jako obraz samej

autorki, pod postacią Aspazji widzi się Paulinę Zbyszewską, którą Żmichowska była zauroczona, a znajomość ta skończyła się w sposób dla niej bolesny. Poniekąd więc mamy tu do czynienia z odwróceniem ról: z męską bohaterką reprezentowaną przez Aspazję, inicjatorką romansu oraz kobiecym Beniaminem, „uwiedzionym" przez Cypriana i Aspazję, ucieleśnienie pogańskiej kochanki Alcybiadesa.

W przypadku wspomnianej Aspazji z *Poganki* można mówić o medalionowym pięknie: jej twarz widziana jest w czasie konnego wyścigu, rozświetlona błyskawicą. Tak postrzega ją Beniamin: „twarz blada a cudnie piękna – reszty postaci dowidzić nie mogłem" [Żmichowska 2002: 83]. Moment pierwszego ujrzenia przyszłej kochanki jest kluczowy i przywodzi skojarzenie z odsłonięciem obrazu antycznej pary kochanków przez Cypriana, inicjującego niebezpieczną przygodę Beniamina. Wyodrębnienie twarzy od reszty ciała, owo fragmentaryzowanie postaci, zredukowanej do widoku twarzy, podsyca tajemniczość i potęguje niepokój: „twarz sama bez innych członków ciała, bez zaokrąglenia nawet w pełność wydatnej głowy – twarz jakby z srebrnej tarczy księżyca wykrojona na tle zupełnie bezbarwnego nieba" [Żmichowska 2002: 84].

Jej dokładny, całościowy wygląd poznajemy kilka stron dalej – gospodyni przepysznego zamku prezentuje się okazale i wyraziście. Jej uroda opalizuje, zdaje się wymykać z jednoznacznych określeń, jest trudna do zdefiniowania. Drobiazgowość opisu jej twarzy, dążenie do uchwycenia niuansów koloru oczu, cery, włosów, osobliwości stroju sąsiaduje z niemożnością ich określenia. Uroda pogańskiej Aspazji jest niepokojąca i „osobna", trudno ją z czymkolwiek porównać. Niepokoi, przyciąga tajemnicą, rodzi obawy. Twarz widziana przez bohatera w świetle błyskawicy jest tym elementem, który pozwala mu w nowych okolicznościach, w pałacowej komnacie, w przepysznej scenerii oraz równie bogatym stroju rozpoznać przyszłą kochankę, kobietę, która „wzięła mu życie". Obszerny opis jest znaczący o tyle, że pokazuje zarówno niuanse urody, jak i zawikłane emocje czerpane z oglądu tej tajemniczej postaci [Zwolińska 2010].

Osobliwość *Poganki* kryje się m.in. w tym, że uwaga narratora skupia się zarówno na urodzie tytułowej bohaterki, jak i głównego bohatera, którego urodą, doskonale pasującą do tematu jego obrazu, zachwyca się brat Beniamina, Cyprian, prorokując też szybką jej utratę w wyniku intensywnych, traumatycznych doświadczeń. Zainteresowanie urodą, cielesnością tej pary bohaterów wynika z tematyki – para z obrazu, ikona antycznej miłości Aspazji i Alcybiadesa przykuwa uwagę wyglądem, a zmysłowość, cielesność tego

związku mieści się w ideale pogańskiej miłości, w której ciało (inaczej niż w chrześcijańskim modelu) odgrywa niebagatelną rolę. Tę opozycyjność widać również w przeciwstawieniu tej pary niemalże bratersko-siostrzanej miłości Adama i Walerii, tej ostatniej kształtowanej według wzorca kobiety-dziecka.

(BEZ)CIELESNOŚĆ ROMANTYCZNYCH BOHATEREK A MĘSKIE PRAGNIENIA I PROJEKCJE

Pisząc o kobiecych bohaterkach miłosnych historii można mówić o pewnym paradoksie, jeśli chodzi o ich postrzeganie, gdyż widziane oczyma mężczyzn z jednej strony stają się projektem wyobraźni, oczekiwań, statycznym obiektem westchnień, figurami ograniczonymi kanonami urody, „papierowym konstruktem", ale z drugiej strony są uosobieniem tęsknot za kobietą z krwi i kości, za jej cielesnością, nawet tą daleką od ideału.

Stereotyp myślenia o paradygmacie romantycznej epoki z utrwalonym mitem miłości romantycznej oraz kobiety rozpiętej pomiędzy bezcielesną niebiańskością, efemerycznością, anielstwem, sentymentalizmem, bytem rozumianym jako dodatek do mężczyzny, jego projekcja i wyobrażenie plasujące się pomiędzy sacrum a profanum – wszystkie te czynniki wpłynęły na marginalność obecności kobiety jako bohaterki literackiej oraz pomijanie atrybutów jej ciała. Jaka jest zatem prawda o kobiecie doby romantyzmu? Czy taka, o której pisał C. K. Norwid, wskazując na rozziew pomiędzy życiem a literaturą, krytykując zwłaszcza kreacje kobiet w literaturze wczesnego romantyzmu? I czy szansę na dostrzeżenie oblicza kobiety XIX-wiecznej daje proza realistyczna lat 40., reprezentowana przez J. I. Kraszewskiego (*Ulana*), J. Korzeniowskiego (*Kollokacja*), czy N. Żmichowską (*Poganka*), a także Słowacki, oszczędzony, jak się wydaje w krytyce Norwida oraz sam autor *Pierścienia Wielkiej Damy* w swoich dramatach? Może też taką szansę dają komedie Aleksandra Fredry, choćby te najbardziej znane, takie jak *Śluby panieńskie* czy *Zemsta*? Czy w męskocentrycznej, patriarchalnej kulturze doby romantyzmu jest miejsce dla kobiety, jej ciała, potrzeb, emocji? Czy może się ona stać kimś więcej niż literackim, bezcielesnym obiektem (czy przedmiotem) westchnień? Czy może być partnerką mężczyzny, a nie tylko anielską dziewicą, mgłą, pretekstem do męskich wynurzeń albo plasować się na przeciwnym biegunie ról skrzywdzonych, uwiedzionych, odrzuconych, zależnych od woli męskiego bohatera i „oka" narratora, jak w *Rybce* A. Mickiewicza i *Ulanie* J. I. Kraszewskiego? I wreszcie – czy skazani zostaliśmy na śledzenie jedynie „śladów" fizjologicznych przejawów miłości erotycznej w postaci ukradkowych

dotknięć, pocałunków, spojrzeń i marzeń? Często bowiem przeważa w literaturze tej epoki obrazek kontemplacji wizerunku kobiety-niebianki, a ciało staje się tematem tabu. Tabuizacja fizjologii, metaforyzacja i symbolizacja dotyczą również cierpienia, które prawie zawsze czemuś służy, nawet wówczas, gdy będzie to cierpienie miłosne, łączone z cierpieniem ciała, jak to ma miejsce w korespondencji Z. Krasińskiego z Delfiną Potocką, którą epatował opisami swoich zdrowotnych kłopotów.

Wszystko to sprawia, że dochodzimy do wniosku, że z tekstów literackich romantycznych autorów niewiele dowiemy się o ówczesnych kobietach: o tym, jak wyglądały, jak się ubierały, jakie miały upodobania, co było powodem ich zmartwień, cierpień, silnych emocji, czego pragnęły, o czym marzyły oraz jak wyglądały ich relacje z mężczyznami, także te intymne. To prawda, że utwory literackie nie są źródłem antropologicznym, jednakże spodziewalibyśmy się tu pewnego minimum wiedzy na temat płci pięknej. Jeśli w jakimś stopniu następujące po sobie epoki dialogują ze sobą, w tym poprzez utwory literackie i kreacje bohaterów, także konstrukcje fabuł romansowych, które nas w tym momencie interesują, to z nadzieją możemy spoglądać na literaturę pozytywizmu, w pewnej mierze uzupełniającą czy doświetlającą te luki i braki romansowych historii i (bez)cielesnych heroin, odgrywających w tychże historiach mniej czy bardziej eksponowane role. Problem ten i postawione w zakończeniu pytania mogą być punktem wyjścia dalszych rozważań, wymagających jednak znacznie więcej miejsca i uwagi niż w szkicowym artykule.

BIBLIOGRAFIA

Anusiewicz J., Bartmiński J. (red.), 1988, „Język a kultura", t. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, Wrocław.

Bachórz J., 2005, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku czyli o fizjonomice w literaturze* oraz *Anatomia heroiny romansu*, w: tegoż, *Romantyzm a romanse : studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk.

Bokszański Z., 2001, *Stereotypy a kultura*, Wrocław.

Goethe J. W., 1984, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, Warszawa.

Graves R., 1967, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, Warszawa.

Kopaliński W., 1985, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.

Korotkich K., 2018, *Czy romantycy nie lubili dzieci?*, „Bibliotekarz Podlaski", z. 2, r. XXXIX, s. 207-222.

Kowalczykowa A., 1977, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa.

Kowalczykowa A., 1978, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków.

Krasiński Z., 1981, *Nie-Boska komedia*, oprac. S. Treugutt, Warszawa.

Kraszewski J. I., 1985, *Ulana. Powieść poleska*, wstępem poprzedził, przyg. do druku i przypisami opatrzył S. Burkot, Warszawa.

Ławski J., 2008, *Liryczny caravaggionizm „Marii" Malczewskiego*, w: tegoż, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk, s. 101-134.

Martuszewska A., 2014, *Architektonika literackiego romansu*, Gdańsk.

Płonka-Syroka B., Rudolf E. (red.), 2009, *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, t. 3, Wrocław.

Mickiewicz A., 1986, *Dziady*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa.

Mitosek Z., 1974, *Literatura i stereotypy*, Wrocław.

Norwid C. K., 1968, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki, t. 2 *Poematy*, Warszawa.

Norwid C. K., 1968, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki, t. 5 *Listy*, Warszawa.

Piwińska M., 1984, *Miłość romantyczna*, Kraków.

Sosnowska D., 1995, *Kartoflane życie, czyli romantyczna miłość a rebours*, „Znak", nr 11, s. 53-60.

Szajnert D., 2003, *Stereotypy w komunikacji literaturoznawczej*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa, s. 37-46.

Walas T. (red.), 1995, *Narody i stereotypy*, Kraków.

Wasylewski S., 1958, *O miłości romantycznej*, Kraków.

Zwolińska B., 2017, *Romantyczna historia łez. Prolegomena*, „Literaturoznawstwo", nr 11, s. 21-34.

Zwolińska B., 2010, *W poszukiwaniu tożsamości: o bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk.

Żmichowska N., 2002, *Poganka*, oprac. E. Zarych, Kraków.

The myth of love and the stereotype of a woman in romantic literature

Summary: The issue of stereotyping women in the literature of Romanticism, mentioned in the title, which is related to the design of their specific role in romance stories, inspires questions about the reasons for the template shots of heroines, marginalizing their role and creating types and models of women, such as woman-child, sentimental heroin, woman – an angel or a Polish mother. The static and conventional nature of the "medallion" portraits of women make them disembodied, devoid of individual features, or of an identity perceived relatively to the male figure. Referring to the observations of C.K. Norwid, who criticizes the absence of women in the works of the Romantics, or their conventional images that have nothing to do with life, I wonder about the reasons for such marginalization of female protagonists. I ask the question to what extent the reasons for this type of shots result from the male perspective of perceiving women, the domination of male-centered narratives, and creating images of lovers in line with the expectations, ideas and dreams of male heroes.

Keywords: woman, body, romantic love, incorporeality, idealization, myth, stereotype

Jan Załęcki
Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0009-0000-7330-7618
e-mail: jan_zalecki@tlen.pl

„Kazanie na scenie" dla współczesnej publiczności. Recepcja średnioniderlandzkiego moralitetu *Elckerlyc* w teatrze XXI wieku

Streszczenie: Powstały w końcu XV w. moralitet *Elckerlyc* należy do kanonu literatury niderlandzkiej. Realizuje on w pełni definicję tego gatunku. Znaczącą rolę w jego rozpowszechnieniu odegrał powstały na początku XVI w. przekład angielski (*Everyman*), którego ponowne odkrycie na początku XX w. miało znaczny wpływ na szeroką recepcję dzieła. Jedną z polskich współczesnych realizacji inspirowanych tym tekstem jest *Każdy/a. Sztuka moralna* (2008) Michała Zadary, która zestawiona jest ze spektaklem *Elckerlyc* (2012) Hansa Croiseta. Analiza przedstawień wskazuje na wyraźne podobieństwa między nimi. W obu przypadkach widoczny jest prosty i minimalistycznych charakter estetyczny oraz tendencja do unowocześniania przekazu, a także elementy użycia współczesnych technologii. Różnice między nimi (np. obecność elementów improwizacji, czy wykorzystanie oryginalnego bądź współcześnie opracowanego tekstu) wynikają przede wszystkim z okoliczności ich powstania, a nie z fundamentalnie różnych postaw twórczych.

Słowa kluczowe: *Elckerlyc*, *Everyman*, Michał Zadara, Hans Croiset, recepcja, moralitet, dawna literatura niderlandzka

Powstały w końcu XV w. moralitet *Elckerlyc* obecny jest niemal nieprzerwanie w obiegu kulturowym. Choć tytuł ten wydaje się niewiele mówić współczesnemu odbiorcy, znacząca liczba tekstów kultury ma w nim swój

początek, czy pośrednio lub bezpośrednio się do niego odwołuje. Tekst ten, tak silnie zakorzeniony w kulturze średniowiecza, wydawać się może nieadekwatny dla realiów współczesnego teatru. We wstępie do swojej rozprawy doktorskiej (poświęconej powrotowi anglojęzycznego moralitetu na deski teatralne w pierwszej połowie XX w.) Ewa Błasiak [2020: 7] przywołuje głosy mówiące o braku użyteczności tego rodzaju sztuki w nowoczesnych realiach, ponieważ jej treść nie stanowi adekwatnej odpowiedzi na pytania stawiane przez ludzi czasów współczesnych. Moralitet ma charakter silnie hermetyczny i alegoryczny; na interesujący aspekt tego zagadnienia zwraca uwagę Mateusz Bartosiak [2010: 288-289] opisując *Elckerlyca* w syntetycznym artykule poświęconym toposowi „każdego" w dramacie nowożytnym: wśród postaci dramatu nie ma duchownego, który w rzeczywistości byłby pośrednikiem i uczestnikiem wielu rytuałów, które w tekście się pojawiają, zamiast ludzkiego duchownego w sztuce występują alegoryczne sakramenty „osobiście".

Pomimo pewnego oddalenia od współczesnej kultury i w naszych czasach odnaleźć można różnorodne przykłady sięgania przez twórców teatru do literatury średniowiecza, w tym także moralitetów. Należą do nich między innymi dwa spektakle teatralne powstałe już w XXI w. w Polsce i w Niderlandach: *Każdy/a. Sztuka moralna* Michała Zadary oraz *Elckerlyc* w reżyserii Hansa Croiseta. U źródła obu realizacji leży wymieniony w pierwszym zdaniu tekst niderlandzki. Oba spektakle przedstawione zostaną w niniejszym tekście w kontekście zarysu historii recepcji *Elckerlyca* z naciskiem na praktyczne aspekty realizacji scenicznej, tak by odpowiedzieć na pytanie: w jaki sposób średniowieczny moralitet przedstawić można na scenie współczesnej publiczności?

POCZĄTEK: *ELCKERLYC* I *EVERYMAN*

Elckerlyc stworzony został w kręgach *rederijkerskamers*, czyli 'izb retoryków'. Były to mieszczańskie, amatorskie stowarzyszenia literackie, aktywne w wielu miastach niderlandzkich w drugiej połowie XV oraz w XVI w. i wspierane często finansowo przez lokalne samorządy. Rozwijały się one w środowisku religijnym i taką też tematyką zajmowali się z początku ich członkowie w swojej twórczości. Ich literatura skupiała się przede wszystkim na gatunkach poetyckich i dramatycznych. Przy okazji świąt kościelnych retorycy prezentowali m. in. *tableux vivant*, przedstawiające sceny biblijne i przybliżające w ten sposób opowieści za pomocą obrazów. Członkowie *rederijkerskamers* tworzyli w formach bardzo ścisłych, czego świadectwa odnaleźć

można w wielu współczesnych im tekstach, takich jak *De const van rhetoriken* (1555) Matthijsa de Casteleina, który stanowi poetykę niderlandzkich retoryków. Do najważniejszych tworzonych przez nich gatunków zaliczała się *zinnenspel* lub *spel van zinne* ('gra z przesłaniem'), której jedną z form był moralitet[1]. Nazwą *spel van zinne* (termin *moralitet* nie pojawia się w zachowanych z tego okresu tekstach) określano dzieła o charakterze religijnym, w których nie przedstawiano historii biblijnych, ani nie pojawiały się postaci świętych [*Rederijkers* 2012]. Gatunek ten miał charakter alegoryczny, typowe było wprowadzanie na scenę postaci o imionach takich jak Cnota, Prawda, Dobra doczesne czy nawet Pytanie, Odpowiedź lub Argumentacja. Gerard Steenbergen [1963: 6] we wstępie do jednego z wydań *Elckerlyca* nazywa moralitet „een preek in toneelvorm"[2].

Wszystkie cechy charakterystyczne moralitetu odnaleźć można również w *Elckerlycu*. Dokładna data powstania tego tekstu nie została ustalona, lecz pierwsze znane drukowane[3] wydania pochodzą z lat 1496 (dwa wydania opublikowane w Delft oraz w Antwerpii), 1501 oraz 1525, to ostatnie jest najstarszym źródłem zawierającym pełny tekst dzieła [Davidson i in. 2007]. Po raz pierwszy *Elckerlyc* przedstawiony został w Antwerpii podczas jednego z *landjuwelen*, czyli swego rodzaju konkursów teatralnych, w których współzawodniczyły ze sobą różne grupy retoryków z wielu miejscowości z obszaru Niderlandów[4] [van Elslander 1985: x-xi].

Sztuka ta rozpoczyna się monologiem Boga, w którym skarży się on, że ludzie żyją beztrosko, jakby wcale nie istniał. Bóg prosi Śmierć o przyprowadzenie do niego Elckerlyca, aby ten zdał sprawę ze swojego życia i rozliczył się ze złych i dobrych uczynków. Śmierć udaje się na ziemię i przekazuje powołanemu bożą wolę. Zdziwiony Elckerlyc próbuje przekupić Śmierć, aby pozostać przy życiu, ale propozycja ta zostaje szybko odrzucona. Następnie Elckerlyc prosi kilka innych postaci jak Gezelschap ('Towarzysze'), Mage en Neve ('Krewni'), czy Goed ('Dobra') o dołączenie do niego. Niestety,

[1] Literatura retoryków i struktura organizacji ich izb opisana została przez Piotra Oczkę w rozdziale najnowszej polskojęzycznej historii literatury niderlandzkiej *Widzę rzeki szerokie…* [Oczko 2018: 106-124].

[2] „Kazanie na scenie" (tłumaczenie własne).

[3] W Bibliotece Królewskiej w Brukseli przechowywany był także zawierający tekst dzieła manuskrypt, obecnie jednak uznaje się go za zaginiony [Davidson i in. 2007].

[4] Nie ma pełnej zgodności co do pierwotnego przeznaczenia tekstu *Elckerlyca*, czy był on przeznaczony do wykonywania na scenie, czy samodzielnej lektury. Zwolennikiem pierwszej tezy jest np. Herman Pleij, który za dowód jej słuszności podaje fakt przedstawienia jego w formie scenicznej w ramach jednego ze spotkań brabanckich retoryków w końcu XV w. w Antwerpii, kiedy przyznano za tekst ten również pierwszą nagrodę.

za każdym razem spotyka się z odmową. W końcu udaje się do Duecht ('Cnoty'), która zaniedbana leży w oddaleniu. Ona jedyna jest skłonna zgodzić się na towarzyszenie Elckerlycowi w ostatecznym rozliczeniu z Bogiem, ale jej słabość to uniemożliwia. Proponuje zapytać Kenisse ('Wiedzę') o radę, która oznajmia, że jedynie Biechte ('Spowiedź') może pomóc im uzdrowić Cnotę. Następnie Elckerlyc wraz z Cnotą skorzystać muszą z pomocy Vroedschap ('Roztropności'), Schoonheyt ('Piękna'), Cracht ('Siły') i Vijf Sinnen ('Pięciu Zmysłów'), które pomagają im się przygotować do sprawozdania. Na koniec zostają zabrani przez Anioła przed boskie oblicze.

Znaczenie imienia głównej postaci zrozumieć można łatwo na podstawie jej angielskiego odpowiednika: Everyman. *Elk* oznacza po niderlandzku 'każdy', sufiks *-lijk* (czy według dawnego zapisu *-lyc*) służy do tworzenia przymiotników i przysłówków. Imię Elckerlyc oznacza więc 'każdego człowieka', tak jak Everyman, który to jest tytułem anglojęzycznego przekładu Elckerlyca. Brak jest pewności, która edycja tekstu niderlandzkiego posłużyła jako materiał źródłowy dla angielskiego tłumacza. Najstarsze druki zawierające niekompletny tekst angielski pochodzą z lat około 1510-1529. Pełny tekst odnaleźć można w edycjach Johna Skota powstałych w latach 20. oraz 30. XVI w. Druk późniejszy jest najprawdopodobniej najbliższy oryginalnemu tłumaczeniu [Davidson i in. 2007].

RECEPCJA: HISTORIA O KAŻDYM PRZEZ WIEKI

Już w XVI w. w całej Europie powstawały liczne przekłady i adaptacje *Elckerlyca* oraz *Everymana*. Autorzy przedmowy do komparatywnego wydania tekstu obu sztuk *Everyman and Its Dutch Original, Elckerlijc* (2007) wskazują na przekłady łacińsko- oraz niemieckojęzyczne. Do pierwszej grupy należą m.in. *Homulus* (1536) Christiana Ischyriusa czy *Hecastus* (1539) Gregoriusa Macropediusa, do drugiej natomiast *Mercator* (1540) Thomasa Kirschmayera, czy *Ein Comedie von dem reichen sterbenden Menschen* (1549) Hansa Sachsa [Davidson i in. 2007]. Pierwsze dwa teksty spośród wymienionych już w XVI w. były wielokrotnie drukowane, także w Krakowie. W literaturze przedmiotu pojawiały się sugestie dotyczące istnienia polskiego przekładu *Homulusa*, który wydany miałby być w Krakowie, najprawdopodobniej nie mają one jednak pokrycia w rzeczywistości i są wynikiem nadinterpretacji zapisów w inwentarzach, o czym pisze Małgorzata Dowlaszewicz [2016: 93-94]. Z roku 1549 pochodzi polskie dzieło, które może zostać uznane

za tłumaczenie pośrednie: dramat religijny Mikołaja Reja *Kupiec*, który określany jest jako adaptacja dzieła Kirschmayera[5].

Szczególną uwagę zwraca mnogość adaptacji *Elckerlyca* i *Everymana* powstałych w wieku XX. Niebagatelne znaczenie dla światowej recepcji tych tekstów miała angielska inscenizacja *Everymana* z 1901 r. w reżyserii Williama Poela zaprezentowana w londyńskim Charterhouse. Był to spektakl zrealizowany na świeżym powietrzu w prostej scenografii złożonej z wieżyczki reprezentującej niebo, podwyższenia (będącego przestrzenią rozgrywania się dialogów między Każdym a alegorycznymi postaciami) oraz znajdującej się u jego stóp przestrzeni grobu [Błasiak 2020: 54-59]. Pod względem estetycznym inscenizacja nawiązywała do malarstwa prerafaelitów oraz zawierała nawiązania do sztuki niderlandzkiej: projekty kostiumów zaczerpnięte zostały z przedstawień znajdujących się na flamandzkich gobelinach [Davidson i in. 2007]. Spektakl okazał się znaczącym sukcesem i w kolejnych latach prezentowany był w wielu miastach Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych.

Dziesięć lat po premierze londyńskiej w berlińskim Zirkus Schumann zaprezentowano niemieckojęzyczną adaptację dzieła opracowaną przez Hugona Hoffmansthala zatytułowaną *Jedermann*. Inspiracją do powstania tego tekstu była relacja z wymienionego wyżej spektaklu Poela, która dotarła do Hoffmansthala za pośrednictwem jednego z jego przyjaciół w 1903 r. Za reżyserię niemieckiej sztuki odpowiadał Max Reinhardt[6]. *Jedermann* stał się stałym elementem programu odbywającego się rokrocznie Festiwalu Salzburskiego, gdzie wystawiony został po raz pierwszy w 1920 r. na placu przed katedrą, w taki sposób, że jego finał zsynchronizowany był z zachodem słońca oraz biciem katedralnych dzwonów [Błasiak 2020: 72-77]. Sztuka Hofmannsthala prezentowana jest każdego lata w Salzburgu do dziś.

Na terenie Niderlandów również można odnaleźć liczne przykłady dwudziestowiecznych inscenizacji *Elckerlyca*. Do najstarszych należy realizacja z 1907 r. przygotowana przez Eduarda Verkade i Willema Royaardsa. Spektakl ten, wraz z wystawieniem w tym samym czasie czternastowiecznej sztuki świeckiej *Lanceloet van Denemerken*, postrzegany jest jako przełom w historii

[5] Prawdopodobne jest, zważywszy na obecność polskich wydań z 1 poł. XVI w., że Rej znał niderlandzki katolicki oryginał za pośrednictwem tłumaczeń łacińskich [Dowlaszewicz 2016: 102].

[6] W tym samym okresie Reinhardt reżyserował także inny spektakl oparty na motywach pochodzących z literatury średnioniderlandzkiej, mianowicie *The Miracle* oparty maryjnej legendzie *Beatrijs* we francuskojęzycznej dramatycznej adaptacji Maurice'a Maeterlincka [Réthelyi 2015: 9-10].

teatru niderlandzkiego, ze względu na reformatorskie podejście twórców[7]. Z inspiracji salzburską tradycją wystawiania *Jedermanna* w latach 1950-1967 *Elckerlyc* pojawiał się rokrocznie w programie Holland Festival organizowanego w Delft. Były to także spektakle plenerowe realizowane w ogrodzie przy pałacu książęcym, a reżyserowane były przez Johana de Meestera [Doornik i Zentsching 1996: 680-685].

Adaptacja Hofmannsthala stała się także źródłem inspiracji dla polskiej adaptacji historii Elckerlyca, której autorem jest Jarosław Iwaszkiewicz. Inicjatorem stworzenia takiego tekstu był Ryszard Ordyński, aktor i reżyser, który współpracował z Hoffmansthalem i u Iwaszkiewicza w 1921 r. zamówił polskie opracowanie dzieła niemieckojęzycznego. Premiera sztuki Iwaszkiewicza miała miejsce w Krakowie w 1925 r. i nosiła tytuł *Kto bądź, czyli Komedia o życiu i śmierci człowieka smutna i wesoła*, w późniejszych publikacjach pojawia się inny tytuł dramatu: *Kwidam* [Dowlaszewicz 2016: 95-99]. Inscenizacja premiery *Kwidama* odznaczała się retrospektywną estetyką: scenografia i kostiumy nawiązywały do sztuki renesansu, a wykorzystana muzyka pochodziła z dworu Władysława Jagiełły [Sinko 1925: 2-3].

Przedmiotem krótkiej analizy w niniejszym artykule będą jednak dwa wymienione we wstępie współczesne spektakle. *Każdy/a. Sztuka moralna* Michała Zadary to produkcja warszawskiego Teatru Studio, której premiera miała miejsce 10 maja 2008 r. W spektaklu wystąpili: Paula Kinaszewska, Izabela Szela, Stanisław Brudny, Mateusz Lewandowski, Krzysztof Skonieczny, Krzysztof Strużycki oraz Piotr Wawer. Druga realizacja to *Elckerlyc* w reżyserii Hansa Croiseta przygotowana w Amsterdamse Toneelschool (Amsterdamskiej Szkole Teatralnej) z 2012 r. W realizacji wzięli udział: Tom Afman, Yara Alink, Sarah Bannier, André Dongelmans, Samira Idoudaoud, Stacyian Jackson, Tom van Kalmthout, Doortje Kleinrensink, Sanne Langelaar, Naomi van der Linden, Sander Plukaard oraz Yannick van de Velde.

[7] Verkade był jedną z najbardziej znaczących postaci w teatrze niderlandzkim początku XX wieku. Przetłumaczył na język niderlandzki pamflet Edwarda Gordona Craiga, odpowiedzialnego za projekt scenografii do realizacji londyńskiej z roku 1901, zatytułowany *The art of theatre*. Verkade zetknął się osobiście z Craigiem w Niemczech [Erenstein 2001: 287-288]. Warto ponadto zauważyć, że istnieje jeszcze połączenie między inscenizacją z Laren a Craigiem i Reinhardtem: w latach poprzedzających pracę na *Elckerlyckiem* brał on udział w przygotowaniu *Oepidiusa* Hofmannsthala, w tym procesie miał okazję współpracować Reinhardtem i Craigiem [Erenstein 1996: 554].

KAŻDY/A. SZTUKA MORALNA MICHAŁA ZADARY (2008)

Kilka lat po premierze *Kwidama* na polskim rynku pojawił się także przekład *Everymana* (1933), którego twórcą jest Stanisław Helsztyński. Nazwisko Helsztyńskiego wymienione jest w książeczce programowej spektaklu Michała Zadary *Każdy/a. Sztuka moralna.* Fragmenty tego tłumaczenia znalazły się bowiem w tekście spektaklu, jednakże trzon sztuki stanowi nowy tekst autorstwa Zadary, który napisał go „po przeczytaniu staroangielskiej sztuki *Everyman*" [*Każdy/a. Sztuka moralna* 2008: 3].

Jednym z elementów przykuwających uwagę jest tytuł spektaklu i jego gramatyczne rozdwojenie, fakt ten został zauważony przez krytyków teatralnych. Iwona Libucha [2008] nazywa tytuł „brzmiącym genderowo" i zauważa, że jest to jedna z wielu prowokacji pojawiających się w tym spektaklu. Izabela Szymańska [2008] przytacza uwagi samego reżysera na temat tytułu: według Zadary sformułowanie to podkreśla uniwersalną wymowę sztuki. Zauważa on, że *Everyman* powstawał w czasach, gdy dyskusyjne było pytanie, czy kobiety posiadają dusze.

W spektaklu Zadary historia Elckerlyca zostaje zarówno uwspółcześniona, jak i dodatkowo „zmediewizowana". Na poziomie uwspółcześnienia, szczególnie istotne jest użycie nowoczesnej terminologii, która związana jest z tematyką „zdawania sprawy" przez Elckerlyca wobec Boga. W sztuce Zadary bohaterowie używają takich słów i wyrażeń jak: „rozliczenie", „zapłacenie długu", „wpisanie do rejestru" czy „sprawozdanie". Interesującym zabiegiem pochodzącym ze środków wyrazu współczesnego teatru jest brak stałego przyporządkowania postaci do aktora. Każdy aktor gra tu zasadniczo każdą postać, co odebrać można jako kolejny środek służący uniwersalizacji wymowy sztuki. Ważną rolę w spektaklu odgrywa również ironia; ironiczne wrażenie sprawia finał: w momencie, gdy miałaby się pojawić moralna wymowa spektaklu (o czym zresztą aktorzy sami wyraźnie mówią), najpierw, jakby przez pomyłkę, czytany jest wycinek prasowy o niewielkiej liczbie wiernych, którzy przychodzą do kościoła w okresie adwentu. Pojawiają się tu ironiczne uwagi na temat samego współczesnego teatru, np. jeden z aktorów mówi, że jeśli reżyser nie ma pomysłu, jak dana scena może wyglądać, to aktorzy powinni uciec się do improwizacji. I choć tekst spektaklu zdaje się być rzeczywiście improwizowany na miejscu jest on jednak w całości zapisany, gdyż do jednej z jego wersji odnosi się w swoim artykule Katarzyna Tokarska [2010: 296]. Jej zdaniem, tekst Zadary dobrze pokazuje współczesne relacje między językiem

potocznym a językiem religijnym. Codzienne dialogi i uwagi mieszają się tu z patetycznymi frazami średniowiecznego moralitetu.

Elementami, które sprawiają, że związek współczesnej inscenizacji ze średniowieczem jest silniejszy, są przede wszystkim bezpośrednie odniesienia do tekstu Katechizmu Kościoła Katolickiego, które wyraźnie wskazują na moralizatorski punkt wyjścia. Oprócz siedmiu sakramentów i siedmiu grzechów głównych, które również pojawiają się w oryginalnym tekście *Elckerlyca*, przytoczono także dziesięć przykazań w sformułowaniach wyjętych ze Starego Testamentu. Tokarska [2010] komentuje, że przyczyną takiego rozwiązania była dewaluacja najbardziej znanego tekstu dekalogu z katechizmu, który nie robi już na ludziach silnego wrażenia. Ważną rolę w tekście *Każdego/Każdej* odgrywają przysłowia, które stanowią nawet w całości podstawę tekstu jednej ze scen.

Scenografia i kostiumy są tu minimalistyczne. Aktorzy grają na pustej scenie. Na horyzoncie sceny umieszczony jest duży ekran, będący jedynym elementem scenografii. Pojawiają się na nim wyświetlone teksty niejako komentujące przebieg spektaklu, czy, wzorem zwyczajów z literatury XVI w., zapowiadają treść kolejnych scen. Inscenizacja Zadary posiada niektóre cechy happeningu: *Każdy/a* sprawia wrażenie, jakby aktorzy nie musieli przygotowywać konkretnego dramatu, ale otrzymywali od reżysera jakieś ogólne wskazówki. Wygląda to nieraz jak kolaż różnorodnych elementów pochodzących z różnych źródeł. Aktorzy sporadycznie wchodzą także w interakcje z publicznością.

ELCKERLYC HANSA CROISETA (2012)

Tak jak *Każdy/a* jest w pewnym sensie adaptacją lub przetworzeniem *Everymana*, spektakl przygotowany pod kierunkiem Hansa Croiseta, można nazwać, według Jana Bloemendala [2012], „edycją" Elckerlyca. Bloemendal w swoim tekście poświęconym temu spektaklowi pisze, że taka realizacja tekstu dramatycznego może zostać uznana za żywy odpowiednik tekstu spisanego zawierającego uwagi reżyserskie. Te informacje podane są w spektaklu w sposób bardziej praktyczny, tak by odbiorca nie musiał czytać „tekstu klinicznego". Realizacja Croiseta jest rzeczywiście bardzo bliska oryginałowi. Tekst prezentowany przez aktorów w spektaklu pochodzi z najstarszego kompletnego źródła, czyli wydania antwerpskiego z roku 1525.

Oprawa scenograficzno-kostiumograficzna jest w tym przypadku również minimalistyczna. Aktorzy grają w codziennych ubraniach na czarnym

tle, w scenografii złożonej z kilku krzeseł i stołu. Przydział członków obsady do konkretnej roli jest, podobnie jak w realizacji Zadary, płynny. Tytułowego bohatera odgrywają kolejno różni aktorzy, a wyróżnikiem Elckerlyca w całej realizacji pozostaje brązowy kapelusz, symbol przynależności Elckerlyca do świata ludzi. Widoczna jest także potrzeba przedstawienia średniowiecznego tekstu w sposób nowoczesny dla współczesnego odbiorcy: tekst podawany jest bardzo naturalnie ze współczesną ekspresją, a gesty aktorów są zwyczajne i codzienne. Ponieważ spektakl został sfilmowany i w takiej formie dostępny jest na portalu poświęconym literaturze niderlandzkiej DBNL, warto podkreślić zróżnicowaną i dynamiczną pracę kamery.

PODSUMOWANIE

Z powyższych krótkich charakterystyk wynika, że spektakle Zadary i Croiseta posiadają wiele wspólnych cech, a różnice jakie pomiędzy nimi zachodzą, są przede wszystkim skutkami odmiennych kontekstów, w jakich zostały zrealizowane (repertuarowy spektakl w teatrze w Polsce oraz niderlandzki projekt realizowany w środowisku szkoły artystycznej). Jedyną wyraźną różnicą jest sposób poruszania się aktorów po scenie: bohaterowie Zadary są bardzo żywotni, co też często podkreślano w recenzjach: chodzą, gimnastykują się lub tańczą, podczas gdy bohaterowie Croiseta są bardziej statyczni i poruszają się powoli, co pod względem dynamicznym, rekompensuje realizacja filmowa, a co interpretowane może być jako konsekwencja wykorzystanego tekstu. Intensywny ruch jest znacznie bardziej naturalny w inscenizacji tekstu współczesnego, operującego potocznym rejestrem języka niż w przypadku historycznego tekstu średniowiecznego.

Na poziomie podobieństw uwagę zwraca wizualny minimalizm obecny w obu inscenizacjach: zarówno u Zadary, jak i Croiseta, na scenie pojawiają się postaci w codziennych ubraniach, na czarnym tle z minimalną liczbą elementów scenografii. Widoczna jest również w obu przypadkach potrzeba unowocześnienia średniowiecznego przekazu: amsterdamscy studenci używają współczesnej ekspresji głosu, dzięki czemu alegorie zachowują się jak osoby napotykane na co dzień. Zadara idzie krok dalej: każe swoim alegoriom mówić językiem potocznym, czy opowiadać osobiste anegdoty z życia grających je aktorów.

Obaj reżyserzy subtelnie wykorzystują nową technologię, która pasuje do ram ich projektu. W niderlandzkim spektaklu jest to zróżnicowana praca kamery, w polskim – projekcje na ekranie. Zadara proponuje całkiem nowy,

współczesny, opracowany przez siebie tekst, czego nie robi Croiset. W tym kontekście warto jednak zaznaczyć, że realizacja amsterdamska była projektem dydaktycznym, którego celem było nauczenie młodych aktorów grania w języku średnioniderlandzkim. Dodatkowo, Zadara nie miał do dyspozycji żadnego średniowiecznego polskiego tekstu tej sztuki, gdyż najstarsze znane tłumaczenie *Elckerlyca* pochodzi z lat 30. XX wieku (jest to wspomniane wyżej tłumaczenie Helsztyńskiego), więc znacznie bardziej naturalne było tu sięgnięcie po współczesną polszczyznę.

Ponadto kluczowa jest w obu spektaklach zmienność przyporządkowania roli do aktora: każdy gra Każdego (czy też Każdą), bo sztuka jest o każdym(--dej). Elckerlyc, Everyman, czy też Każdy jest każdym oraz każdą. Zabieg ten, przynależny raczej do teatru XX i XXI wieku, okazuje się być znakomitym środkiem służącym do wydobycia uniwersalności przekazu, cechy, która tak ważna jest w perspektywie średniowiecznego oryginału. Szczególny jest fakt, że rozwiązanie takie zastosowane zostało w obu produkcjach przygotowanych pod kierunkiem różnych reżyserów, w których przypadku wzajemna inspiracja wydaje się mało prawdopodobna.

BIBLIOGRAFIA

Bartosiak M., 2010, *Topos „każdego" w europejskim dramacie nowożytnym*, [w:] *Życie księgi. Biblia a teatr i dramat współczesny*, red. E. Partyga, M. Prussak, Warszawa, s. 287-293.

Bloemendal J., 2012, *Elckerlijc of: Wat is een editie?*, [w:] https://www.textualscholarship.nl/?p=11568 [dostęp: 24.11.2022].

Błasiak E., 2020, *The Return of the Morality Play in Anglophone Drama of the First Half of the Twentieth Century* [rozprawa doktorska], Wrocław.

Davidson C., Walsh M. W., Broos T. J., 2007, *Introduction*, [w:] *Everyman and Its Dutch Original, Elckerlijc* [online], Kalamazoo, Michigan, https://d.lib.rochester.edu/teams/publication/davidson-everyman-and-its-dutch-original-elckerlijc [dostęp 29.11.2022].

Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, 2012, *Rederijkers* [hasło], [w:] https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_01680.php [dostęp: 10.11.2022].

Doornik F. i Zentsching R., 1996, *Tijdens het Holland Festival wordt 'Elckerlijc' opgevoerd. Begin van een nieuwe traditie rond een oud stuk*, [w:] *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, red. R. L. Erenstein, Amsterdam, s. 680-685.

Dowlaszewicz M., 2016. *Hoe Nederlands is Elckerlijc? De verwijzingen naar de Nederlandse oorsprong in de Poolse receptie van de Middelnederlandse tekst*, "Werkwinkel", nr 11 (2), s. 91-107.

Elckerlyc, Anonim, 2012, reż. Hans Croiset, Amsetrdamse Toneeschool, Amsterdam.

Erenstein R. L., 1996, *Zomerspelen in Laren onder leiding van Royaards en Verkade. Het begin van het moderne theater*, [w:] *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, red. R. L. Erenstein, Amsterdam, s. 552-559.

Erenstein R. L., 2001, *De receptie van middeleeuws toneel in de twintigste eeuw*, [w:], *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, red. H. van Dijk i B. A. Ramakers, Amsterdam, s. 282-304.

Każdy/a. Sztuka moralna, Michał Zadara, 2008, reż. M. Zadara, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa.

Libucha I., 2008, *Moralitet bez morału (chyba)*, „Didaskalia. Gazeta teatralna", czerwiec 2008.

Oczko P., 2018, *Sztuka z kościoła, jarmarku i oberży. Średniowieczny dramat niderlandzki*, [w:] *Widzę rzeki szerokie… Z dziejów dawnej literatury niderlandzkiej*, red. J. Koch, P. Oczko, t. 1, Poznań, s. 101-125.

Réthelyi O., 2015, *De koopman, de non en cultural transfer. Max Reinhardt en de receptie van Middelnederlandse literatuur in Hongarije*, [w:] *Praagse Perspectieven*, red. E. Kroll, J. Pekelder, A. Gielen, t. 10, Praga, s. 9-34.

Sinko T., 1925. *Z teatru miejskiego*, „Czas", 16 grudnia, s. 2-3.

Steenbergen G. J., 1963, *Inleiding*, [w:] *Den Spiegel der Zaligheid van Elkerlijk*, red. G. J. Steenbergen, Zwolle, s. 5-16.

Szymańska I., 2008, *Współczesny moralitet Zadary*, „Gazeta Stołeczna", 10 maja.

Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, 2008, *Każdy/a. Sztuka moralna* [książka programowa], red. E. Bułhak i P. Dobrowolski, Warszawa.

Tokarska K., 2010, *"Każdy/a. Sztuka moralna" Michała Zadary jako przykład poszukiwania języka dla moralitetu*, [w:] *Życie Księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*, red. E. Partyga i M. Prussak, Warszawa, s. 294-301.

van Elslander A., 1985, *Inleiding*, [w:] *Den spyeghel der salicheyt van Elckerlijk*, red. A. van Elslander, Antwerpia, s. vii-xvi.

'A sermon on the stage' for contemporary audiences. The reception of the Middle Dutch morality play *Elckerlyc* in 21st century

Summary: A late 15th century Dutch morality play *Elckerlyc* belongs to the canon of Dutch literature. It is a representative example of this genre. The English translation from the early 16th century (*Everyman*) played a significant role in its popularization. *Everyman's* rediscovery in the early 20th century had a significant impact on the wide reception of the work. One of the Polish contemporary productions inspired by this text is *Każdy/a. Sztuka moralna* (2008) by Michał Zadara, which is compared with the performance of *Elckerlyc* (2012) directed by Hans Croiset. Analysis of the plays reveals the similar aspects of both of them. In either case, a simple and minimalist aesthetic character is evident, as well as a tendency to modernize the message, and elements of the use of modern technology. The differences between the plays (such as the presence of elements of improvisation, or the use of historic or contemporary text) are primarily due to the circumstances of their creation, rather than fundamentally different creative attitudes.

Keywords: *Elckerlyc*, *Everyman*, Michał Zadara, Hans Croiset, reception, morality play, early Dutch literature

Weronika Oleszczuk
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0009-0007-8896-8460
e-mail: w.oleszczuk@student.uw.edu.pl

Dramat *Potępienie* Józefa Albina Herbaczewskiego w kręgu inspiracji gotycyzmem

Streszczenie: Artykuł poświęcony został analizie i interpretacji motywów typowych dla literatury gotyckiej w dramacie litewskiego modernisty J. A. Herbaczewski *Potępienie* (1906). Podjęta została próba komparatystycznego poszukiwania kontekstów utworu (m.in. zakresu obecności romantycznej frenezji, inspiracji literatura grozy, szczególnie twórczością E. A. Poego), uwzględnienie których może odsłonić ich rolę w kreowaniu świata przedstawionego tak niezwykłego w swej wymowie dramatu w historii literatury litewskiej. Charakterystyka symboli i motywów, wiążących się z gotycyzmem została opracowana na podstawie własnych propozycji odczytania dramatu i w oparciu o aktualne polsko-litewskie badania poświęcone twórczości J. A. Herbaczewskiego.

Słowa kluczowe: Józef Albin Herbaczewski, dramat *Potępienie*, gotycyzm, frenezja, Edgar Allan Poe, literatura litewska

Józef Albin Herbaczewski (Juozapas Albinas Herbačiauskas) związany z kręgiem twórców Młodej Polski był jednym z przedstawicieli moderny[1], uznawanym współcześnie za prekursora litewskiego ekspresjonizmu. Literaturoznawca Paweł Bukowiec określa autora dramatu *Potępienie* jako ,,postać dalekiego planu" ówczesnej bohemy artystycznej Krakowa, znaną bardziej

[1] „W historii literatury litewskiej jest Herbaczewski powszechnie uważany za pierwszego modernistę [...]" [Narušienė, 2007: 7].

ze swoich ,,ekscentrycznych zachowań" niż utworów [zob. Bukowiec 2012]. Podobnie Anna Gołębiewska pisała, że ten ,,brak zainteresowania twórczością oryginalną Herbaczewskiego nie jest niestety nieuzasadniony. To utwory o niewielkiej wartości artystycznej" [Gołębiewska 2003: 103]. Twórczość Herbaczewskiego zwykle postrzegana bywa jako eklektyczny i dziwny konglomerat rozmaitych form, stylistycznie zgrzytliwych elementów, rodząca liczne trudności w analizie i odczytaniu. Badaczka dodawała: ,,W twórczości Herbaczewskiego przeważają bowiem formy «nieczyste», heterogeniczne. W pracach o charakterze teoretycznym nagle, bez żadnego uzasadnienia, pojawiają się bajki, przypowieści, elementy fikcji. [...] Twórczość [...] jest bardzo bogata gatunkowo" [Gołębiewska 2003: 103].

Zapewne predylekcja do szukania syntezy elementów jawnie opozycyjnych, integracja środków wyrazu i języków w dość ekstrawagancki sposób wiązała się z charakterem przyswojenia przez Herbaczewskiego obiegowych tematów modernizmu, a także była wynikiem jego „graniczności" jako twórcy. Warto pamiętać, że to literat o podwójnej tożsamości, pochodzący z Suwalszczyzny, który swoje utwory pisał w języku polskim i litewskim[2]. Autorka monografii poświęconej Herbaczewskiemu Vaiva Narušienė opisywała go w następujący sposób –

> Józef Albin Herbaczewski był nadzwyczajną postacią w życiu społecznym, kulturalnym i literackim Litwy oraz Polski pierwszej połowy XX wieku. Człowiek obdarzony niestandardowym myśleniem, niepospolitą energią oraz pasją twórczą, nazywał siebie ,,artystą życia" i starał się żyć w zgodzie ze swymi ideałami. Uważał się za Litwina, ale nie mógł żyć bez kultury polskiej i pisał w obu językach [Narušienė 2007: 7].

W zgodniej opinii badaczy spuścizny twórcy, Herbaczewski nie potrafił w pełni się odnaleźć wśród współczesnych mu polskich artystów[3], nawet pomimo swoich silnych związków z Polską – w szczególności twórców Młodej Polski, w których towarzystwie się obracał i od których czerpał inspiracje. Urodził się w rodzinie szlacheckiej polsko-litewskiej na Suwalszczyźnie w roku 1876, biegle władał obydwoma językami – polskim i litewskim, więc jego spuściznę można traktować jako typowy dla przełomu XIX i XX wieku przykład bilingwizmu. W roku 1894 wyjechał do Warszawy – tam pracował

[2] ,,Józef Albin Herbaczewski [...] to pisarz pogranicza, funkcjonujący w obrębie dwu literatur narodowych" [Gołębiewska 2003: 103].

[3] O relacji J. A. Herbaczewskiego z lokalną cyganerią pisze Marcin Bajko w swoim artykule. [zob. Bajko, 2017]

w fabryce konfitur na stanowisku pomocnika księgowego. Nie był jednak zadowolony z tej pracy, co poskutkowało ucieczką i nielegalnym przekroczeniem granicy rosyjsko-austriackiej. W Krakowie Herbaczewski przebywał od 1896 do 1923 roku (z przerwami) – m.in. studiował jako wolny słuchacz na Uniwersytecie Jagiellońskim, na którym później jako lektor nauczał języka litewskiego, związany był też z kabaretem Zielony Balonik[4]. Pobyt w Krakowie i kontakt z lokalną literacko-artystyczną cyganerią ukształtował światopogląd i postawę Litwina. Narušienė stwierdza:

> Na Herbaczewskim, pochodzącym z ,,głuchej prowincji", życie kulturalne Krakowa i jego cyganeria zrobiły ogromne wrażenie. Przybyły do Krakowa w tym samym czasie, co Przybyszewski, stał się jego gorącym zwolennikiem i ,,niestrudzonym uczestnikiem" jego cyganerii, upodabniającej się do sekty ,,dzieci szatana" [Narušienė 2007: 23].

Herbaczewski w 1904 roku razem z malarzem Adomasem Varnasem założył w Krakowie litewskie stowarzyszenie społeczno-kulturalne ,,Rūta" („Ruta"), którego zadaniem było jednoczenie Litwinów oraz jej sympatyków, a także pielęgnowanie kultury, nauki i literatury ojczystej. Modernista sformował cele stowarzyszenia i pisał liczne odezwy, które były publikowane w lokalnej prasie[5]. Później w latach 1924-1933 Herbaczewski wykładał język polski i literaturę polską na Uniwersytecie Witolda Wielkiego w Kownie. Literat zmarł w roku 1944 w Krakowie i pochowany został na Cmentarzu Rakowickim.

Jak twierdzi Marcin Bajko, w Herbaczewskim dostrzec można ,,syndrom obcokrajowca próbującego się zasymilować (spolonizować), a jednocześnie niechcącego utracić swej etnicznej (litewskiej) odrębności" [Bajko, 2017: 225]. Autor *Odrodzenia Litwy wobec idei polskiej*, odnosząc się do ówczesnych dylematów tożsamościowych swego pokolenia, napisał znamienne zdanie: ,,W duszy Litwina niezaprzeczenie walczą dwie kontrastowe kultury (polska i litewska)" [Herbaczewski, 1905]. Rozterki, które miał poeta, wpływały mocno na jego życie i decyzje, które podejmował; Bajko określił Litwina jako osobę chcącą uzyskać akceptację i uznanie otoczenia, jednocześnie

[4] ,,Boy [Tadeusz Żeleński – W. O.] wspomina, że Herbaczewski był w kabarecie felietonistą, mistrzem improwizacji, sprawcą zgorszenia i sensacji […]" [Narušienė, 2007: 26].

[5] ,,Głównym ideologiem ,,Ruty" był od początku jej istnienia Herbaczewski. To on formował cele stowarzyszenia i spod jego pióra (często we współautorstwie z A. Varnasem) wychodziły odezwy publikowane w prasie litewskiej. W latach 1904-1905 był Herbaczewski prezesem ,,Ruty". W odezwach stowarzyszenia głosił to samo, co w swoich artykułach: podkreślał potrzebę reprezentowania kultury litewskiej w Polsce, żeby «ułatwić cudzoziemcom poznanie Litwy etnograficznej»" [Tamże: 42].

atakującą i ośmieszającą nie tylko osoby niezgadzające się z jego światopoglądem, ale również te całkiem go ignorujące:

> Polsko-litewski pisarz wybrał drogę przez atak, bezpardonowo wyszydzając i ośmieszając tych, którzy w jakikolwiek sposób pozwolili sobie go zlekceważyć. Atakował i takich, z których wizją literatury, światopoglądem czy wreszcie estetyką literacką się nie zgadzał. Przy tym atakowani czasem w ogóle nie mieli pojęcia o jego istnieniu. Albo pojęcie mieli, lecz go całkowicie – jak wspomniany Żeromski – ignorowali [Bajko, 2017: 227].

Badacz o postawie twórcy pisał: ,,Nie chodzi bowiem o to, że uważał się on za Polaka, bo nie tylko za takiego się uważał, lecz chodzi o to, że wybitnych P o l a k ó w u c z y ł p o l s k o ś c i, mówiąc w skrócie" [Tamże: 226]. Ciekawe wydają się wspomniane ataki (w tym konflikt z Tadeuszem Micińskim), szczególnie kiedy wiemy, że Herbaczewski tak naprawdę czerpał inspiracje od młodopolskich twórców, zadziwiająco wiele od twórcy *Nietoty*, którego był przecież, jak referowała stanowiska badaczy spuścizny Micińskiego Teresa Wróblewska, ,,najzagorzalszym przeciwnikiem ideowym[6]".

Herbaczewski jako poeta pogranicza, wychowany w kulturze polskiej, znał największych polskich pisarzy. Bukowiec napisał o nim:

> [...] Herbaczewski czytał romantyków. Należał do tych twórców naszego – to znaczy i litewskiego, i polskiego – modernizmu, którym literatura romantyczna nakreślała horyzont estetycznych, a zwłaszcza ideowych poszukiwań. Nie ulega bowiem wątpliwości, że były to jego lektury najważniejsze: on najintensywniej je przeżywał, a one niezwykle mocno wpływały na jego ogląd literatury i świata [Bukowiec 2012].

Dobra znajomość przez Herbaczewskiego pism rodzimych romantyków uwidacznia się w arsenale motywów i zabiegów stosowanych przez autora we własnej twórczości literackiej i dorobku publicystycznym. Celem niniejszego artykułu jest odnalezienie inspiracji gotyckich, których wyraźne wpływy pojawiają się właśnie w literaturze romantycznej[7], oraz ich analiza i interpretacja.

***

[6] [Wróblewska, 1979: 9] Co ciekawe, dużą inspiracji zaczerpniętych z twórczości Micińskiego można zauważyć w *Potępieniu,* analizę tego zjawiska przeprowadziła Vaiva Narušienė w swojej monografii poświęconej twórczości Herbaczewskiego [zob. Tejże, 2007: 149].

[7] ,,Wyraźne wpływy gotycyzmu widać zatem od romantyzmu po postmodernistyczne, dwudziestowieczne wariacje na ten temat" [Gazda, i in. (red.), 2002: 9].

Potępienie. Tragedia duszy. Cztery miraże na pustyni klątwy i wygnania to dramat z 1906 roku, w całości napisany przez Herbaczewskiego po polsku[8], niestety, niezbyt przychylnie potraktowany przez krytyków[9]. Utwór powstał podczas pobytu pisarza w Krakowie i jest jedynym z trzech powstałych w tym okresie dramatów, który został opublikowany (dwa pozostałe, czyli *Ruiny* i *Hierofant Johannes* zostały w formie rękopisów) [zob. Narušienė, 2007: 116]. Dramat *Potępienie*, jak pisała Narušienė, jest faktycznie debiutem Herbaczewskiego na polu literatury [zob. Tamże]. Temat nadrzędny dzieła stanowi bunt głównego protagonisty Olgierda-Adama przeciwko Bogu, a pośrednio także światu, który go otacza.

> [...] ja cierpię – jako buntownik, nadzieję mający w wytrwałości bojowania mego i w poczuciu odpowiedzialności za przymusowe zbrodnie. Tać jest różnica między moją a waszą ideą! Ja walczę o bezwzględną metafizyczną wolność duszy mojej, o wyzwolenie z kary za cudze winy, a wy się zadowalniacie ochłapami wolności! [Herbaczewski, 1906: 48].

Bunt jednostki opiera się na potrzebie rehabilitacji postaci Lucyfera, z którą to główny bohater utożsamia się przez swoją ,,diaboliczność", często wypominaną przez osoby z otoczenia młodzieńca (m.in. Bolesława) w akcie I[10], i chęci włączenia jego osoby do ,,nowej Trójcy" – Szatan-Chrystus-Bóg. Olgierd wyrzeka się miłości, przyjmując na siebie dobrowolnie klątwę w obronie diabła, uważa on bowiem, że strącenie Szatana w otchłanie piekieł to ,,błąd idei bożej" [Tamże: 41]. Olgierd swoją obrazoburczą postawę wyjaśnia

[8] Herbaczewski w epilogu swojego dzieła ustosunkował się do podjętej decyzji. ,,Twór niniejszy należy do literatury polskiej tylko formalnie, t.j. prawem tego, iż jest napisany i drukiem ogłoszony po polsku. Utajoną zaś treścią swoją, a zwłaszcza swoim zasadniczym tonem duchowym, należy do literatury litewskiej. We mnie albowiem i przeze mnie oryginalnie mistyczna kultura prastarej Litwy działa z dwakroć większą potęgą, niźli polska, będąca przeważnie unarodowioną kopią romańskich wzorów" [Tegoż, 1906: 143].

[9] ,,Antoni Mazanowski w ,,Przeglądzie Powszechnym" zarzucał mu niejasność myśli oraz brak prostego i mocnego uczucia, krytykował poetyckie i satyryczne części dramatu «o treści i formie dziwacznej, niekiedy trywialnej», chwalił jedynie sam pomysł utworu. [...] Henryk Raabe był nastawiony wobec *Potępienia* znacznie bardziej krytycznie. Nie zadowalały go ani strona ideowa, ani formalna utworu, wątpił w głębokość tragedii duszy, krytykował mieszanie stylów [...]. K. Bereżyńskiemu spodobała się idea *Potępienia*, przekonała prawdziwość przeżyć bohatera i autora dramatu, lecz jak i inni recenzenci ganił stronę formalną dramatu […]. A. Jakštas-Dambrauskas, który jako jedyny spośród Litwinów napisał recenzję *Potępienia*, otwarcie kpił z «nadoryginalności» utworu, nazywając go chorobliwie-maniackim dramatem. […] Jakštas nazywał Herbaczewskiego megalomanem, ganił niejednolitość dramatu i zbyt wielką rozmaitość postaci"; Pełne wypowiedzi krytyków można przeczytać w monografii [zob. Narušienė, 2007: 125-127].

[10] ,,Dziwnie straszny jesteś, Olgierdzie!" (32), ,,O tobie powiedziałbym tę prawdę, żeś jest najdoskonalszym wcieleniem demonizmu człowieczego" (39), ,,[...] Olgierdzie! Oskarżam cię za wydanie twoich strasznych wyznań, za twoją książkę diabelską oskarżam!" (46) [Tamże].

następująco: ,,Widzisz, mój człowieczku: nudzi mnie ta odwieczna kłótnia Anioła z Diabłem! [...] Walkę rozpocząłem podeptaniem krzyża i ośmieszeniem Demona! Teraz walczę o jedność widomą podeptanego i ośmieszonego" [Tamże: 51-52]. W dramacie *Potępienie* miejsce akcji nierzadko przenosi w światy wyimaginowane, metafizyczne. Herbaczewski scharakteryzował swój dramat tak: ,,Tragedia się rozgrywa w sferze życia przełomowego, wahającego się między rzeczywistością i tęsknoty ideą. Realność w świecie zjawisk nadrzeczywistych, stawających się w akcji rzeczywistością – oto tło tragedii" [Tamże: strona nlb.].

Obok głównej, w większości światopoglądowej, problematyki w tle akcji dramatycznej została wpleciona rodowa tajemnica, w którą uwikłany jest Olgierd i wątek miłosny z Julią-Ewą, która, jak określa Narušienė, posłużyła autorowi do ukazania ,,wiecznej antynomii pomiędzy mężczyzną i kobietą" [Narušienė, 2007: 117]. Julia, podobnie jak biblijna Ewa, kusi głównego bohatera, by porzucił on cel, który sobie założył i zapomniał o nurtujących go przeżyciach i ideach. Jak konstatuje Narušienė, akcja dramatu jest widocznie zredukowana, konflikt rozgrywa się natomiast wyłącznie w sferze idei, przez co utwór przypomina bardziej dygresyjne dysputy filozoficzno-religijne [zob. Tamże: 116], niż dramat, napisany na możliwości ówczesnej inscenizacji scenicznej. Zasadniczym problemem niepowodzenia dzieła jest niewątpliwie niedostateczne opanowanie warsztatu dramatopisarskiego przez Herbaczewskiego, który, chcąc jak najdobitniej przekazać przesłanie utworu, zagubił się w próbach formalnej organizacji tekstu dramatycznego – wrażenie literackiej dezorganizacji potęgują ponadto liczne motta poprzedzające utwór [zob. Gołębiewska, 2003: 121].

Jak zgodnie twierdzą Narušienė i Gołębiewska, autor stara się stworzyć nastrój tajemniczości i grozy na każdym kroku, niestety, robi to niezbyt umiejętnie, bowiem, zamiast kreować go subtelnie, przesadza i nadużywa symboli oraz motywów charakterystycznych dla gotycyzmu[11]. Wątek ten jest ciekawy, ponieważ bezpośrednio naświetla wpływy idei romantycznej na wrażliwość literacką Herbaczewskiego.

Termin gotycyzm stosuję w tym artykule w znaczeniu ogólnym jako zespół pewnych cech, tendencji, które tworzą atmosferę grozy, lęku

[11] ,,Protagonista Olgierd wygląda jak czarodziej z powieści gotyckiej [...]. Dekoracje *Potępienia* – barwy i akcesoria śmierci – tworzą nastrój ponury, przeczucie wydarzeń tragicznych i atmosferę tajemniczości". [Narušienė, 2007: 120] ,,I dalej nastrój budowany jest w szczegółowych didaskaliach. Pojawia się w nich cały arsenał rekwizytów rodem z powieści gotyckiej – ma być strasznie i niesamowicie, czytelnik od razu ma poczuć, że styka się z niezwykłą postacią i takąż sytuacją, że staje w obliczu tajemnicy" [Gołębiewska A., 2003: 118].

i tajemniczości[12]. Jak pisali redaktorzy we wstępie do publikacji *Wokół gotycyzmów…* autorzy najpopularniejszych powieści gotyckich ustanowili ,,bardzo wyrazisty wzorzec gatunkowy" [Gazda i in. (red.), 2002: 9]. Ten miał kilka najważniejszych wyznaczników[13]: akcja toczyć się powinna wokół wydarzeń tajemniczych, budzących grozę i przerażenie, większość wydarzeń rozgrywać się powinna w mrocznej przestrzeni – np. na zamku lub w klasztorze, bohaterowie zmagać się musieli ze złem, które znajdowało się w nich samych lub w innych. [zob. Gazda G. i in. (red.), 2002: 9] Inicjatorem powieści gotyckiej jest Horace Walpole, który w 1764 roku wydał swoją powieść *The Castle of Otranto*, opatrzywszy ją podtytułem *A Gothic Story*[14], której tłem wydarzeń były ,,wieki ciemne", średniowiecze[15], odegrał on ważną rolę w angielskim ,,odrodzeniu gotyckim". Jak pisała Zofia Sinko Walpole, ,,połączył zainteresowanie sztuką gotyku z praktycznym jej zastosowaniem w swej posiadłości podlondyńskiej, co skłoniło go z kolei do «gotyckiej» działalności literackiej" [Sinko, 1972: 34].

W nurcie gotycyzmu możemy wyróżnić trzy rodzaje powieści[16] – *historical gothic*, *sentimental gothic* i *terror gothic*[17]. Chciałabym w tej pracy skupić się na ostatnim rodzaju – gotycyzmie grozy, reprezentowanym przez Matthew Gregory'ego Lewisa, który to przeniósł tradycyjną powieść gotycką na scenę, czym przysłużył się do rozwoju gotyckiej dramy. Jak wskazywała Sinko, w omawianym wariancie ,,Lewis fascynował okrucieństwem i brutalnością, realizmem makabrycznych szczegółów, pomysłowością w opisach upiorów, tajemniczych praktyk [...]" [Tamże: 35]. Autor *Mnicha* przekładał też na język angielski dzieła niemieckich twórców, którzy rozmiłowani w brutalizmie, nie szczędzili szczegółowych opisów. Badaczka pisała, że ,,zapożyczenia

[12] Analizę gotycyzmu i jego recepcji polskiej przeprowadziła Zofia Sinko w swoim artykule [Tejże, 1972].

[13] ,,[...] cechy dystynktywne gotycyzmu utożsamia się często z wyznacznikami powieści gotyckiej" [Illg, 1979].

[14] ,,Sprzyjający klimat dla powstania literatury niesamowitej narastał w Anglii od połowy wieku XVIII. Termin «opowieść gotycka» wymyślił i zastosował w 1764 roku, jako podtytuł swego *Zamczyska w Otranto*, Horace Walpole" [Płaza, 2016: 438].

[15] ,,[Na początku XVIII w. – W. O.] przymiotnik «gotycki» znaczył tyle co «średniowieczny» i używano go jako inwektywy; poprzez błędne skojarzenie z barbarzyńskim ludem Gotów stanowił synonim ciemnoty i barbarzyństwa. Te tendencje zaczęły odwracać się w drugiej połowie stulecia: w Anglii zaczęto wtedy interesować się folklorem i dawną literaturą, umownie rozumiane średniowiecze coraz częściej fascynowało swoją malowniczością i mroczną egzotyką" [Tamże: 439].

[16] Co prawda, istnieją też inne możliwości klasyfikacji, np. Anna Gemra we wprowadzeniu do swojej książki wyróżnia cztery ostateczne odmiany powieści gotyckiej. Są to powieści: historyczna (*historical gothic*), sentymentalna (*sentimental gothic*), grozy (*terror gothic*), oraz amerykańska powieść gotycka (*American gothic*) [Zob. Tejże, 2008: 5-6].

[17] Podział za Sinko [Tejże, 1972: 35].

niemieckie znacznie wzbogacają angielski gotycyzm grozy, szczególnie w opisach czarnej magii i upiornej fantastyki" [Tamże: 43]. Jest to niemiecko-angielski odpowiednik wywodzącej się z Francji frenezji romantycznej, w Polsce kojarzonej głównie z czarnym romantyzmem, związanym ściśle ze szkołą ukraińską. Frenezja charakteryzuje się ,,rozbuchanym szaleństwem" [Ritz, 2011: 123], będąc jednocześnie formą ekspresji w pełni kontrolowaną, wychodzącą od ciała. Frenetyczna twórczość mówi o ciele szalejącym, ranionym i zadającym rany, które zaburza wzorce kulturowe i moralne, wyłamuje się z nich. German Ritz, który badał frenetyczne sposoby obrazowania, twierdzi, iż, czarny romantyzm ,,[...] może uchodzić za pierwszą wielką falę nowoczesnego satanizmu po markizie de Sade" [Tamże: 124]. Agresywna przemoc często jest siłą odzwierciedlającą rozkład społecznych norm i instytucji – jest on zbieżny z agresywnym aktem zarówno destrukcji, jak i autodestrukcji [Tamże: 125-127].

W Polsce sama frenezja oraz jej zakres znaczeń oderwały się od epoki średniowiecza, bądź po prostu ,,wieków dawnych", ale zostały cechą charakterystyczną literatury gotyckiej, dokładniej gotycyzmu grozy. Jak twierdzi Sinko, gotycyzm w Polsce objawił się nikle [zob. Sinko, 1972: 72] i nie był ugruntowany w tradycji literackiej, dlatego też zapożyczone zostały jedynie pewne motywy, które, żeby nie stać się zupełnie obce, musiały zostać zaadaptowane do naszych realiów. Jerzy Illg, poddając analizie twórczość Tadeusza Micińskiego, pisał o gotycyzmie, że z tego właśnie powodu stanowił on wyłącznie podkład genologiczny w wielu utworach twórców Młodej Polski [zob. Illg, 1979]. Niezależnie od skali obecności niewątpliwie dobrze wpasowywał się w atmosferę poszukiwań twórczych rodzimych modernistów:

> [...] kreowana przez literaturę gotycką atmosfera niesamowitości, grozy i przerażenia doskonale korespondowała z modernistycznym poszukiwaniem tematów rzadkich i egzotycznych, mogących zaspokoić wyrafinowane zmysły. Gotycyzm oferował tu egzotykę dwojakiego rodzaju: zarówno świata przedstawionego (niezwykła sceneria, odległa zazwyczaj epoka), jak i psychicznych przeżyć bohaterów, którzy stawiani byli w sytuacjach ekstremalnych, rozdzierani namiętnościami o nie spotykanej gwałtowności, trawieni na przemian porywami ambicji, wyrzutami sumienia, żądzą zemsty bądź śmiertelną trwogą. Ta złożona sfera przeżyć psychicznych gotyckich bohaterów nadawała się do tak chętnie przez modernistów podejmowanej penetracji najgłębiej ukrytych regionów ludzkiej duszy, do analizy psychiki wraz z jej wszystkimi anomaliami, stanami z pogranicza świadomości, a także właściwościami parapsychicznymi [Tamże: 137-138].

***

Herbaczewski świadomie wybiera elementy gotycyzmu do kreowania świata przedstawionego: ,,[...] świadomie prowokowałem grozę, aby swoją własną moc wypróbować" [cyt. za: Narušienė, 2007: 123]. W proponowanym przeze mnie odczytaniu analizie poddane zostaną tylko wybrane motywy, gdyż dramat jest swoistym konglomeratem tego typu elementów wyobrażeniowych.

Jedną z najważniejszych cech gatunku jest jego powiązanie z architekturą. Stąd też głównym punktem, scenerią klasycznej historii gotyckiej najczęściej było opactwo, zamczysko, bądź też ich ruiny [zob. Izdebska, 2002: 33-34]. Agnieszka Izdebska tak pisała o tym fenomenie: ,,W obrębie gotyckiej tradycji sposób pojawiania się przestrzeni labiryntowej zmieniał się. Zamki, lochy, podziemne korytarze i mroczne klasztorne grobowce w angielskiej powieści grozy były przestrzenią konstytuującą niejako sam gatunek" [Tamże]. W dramacie Herbaczewskiego taki gotycki zamek pojawia się w didaskaliach IV aktu, kiedy Olgierd pokonany przez Julię, wysłanniczkę Boga, siedzi wśród ruin swojego dworu. ,,Scena przedstawia ruiny zamku na skalnym wybrzeżu oceanowym; słychać huk fal, rozbijających się o niezłomną twardość skały i tęskny, żałosny, jakby skarga i błaganie, szum oceanu, ginącego przed okiem, patrzącem z ruin, w czarnej, tajemnic strasznych pełnej – dali" [Herbaczewski, 1906: 92]. Miejsce oddziaływało na protagonistę (albo wręcz było bezpośrednim odzwierciedleniem duszy bohatera) – w tradycji gatunku najczęściej był to człowiek szalony, obłąkany, stroniący od ludzi i unikający świata. Zamknięty w swoich komnatach, obmyślał jakąś zemstę na, jak określał to Illg, ,,rzeczywistych bądź wyimaginowanych wrogach[18]". Podobnym bohaterem jest Olgierd – budzący postrach wśród swoich dawnych przyjaciół, zamknięty we własnej ,,gotyckiej krypcie", spiskujący przeciwko Bogu. Pokój buntownika tworzy wymowną scenerię jego przeżyć:

> [...] po prawej stronie – obok drzwi, prowadzących do gabinetu, gipsowy odlew Szatana ozdobiony, zda się, na urągowisko figowymi liśćmi; ściany obite mętno-czerwonymi tapetami z czarnymi gwiazdami, zdobią liczne obrazy [...]; po środku sześciokątny stół o 6-ciu nogach, przykryty purpurową płachtą; na stole trupia czaszka i dwa wazony tuberoz po bokach [Herbaczewski, 1906: 18].

[18] „Atmosfera miejsca napiętnowanego nieszczęściem i zbrodnią oddziaływać musiała na psychikę mieszkających lub znajdujących się tam osób – w tradycji gatunku często spotykamy obłąkanego, stroniącego od świata i ludzi właściciela zamku, przemyśliwającego najczęściej nad okrutną zemstą [...]" [Illg, 1979: 143]. Pisała o tym również Sinko [zob. Tejże, 1972].

Wyglądem Olgierd-Adam również przypomina typowego gotyckiego bohatera:

> [...] wchodzi Olgierd dość wysoki 27 letni mężczyzna; twarz jego ściągła, blada, bez zarostu; włosy rozwichrzone, oczy głęboko osadzone, patrzą zimno, obojętnie, od czasu do czasu wydzielając blask fosforyczny, zwłaszcza w cieniu; ruchy jego bezwzględne, spokojne, rozkazujące; krok pewny; ubrany w czarną aksamitną angielską kurtę, zapiętą jednym rzędem białych guzików; na palcu prawej ręki nosi pierścień, ozdobiony dużą trupią czaszką, z której oczodołów wyłażą dwa pyski węży; goście ujrzawszy go, z lekka wzdrygają się, wstają i idą ku niemu [Tamże: 20].

Narušienė także zauważa podobieństwo Olgierda do bohaterów powieści gotyckich – ,,protagonista Olgierd wygląda jak czarodziej z powieści gotyckiej [...]" [Narušienė, 2007: 120]. Atmosferę grozy pomaga zbudować również tak ważna w gotycyzmie natura. Akcja dramatu zazwyczaj rozgrywa się nocą, aby zintensyfikować nastrój grozy a grającym w tle *Requiem*[19] i marszowi pogrzebowemu[20], akompaniuje groźna burza i gwałtowny wicher – pogoda ta utrzymuje się przez cały dramat. ,,W ciągu całego aktu za sceną słychać stłumione grzmoty i szum wichru" [Tamże: 18]; ,,Coś się dokonuje w naturze… W dniu dzisiejszym naliczyłem aż 7 burz…" [Tamże: 21]; ,,[...] zupełnie się ściemnia, błyskawice brutalnie się wdzierają przez okno do ciemnej ciszy salonu; od czasu do czasu słychać echo odległych grzmotów i szum wichury; [...] w świetle błyskawic straszny jest i piękny zarazem [Olgierd – W.O.]" [Tamże: 26]; ,,błyskawice krzyżują się nad głową Olgierda, splatając się, gdyby węże ogniste" [Tamże: 30]; ,,[...] 7 dni trwa burzliwa groźba Pana, lecz ani jeden z 49-ciu piorunów nie zabił mnie, choć groził mnie śmiercią, jako i ty teraz!..." [Tamże: 56-57]; ,,[...] poczyna wiać wicher, żałobnie jęcząc; słychać dalekie, dalekie echa grzmotów; błyskawice ścigają się w czarnej otchłani nocy, zda się, chcąc nawzajem się pożreć" [Tamże: 57]; ,,Noc, cisza grobowa" [Tamże: 76].

Jak pisał Jerzy Illg, stylizacja gotycka przejawia się również zestawem aluzji historycznych i biblijnych [zob. Illg, 1979: 150]. Również takie elementy możemy dostrzec w dziele Herbaczewskiego. Duchowa droga, którą Olgierd ma do przebycia, przypomina życie Jezusa Chrystusa. Bohater niczym

[19] ,,Zaraz po podniesieniu kurtyny słychać organy (fisharmonię), grające fragment z «*Requiem*» [...]". [Herbaczewski J. A., 1906: 18] ,,Ilekroć przychodzę do niego – a jestem tu już po raz trzeci – zawsze słyszę to przeklęte «*Requiem*»" [Tamże: 19].

[20] „Równocześnie z podniesieniem kurtyny słychać daleką, przytłumioną, z wiatrem płynącą w zawody, melodię marsza pogrzebowego [...]" [Tamże: 92].

lustrzane, trochę karykaturalne, chciałoby się nawet powiedzieć ,,ironiczne", odbicie Chrystusa pragnie zbawić nawiedzające go dusze potępionych. Ponadto Narušienė zauważa historyczne uwikłanie problematyki dramatu i starcie dwóch stron – chrześcijańskiej Polski oraz pogańskiej Litwy. Jak twierdzi badaczka, w zarzutach wysuwanych przez Olgierda ,,możemy uchwycić aluzję do ujemnych skutków, które przyniosło wprowadzenie chrześcijaństwa na Litwie. Zdaje się to potwierdzać odautorski komentarz w epilogu, według którego *Potępienie* to ,,bunt pogańskiego ducha Litwy przeciw idei chrześcijańskiej" [Narušienė, 2007: 119].

Charakterystyczny jest też sposób kreacji głównego bohatera – nie tylko jego wyglądu fizycznego i zachowania, ale motywacji i działań, które częściowo zostały już omówione. W duszy protagonisty dochodzi do starcia się dwóch pierwiastków Dobra i Zła, inaczej – pierwiastka chrystusowego z lucyferycznym. Każdorazowo w powieści gotycyzującej / dramacie gotycyzującym pojawia się jednostka buntująca się przeciwko moralnym zakazom, gwałcąca prawa Boskie i ludzkie w walce o, jak określił to Illg, ,,prawdziwe wartości i moc, która umożliwi przeobrażenie Rzeczywistości" [Illg, 1979: 148]. Dobitnie obrazuje to akcja w akcie IV, kiedy to w ruinach duszy głównego bohatera pojawia się postać miłosiernego Chrystusa – ,,Po chwili na tej samej ścieżce ukazuje się wyniosła postać Jezusa" [Herbaczewski, 1906: 101]. Dochodzi wtedy do ostatniego spotkania ,,adwokata diabła" – Olgierda z Bogiem.

Adekwatny jest też wybór przez Herbaczewskiego motywów frenetycznych jako sposobów opisu świata i rzeczywistości. Krąg takowych pomaga w jeszcze bardziej wyrazistej kreacji osobowości bohatera, który to przecież uchodzi za ,,najdoskonalsze wcielenie demonizmu człowieczego" [Tamże: 39], oraz w przybliżeniu czytelnikom tragicznego w swej wymowie świata przedstawionego. I tak możemy znaleźć w tekście takie sformułowania, jak: ,,Bądź przeklęty, przeklęty – ty, który zamordowałeś duszę ojca i matki i braci twojej! [...] ty, który ścieżkę zbawienia zatamowałeś trupami niemowląt!" [Tamże: 29]; ,,Z trupa twego wynijdzie jeden wielki robak [...]" [Tamże: 30]; ,,Boście płazy i robactwo w trupie mądrości dawnej!" [Tamże: 50]; ,,Kroczę przez trupy [...]" [Tamże: 54];, ,,Nie cofnę się, choćby trup matki mojej stanął poprzek drogi mojej – jako błagalna tama!" [Tamże: 55]; ,,Przeraża ciebie bóg strachu twego, przeczucie, iżeś na zarżnięcie skazany!" [Tamże: 57]; ,,Ciebie szukałam, torując drogę w milionowym tłumie, krocząc przez trupy [...]" [Tamże: 84]; ,, Hej! Do serca mego wchodzi się po trupach tylko!" [Tamże: 90].

Franciszek Lyra w studium *Edgar Allan Poe* zauważył, iż Młoda Polska, w której autor *Potępienia* funkcjonował, zainteresowała się żywo twórczością

Edgara Allana Poego – jednego z najwybitniejszych przedstawicieli powieści grozy, stąd w wielu utworach z tego okresu wytropić można wpływy lektury dzieł amerykańskiego poety [zob. Lyra, 1973: 290-337]. Echa Poego (nie tylko tanatyczne) rozbrzmiewają również w omawianym przeze mnie dramacie. Jego nazwisko pada nawet bezpośrednio z ust jednego z bohaterów – Tadeusza, kiedy opisuje on pokój Olgierda. ,,Przyjemnie tu i strasznie zarazem… Wszędzie czuć ślady psychopatii, znamiona konającego rodu… Szkoda, że Edgar Allan Poe umarł! Miałby doskonały temat, arcywspaniały temat…" [Herbaczewski, 1906: 20]. Zastanawiająca wydaje się zbieżność wykorzystywanych motywów, która może być efektem bezpośredniej lub pośredniej fascynacji twórczością amerykańskiego poety – warto pamiętać, że są to znane motywy występujące w powieściach gotyckich, niemniej jednak ich występowanie w omawianym dramacie wynikać może z czytania przez Herbaczewskiego samego Poego, jak i polskich modernistów – w szczególności Przybyszewskiego, który twórczość Amerykanina tłumaczył na polski [zob. Lyra 1973: 297] i wywarł na Herbaczewskiego ,,wielki wpływ" [Narušienė, 2007: 24]. Zaproponowana analiza jest wynikiem podjętej próby odnalezienia inspiracji oraz podobieństw i może stać się podstawą do dalszych poszukiwań związków między twórczością Herbaczewskiego i Poego.

Z inspiracji twórcą *Zagłady Domu Usherów*, wybrałam dwa interesujące mnie motywy[21]. Pierwszym z nich jest motyw Kruka–posłańca, który przybywa nagle do nic niespodziewającego się głównego bohatera. W poemacie Poego możemy przeczytać: ,,Ach – pamiętam, jakby wczora – była przykra grudnia pora, / Głownie mrąc to cień rzucały, to blask jakichś krwawych zórz" [Poe, 1995: 17]. U Herbaczewskiego mamy do czynienia z podobnym obrazowaniem: ,,[...] zupełnie się ściemnia, błyskawice brutalnie wdzierają się przez okno do ciemnej ciszy salonu" [Herbaczewski, 1906: 26]; ,,I. WĘDROWIEC: [...] Zwabiła mnie tu przemocą krwawa łuna, wychodząca z domostwa twego…" [Tamże: 27]. Można powiedzieć, że w *Potępieniu* Krukiem jest pierwszy Wędrowiec, którego Olgierd określa właśnie ,,kruczymi" przymiotami – ,,Chcę usłyszeć twoje prorocze krakanie. Więc kracz, stary kruku" [Tamże: 28] i kilka linijek później ,,Pytaj, stary kruku"; ,,Hej! Słyszysz, Panie? Nie zagłuszysz krakaniem kruków niebieskich mojej pieśni żywota!" [Tamże: 31]. Obie ,,postaci" pojawiają się niespodziewanie, obie są posłańcami ze świata niematerialnego, tylko zestawione zostały ze sobą na zasadzie kontrastu. Kruk

[21] Ciekawa wydaje się też komparatystyczna analiza dzieł obydwu artystów pod kątem śmiechu i jego funkcji oraz motywu kobiety-żywego trupa.

Poego przybył z piekieł – ,,Wleciał ciężko kruk wspaniały, jakby czarny piekieł stróż" [Poe, 1995: 19], natomiast ,,Kruk" Herbaczewskiego jest posłańcem bożym. Zachowany został swoisty refren, który powtarzają obydwaj posłańcy. W poemacie jest to upiorne ,,Nevermore" – w polskim przekładzie ,,Nigdy już!" [Tamże], w dramacie Wędrowiec przeklina Olgierda w imię Boga –

> Bądź przeklęty, przeklęty — ty, który w gruzach Krzyża pogrzebałeś przebaczenie i raj twój! Bądź przeklęty, przeklęty — ty, który urodzajną glebę zasiałeś chwastem i Bogu bluźnisz, i że owoc nędzny! Bądź przeklęty, przeklęty — ty, który żądasz powszechnej ofiary dla ocalenia siebie! Bądź przeklęty, przeklęty — ty, który pychą zabijasz wyzwalającą korność ziemi! Bądź przeklęty, Kainie człowieczeństwa [Herbaczewski, 1906: 30].

Kolejny zbieżny motyw, to motyw akwatyczny i powiązane z nim postacie żeglarzy. W oparciu o opowiadania *Zagłada domu Usherów* oraz *Rękopis znaleziony w butelce* wodę pojawiającą się w opowiadaniach amerykańskiego twórcy, można scharakteryzować jako otchłań przypominającą śmierć, bądź będącą jej bezpośrednim symbolem. Sylwia Stolarczyk referując badania Gastona Bachelarda na temat typów wyobraźni materialnych, który uznał figurę wody za podstawowy żywioł wyobraźni Poego, pisała:

> Dla wyobraźni zdominowanej kompleksem Edgara Poe woda jest materią śmierci i melancholii. Motyw śmierci przenika całą twórczość poety [...]. Cała natura w twórczości pisarza to poetycki obraz smutku. Woda jest krwią ziemi i determinuje jej krajobraz. Niezależnie od tego czy pejzaż jest słoneczny czy ponury, przejmuje smutek wody i staje się scenerią śmierci [...]. Wody nasycone cierpieniem są zawsze ciemne, zastygłe, milczące [...] [Stolarczyk, 2017].

„Wszystko dokoła było grozą, nieprzeniknionym mrokiem i czarną, rozemdloną pustynią z hebanu" [Poe, 1989: 42]. W taki sposób Poe opisał wodę w swoim opowiadaniu. Wydaje się, jakby Herbaczewski czerpał pomysły z podobnego sposobu obrazowania. Olgierd, już po swojej śmierci, siedzi wśród ruin i kontempluje, wpatrzony w ocean, który wygląda podobnie – ,,w dali czarnej oceanu widnieje biała, jasna plamka" [Herbaczewski, 1906: 125]. W dramacie pojawiają się również żeglarze-pieśniarze, którzy oddają Olgierdowi cześć. Pod koniec utworu porażeni piorunem, padają prawie wszyscy i zostaje jedynie Żeglarz siódmy. ,,Oto ja pozostanę samotny w ruinach tych – jako Cień-Wspomnienie, jako Stygmat tragedii duszy człowieczej, i świecić będę jako Miraż na pustyni Obojętności Pańskiej…" [Tamże]. Został on, aby tułać

się po ruinach, które pozostały po duszy głównego bohatera, niczym wspomnienie podszyte widmem śmierci. Upiorna wizja pokrywa się z funkcją marynarzy ze statku-widma, który pojawił się w *Rękopisie znalezionym w butelce*, krążą oni bowiem uwięzieni po swoim statku, który jest tylko wspomnieniem przeszłości. ,,To pewna, iż zdążamy ku jakiemuś olśniewającemu poznaniu – ku jakiejś nieodgadnionej tajni, którą osiąga się śmiercią" [Poe, 1989: 49].

***

Podsumowując powyższe rozważania, z pewnością mogę stwierdzić, że liczne gotycystyczne motywy i symbole zostały świadomie wykorzystane (wręcz wyeksploatowane) przez Herbaczewskiego w budowie wyjątkowego, mistyczno-satanistycznego dramatu. Ich nagromadzenie wykazuje silne wpływy lektury nie tylko artystów młodopolskich, ale sugerować może również inspiracje (może niezbyt oczywiste) zaczerpnięte z twórczości amerykańskiego pisarza Edgara Allana Poego. Gotycyzm z racji swojej obrazowości i symbolizmu był doskonałym narzędziem do przedstawiania rozterek targających ludzką duszą, pomagał w dogłębnej analizie metafizycznych zagadnień Bytu, istnienia, a przecież taki zamiar przyświecał Herbaczewskiemu. Dramat *Potępienie* bowiem opatrzony jest podtytułem *Tragedia duszy. Cztery miraże na pustyni klątwy i wygnania*.

BIBLIOGRAFIA

Bajko M., 2017, *Bardziej polski niż sami Polacy. O młodopolskiej twórczości Józefa Albina Herbaczewskiego*, [w:] *Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy*, red. A. Baranow, J. Ławski, „Zagadnienia bilingwizmu", t. XXVIII, Białystok-Wilno.

Bukowiec P., 2012, *Herbaczewski – Mickiewicz. Sprawa gwałtu*, „Konteksty Kultury", t. 8 https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/54550 [dostęp: 28.11.2022].

Flis-Czerniak E., 2020, *Potęgowanie agonu, czyli o literackim starciu Józefa Albina Herbaczewskiego z Tadeuszem Micińskim*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo", nr 10 (13), https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/pfl/article/view/573 [dostęp: 28.11.2022].

Gazda G., Izdebska A., Płóciennik J. (red.), 2002, *Wstęp* [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, Kraków.

Gemra A., 2008, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław.

Gołębiewska A., 2003, *Opowieści o buncie – twórczość oryginalna Józefa Albina Herbaczewskiego,* „Prace Bałtystyczne. Język – Literatura – Kultura", red. N. Ostrowski i O. Vaičiulytė-Romančuk, Warszawa.

Herbaczewski J. A., 1905, *Odrodzenie Litwy wobec idei polskiej*, Kraków https://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/14027/edition/12707 [dostęp: 28.11.2022].

Herbaczewski J. A., 1906, *Potępienie. Tragedia duszy. Cztery miraże na pustyni klątwy i wygnania*, Kraków.

Illg J., 1979, *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki", t. 70, nr 4.

Izdebska A., 2002, *Gotyckie labirynty* [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, Kraków.

Lyra Fr., 1973, *Z polskich dziejów Poego* [w:] *Edgar Allan Poe*, Warszawa.

Narušienė V., 2007, *Józef Albin Herbaczewski. Pisarz polsko-litewski*, Kraków.

Płaza M., 2016, *Posłowie*, [w:] M. G. Lewis, *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Czerwonak.

Poe E. A., 1989, *Opowiadania*, cz. 1 i 2, oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa.

Poe E. A., 1995, *Poezje wybrane*, tł. B. Beaupre, wybór tłum. i oprac. P. Wróblewski, Toruń.

Ritz G., 2011, *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania* [w:] G. Ritz, *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości*, tł. M. Łukasiewicz, Kraków.

Sinko Z., 1973, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Biuletyn Polonistyczny", t. 16, nr 47.

Stolarczyk S., 2017, *Symboliczno-estetyczne znaczenie wody w kulturze*, „Młoda Humanistyka", nr 3.

Wróblewska T., 1979, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje* [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, Kraków.

WERONIKA OLESZCZUK

Józef Albin Herbaczewski's drama *Condemnation* in the area of inspiration by gothicism

Summary: This article is devoted to the analysis and interpretation of motifs typical of gothic literature in the drama of the Lithuanian modernist entitled *Condemnation.* It attempts a comparative search for the work's contexts (e.g. the extent of the presence of Romantic frenzy, inspiration by horror literature, especially the works of E. A. Poe), the consideration of which may reveal their role in the creation of the presented world of such an extraordinary drama in the history of Lithuanian literature. The characterisation of the symbols and motifs associated with gothicism has been developed on the basis of my personal proposals for reading the drama and on the basis of current Polish-Lithuanian research devoted to the work of J. A. Herbaczewski.

Keywords: Józef Albin Herbaczewski, drama *Condemnation*, gothicism, frenzy, Edgar Allan Poe, Lithuanian literature

Łukasz Mokrzycki
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0001-7725-877X
e-mail: lukasz.mokrzycki@gmail.com

Representations of Rome in literature and painting of the late Grand Tour within the framework of Edward Said's *Orientalism*[1]

Summary: This presentation focuses on the representations of Rome in a selection of Polish, French and Italian literary works and paintings of the Grand Tour last decades. I adopt the term *imaginary*, after André Malraux, to describe a collective world of imagination, the constantly changing inventory of images transformed by culture-oriented texts and works of art. In the analysis, I employ the concepts of Edward Said's theory presented in Orientalism. The idealized *imaginary* of Rome seems to be false if based only on the external perspective, trying to "objectify" the city through literature and art. The Grand Tourist depicts Rome entirely for his needs. Such a perception defines the discourse, but it is not rooted in reality and becomes only its evaluative interpretation. Thus, the discussion enriched by the city's *imaginary* provided by the Italians themselves creates an interesting comparative perspective.

Keywords: Rome, Grand Tour, *imaginary*, literature, painting.

INTRODUCTION

This paper focuses on the representations of Rome in a selection of literary and artistic creations of the late Grand Tour. It is an attempt to systematically

[1] I am indebted to my supervisor, Prof. dr hab. Mirosław Loba, from the Institute of Romance Languages and Literatures at Adam Mickiewicz University in Poznań for his patient guidance, encouragement and insightful advice that he has provided at various stages of my research.

analyse what shaped these representations. As the term *imaginary* is often used in this paper, a brief explanation is required. It was borrowed from Janusz Krzywicki [Krzywicki 2002] (who had adopted it from André Malraux's essay entitled *Musée imaginaire* [Malraux 1947]) as a notion used to describe a collective world of imagination, the constantly changing inventory of images reiterated and transformed by culture-oriented texts and works of art [Paweł Zajas 2008: 7][2]. It is interesting to see how the collective *imaginary* was responsible for the representations of Rome in the European literature and painting, and how they were influenced by the aesthetic patterns and socio-political situation of the time.

Here, the *imaginary* of Rome is reconstructed on the texts of the following Polish and French writers: Antoni Edward Odyniec (1804-1885) [Odyniec 1961], François-René de Chateaubriand (1768-1848) [Chateaubriand 1990] and Marie-Henri Beyle (1783-1842) [Stendhal 1956]. In their writings, the 'classical' universe of representations of the Eternal City is competing with the emerging aesthetic tendencies of Romanticism. Although imagology [Manfred Beller et al.: 2007], based on such oppositions like known – unknown via analogy, contrast or exaggeration constitutes a good starting point for the analysis, the latter can be reformulated within the theory proposed by Edward Said [Said 1978] in his Orientalism. The concepts elaborated by the author on how the Orient was perceived by the West may be applied when analysing the perception of the 19th century Rome by Northern Europeans. Repetitive and idealized images of the Eternal City seem to be incomplete, even false, if based only on external insight. The travelling artist represents the capital of the Papal State according to his needs, shaped by his social status and education. Consequently, his accounts perpetuate the discourse, even though they are not rooted in reality and remain a personal interpretation. Such a perspective raises a few questions. Firstly, is the writer interested in getting to know the real Rome or is he only looking to recognize the set of predefined features, forms or canons? Secondly, does the Eternal City become the product of external perception? And thirdly, what about the self-awareness of Italians in this context? All three questions will be answered in this paper, but it is particularly interesting to look at the Italian works of the epoch to see how the local folk perceived their own place and how their observations correlate with the Northern European judgement. Thus, the writings

[2] I express my gratitude to Prof. dr hab. Paweł Zajas from the Department of Dutch and South African Studies at Adam Mickiewicz University in Poznań for many inspirational discussions whose fruit is presented in this paper. Needless to say, all the shortcomings are my own.

of Giacomo Leopardi (1798-1837) [Leopardi 2006] and Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863) [Belli 2018] will be used to reconstruct the Roman *imaginary* of the 19th century from the perspective of an insider. The former visited Rome on three occasions and echoes of his stays can be heard in his letters [Novella Bellucci et al. 1998]. The latter, a civil servant at the pontifical court, in over two thousand sonnets penned in the local dialect presented the Roman lifestyle with all the joys and miseries imposed on it by the papal rule [*Giuseppe Gioachino Belli e la Roma…* 1964].

The final part of the paper is devoted to a comparison of two paintings: one by André Giroux (1801-1879), an example of how Rome was imagined and represented by Northern European painters, and one by Bartolomeo Pinelli (1781-1835) – a local artist who represented the city's life scenes. Such a correlation is attractive as it reveals two different points of view. The conclusions unmask the blurred, single-sided panorama of the Romantic Rome. It is also postulated that what the Eternal City was and actually meant depended on the artist's national and social context. It is further assumed that the author's sensitive faculty played a key role in his perceptions. In conclusion, the findings presented in this paper reveal a thought-provoking perspective on the Roman *imaginary* of the era.

REPRESENTATIONS OF ROME IN LITERATURE

In the European literary imagination Rome has perpetuated an indisputable continuity for over two and a half millennia. Irrespective of the fact whether it was the ancient *caput mundi*, Johann W. Goethe's 'Hauptstadt der Welt' [Goethe 1983: 138][3] or, according to the popular cliché, the place to which all the roads lead, the Eternal City's heritage has captivated and stimulated entire generations of writers and artists, both native and foreign. Notwithstanding, for the average man, Rome in artistic creations of Romanticism remains a type of *terra incognita*. Thus, it makes them worth examining not only for the aesthetic pleasure they provide, but for their informative character.

Rome's population of over two hundred thousand people fell drastically to about one hundred thirty thousand at the beginning of the 19th century as a result of the French invasion and overpowering of the papal government. This is duly noted in Leopardi's letter to his sister Paolina: "The entire Rome's

[3] "So, finally I find myself in this capital of the world!" [All the translations from Polish and Italian into English have been prepared by the author of the paper.]

population is not enough to fill in the San Pietro square" [Leopardi 2006: 341]. On the other hand, Odyniec asserts:

> […] on that Sunday we witnessed […] the procession of cardinals with palms […] in the chapel of the Vatican Palace, the so-called the Sistine Chapel […] where the first place is held by Michelangelo's Last Judgment. The crowd of the damned falling into hell was no greater than the masses in the chapel [Odyniec 1961, Vol. II: 251].

A century earlier the population of Rome had been increased by the influx of pilgrims and tourists, and some accounts provide that the areas around the Piazza di Spagna and Via del Corso were indeed very populous [Edgar Peters Bowron et al. 2000: 33]. It is assumed that Odyniec had an idea of Rome long before his visit mainly due to his preparatory readings – a common practice among travellers at the time. His longed-for journey was idealized: "And we? Any moment now we are to see Rome! And what do we feel? Guess! I will only tell you as Schiller once did: <*Life is really beautiful!*>" [Odyniec 1961, Vol. I: 579]. French was *lingua franca* for the 19th century intelligentsia and the Polish Grand Tourists who had access to literature on the subject were influenced by texts penned by French travellers a century earlier. As he spoke the language well, Odyniec may have constructed his *imaginary* of Rome on such sources. By means of example, the reports left by Joseph-Jérôme Lalande [Lalande 1769] were eagerly read and referred to by the educated travellers and his entire passages were quoted [Małgorzata Wrześniak 2017: 74-83][4]. Furthermore, Lalande's 18th century maps showed the imagined grandeur of the Eternal City and may be held responsible for this *imaginary*. When instructing Parisians considering a trip to Rome on how they should prepare intellectually for it, Stendhal refers to such sources:

> Before leaving Paris, have the courage to read in the French translation the excellent artistic dictionary of Jesuit Lanzi, entitled: <<History of Italy through painting>>. It could also be useful to take a few lessons from an art history professor and go to Louvre to study during the time you have and thus learn to distinguish the 'style' of the five Italian schools [Stendhal 1956, Vol. II: 81-82].

Many ideas about life in Rome, with its inhabitants and customs, during this period come from numerous travel reports published by foreigners,

[4] Written accounts go as back as Richard Lassels' *The Voyage of Italy or A Compleat Journey through Italy* printed, in 1670 in English, in Paris.

many of whom were sympathetic to the city. Contradicting these views are unsympathetic accounts left by somewhat intolerant or more conscious Italians. A balanced evaluation of both is crucial to understanding Rome's unconventional character. Every attempt to portray the city's life must reflect on its habits and traditions, influence of religion, and social hierarchy of the citizens. For instance, most Roman women in Leopardi's epistles are presented unfavourably. A passage from a letter addressed to his brother, Carlo, sadly confirms it:

> However bad an idea you may have of the wife, you cannot possibly imagine what kind of a miserable and worthless woman she is. Imagine a very silly, extremely ugly, hopelessly clumsy maidservant, with no grace in her eyes or in her poise or in any of her parts, with not a word in her mouth. In short, with no imaginable *attrait* in the world. And all this, being a whore, or at least a flirt. I don't know luxury whores, but only the street ones, but I can promise you that the ugliest and narrow-minded one in Recanati is much better than the best ones in Rome [Leopardi 2006: 350-351].

This unfair account is juxtaposed with the portrayals of Roman females by Stendhal, who praises them on their beauty: "This morning while I was at N***'s, who is an excellent painter, a very beautiful woman came in, but above all, she was noticed for the pride of her entirely Roman physiognomy" [Stendhal 1956, vol. II: 208]. Odyniec goes even further in this regard and, recalling Byron, poetises the ladies:

> […] I will tell you only about the one whom, if you were at this ball, you would surely observe as much as I or even Adam [Mickiewicz – ŁM] did. She was Countess Teresa Guiccioli Gamba – incarnation of Byron's Muse […], who had inspired his *Prophecy of Dante* that the poet also dedicated to her [Odyniec 1961, Vol. II: 24-25].

At the time Rome was governed politically by the clergy. Ecclesiastical regime permeated every aspect of daily life. Religion was employed not only as spiritual guidance: the Catholic calendar, with its associated saints and feast days, set the rhythm for the entire year. All Sundays and feasts resulted in Rome's losing its economic productivity as during festivities many types of labour and commercial activities were prohibited. In addition, popes and cardinals provided employment to many households and informality of social relations in all classes characterised the Roman lifestyle. As one can imagine, this network facilitated corruption and immorality. The Italian writers

are seething with contempt for such practices. Leopardi [2006], for instance, writes:

> Cardinal Malvasia […] put the hands in the breast of the women while conversing with them. He was a first-class débauché and sent to inquisition the husbands and children of those females who resisted […]. The same things with Cardinal Brancadoro, and all the other Cardinals (the most disgusting creatures on earth), the same for Prelates […] [Leopardi 2006: 351].

The decline in public morality was a topic of a heated debate. In one of his sonnets, Belli [2018] concludes: "What does the Pope do? Well, he takes a drink, a nap, a snack, coffee, stands by the window, he fiddles, follows fancies, lets his hair down, generally making Rome his licensed inn." [Belli 2018, vol. IV: 3809]. By contrast, the description of the pontiff left by Chateaubriand is full of dignity and lordliness: "His Holiness received me yesterday; he made me sit next to him affectionately […]. There is no better man on Earth […]" [Chateaubriand 1990: 23-24]. Odyniec's account of the Pope's reception goes along the same lines:

> […] perhaps ten minutes had passed when the Sanguszko princes left with their grandmother, and it was our turn to enter. They were both moved to tears by the kindness and welcoming reception they had received. Although I have heard about it constantly and from everyone, never could I have imagined, without witnessing it myself, that this kindness and goodness could go to the extent shown by Pius VIII [Odyniec 1961, Vol. II: 309.].

Stendhal rather focuses on how the Papal State is run:

> Fortunately, the popes who reigned after 1700 were men of worth. No other State can present such a list of sovereigns in the last hundred and twenty-nine years. The good intentions, moderation, intelligence and even greater ingenuity that in recent years have succeeded one another on the throne of Saint Peter could never be praised enough [Stendhal 1956, vol. I: 6].

The most striking *imaginary* of life in Rome at the time was that of the Carnival. The rejoicing, accompanied by fireworks or processions and wrapped up by giving away food and wine, was a way to turn the world upside down in a sanctioned and temporary way. An engaging description of the Carnival preparations is provided by Odyniec:

> Today, for the first and last weeks of Lent a traveller must hurry to Rome if he wants to see the most splendid ecclesiastical rite and the merriest carnival in the world. The most cheerful – because whoever has not witnessed the gaiety of the Italians, one might say, he does not know what gaiety is. Throughout Christendom, the Shrovetide week is usually devoted to merrymaking, but in other countries few celebrate in the cities. In Rome, all the people – the Italian people. Elsewhere, cramped houses and crowded halls are the theatre of play, here the whole city – Rome!" [Odyniec 1961, Vol. II: 171].

Another typical example of gathering the entire city was the Lateran *possesso* – the pope's entering the basilica of St. John Lateran as the bishop of Rome after the conclave. It involved a procession in which an elected pontiff passed through the city from the Palazzo del Quirinale to the Lateran. The flamboyant cavalcade would climb its ways from St John Lateran to the Capitoline Hill with the Vicar of Christ seated on a white mule. The procession included the Horse Guards, Swiss Guards and Roman nobility, followed by bishops, archbishops and cardinals, all of whom proceeded the pope. According to descriptions penned by travellers, it involved many celebrations among the local people. But Belli's accounts provide a bitterly humorous perspective of the Papal festivities. For instance, in sonnet No. 360 the Roman poet hits the nail right on the head, claiming that the local people had little to say when it came to the feasts organised for the bishop of Rome. For centuries, they were taking it for granted that the pope was the most important person in Rome and literally all depended on his will or that of his court. In a famous, televised citation: "Iö sono io e voi non siete un cazzo" [Belli 2018, vol. I: 857] ("I am I, and you are nothing" – to render it acceptably in English) with the exuberant egocentrism manifested by the two I's, the first of which is emphasized by the umlaut, the Vicar of Christ, according to Belli, declares himself the master of life and affairs of his subjects.

ITALIANISM LIKE ORIENTALISM

In Orientalism [Said 1978: 21], Said states that the cultural discourse and exchange within a culture is not 'truth' but representations of that culture. There is no such thing as a delivered presence, but a *re-presence*, or, in fact, a representation. Thus, the value, strength and apparent authenticity of the representations of Rome rely very little on it as such. On the contrary, the *imaginary* is a presence to the viewer by virtue of its having excluded and displaced any such real thing as 'Rome.' Consequently, its representations

stand forth and away from the 'real' place. In other words, for the city to make sense at all one must refer to anything external to it rather than to it per se, and this sense is directly indebted to various, mostly Northern European, techniques of representation that make Rome visible, clear 'there' in discourse about it. Finally, such an *imaginary* relies upon institutions, conventions and agreed-upon codes of understanding their intermingled effects.

Staying in Rome largely evokes the experiences based on such representations. Although Chateaubriand, Stendhal or Odyniec's Roman accounts appear to be autobiographical, what they really do is reiterate the already known stories told by Italianists who had visited Rome before them. Indeed, this comes as no surprise as at the end of the 17th century, with the birth of the Grand Tour, Rome had become one of the most favourite travel destinations for Northern Europeans and a preferred topic in their memoirs.

The Gran Tourist's voyage usually entailed two things. On the one hand, there had been extensive intellectual preparations before the trip actually took place. This meant not only leafing through previous travel accounts at local libraries at home, but, more importantly, the classical education that the traveller had received, responsible for pre-constructing a certain *imaginary* of the city. Although the expedition constituted the fulfilment of a dream, it was above all the culmination of the education process where all the things studied were to be experienced personally and confirmed first hand. On the other hand, it made the traveller realise that he was in fact foreign to the place and left him with a sense of inadequacy, possibly inferiority with the environment that he found himself in once he had entered the city. This is confirmed in his writings when he easily gets impressed by the Roman 'wonders.'

The memoirs scribbled by Northern Europeans can be put into three categories. First, there are accounts of travellers who intend to use their stay to provide professional material to future refined travellers. They consider the task as a form of scientific observation (Stendhal). Second, there are writers who intend to do likewise, but are less willing to sacrifice their originality and style to impersonal definitions (Odyniec). These appear in their work, but they are closely related to their personal style. Third, there are penmen for whom a real, albeit metaphorical, trip to Rome is the fulfilment of a deeply felt and insistent project. Their texts are constructed according to personal aesthetics (Chateaubriand). In those accounts the space designated for the presence of the author's ego comes to the forefront right from the start.

Despite clear differences, all three categories do not differ greatly from one another and none of them contains purely representative types. For example, it can be argued that Stendhal's *Passeggiate Romane* fall into the first two categories, and Odyniec's *Listy z Podróży* can be characterised by the third one. What is of greater importance here, though, is that the works entering into either of the three categories are based on some sort of the ego power present in the Northern European's consciousness. In all cases, Rome pre-exists for the observer, and in the third category the ego of the Grand Tourist is omnipotent and little effort is made to mask its impartial character. In addition, some themes are constantly repeated across categories. For instance, one is Rome as a place of pilgrimage, a journey undertaken by the Grand Tourist. The other concentrates on the city as a sort of spectacle or *tableau vivant*. Each work included in these categories endeavours to characterise the place in some way. However, what is more important here is the degree to which the internal structure of the work is in a certain sense synonymous with an agreed *imaginary*. As expected for our Grand Tourists, their interpretation seeks to recreate the Roman representations in a romantic way. Their vision brings the place back to their present almost as a form of salvation from its ruins. All of this, however, leaves the reader with an impression that, subconsciously or not, the authors only provide a personal reinterpretation of the already known *imaginary* and do not perceive the place as it is actually presented to them.

Chateaubriand's *Viaggio in Italia* never lets the reader forget the author's self, the personal pronoun in the first person singular – I. Meandering across the Roman ruins, pondering on the customs and rites, visiting the pope and enjoying the religious festivities become a sort of masquerade – a fancy dress party – an Italianist tool to observe and transmit personal impressions. As narrators, Chateaubriand and Stendhal are seeking two types of experiences. The former is looking for one of a self-made Italianist pursuing his own experience of Rome, while the latter is an unscrupulous Northern European investigating useful knowledge to be handed down to future generations through his memoirs. What the Grand Tourists like Chateaubriand, Stendhal and Odyniec plan for their trips to Rome, what they imagine and think of it, concerns the places within the limits of their preconstructed *imaginary* – informed by their reading of previous works on the topic. They make personal plans for a kind of show that is to be staged as they like. Their itineraries are full of someone else's impressions, evocative ruins and forgotten Roman secrets. They are looking to find a reality that is exotically captivating

for their senses. Chateaubriand, Stendhal and Odyniec find in Rome a place favourable to their personal beliefs, obsessions and demands. For example, on several pages of his *Viaggio in Italia*, Chateaubriand proudly informs the reader that he writes only for himself. What he brings with him to Rome is a heavy baggage of personal intentions and beliefs, which he unpacks for his own edification. In other words, he has come to Rome with his own preconstructed views of the place and of its people, which make him little open to discover and change his existing frame of mind. Like Chateaubriand, Grand Tourists feel no irony in the fact that, apart from superfluous observations, their journeys and visions of Rome will reveal little about its contemporary inhabitants, their destiny or the real character of the place of the epoch. Therefore, it costs them nothing to state that the women they meet or see are beautiful, the Holy Father is a great man or the city itself is as crowded a place as in Michelangelo's scenes admired in the Sistine Chapel. They are simply more interested in seeing what can nourish their own ego rather than in (re)discovering themselves in and through the lived experience of everyday Rome. Not noticing the sad emptiness of the Roman ruins and the bitter reality of its people, they dwell in a limbo of pre-set stereotypical images of the place and people visited.

Juxtaposing Northern European writers with those of the Italian origin has created a platform for a stimulating perspective. One that sheds new light on different visions of Rome and completes its *imaginary*. When compared with the accounts of Chateaubriand, Stendhal and Odyniec, those of the Romans, tired of the papal oppression, complicated taxation systems, bigotry and intricate social relations, provide the 'poles apart' background. But, *en masse*, all of them contribute to the city's *imaginary*. On the one hand, the Rome of foreigners is elegant, refined and intellectual. On the other hand, that of Italians is local, overwhelmingly Catholic and popular. The Eternal City depicted by the French and Polish writers has already vanished into thin air, and a smart eye is able to notice the evils of which Belli and Leopardi were the fiercest and most avid narrators. But Rome, awakened by the Napoleonic liberalism, was about to rise again from its ruins – as it already had before – like a Phoenix from the Ashes.

REPRESENTATIONS OF ROME IN ART[5]

Rome's artistic and architectural charm occupying an important position in the European *imaginary* was the major reason for Grand Tourists to flock to the Eternal City. The place was looked up to as a phenomenon of cultural significance for the continued tradition of the Ancient World. Even though the *Ancien Régime* saw its end, the Grand Tour continued well into the 19th century and in some circles retained the cosmopolitan character of the previous century. It has been the subject of heated discussions among scholars, but attempts at describing the 19th century artistic creations of Rome from both local and international perspectives have been few and far between. The place has always attracted the European intelligentsia as a cultural melting-pot. The Accademia dell'Arcadia, Accademia di S. Luca and Virtuosi al Pantheon inspired poets and artists from all over Europe. The sites were the *entrepôt* for Northern Europeans who, in return, shaped the artistic, literary and cultural life in the city.

Reconstruction of Europe's artistic vision of Rome of the time is usually associated with the prints of Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) that furnished Grand Tourists with impressive visualisations of splendour and majesty clothed with romantic fascination. Those artists who paid a visit to Rome had been so moved by Piranesi's vision of it that they remained disillusioned by the actual scale of monuments once they saw them.

In Fig. 1 Piranesi thoughtfully opted for a worm's-eye perspective and accurately constructed a gigantic pile of regularly cut stones to generate an effect of awe-inspiring grandeur. To a certain extent reflecting the artist's sublime sensibilities, the etching represents unparalleled splendour of forms with their exorbitant proportions that Piranesi advocated in ancient, and according to him superior, Roman art, as opposed to the limited expressions of Greek art, represented by Winckelmann [Hugh Honour 1968].

[5] I am grateful to Gabriele Angeli who has helped me systemise my knowledge about artistic creations of Rome in the 18th and 19th centuries, making fair comments at various stages of writing the text and finally making it clearer and smoother.

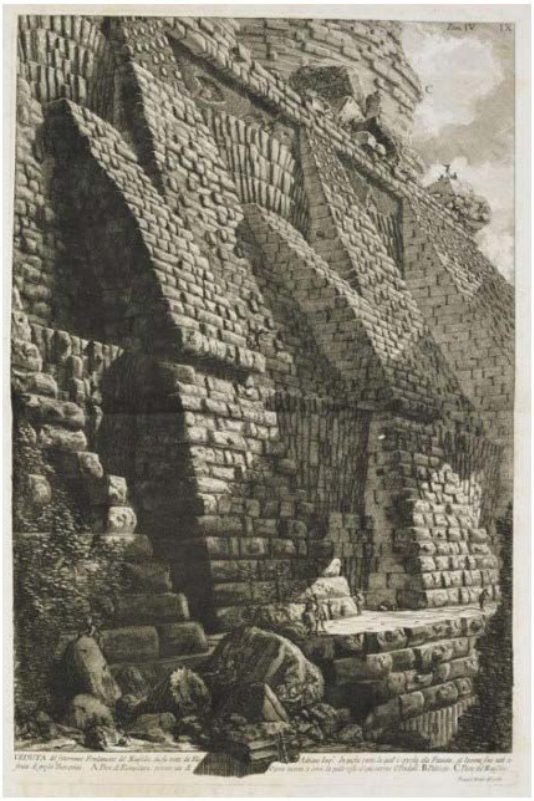


Fig. 1. G. B. Piranesi, ca. 1750, *Foundations of the Mausoleum of Hadrian (later Castel Sant'Angelo)*, etching, London, V&A Museum

Source: https://collections.vam.ac.uk/item/O792278/plate-9-volume-4-print-piranesi/ [access: 15.05.2023].

Exaltation is superseded by boastfulness in Fig. 2 with a flamboyant reconstruction of Rome's antique heart found between the Pantheon and the Mausoleum of Augustus. Indeed, the viewer's attentive eye cannot miss the inscription in the foreground emphasising the artist's membership in the prestigious Royal Society of Antiquaries in London.

The most famous conceptualisation of archaeological Rome, however, is Henry Fuseli's (1741-1825) drawing (Fig. 3). A group that was formed round this Swiss artist had in fact become the principal source of Piranesi's almost metaphysical *imaginary* of ancient Rome. Needless to say, all this had grown to be a type of reality for many Grand Tourists.

Fig. 2. G. B. Piranesi, 1762, *Campo Marzio dell'antica Roma*, etching, Rome, British School in Rome

Source: https://digitalcollections.bsr.ac.uk/islandora/object/LC-PRINTS%3A479?solr_nav%5Bid%5D=ea4c4ada93e170c5ce47&solr_nav%5Bpage%5D=0&solr_nav%5Boffset%5D=2 [access: 15.05.2023].

Even though many artists were arriving in Rome to enjoy the sights, witness festivals or church ceremonies, they were primarily coming over to study and paint. The itineraries are busy with visits to the Museo Pio-Clementino and Museo Capitolino. Their accumulated collections privileged ancient art and were set up in response to growing Grand Tourists' demands. Their appetite grew steadily to be transferred into an urge to acquire works of both fine and decorative art. Consequently, a number of agents started operating actively in Rome helping the rich tourists buy paintings of contemporary artists or renovated ancient pieces, even though the papal anti-exportation edicts were limiting the sales. Yet many Grand Tourists were

to satisfy their artistic appetites by purchasing landscape or veduta paintings. These had continued a long-established European tradition of accurately painting picturesque spots, like the familiar Roman Colosseum. Finally, in the early 19th century more personal approaches were born, and impressions replaced topographical detail, thus giving birth to works aiming at more naturalistic representations of nature or focusing on scenes of rural or urban life. André Giroux, a French painter, photographer and well-established art dealer, was one of those artists who produced such works of art.

Fig. 3. H. Fuseli, 1778-1779, *The Artist Moved by the Grandeur of Ancient Ruins,* red chalk and sepia wash, Zürich, Kunsthaus

Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FuseliArtistMovedtoDespair.jpg [access: 15.05.2023].

Located on the western slopes of the Sabine Hills and descending west towards Rome, Tivoli was one of the busiest sites visited by Grand Tourists on their way to the Eternal City. The site became a picturesque motif, a sort of exercise in style undertaken by generations of landscape painters in quest for inspiration. Many artists exploring the unique setting epitomised in poetry, on the one hand, and in Claude Lorrain's renowned landscapes, on the other one, must have been dismayed at the real sight once they saw it. For them, nothing was drearier than the Roman Campagna, a wild and uninhabited

plain troubled by malaria, to the point that some of them nicknamed it 'the grave of graves.' Nonetheless, artists seemed to have been delighted by its melancholic vastness marked by solitary trees, myriads of ponds and scattered ruins evoking a past that had faded into thin air. In this piece, Giroux makes an effort to bring together two interconnected but competing styles of representation: the classical and the romantic. Although he still follows the Italian veduta tradition, embodied in his careful arrangement of the space in three planes of depth, at the same time he moves away from Valenciennes' aesthetic ideal of the historical landscape enriched by classical figures, and instead, he renders it as it naturally occurs, representing himself and his fellow artists in it.

Fig. 4. A. Giroux, 1829-1830, *View of the Roman Campagna from the Temple of Hercules Victor, Tivoli,* oil on canvas
Source: private collection.

The painting shows a masterly blend of linear and aerial perspective, inviting the viewer to witness a true-to-life illusion of depth and atmosphere. Applying 'impressionistic' brushstrokes and balancing between the intensity and quality of sunlight reflected back down by the cloud-covered sky and low-angle sunlight breaking through from the right side, not only was Giroux able to release the wealth of finest tonal variations and textures of a seemingly dull scenery, but he suffused it with a frame of mind in harmony with

its melancholic beauty. Howbeit, he does not lay emphasis, as Neoclassical landscapists would do, on the acquiescent tidiness and harmony that can be found in it, but rather on its distinctive rawness, wilderness and even ugliness. His approach is a sympathetic and accurate rendering of the Roman *imaginary* – one that allows the viewer a moment of meditation about the passing of time and the crushing supremacy of nature reclaiming what man has taken away from her. This shift in emphasis is meant to provoke an emotional, not intellectual, response from the viewer, in a way suggestive of the Romantic spirit that was coming to light in the early decades of the nineteenth century.

Although Rome was a destination for many foreign artists, the city also prided itself on local painters like Bartolomeo Pinelli. Born and died in the Trastevere district, Pinelli was an extremely prolific illustrator and produced thousands of works of art depicting his home town with its people and customs. The artist, however, opposed his romantic ideal to the classical one of Piranesi pursued by foreign creators striving towards the so-called *romanità* (Roman spirit) in archaeology and architecture. His romantic paradigm for Rome is all aimed at the exaltation of the traditional and popular values, still very alive in the city in the early nineteenth century (Fig. 5). Even if complacent with classicism, Pinelli turns all of its attention to the present, everyday matters, homemade heroes and proud self-made men, in whose veins flows the blood of Romulus and Remus. In Pinelli's works, the classical Rome of imperial relics plays a secondary role for the local folk. The ruins serve as a background – picturesque scenery for the contemporary Romans who finally come forward as the protagonists. The heroic sense and the epic atmosphere which pervade his Romans, so aware and proud of their origin, shines through all of Pinelli's *ouvre*.

Arm in arm with Belli, he took on the role of the documentarian aiming at immortalising the city with its taverns of Trastevere, its artists of the rebellious cafés, its serenades and stabbings. One can easily imagine Pinelli and Belli, each on their own, wandering about the *vie di Roma*, passing its squares and churches and crawling along the papal processions. The former with the sketch pad, the latter with flying sheets of paper – both curious and greedy, but alert and attentive so as not to miss a single trait of the epoch. The two carried on a feverish artistic activity. They produced countless watercolours and sonnets, as if they knew that the Rome they were living in was doomed, destined to disappear forever. The place was to transform inexorably, to adapt to the passing time, to keep pace with the North, to lose its reactionary and splendid isolation, and to wake up

from its blissful numbness. Pinelli, like Belli, consciously beheld the twilight of the papal Rome. And while Piranesi, a century earlier, had grasped its past monumental aspects, Pinelli – his posthumous rival studied man and his nature, consequently overshadowing the dead and buried testimonies. The local folk with the wild attitudes reminded him of ancient Rome and Romans. He rediscovered the epic sense of the spirit tucked away in the people of Rome and its Campagna – so solitary and grim, but at the same time so grandiose, whose hidden meanings Belli grasped in his sonnets [Bartolomeo Rossetti 2006: 7-8].

Fig. 5. B. Pinelli, 1817, *Interior of a Roman Inn*, watercolour over graphite, New York, The Metropolitan Museum of Art

Source: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/346085 [access: 15.05.2023].

In contrast to Belli's drama, poverty and pain that make him the spokesman of the secular Roman people – a society embittered by the misery and resignation, forced to suffer through gritted teeth the oppression of the Church, destined for a wretched existence, full of hardship and trouble – in Pinelli's works we find the ambience inspired by the classical ideal, typical of the 18th century. His commoners, unlike those of Belli who are losers, finally turn out to be winners. They enjoy their life with all its dazzling appearance surrounded by the love of others in the fading splendour of Rome. Although thrust into patriarchal poverty, they do not give up on playing, singing and drinking wine. In this sense, Pinelli's art is epic. It is a popular epic of the

Romantic Rome, still clinging to the ancient grandeur, but slowly fading away.

CONCLUSIONS

Comparing the accounts of writers and artists from Northern Europe with their Italian peers enriches the *imaginary* of Rome and sheds new light on the matter. As argued above, Said's theory of Orientalism offers a useful tool in conceptualising and systemising the constellation of representations of Rome between the late 18th century and the early decades of the 19th century. The accounts penned by the selected French and Polish artists have been supplemented by their Italian counterparts on purpose. The two parties narrate the story of Rome from opposing angles – like two sides of a coin, the same coin. The Rome of the Grand Tourists is sophisticated and *à la mode*, so if you listen carefully, you will still hear it speak French. The Rome of Italians is 'homemade,' inundated by the papal rule, whose only weapon is their ubiquitous vernacular. All in all, the Rome as handed down to us by Chateaubriand, Stendhal or Giroux consists of a myriad of often imagined recollections, while the Rome of Belli, Leopardi or Pinelli carries on rejoicing day by day, irrespective of the fact whether one likes it or not.

BIBLIOGRAPHY

Beller M., Leerssen J. T., 2007, *Imagology: the cultural reconstruction and literary representations of national characters. A critical survey,* Amsterdam.

Belli G. G., 2018, *I sonetti,* Turin.

Bellucci N., Trenti K., 1998, *Leopardi a Roma,* Milan.

Chateaubriand F. R., 1990, *Viaggio in Italia,* Florence.

Braschi P, 1964, *Giuseppe Gioachino Belli e la Roma del suo tempo. Mostra del Centenario della morte del Poeta*, Rome.

Goethe J. W., 1983, *Viaggio in Italia,* Milan.

Honour H., 1968, *Neo-classicism,* London.

Krzywicki J., 2002, *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej. W kręgu tradycji,* Warsaw.

Lalande J., 1769, *Voyage d'un français en Italie fait dans années 1765-1766*, Paris.

Lassels R., 1670, *An Italian Voyage, or Compleat Journey through Italy,* Paris.

Leopardi G., 2006, *Lettere*, Milan.

Malraux A., 1947, *Le musée imaginaire,* Geneva.

Odyniec E. A., 1961. *Listy z podróży,* Warsaw.

Bowron E. P., Rishel J. J., 2000, *Art in Rome in the Eighteenth Century,* London.

Rossetti B., 2006, *La Roma di Bartolomeo Pinelli,* Rome.

Said E., 1978, *Orientalism,* London.

Stendhal 1956, *Passeggiate Romane,* Florence.

Wrześniak M., 2017, *Galeria Uffizi w świetle relacji podróżników z Rzeczpospolitej XVIII w*., „Muzealnictwo", t. 58, p. 74-83.

Zajas P., 2008, *Postkolonialne imaginarium południowoafrykańskie literatury polskiej i niderlandzkiej,* Poznań.

Przedstawienia Rzymu w literaturze i malarstwie późnego Grand Tour w kontekście *Orientalizmu* Edwarda Saida

Streszczenie: Niniejszy artykuł przedstawia wyobrażenia Rzymu w polskiej, francuskiej oraz włoskiej literaturze i malarstwie ostatnich dekad epoki Grand Tour. W pracy tej posługuję się terminem *imaginarium* zapożyczonym od André Malraux, opisującym zbiorowy, ulegający ciągłym zmianom świat wyobrażeń przetwarzanych przez teksty kultury i dzieła sztuki. Do analizy wykorzystuję koncepty teorii orientalnej Edwarda Saida. Głęboko zakorzenione i wyidealizowane *imaginarium* Rzymu jest fałszywe, oparte jedynie na optyce zewnętrznej, tradycyjnie podejmujące próbę „obiektywizacji" miasta poprzez literaturę czy sztukę. Pisarz i malarz podróżnik przedstawia Rzym całkowicie na swoje potrzeby. Taka percepcja definiuje dyskurs, lecz nie jest zakotwiczona w rzeczywistości i staje się wyłącznie jej wartościującą interpretacją. W dyskusji nie brakuje zatem głosu „wewnętrznego" samych Italczyków, co stwarza ciekawą perspektywę porównawczą.

Słowa kluczowe: Rzym, Grand Tour, *imaginarium*, literatura, malarstwo

Renata Senktas
Uniwersytet SWPS
ORCID: 0000-0001-5611-3803
e-mail: rsenktas@swps.edu.pl

„Ojciec dał mu pudło z truizmami", i co dalej? Lektura wiersza Louisa MacNeice'a

Streszczenie: Artykuł jest prezentacją i propozycją odczytania wiersza irlandzkiego poety Louisa MacNeice'a pt. *Truizmy* z 1961 roku. Przywołana jest w nim postać ojca poety, biskupa kościoła irlandzkiego. Tytułowe truizmy kojarzą się z domem rodzinnym i dziedziczeniem, a więc także religią ojca, z którą poeta prowadził spór. Figura domu powraca w późnej twórczości MacNeice'a jako miejsce, z którym trzeba się ułożyć na nowo. Stąd paraboliczna forma wiersza, a w niej echo przypowieści o synu marnotrawnym. Charakterystyczne dla MacNeice'a jest tu zderzenie jego niechęci do dogmatów i uniwersaliów z potrzebą mitu czy jakiegoś systemu powtórzeń, który jednak nie miałby nic wspólnego ze stagnacją. W moim omówieniu pokazuję *Truizmy* na tle innych wierszy MacNeice'a, by zilustrować utrzymywane w całej twórczości Irlandczyka napięcie pomiędzy tym, co stałe, i tym, co niestałe. Jest to problem, który wybrzmiewa również, gdy mowa o tożsamości, i który ilustruje wpływ, jaki na poezję MacNeice'a miał Heraklit.

Słowa kluczowe: Louis MacNeice, późna twórczość Louisa MacNeice'a, parabola, *quest*, motyw domu, dialog z ojcem, religia, truizmy, powtórzenie, zmiana, stałość, tożsamość, filozofia Heraklita

„Ojciec dał mu pudło z truizmami" − i co dalej? Dalej są kolejne linijki wiersza *Truizmy* Louisa MacNeice'a, przeczytajmy je:

> Ojciec dał mu pudło z truizmami,
> podobne do trumny, a potem umarł,
> truizmy pozostały na kominku,

drewniane jak pudełko, w które je zapakowano,
albo jak trumna, w której zaczaił się ojciec.

Później opuścił dom, zostawiając truizmy
na okapie kominka; zaznał miłości i niedoli wojennej,
podłości, rozgoryczenia, porażki i zdrady;
oczyszczony ze złudzeń, powrócił tu znowu,
zapomniawszy już prawie, jak ten dom wygląda.

Wszedł do środka od razu; stąd przecież wyruszył
i coś mu powiedziało, jak ma się zachować;
uniósł dłonie, witając domowe pielesze;
truizmy wzleciały i usiadły mu na ramionach,
a wysokie drzewo wystrzeliło z grobu ojca[1] [MacNeice 1974: 56].

Utwór pochodzi z tomu *Solstices* z 1961 roku i jest jednym z niewielu wierszy MacNeice'a, które zostały przetłumaczone na język polski. Jeżeli lata pięćdziesiąte uznawane są za czas mniej udany, choć nie mniej produktywny w karierze poetyckiej Irlandczyka, to obydwa tomy wydane na początku lat sześćdziesiątych, *Solstices* (1961) i *The Burning Perch* (1963), oznaczały powrót do najlepszej formy. Były to niestety jego dwie ostatnie książki poetyckie (MacNeice zmarł we wrześniu 1963 na kilka dni przed publikacją *The Burning Perch*). Jak zauważa biograf poety, przeczucie śmierci przenika te późne wiersze [zob. Stallworthy 1995: 468] i w porównaniu z wcześniejszymi książkami więcej jest tu ciemności niż światła, choć, jak np. w wierszu *Good Dream*, bohater w panice szuka włącznika, by zapalić nocną lampkę. Ta ciemność w charakterystyczny sposób ujawnia się w utworach związanych z domem, rządzi nimi bowiem logika snu, a niekiedy koszmaru.

Peter McDonald zwraca uwagę, że w późnej poezji MacNeice'a intensyfikują się i stają palącymi tematy, które zajmowały poetę już w latach trzydziestych, w tym kwestia tożsamości jako czegoś, co nie jest stabilne i co niełatwo „sprowadzić z powrotem do 'domu'" [McDonald 1991: 183]. Wiersz *Truizmy* to jeden z parabolicznych utworów MacNeice'a, gdzie jasno zarysowany jest schemat wyjścia i powrotu. Taki układ fabularny, otwarty frazą „Później opuścił dom", a zakończony słowami „powrócił tu znowu", zajmuje cztery z pięciu wersów środkowej strofy. Pomiędzy zaś wymienione są ogólnie ujęte, klasyczne „przygody", które czekają na śmiałka wyruszającego na swój

[1] Przeł. Tadeusz Rybowski. Jeżeli nie oznaczono inaczej, cytaty poetyckie i źródłowe podaję we własnym przekładzie.

quest: „miłość", „wojna", „podłość", „rozgoryczenie", „porażka", „zdrada"[2]. MacNeice należał do pokolenia, które w czasie II wojny światowej miało trzydzieści kilka lat, dlatego „wojnę" można w *Truizmach* odczytać dosłownie, choć nie jest to konieczne[3].

Dla MacNeice'a rok 1940 to także jego wiek chrystusowy. Zaczął wtedy pisać autobiografię – nigdy nie ukończoną i wydaną pośmiertnie[4]. Była to pierwsza próba ułożenia się z dzieciństwem i tą częścią tożsamości, którą dziedziczymy. I choć *Truizmy*, jak każdą parabolę, czytelnik może zinterpretować na własny użytek (wtedy „on", bohater, staje się *everymanem*), warto przyjrzeć się dialogowi z ojcem, jaki prowadzi w swoim wierszu MacNeice. Linijka otwierająca utwór – „Ojciec dał mu pudło z truizmami" – zarysowuje podstawy ich życiowego sporu. Truizmy nie są przytoczone, pudełko pozostaje zamknięte, jednak nie sposób nie łączyć ich charakteru z religią ojca[5]. W dzieciństwie poety John Frederick MacNeice był proboszczem w Carrickfergus, natomiast w późniejszych latach pełnił w Irlandii funkcje biskupie. MacNeice wspomina, że kościół był niejako przedłużeniem domu, nocne rozmowy ojca z Bogiem – czymś dla niego nieprzystępnym, a dźwięk kościelnych dzwonów przywoływał „ten kamienny, ponury anty-czas kościoła […], który, jak mi się wydawało, wykluczał muzykę i ruch oraz wzrost czegokolwiek prócz stalaktytów i stalagmitów" [MacNeice 1987: 159]. Podobnie skostniałe wydają się tytułowe „truizmy", które bohater wiersza otrzymał w prezencie. „Pudło" jest „podobne do trumny" „w której zaczaił się ojciec", a jego zawartość „drewniana" jak ono.

Zatrzymajmy się jednak dłużej na słowie „pudło" czy „pudełko". Pada ono w wierszu dwa razy, w pierwszej strofie, i po angielsku jest to najpierw

[2] *Quest* ('poszukiwanie', termin tradycyjnie oznaczający trudną, samotną podróż w celu wypełnienia jakiejś misji, ale także bardziej symbolicznie pojętą wędrówkę, w czasie której bohater lepiej poznaje samego siebie i często przechodzi przemianę). Motyw ten interesował MacNeice'a również w jego pracy dla BBC. Słuchowisko pt. *The Dark Tower* (1946), inspirowane poematem Roberta Browninga *Sir Roland pod Mroczną Wieżą stanął* (*Childe Roland to the Dark Tower Came*), uchodzi za kamień milowy brytyjskiej dramaturgii radiowej. Z czasem powstania wiersza *Truizmy* zbiega się natomiast seria dwunastu krótkich przekładów z *Odysei*, zainicjowana dla BBC przez MacNeice'a i Anthony'ego Thwaite'a. Każdy fragment był tłumaczony przez innego poetę. Co znamienne, MacNeice przełożył fragment XI księgi, w której Odyseusz schodzi do podziemi i spotyka tam ducha swojej zmarłej matki.

[3] W wersji angielskiej występuje „war", w polskiej „niedola wojenna". W swoim przekładzie Tadeusz Rybowski zawęża więc znaczenie słowa „wojna" do jednego rodzaju konfliktu.

[4] *The Strings Are False: An Unfinished Autobiography* (pierwsze wydanie: 1965).

[5] W szkicu *MacNeice: Father and Son*, Terence Brown podejmuje próbę nazwania także innych wartości, które cechowały świat ojca poety i które mogłyby znajdować się w „pudle z truizmami". Wśród nich byłaby „możliwość przynależenia", „zespolenie życia z miejscem", czyli coś, co stanowiło problem dla młodego, wykorzenionego z Irlandii MacNeice'a, a czego w późniejszym życiu czuł się dotkliwie pozbawiony [Brown 1974: 30-32].

„box", a potem „playbox". To drugie gubi się w polskim przekładzie, który nie przekazuje skojarzenia z pudełkiem na zabawki, a obraz ten wydaje mi się kluczowy. Truizmy stają się bowiem wtedy również czymś, co można wyjąć z pudełka, żeby się pobawić, inaczej ułożyć, coś z nimi zrobić. W stylizowanym na dziecięcą rymowankę wierszu *Autobiography* z 1940 roku wybrzmiewa coś podobnego. MacNeice, nawiązując do koloratki, pisze, że ojciec „nosił kołnierzyk tył na przód" [MacNeice 2007: 200]. Słychać w tej obserwacji sceptycyzm, przekorę dziecka, które chciałoby przekręcić kołnierzyk w odwrotnym (właściwym?) kierunku. To dlatego, jak dopowiada inny wiersz-parabola z tomu *Solstices*, „Trzeba wyjść z domu, żeby oczyścić powietrze" (*Selva Oscura*) [MacNeice 2007: 571].

W tym sensie *Truizmy* stają się jakby świecką wersją przypowieści o synu marnotrawnym, którą MacNeice musiał wielokrotnie słyszeć w dzieciństwie. Nie ma jednak w jego przypowieści morału ani puenty, a końcówka wiersza jest bodaj najbardziej zagadkowa. Na przestrzeni całej kariery pisarskiej poeta wracał do swoich początków, do tego „pierwszego rozdziału", który na *różne* sposoby przepisywał [Stallworthy 1995: 446]. „Truizmy pozostały na kominku", czytamy w tym późnym wierszu, ale kiedy podróż zatacza koło i nasz bohater powraca, „zapomniawszy już prawie, jak ten dom wygląda", „coś mu [mówi], jak ma się zachować". Co lub kto mu to podpowiada? Co sprawia, że jednak rozpoznaje ten dom jako swój? („stąd przecież wyruszył").

Charakterystyczne dla MacNeice'a jest w *Truizmach* zderzenie jego niechęci do dogmatów i uniwersaliów z potrzebą jakiegoś systemu powtórzeń i symboli, które jednak nie miałyby nic wspólnego z automatyzmem czy stagnacją. Końcowy gest: „uniósł dłonie, witając domowe pielesze"[6] naśladuje znajomy gest błogosławieństwa. Na ile takie powtórzenie jest w wierszu parodią, a więc wytrącaniem pierwotnego sensu i przez to uwolnieniem się spod ciężaru sprezentowanych przez ojca prawd?[7] W wyniku tego ruchu truizmy,

[6] A dokładniej: „Uniósł dłoń i pobłogosławił swój dom" ("He raised his hand and blessed his home") [MacNeice 2007: 565].

[7] Odczytanie wiersza MacNeice'a jako „satyrycznego w zamyśle" proponuje np. D.B. Moore w swojej książce *The Poetry of Louis MacNeice* z 1972 roku [zob. Brown 1974: 31], a także Geoffrey Grigson, który umieścił *Truizmy* w antologii *The Oxford Book of Satirical Verse* (1980). Idąc tym tropem, gest błogosławieństwa w wykonaniu bohatera Truizmów porównać można do parodystycznego gestu, który wykonuje podmiot liryczny utworu Philipa Larkina pt. Chodzenie do kościoła: „Wchodzę za pulpit , by wydukać kilka / Przerażająco wielkich wersów i wymówić / Tutay koniec o wiele głośniej niż pragnąłem. / Echo chwilę chichoce" [Larkin 2008: 26]. Takie podejście kwestionuje m.in. Terence Brown w eseju *MacNeice: Father and Son*, zwracając uwagę na rozwój poezji MacNeice'a, jej wyraźne „odchodzenie od błyskotliwych powierzchni charakteryzujących wczesny etap twórczości Irlandczyka w stronę mrocznych, parabolicznych wypowiedzi z jego trzech ostatnich książek" [Brown 1974: 31].

jak ptaki, ulatują z klatki. Ponadto, w świetle innego wiersza – *The Blasphemies* (Bluźnierstwa) – który następuje bezpośrednio po *Truizmach* w tomie *Solstices*, można odczytać ten gest jako próbę przekonania się, czy symbol pozbawiony wiary traci swoją moc. Przywołajmy jeszcze dwa fragmenty z tego drugiego utworu: „z potrzeby mitu, / Pomyślał: mogę używać symboli z dzieciństwa / Wyrwanych z kontekstu" albo: „Słowa mitu / Teraz już tylko mitu, bez wiary, / Topnieją w jego rękach" [MacNeice 2007: 566-567].

Gdy jednak przypomnimy sobie, jak duży wpływ miał na MacNeice'a Heraklit, to zwrócimy uwagę na samo uniesienie dłoni, które oprócz podobieństwa wprowadza element różnicy. Zobaczymy przede wszystkim gest, a więc poruszenie tego, co w domu zastane i zastałe. W odpowiedzi na ten ruch, zamknięte w pudełku-trumnie słowa „wzleciały". Paradoksalnie, śmierć zamiast zakończyć dialog poety z ojcem, rozpoczęła jego nowy rozdział [Longley 1988: 138]. W elegii pt. *The Strand* (1945) MacNeice mówi: „moje kroki powtarzają / kroki kogoś, kto już na dobre opuścił takie plaże" [MacNeice 2007: 263]. Tak samo w końcowym obrazie z *Truizmów* nie sposób nie dopatrzyć się afirmacji gestu ojca poprzez jego powtórzenie i przygarnięcie odrzuconego wcześniej prezentu: „truizmy […] usiadły mu na ramionach"[8]. Uwalniające wydaje się to, że słowa przybierają postać ptaków, stając się dla naszego bohatera bytem ożywionym. Tak samo jak żywe jest „drzewo, które wystrzeliło z grobu ojca" i w którym krytycy twórczości MacNeice'a widzą zazwyczaj symbolikę religijną – odnowy i nadziei – czy wręcz „poruszający symbol zmartwychwstania" [McKinnon 1987: 133]. Z całą pewnością natomiast przemawia przez ten obraz obietnica wzrostu czegoś więcej niż „stalaktyty i stalagmity".

Za klucz do interpretacji ostatniej strofy może nam też posłużyć obserwowanie zmieniającego się na przestrzeni wiersza podmiotu, a raczej podmiotów. Nie tylko bowiem syn, „oczyszczony ze złudzeń"[9], przechodzi tu przemianę. Ojciec na samym początku *Truizmów* umiera, powraca w trzeciej zwrotce jako głos, to „coś", co podpowiada naszemu bohaterowi, „jak ma się zachować". I wreszcie truizmy. One też ulegają transformacji.

[8] Zaryzykuję stwierdzenie, że ten obraz mógł być inspirowany znanym i wielokrotnie powtarzanym w literaturze irlandzkiej motywem z legendy o św. Kevinie: „Tak modląc się przez okno wyciągnął swą rękę / I w tej dłoni tak ciepłej od modlitwy Bożej / Siadł ptak. Gniazdko założył. Pierwsze jajko złożył" [Anonim 1998: 54].

[9] Tłumacz zdecydował się użyć frazy „oczyszczony ze złudzeń", która w ostatecznym rozrachunku przekazuje, jak myślę, przesłanie angielskiego „through disbeliefs". To, co się jednak gubi, to napięcie między „truisms" i „disbeliefs" (*disbelief* 'niedowierzanie', 'niewiara'), charakterystyczne dla poezji MacNeice'a w ogóle.

Nieaktywne w pierwszej strofie, w trzeciej aktywizują się, a „sceptycyzm Louisa, ta iskra jego twórczości, może wreszcie poddać się wobec pewników ojca" [Fitzpatrick 2008: 222].

I rzeczywiście, zwraca na to uwagę biograf MacNeice'a, w późnych wierszach Irlandczyka słychać nieraz, jak głos poety upodabnia się do głosu pastora. Stallworthy przekonuje, że w ostatnim napisanym przed śmiercią utworze *Thalassa* MacNeice „mówi z akcentem, dykcją i pewnością siebie swojego ojca. Jak zauważyłby biskup (a większość krytyków poezji jego syna nie zauważa), jest to utwór religijny" [Stallworthy 1995: 470-471]. Z kolei Terence Brown wskazuje na powinowactwo, które przejawia się w swoistej „surowości" wierszy MacNeice'a z tego okresu – wierszy pomyślanych przez „umysł, który poczuł siłę purytańskiego spojrzenia na życie" [Brown 1974: 34]. Tak samo wybór formy przypowieści dla *Truizmów* odsyła nas do świata odniesień ojca poety[10]. David Fitzpatrick w swoim studium *The Dominance of an Oracular Home: MacNeice & Son* rozpoznaje takie gesty poetyckie jako „odzyskiwanie straconego domu" [Fitzpatrick 2008: 222], kiedy heraklitejska niestałość, tak poszukiwana we wczesnej poezji MacNeice'a, zaczyna jawić się jako zagrożenie dla wewnętrznej integralności[11].

Można w tym miejscu pomyśleć, że to, co wydarza się pomiędzy pierwszą i ostatnią strofą *Truizmów*, a w przełożeniu na twórczość MacNeice'a – między jego wczesną i późną poezją, nosi znamiona samozaprzeczenia. Tak samo jak samozaprzeczeniem mogłaby się wydawać każda przemiana. W książce *On Late Style*, Edward W. Said zadaje pytanie: „A co, jeśli późna pora czyjejś twórczości jawi się nie jako harmonia i rozstrzygnięcie, ale jako bezkompromisowość, trudność albo nierozwiązana sprzeczność?" [Said 2007: 6]. Co ciekawe, w swoim poemacie pt. *Autumn Sequel* z 1954 roku, wyprzedzając niejako zarzut, MacNeice posłużył się mottem z Walta Whitmana: „Czy ja sobie zaprzeczam? / Niech będzie, że sobie zaprzeczam…"[12] [MacNeice 2007: 372]. Jest to wyraźny sygnał i potwierdza go wiele utworów z tomów

[10] W serii wykładów wygłoszonych w 1963 roku kilka miesięcy przed śmiercią, a opublikowanych w 1965 jako *Varieties of Parable,* MacNeice omawia miejsce paraboli w czasach, w których żył, a także wybrane przykłady posługiwania się tą formą w literaturze na przestrzeni wieków. Warto tu zaznaczyć, że już we wstępie autor tłumaczy się z trudności związanych z tytułowym terminem, zestawiając go m.in. z bajką, alegorią czy mitem. Dla MacNeice'a *parable* jest określeniem z jednej strony zbyt wąskim, ponieważ kojarzy się przede wszystkim z przypowieściami Nowego Testamentu, z drugiej jednak najbardziej pojemnym, takim, które pomieści różnorodność utworów, jakie chce zawrzeć w swoich wykładach [zob. MacNeice 1965: 1-5].

[11] Zob. także McDonald 1991: 183, Brown 1974: 30.

[12] *Pieśń o sobie*, przeł. Andrzej Szuba [Whitman 1992: 98].

publikowanych w latach 1952 i 1954[13], a także biografia autora, że ten „środkowy okres życia", który „nie służy poetom"[14] [MacNeice 2007: 349], był przez MacNeice'a odczuwany jako czas przejścia i redefinicji.

Podsumowując, jeżeli tajemniczy obraz, który zamyka wiersz *Truizmy*, mówi coś o pojednaniu marnotrawnego syna z nauką ojca, jeżeli na nowo ustala się tu toż-samość naszego bohatera, to odbywa się to chyba w warunkach, o jakich pisze Martin Heidegger w eseju *„…poetycko mieszka człowiek…"*. Wtedy ojciec, syn, truizmy i dom, bardziej niż „takim samym", wydają się „tym samym", które „skupia coś różnego w jedną źródłową zgodność" i „daje się powiedzieć tylko wtedy, gdy myślana jest różnica" [Heidegger 2007: 189].

BIBLIOGRAFIA

Anonim, 1998, *Święty Kevin i Kos*, [w:] *Doire aniołów pełne. Poezja staroirlandzka*, przeł. E. Bryll, M. Goraj, Poznań.

Brown T., 1974, *MacNeice: Father and Son*, [w:] *Time Was Away. The World of Louis MacNeice*, red. T. Brown, A. Reid, Dublin, s. 21-34.

Fitzpatrick D., 2008, *The Dominance of an Oracular Home: MacNeice & Son*, "Irish Pages", z. 5, nr 1, s. 212-225.

Grigson G. (red.), 1980, *The Oxford Book of Satirical Verse*, Oxford.

Heidegger M., 2007, *„…poetycko mieszka człowiek…"*, [w:] M. Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa, s. 183-201.

Larkin P., 2008, *Chodzenie do kościoła*, [w:] *Zebrane*, przeł. J. Dehnel, Wrocław, s. 26-28.

Longley E., 1988, *Louis MacNeice: A Critical Study*, London.

MacNeice L., 1965, *Varieties of Parable*, London.

MacNeice L., 1974, *Truizmy*, [w:] *Wśród angielskich poetów*, przeł. T. Rybowski, Wrocław.

MacNeice L., 1987, *Experiences with Images*, [w:] *Selected Literary Criticism of Louis MacNeice*, red. A. *Heuser,* Oxford, s. 153-164.

MacNeice L., 1996, *The Strings Are False: An Unfinished Autobiography*, red. E. R. Dodds, London.

MacNeice L., 2007, *Collected Poems*, red. P. McDonald, London.

McDonald P., 1991, *Louis MacNeice: The Poet in His Contexts*, Oxford.

[13] *Ten Burnt Offerings* (1952), poemat w dziesięciu częściach, oraz *Autumn Sequel* (1954), poemat w dwudziestu sześciu pieśniach.

[14] Słowa otwierające część VII poematu *Ten Burnt Offerings*, pt. *Day of Renewal*: „Czy wolałbym o tym zapomnieć? Środkowy okres / Życia nie służy poetom".

McKinnon W. T., 1971, *Apollo's Blended Dream. A Study of the Poetry of Louis MacNeice*, London.

Said W. E., 2007, *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York.

Stallworthy J., 1995, *Louis MacNeice*, London.

Whitman W., 1992, *Pieśń o sobie*, [w:] W. Whitman, *Pieśń o sobie*, przeł. Andrzej Szuba, Kraków.

„His father gave him a box of truisms", and what next? A reading of Louis MacNeice's poem

Summary: This article presents and proposes a reading of the 1961 poem *The Truisms* by the Irish poet Louis MacNeice. It evokes the poet's father, a Church of Ireland bishop. The truisms of the title are associated with family, home and inheritance, and thus also the father's religion, the subject of MacNeice's life-long argument. The figure of home recurs in MacNeice's late work as a place one needs to come to terms with. Hence the parable form of the poem echoes the parable of the prodigal biblical son. It typically juxtaposes MacNeice's aversion to dogma and universals with his need for myth or some system of repetition, but such that would have nothing to do with stagnation. In my discussion, I show *Truisms* against the background of MacNeice's other poems to exemplify the tension maintained throughout his work between the permanent and the unstable. This resounds also when the question of identity is tackled, and illustrates Heraclitus's early influence on MacNeice's poetry.

Keywords: Louis MacNeice, Louis MacNeice's late poetry, parable, quest, the motif of home, dialogue with father, religion, truisms, repetition, change, permanence, identity, the philosophy of Heraclitus

Weronika Oleszczuk
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0009-0007-8896-8460
e-mail: w.oleszczuk@student.uw.edu.pl

„Pod wulkanem urodziło się dziecko". Nawiązania do romantycznych motywów dziecięctwa w poezji Marcina Świetlickiego

Streszczenie: Zmiany światopoglądowe i skupienie na jednostce na przełomie wieków XVIII i XIX, zapoczątkowane traktatem J. J. Rousseau, wpłynęły na wzrost zainteresowania postacią dziecka, które to stało się głównym bohaterem myśli literatury i nauki. Pełen rozkwit tych tendencji odnaleźć można w romantyzmie, wtedy dochodzi do nobilitacji dziecięctwa, wyjątkowego stanu ducha charakteryzującego się otwarciem na nowe, nieznane światy, połączeniem z naturą, *sacrum*, Bogiem – wszystkim, co nieskończone, transcendentne i metafizyczne. Podobnie dzieje się w liryce Marcina Świetlickiego, w której dziecięctwo wiąże się z oglądaniem świata w sposób bezpośredni, sięganiem wzrokiem gdzieś dalej, w metafizykę. Celem artykułu jest próba odnalezienia przejawów romantycznego motywu dziecięctwa w wybranych wierszach Marcina Świetlickiego. Wywód oparty będzie na dotychczasowych rozważaniach badaczy nad cechami dziecięctwa romantycznego oraz zaproponowanych przez autorkę odczytaniach wierszy poety.

Słowa kluczowe: Romantyzm, dziecięctwo, Marcin Świetlicki, transcendencja, połączenie z sacrum

WSTĘP – ŚWIETLICKI ROMANTYCZNY

Refleksja nad poezją Marcina Świetlickiego w kontekście romantyzmu nie jest bezzasadna – wielu badaczy już wcześniej szukało korzeni jego liryki

w epoce romantyzmu [zob. np. Sośnick 2006; Niesporek 2014; Dembińska-Pawelec 2013; Jakubowska 2011; Hoffman 2011; Śliwiński 2007; Stala 1997; Olszański 2011; Kozicka 2011]. Sośnicki podkreślał w swoim artykule, że Świetlicki tak naprawdę nigdy

> [...] entuzjastą nowości nie był. Zawsze raczej wplatał nowe w stare, udanie jedno z drugim łączył, i w tym [...], tkwi tajemnica jego siły i, proszę wybaczyć – długowieczności. Fundamenty jego poezji tkwią mocno w tradycji literackiej. Nie w tradycjach, nicowanych przez postmodernistów na wszelkie możliwe sposoby, ale właśnie w jednej tradycji, bardzo istotnej dla polskiej literatury – w romantyzmie [Sośnicki 2006: 65].

Oprócz badaczy obecność konwencji romantycznej w poezji Świetlickiego potwierdza on sam. W rozmowie z Andrzejem Sosnowskim stwierdza: ,,Bo Mickiewicz to był taki poeta, co mi matka czytała na zaśnięcie, po prostu. Niesłychane, «Powrót taty» matka mi czytała, jak zasypiałem" [Świetlicki 2002]. W wywiadzie ze Stanisławem Beresiem czytamy:

> Stanisław Bereś: Ta książka liczy sobie 44 wiersze. To niebezpieczna dla polskich poetów liczba. Zwłaszcza, gdy podmiot tej książki nosi imię Mistrz…
>
> Marcin Świetlicki: Ostatnio wszystkie moje książki miały 44 wiersze. Pomyślałem, że to znakomita liczba. Książka z 44 wierszami już nie jest zupełnie cienką, niepoważną książeczką.
>
> SB: Czyli nie chodzi o pana wiek?
>
> MŚ: Bardzo to różnie tłumaczę. Urodziłem się w tym samym dniu co Adam Mickiewicz i to 44 też na mnie trochę świeci.
>
> SB: No, to jest podczepianie się pod wieszcza…
>
> MŚ: Myślałem o tym, ale z różnymi wieszczami podejmuje się gry. Z tym lubię najbardziej.
>
> SB: Miłosz uważał, że jest reinkarnacją Mickiewicza. Czyli Świetlicki jest...
>
> MŚ: Ja tak nie uważam. Ja jestem tylko b ę k a r t e m M i c k i e w i c z a. [sic! – W. O.]
>
> SB: To żart czy to coś naprawdę znaczy?
>
> MŚ: To największy polski poeta. Czemu mam się mierzyć z jakimś mniejszym? Wolę z największym [Świetlicki 2006].

Świetlicki w rozmowach przyznaje się do więzi, która łączy go z Mickiewiczem, przyznaje się do pokrewieństwa i (często ironicznego) kontynuowania tradycji. Nic dziwnego, wychowanie w duchu tej poezji (nie wyniesione

ze szkoły, ale praktykowane przez matkę, czyli nie narzucane siłą a przekazywane z miłością), wpływać może bezpośrednio na jej emocjonalny odbiór oraz niezwykłe przywiązanie do twórczości wieszcza[1]. Jak pisał o poezji Świetlickiego Jacek Gutorow: ,,Nie istnieje jednak język prywatny, odarty zupełnie z kodów i toposów literackich, aluzji i odniesień kulturowych [...]. Doświadczenie indywidualne jest komunikowane w odziedziczonym języku. Można go parodiować, wykorzystywać, ale nie można z niego zrezygnować" [Gutorow 2003: 110]. Tym odziedziczonym językiem jest właśnie wyżej wspomniana ,,mickiewiczowska fraza". Znamienne słowa ,,jestem bękartem Mickiewicza" sytuują poetę w bezpośredniej linii dziedziczenia romantycznych wzorców. Jak stwierdza Emilia Jakubowska w swoim artykule, ,,taki akt ustanowienia własnego rodowodu jest aktem podmiotowego wyboru spośród dziedzictwa i świadomym ustosunkowaniem się do niego" [Jakubowska 2011: 95]. Można więc stwierdzić, że Świetlicki w swojej twórczości operuje symboliką czy motywami charakterystycznymi dla epoki romantyzmu. „To, że Świetlicki do romantyzmu, a zwłaszcza do Mickiewicza, nawiązuje, było jasne już po ukazaniu się pierwszej książki krakowskiego poety" [Sośnicki 2006: 65] – tymi słowami Dariusza Sośnickiego należy podsumować powyższe dywagacje.

Związki z poezją romantyczną mogą wskazywać na niemal instynktowne podejmowanie pewnych motywów i tematów w twórczości poety. Artykuł będzie próbą analizy romantycznych kontekstów wierszy Świetlickiego oraz występujących w jego utworach odwołań – często bezpośrednich – do motywu dziecięctwa lub podmiotowości dziecięcej wraz z towarzyszącą im niezwykłą wrażliwością i otwartością.

OD KULTU ROZUMU DO KULTU SERCA – ZMIANY ŚWIATOPOGLĄDOWE

Romantyzm, który na początku XIX wieku zaczął się rozwijać w Europie, przyniósł całkowite przewartościowanie dotychczasowego myślenia. W opozycji do racjonalizmu w próbach opisu świata, w opozycji do opierania wniosków na doświadczeniu oraz zmysłowym odbiorze rzeczywistości, epoka romantyzmu zestawiła ze sobą rzeczy całkowicie do siebie nieprzystające. Postawę tę charakteryzowała Alina Kowalczykowa tak: „I w tym właśnie tkwiła odtąd istota romantycznego światopoglądu: w ogromnym dynamizowaniu postawy poznawczej […]" [Kowalczykowa 1990: 18]. Ta zmiana myślenia

[1] Przy interpretacji wiersza *Rzym*, Dariusz Sośnicki pisze następująco: ,,więź między poetami jest bardzo silna, a niekiedy bywa wręcz organiczna" [Sośnicki 2006: 69].

uwarunkowana była sytuacją historyczną Europy. Jak wyjaśniała badaczka: ,,Wielkie wydarzenia historyczne wstrząsnęły wówczas nieodwracalnie świadomością człowieka, uniemożliwiły zachowanie wiary w ład i harmonię świata, wpoiły przekonanie o nietrwałości porządku społecznego, zasad prawnych, hierarchii moralnych" [Kowalczykowa 1990: 8]. Antynomiczność świata[2] w rozumieniu romantyków zburzyła dotychczasowy porządek, zmusiła myślicieli, a także artystów do poszukiwania prawdy gdzie indziej. Co więcej, rzeczywistości materialnej przeciwstawiony został świat metafizyczny, w którym niezmiennie panuje zasada irracjonalności. Próba doświadczalnego opisania oraz zmysłowego odczuwania niektórych nietypowych zjawisk nie sprawdzała się – irracjonalne wydarzenia oraz postaci wymykały się racjonalnie uporządkowanej nauce. To właśnie poeta i poezja powinni się otwierać na inne światy – niepoznawalne zmysłowo i za wszelką cenę dążyć do zbliżenia się do ,,rzeczy samej w sobie" [zob. Kowalczykowa 1990: 10-11]. Romantyzm stworzył swoją teorię poznania, która dążyła do określenia charakteru poznania świata (tego czy jest on subiektywny, czy obiektywny) na podstawie nieużywanych wcześniej narzędzi: mitu, poezji, snu, olśnienia, miłości, szaleństwa, intuicji [zob. Cieśla-Korytowska 1997]. Te miały pomóc w odkryciu prawdy. Szukając odpowiednich środków wyrazu, artysta w końcu zwrócił się w stronę ludu i twórczości gminnej. Występujące w niej motywy fantastyczne, za pomocą których tłumaczony był świat, przemówiły do romantyków. Ten język ,,cudowności", który ujawniał wielowymiarowość rzeczywistości, stał się dla romantyków językiem życia. To dzięki niemu, jak pisała Maria Janion, ,,literatura traciła dotychczasową, zdroworozsądkową, więc pozorną spoistość, mogła odsłaniać «świata szczeliny», «otchłanie chaosu» i przepaście ducha, czas i bezczas, niebo i ziemię w ich ciągłości i nieciągłości zarazem" [Janion 2007: 8]. Zwrot w stronę przyrody określiła Maria Cieśla-Korytowska tak: ,,Polem badania nauki była więc dla romantyków przyroda, ale przedmiotem – prawa rządzące całą rzeczywistością" [Cieśla-Korytowska 1997: 190]. Wynika z tego, że poznawanie natury było wyłącznie narzędziem, służącym do poznania ,,czegoś innego niż to, co bezpośrednio badane" [Cieśla-Korytowska 1997: 190-191]. Jak pisała Janion, doszło do nobilitacji kontrkultury:

> Uprawiając swój ,,powrót do natury", poszukując przeżycia konkretności – przeciw oschłym abstrakcjom rozumu rządzącego kulturą zdogmatyzowaną, romantyzm musiał dokonać zabiegu nieznanego na

[2] ,,Romantyzm był bowiem kulturą, która wznosiła siebie na antynomiach, wypowiadając się najwyraziściej przez estetyki sprzeczności, to znaczy przez tragizm i przez ironię" [Janion 2007: 9].

> taką skalę dziejom Europy. [...] zabieg rewindykacji tego, co ukryte, zapomniane, stłumione, nieuznawane, ,,zstępując do głębi”, dokonał nobilitacji kultury nieoficjalnej, niejako kontrkultury swojej epoki [Janion 2007: 37].

Wszystko to, co do tej pory pozostawało na ,,obrzeżach europejskiego procesu kulturotwórczego”, weszło do kultury wysokiej a nawet po pewnym czasie przeniosło się do centrum. Kultura ludowa – pogańska, antylatyńska, słowiańska, północna [Janion 2007] – oraz ludowe, proste i bardzo emocjonalnie zaangażowane rozumienie świata stały się soczewką, przez którą należało patrzeć. Tylko w ten sposób można było zobaczyć więcej, otworzyć się na romantyczne, mówiąc słowami Mickiewicza, ,,czucie i wiarę”.

Prym w sztuce wiodła tym samym przyroda, do której człowiek na początku XIX wieku miał dwoisty stosunek. Z jednej strony zachwycała i fascynowała, z drugiej budziła trwogę czasami nawet lęk. W końcu odkryto, że to nie człowiek posiada pełną władzę nad światem a natura. Kowalczykowa pisała o tym zjawisku w następujący sposób:

> Warto zwrócić uwagę na jeden jeszcze rys ówczesnej literatury, z punktu widzenia romantyzmu również bardzo ważny: na symptomy zmiany pojmowania sytuacji człowieka wobec natury. Światopogląd racjonalistów był antropocentryczny: człowieka uznano za centralną, dominującą nad całą naturą postać stworzenia. [...] Gdy jednak człowiek przestał być tak bardzo pewien własnych racji, gdy nie na wszystkie zadawane sobie pytania znajdował odpowiedzi i zaczynał szukać ich wszędzie w otaczającym świecie, zmienił się także jego stosunek do natury [Kowalczykowa 1990: 27-28].

Dodawała później, że w sztuce:

> Ukazywano często niszczycielską moc natury, bo to działało na wyobraźnię, ale przede wszystkim dlatego, że objawiało jej niezawisłość, niezależność od człowieka, pozwalało – wbrew osiemnastowiecznym uroszczeniom – uznać w niej potęgę samoistną, a także może medium między człowiekiem a tajemnicą, Bogiem? [Kowalczykowa 1990: 71].

Najlepiej widać to na przykładzie romantycznego malarstwa pejzażowego [zob. Kumięga 2016]. W swoim artykule Patrycja Kumięga zauważyła występowanie filozofii romantycznej w malarstwie:

> Zbliżenie do natury było dla romantyków ważne i z innego powodu: było odczuwane jako doznanie autentyzmu, szansa uwolnienia od

> fałszu, narzucanego przez stosunki społeczne. To co innego niż wcześniejsze sentymentalne ucieczki na łono natury: romantycy nie ukojenia w niej szukali, lecz prawdy; wierzyli, że tkwi ona w tym, co jeszcze nie zdeprawowane przez cywilizację. Odbiciem tej wiary była także romantyczna pochwała dziecka i młodości. Dziecka jako człowieka nieskażonego, w którym tlą się jeszcze naturalne instynkty i intuicje. W zderzeniu ze światem nikła owa czysta dziecięca naiwność, narastał bunt, który prowadził bohatera do śmierci, szaleństwa, lub spopielał jego duszę [Kumięga 2016: 73].

Okazało się, że jedna postać w szczególności może być łącznikiem między dwoma miejscami. Było to dziecko[3].

DZIECKO – ŁĄCZNIK Z ZAŚWIATAMI

To właśnie w epoce romantyzmu zmieniło się całkowicie podejście do dziecka nie tylko jako części komórki rodzinnej, ale także jako bohatera literackiego[4]. Stało się to m.in. za sprawą wydanego w 1762 roku traktatu Jana Jakuba Rousseau *Emil, czyli o wychowaniu*. Jak pisała Dorota Żołądź-Strzelczyk: ,,Przez wielu badaczy dzieło to uważane jest za przełomowe w dziejach rodziny i stosunku do dzieci" [Żołądź-Strzelczyk 2015]. Wcześniej[5] dziecko niewiele znaczyło w rodzinie, niekiedy wręcz było dla niej ciężarem, za sprawą Rousseau doszło do wyraźnej krystalizacji opozycji dorosły – dziecko. W literaturze dawnej dziecko było niesamodzielne, pojawiało się wyłącznie jako pretekst do ukazania uczuć dorosłego – nawet *Treny* Jana Kochanowskiego niejako ,,wykorzystują" wizerunek Urszulki, wyłącznie jako sposób zobrazowania i zaakcentowania przeżyć głównego bohatera [zob. Pelc 1972].

W okresie romantyzmu dziecko zaistniało w kulturze jako postać w pełni samodzielna, podkreślona została jego odrębność od dorosłych – dostrzeżone zostały różnice psychiczne oraz różnice w odbiorze świata między dzieckiem a dorosłym. Jan Jakub Rousseau przywrócił dziecku i dzieciństwu autonomię,

[3] Dziecko jest również odbiorcą kultury ludowej, z której wywodzi się takie naturalne i proste odbieranie świata. To dla niego pisano baśnie, często pełne mrożących krew w żyłach duchów czy zdarzeń. Idealnym przykładem może być tutaj literacka działalność Braci Grimm. ,,[...] a jednak bracia Grimm słusznie przypuszczali, że coś musi łączyć lud, dzieci i baśni, skoro lud je tradycyjnie opowiada, a dzieci zawsze słuchają" [Piwińska, 2005: 12-13].

[4] ,,W XVIII w. jeszcze przed wystąpieniem Rousseau daje się zauważyć szczególne zainteresowanie dzieckiem poświadczone na wielu płaszczyznach. Dziecko staje się adresatem książek dla niego pisanych. [...] Filozofia Rousseau i jego autobiograficzne utwory [...] stanowią najpełniejszą artykulację rodzącej się nowej postawy wobec dziecka i dzieciństwa" [Kubale, 1994: 198].

[5] ,,Sztuka średniowieczna aż do mniej więcej XII wieku dziecka nie znała bądź nie usiłowała go przedstawiać. Trudno przypuszczać, by wynikało to z nieudolności czy niemocy. Należy raczej sądzić, że w tamtym świecie nie było miejsca dla dzieciństwa" [Ariès, 1988: 195].

postrzegając ten okres jako istotny etap w życiu człowieka. Jak już zostało zaznaczone, ważny jest w tym procesie również stosunek do przyrody. Rousseau zauważył w dziecku przede wszystkim ,,człowieka natury", bezpośrednio z nią związanego, istotę, która żyjąc zgodnie z nią, jeszcze z dala od kształtujących wpływów kultury, ma bezpośredni kontakt z bytem samym w sobie. Ta wspaniała dziecięca ciekawość świata, niezwykle żywa wyobraźnia i pierwotność wpłynęły na nobilitację postaci dziecka, pozwoliły odróżnić je od zwykłego, szarego człowieka, który nie ma dostępu do tajemnicy poznania, nie jest w stanie zobaczyć nawet drogi, która tam prowadzi.

Coraz częściej pojawiającym się w literaturze motywem stały się powroty do dzieciństwa, publikowane w postaci wspomnień, których celem było docenienie, dowartościowanie tego okresu w życiu człowieka i które wpłynęły na przeniesienie dzieciństwa i postaci dziecka (wyobrażenia dziecka) do sfery *sacrum*. Wizje te przedstawiały dorastanie jako czas radości, czas mityczny, obraz dzieciństwa stał się sielski i wyidealizowany. Powroty do przeszłości pozwoliły na nowo obudzić w duszy to, co pierwotne, dopiero narodzone, naturalne i indywidualne [zob. Kubale 1984: 14]. Te wycieczki to u pisarza powroty do siebie prawdziwego, do ponownego przeżycia szczęścia i zgody ze sobą i ze światem[6], z pomocą których mogli choć na chwilę wyrwać się z sideł skostniałej, nienaturalnej kultury. Stanisław Burkot konstatował: ,,Tak więc tylko w dzieciństwie i chorobie ujawnia się człowiek autentyczny, bez maski i bez gry" [Burkot 1973: 197].

Myśl Rousseau, poddana pewnym zmianom, rozwijała się jednak dalej wraz z teoriami Friedricha Schillera. Podjął on russowski wątek człowieka ,,naiwnego" i przeciwstawił mu człowieka ,,sentymentalnego", charakteryzującego się wewnętrznym rozdarciem pomiędzy naturą a kulturą, który przekroczył już stan dziecięcej naiwności i doświadczył kultury rozwiniętej. Z tego powodu chciał on odzyskać tę dziecięcą ,,naiwność", ale z pełną świadomością pracy, jakiej to od niego wymagało. Dziecko jawiło się u Schillera jako wzruszające przypomnienie utraconej natury, która jest ideałem doskonalenia w kulturze, to ono właśnie jest zapowiedzią przyszłej wielkości człowieka.

[6] ,,Russowski ideał zintegrowanej i autentycznej osobowości wyobrażony w *Emilu* jako «dojrzałość dzieciństwa», w *Wyznaniach* i *Przechadzkach samotnego marzyciela* odzyskiwany jest nie w społeczeństwie, ale w sobie. Wspomnieniowe powroty w przeszłość rzadko są dla Rousseau bolesną świadomością utraty – jaką będą dla romantyków – przeciwnie, pozwalają na ogół doświadczać momentów szczęścia, niezależnie od otaczającego zła i zagrożeń współczesnej cywilizacji. [...] Najistotniejsza okazuje się intensyfikacja życia wewnętrznego i «zachowanie siebie», swej pierwotnej spójności i integracji – bardziej aniżeli bogactwa i niepowtarzalność doznań. Owo przeżycie siebie jako całości na różne sposoby może się ujawniać – także w uobecnianiu dzieciństwa" [Tamże: 18].

Jego istota zawierała w sobie możliwość ciągłego rozwoju, otwartość, koniec i początek. Piwińska podsumowała: ,,Inaczej mówiąc, dziecko jest naturalnie romantyczne. Jest romantyczne, nie wiedząc o tym. Naiwnie sentymentalne, należałoby powiedzieć w terminologii Fryderyka Schillera" [Piwińska 2005: 14-15].

Było ono przez Schillera odbierane dwojako – jako wzór do naśladowania, ale i charakter, który musi się ustawicznie kształcić, który musi zostać poddany procesowi socjalizacji i w końcu dorosnąć. Dziecko więc na tym etapie rozwoju wymyka się próbom konkretnego określenia – jest nieograniczone i na samym początku zawiera w sobie wszystko, każdą potencjalną możliwość. Kubale pisała: ,,Dziecko wciela ideał nie spełniony, lecz zadany, człowiek natomiast – ograniczoność określenia" [Kubale 1984: 21]. Doceniona została jego spontaniczność, konkretność, niewinność, wrażliwość, otwartość i totalność życia. To właśnie sprawiło, że postać dziecka została określona jako byt w pełni antynomiczny, co za tym idzie skomplikowany i wieloznaczny[7]. Stało się więc ono idealną personifikacją natury, bowiem w dalszym ciągu pozostaje w bliskim związku z nią, ale jednocześnie jest jednostką, która w drodze dorastania posiadła już pewne doświadczenia.

> O ile Schiller rozumiał «czystą niewinność» dziecięcej kondycji filozoficznie, to znaczy ogólnie, jako ,,zadanie" – w opozycji wobec ,,doświadczenia", ,,realizacji" – o tyle romantycy, w szczególny sposób, ukonkretniali ją, choć nie ujednoznaczniali, pokazując, czym dziecko może być i jak wiele «rzeczywistości» mieści w sobie. Czynili je – jeżeli trafne to określenie – bytem ,,granicznym" (,,synkretycznym") [...] [Kubale 1984: 22].

Warto wspomnieć tutaj o istotnym rozróżnieniu pomiędzy dzieciństwem i dziecięctwem – jak należy je rozumieć? Dzieciństwo, a dokładniej mit dzieciństwa, jest kojarzone głównie z obrazami niewinności, bezpiecznymi powrotami do wyidealizowanej wizji dorastania. Skojarzenia z tym okresem budziły u twórców sielskie wspomnienia i rajskie konotacje. Dzieciństwo stawało się bezpieczną Arkadią, w której wyobrażeniach można się było skryć, do których z sentymentem się powracało.

Dziecięctwo natomiast jest pojęciem złożonym, w którym zawiera się

[7] Warto jednak pamiętać, że: ,,w literackiej interpretacji wielkich romantyków dziecko było bardziej zmitologizowaną kategorią kulturowo-świadomościową niż biologiczną, było stymulowane przez falowanie przemian kulturowych oraz przekształcenia romantycznego światopoglądu" [Kubale 1984: 29].

kilka znaczeń, kilka cech, które można wyróżnić[8]. Pierwszą z nich jest ,,raj dziecięctwa" przedstawiany jako cudowna kraina niewinności, natury oraz wiążące się z nią rozterki wewnętrzne, będące reakcją na jej utratę:

> Tak rozumiane dzieciństwo, jak ujawniło się ono w przełomie romantycznym: naturalne, harmonijne, czujące, czyste, mogło więc funkcjonować teraz w ,,czasie pesymizmu" tylko jako raj przeszły, niemożliwy, a przecież ważny dla rozpoznania nieszczęśliwej świadomości, bowiem odsłaniający jakąś utajoną część osobowości buntownika-indywidualisty, jakiś odcień dwoistości i rozdarcia bohatera: jego utracone zakorzenienie, zagubioną a daną u początku drogi życia możliwość pełni, szczęścia i spokoju, których los i świat nie dały zrealizować. Literacki portret dziecka staje się więc często portretem imaginacyjnym. Krainy dzieciństwa, odzyskiwane we wspomnieniu przez dorosłego bohatera, odsłaniają się jako ziemskie raje utracone, o różnej postaci i znaczeniu: jako ,,miejsca domowe" zakorzenienia w bycie i prostych, społecznych więzi międzyludzkich, jako krainy dynamicznego życia w zgodzie z naturą, intensywności istnienia [...] [Kubale 1984: 27].

Jako następną Kubale wyróżnia perspektywę, która zawiera się w dziecku – ilość nieskończonych możliwości realizacji losu (w tym prowadzących do śmierci). Ta bliskość wpływała na przedstawienia dziecka jako swego rodzaju lustra, w którym dorosły mógł ujrzeć swój własny los. Badaczka określa to jako ,,symboliczną prefigurację dojrzałości" [Kubale 1984: 28]. Na choroby wieku zapadły również dzieci – nieobce im były indywidualizm i związane z nim odosobnienie, rozpaczliwe rozterki egzystencjalne i fascynacja śmiercią – obdarzone smutkiem, dojrzałą świadomością, cierpiały naznaczone śmiercią. Kubale charakteryzuje je w następujący sposób: ,,Przekraczały one ciągle swój status ontyczny w aktach romantycznego wtajemniczenia, inicjacji, gorzkiego poznania. Wcielając duchowe perypetie indywidualizmu dochodziły do samoświadomości, u której kresu była już tylko śmierć" [Kubale 1984: 28-29].

Trzecią kwestią była niezwykła nieograniczoność i nieskończoność dziecka jako bytu i jego bliskość ze światem metafizycznym, bliskość z Bogiem.

Te trzy aspekty dziecięctwa[9] przedstawiały dziecko jako stworzenie pozostające przez pewien czas na granicy, mogące komunikować się z ,,nieznanym" bądź ,,utraconym". Cechujące bohaterów romantycznych w młodości lub wczesnej dorosłości wewnętrzne rozdarcie i bunt, były w jakimś

[8] Podział na podstawie książki Anny Kubale [Kubale 1984].

[9] Warto jest jeszcze raz podkreślić różnicę między dziecięctwem i dzieciństwem. Pierwsze to stan umysłu, niewinny i w pewnym sensie naiwny sposób postrzegania i poznawania świata, drugie – beztroski, arkadyjski okres w życiu człowieka.

sensie motywowane ogromną tęsknotą za ,,utraconą naturą, za pojednaniem z kosmosem, za prostymi związkami ludzkimi i rodzinnymi; za dającym się w tym porządku usytuować – dzieciństwem" [Kubale 1984: 26]. Te przymioty – graniczność i jakieś wewnętrzne rozdarcie spowodowane walczącymi w dziecku sprzecznościami, prowadziły do nadzwyczajnej i charakterystycznej dla romantyzmu mitologizacji dzieciństwa i postaci dziecka. Jak pisał Jerzy Borowczyk: ,,dziecko romantyków oscyluje, staje się figurą ich poszukiwań i zagubień. Ich topograficznych projektów i deskrypcji" [Borowczyk 2015]. Romantycy stworzyli dla dzieci bezpieczną przystań w literaturze, miejsce, w którym mogły one być w pełni sobą, ale które ewokowało sugestywne symboliczne obrazy. Za tę arkadię beztroski, krainę spokoju trzeba było zapłacić wysoką cenę – dziecko romantyczne w utworach poetów często skazane było na śmierć. To wszystko za sprawą niezwykłej bliskości z duchową stroną bytu, słuchania jej podszeptów, widzenia przebłysków[10]. Dziecko jest delikatne i słabe, nie patrzy na świat przez ,,szkiełko" zmysłów, nie próbuje racjonalnie tłumaczyć zdarzeń. Kreując w ten sposób bohaterów dziecięcych, którzy dzięki swojej wrażliwości, mieli zdolność odkrywania metafizycznych tajemnic bytu, poeci eksplorowali trudne tematy i poruszali niewygodne problemy. Krzysztof Korotkich konkludował:

> Dziecko w literaturze romantyzmu stało się symbolem najbardziej skrytych myśli, pragnień, zamiarów człowieka, tych prawdziwych, które wcale nie muszą pokrywać się z wypowiadanym słowem czy z kreślonym gestem. Dziecko jest odbiciem prawdy o kondycji duchowej dorosłego, ukazuje to, czego człowiek nie chce lub nie potrafi dostrzec, a spotkanie z prawdą może budzić sprzeciw, zdziwienie, albo lęk [Korotkich 2018].

Dziecko, jak można zaobserwować, było dla romantyków bytem idealnym, za którego pośrednictwem można było symbolicznie przekazać założenia filozoficzne epoki. Dziecko romantyków skupiało w sobie wszelkie emocje, doznania, założenia oraz wiarę, co niewątpliwie obciążało jego duszę i wpływało negatywnie na długość jego życia. Kubale zauważała:

> Motyw dziecka i dzieciństwa [...] sytuuje się jednak w centrum romantycznego prądu. Kontaktuje się bowiem z najważniejszymi ideami

[10] ,,Dziecko widzi w romantyzmie na wiele sposobów, najmniej oczywiście korzysta z oka, dominują pozazmysłowe sposoby poznawania świata. Do nich należy ponadto umiejętność poznawania zaświatów, stają się medium pośredniczącym między sferą rozumu i czucia" [Korotkich 2018].

> epoki: przecinają się i nakładają w nim zasadnicze problemy romantyzmu. [...] manifestuje się w badanym motywie dialogiczny styl myślenia romantyzmu jako całości skomplikowanej i pełnej sprzeczności [Kubale 1984: 31].

DZIECIĘCTWO W WIERSZACH ŚWIETLICKIEGO

Analizę postaci dziecka należy rozpocząć od wiersza *Apokryf* z tomiku debiutanckiego *Zimne kraje*. Bohaterem utworu jest „maleńki Jezus”:

Maleńki Jezus był nieznośnym dzieckiem.
Od razu było widać, że nie całkiem jest stąd.
Stada staruszek rozprawiały o nim,
wykonując ówczesne zabobonne znaki.

To dziecko miało nienormalną pamięć,
pamiętało dokładnie cały gwiezdny porządek
i stosowało go na swój
męczący i niezrozumiały sposób.

Wpadał z patykiem w dłoni między rówieśników
organizując rewolucje
albo zamieniał złośliwe staruszki
w ptaki i muchy.

Rodzice często brali go na stronę
i przyglądali mu się z niepokojem,
wówczas podnosił ostrzegawczo palec
i speszeni wracali do swoich obowiązków.

Teraz wisi na ścianach pomiędzy kwiatami
i ponad tapczanami licealistek,
został wchłonięty przez te same staruszki
i mężczyźni w sukienkach używają go.

Ale to jak się zdaje, zbyt go nie obchodzi.
On siedzi na krawędzi, stuka patykiem o patyk,
Gwiazda spada, następna
wznosi się[11].
[*Apokryf*, 13]

[11] Wiersze Marcina Świetlickiego konsekwentnie cytuję za zbiorowym wydaniem wierszy: [Swietlicki, 2011] – (tytuł wiersza i strona).

Wiersz przedstawia życie Chrystusa, ale cechy, jakimi obdarzony został Jezus w tym utworze, pokrywają się z wizją dziecka, jaka będzie się pojawiała w późniejszych tomikach. Dziecię Jezus jest opisane w wierszu jako postać nieznośna (ponieważ inna, wiedząca więcej i pouczająca innych), pochodząca z innego, metafizycznego świata, obca[12]. Hermetyczna społeczność w momencie wkroczenia kogoś obcego, innego, czuje się zagrożona. Do tego Jezus ma bezpośredni kontakt z Bogiem, czyli Absolutem jako jego syn, a przez to staje się pośrednikiem między ludźmi (ludzkością) i Niebem. Odznacza się „nienormalną" pamięcią – pamięta cały gwiezdny porządek, oznacza to, że ma dostęp do wiedzy ukrytej, wiedzy, która w jakiś sposób może tłumaczyć tajemnice bytu i świata, tajemnice, którymi próbuje dzielić się ze społecznością, ale spotyka się to z niechęcią ze strony grupy. Mały Chrystus staje się często prowodyrem rewolucji, początkiem jakiejś zmiany, przewodniczy młodym. Ma też kontrolę nad dorosłymi, którzy słuchają się jego rozkazów.

Wiersz kończy się obrazem ,,dojrzałego" Chrystusa, który jest ,,używany" – który nie służy już wyższym celom, wykorzystywany jest przez ludzi, bądź, w takim obrazowaniu objawia się ironia Świetlickiego, wisi po prostu na ścianie[13]. W ostatniej zwrotce okazuje się, że Jezus tak naprawdę się tym nie przejmuje. Pojawia się słowo ,,krawędź", które przecież idealnie opisuje miejsce pobytu romantycznych dzieci. Jako byty nieokreślone stoją na krawędzi, granicy światów, znajdują się w symbolicznym ,,pomiędzy", pośredniczą między światem materialnym i niematerialnym. Sam Jezus jest przecież przedstawiony w utworze jako człowiek charakteryzujący się dwoistością, rozdwojeniem ducha – zaryzykowałabym stwierdzenie – mamy tutaj do czynienia z opisem romantycznego doświadczenia podwójności, dokładniej koncepcji człowieka wewnętrznego[14]. Krawędź, na której siedzi Jezus i obserwuje gwiazdy, to bezpieczna przestrzeń, w której przed światem (światem, który wyłącznie wykorzystuje jego postać) schroniła się część jego ,,ja".

„Pod wulkanem urodziło się dziecko" taki cytat pojawia się w tytule tego artykułu. Są to trzy ostatnie wersy wiersza pt. *Pod wulkanem*:

[12] Podobnie Orcio w *Nie boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, który przez Piwińską określany jest jako ,,nienadający się do rzeczywistości", ,,bezdomny" [zob. Piwińska 2005: 15].

[13] Możnaby to również potraktować jako odautorski komentarz odnośnie do działań poetów, bądź po prostu zachowań ludzi, którzy w danych epokach eksploatowali pewne obrazy czy motywy.

[14] Sformułowanie ,,człowiek wewnętrzny" – ,,jestestwo wewnętrzne" pojawiło się w przedmowie Adama Mickiewicza do *Wacława dziejów* Stefana Garczyńskiego [zob. Mickiewicz, 1997: 150].

Po zdjęciu czarnych okularów
ten świat przerażający jest tym bardziej.
Prawdziwy jest. Właściwe barwy
wpełzają we właściwe miejsca.
Wąż ślizga się po wszystkim, co napotka.
Właśnie nas dotknął.

Niczego o nas nie ma w Konstytucji.

Śnieg spadnie i zakryje wszystko.
Na razie widać jednak miasto
– czarną kość rozjaśnioną niekiedy światłami
maleńkich samochodów. Usiadłem wysoko
i patrzę. Wieczór. Już zamknięte
wszystkie wesołe miasteczka.

Niczego o nas nie ma w Konstytucji.

Po zdjęciu czarnych okularów
ten świat przerażający jest tym bardziej.
Szedł z nami pies i śmierdział. Wszystkie dokumenty
uległy rozkładowi. Wszystko, co kochałem
uległo rozkładowi. Jestem zdrów i cały.

Pod wulkanem
urodziło się
DZIECKO!
[*Pod wulkanem*, 126]

Dziecięctwo w tym wierszu przejawia się gestem ,,zdjęcia czarnych okularów”, które nie pozwalają na ujrzenie świata, takim, jaki jest. Czarne okulary, za którymi chowa się podmiot, zapewniają bezpieczeństwo, niejako filtrują rzeczywistość. Po zdjęciu ich podmiot opisuje świat jako ,,przerażający”, ,,prawdziwy”, jest to przyjęcie perspektywy, którą cechuje się dziecko – oglądanie świata w sposób bezpośredni, prawdziwy, bez żadnego zniekształcenia obrazu. Katarzyna Niesporek w swojej książce pisała:

> Zakrycie autentyczności [rzeczywistości – W. O.] może dokonać się przez założenie czarnych okularów. Będąc powszechnie symbolem negatywnego postrzegania świata, pełnią w wierszu autora *Nieczynnego* odwrotną funkcję. Przekłamują rzeczywistość, ale w drugą stronę – ulepszają ją. Sprawiają, że nie jawi się jako przestrzeń aż tak przerażająca. [...] Okulary jednak zostają zdjęte, a śnieg szybko topnieje. Po ustąpieniu zasłon rzeczywistość okazuje się skażona złem

> – sugestywnym symbolem jest tutaj ślizgający się wąż. Cała przestrzeń ulega rozkładowi, poza bohaterem wiersza, który jako jedyny pozostaje ,,zdrów i cały". Ten bowiem ,,usiadł wysoko / i patrzy". Nie przylega do tej rzeczywistości. Przez spoglądanie z góry manifestuje swoją nieprzynależność do świata [Niesporek 2014: 50].

Pokrywają się osie czasowe – zdjęcie okularów i ujrzenie rzeczywistości z narodzinami dziecka. Dziecko to rodzi się w symbolicznym miejscu – pod wulkanem. Agata Dutkowska napisze, że: ,,Romantyzm pojmuje odnowę i rewolucję jako erupcję podziemnego «wewnętrznego ognia», jako wybuch wulkanu" [Dutkowska 2010]. Te narodziny są ważne dla podmiotu – to w nim rodzi się coś nowego, to w nim właśnie, w jego wnętrzu następuje rewolucja. Polega ona na zmianie odbierania i rejestrowania rzeczywistości w sposób racjonalny.

Dariusz Sośnicki w swoim artykule dzieli się ciekawą (choć bardzo krótką) obserwacją na temat pojawiających się w wierszach Świetlickiego postaci dzieci – ,,Często powracają motywy piwnicy i strychu, dziecięcych azyli i «uniwersytetów» Świetlickiego [...]" [Sośnicki 2006: 64]. Topografia domu jest bardzo interesującym motywem w kontekście dziecięcego bohatera wierszy. Przemieszcza się on bowiem między piwnicą i strychem, dołem i górą, ,,ziemią" i ,,niebem", co obrazuje jego niezwykłe możliwości poznawcze, ale uświadamia również jak bogate jest wnętrze dziecka, co więcej wskazuje na konkretne połączenia – z Bogiem i naturą. Uznaje ono te dwa miejsca jako najlepsze do schowania się, do zdobywania wiedzy, do bycia. Poznawanie domu przez małe dziecko jest przecież poznawaniem świata (najbliższego otoczenia), próbą odnalezienia się w nim, ale też pewnym porządkowaniem rzeczywistości. Widać to wyraźnie w wierszu *Uniwersytety*.

Nie ma się czego wstydzić: chłopiec uczył się
na strychu – każda inna edukacja
nie jest konieczna – odbijał nad ranem
od łóżka – wspinał się po schodach
– zastawiał wejście szafą – pewnym krokiem
szedł przez sam środek strychu – pająki zaś karnie
prężyły się na swoich
wartowniczych punktach.
Chłopiec rozbierał się, stał, wchłaniał.

Przez dziurę w dachu przemawiało niebo,
poprzez niebo natomiast przemawiały ptaki,
ptakami przemawiały ręce Boga

głuchoniemego. Wszelka dobroć
pochodzi od głuchoniemych.
[*Uniwersytety*, 77]

Dziecko przedstawione jest tutaj jako byt, który wchłania świat, to nie jest edukacja formalna[15], to czerpanie wiedzy w naturalny dla dziecka sposób – przez obserwację i bycie w świecie. „Nie ma się czego wstydzić" – podkreśla podmiot. W tytule autor wiersza nazywa ten strych uniwersytetem, czyli porównuje go do miejsca, w którym można uzyskać wyższą edukację. To sugeruje kolejny etap wtajemniczenia tego bytu w naturę, wiedza ta nie jest dostępna dla wszystkich i przez to okazuje się niezwykle cenna. Piwińska pisała:

> Romantyczne dzieci nie chodziły do szkoły i nie były utalentowane. Należały jakby do innego gatunku ludzkiego. Ludzkiego? Ważna była ich tajemnicza, nieprzekładalna odmienność. Nie wyrażały się tak elokwentnie jak teraz, raczej słuchały: bajania starych niań i śpiewów ostatnich bardów. Prócz tego duchów, umarłych, aniołów. Prócz tego całej natury [Piwińska 2005: 14].

Chłopiec przedstawiony jest w wierszu jako naga postać, co podkreśla pierwotną naturę dziecka, ale i jego brak uprzedzeń w stosunku do zastanej rzeczywistości – jego sposób ,,wchłaniania" wiedzy o świecie. Strych – najbliższe nieba miejsce w domu, przedstawione jest tutaj niczym góry w romantycznym pejzażu. Szczyty gór umożliwiały romantykom kontakt z absolutem, podkreślenie perspektywy wertykalnej, ruch unoszenia się w górę – to dążenie do spotkania z Bogiem, przekraczanie jakiejś umownej granicy między tym co materialne i ziemskie, wkraczanie w świat idei – podobną funkcję ma najwyższe w domu pomieszczenie – strych w przypadku wiersza Świetlickiego. Dziecięcy bohater wiersza, tak samo jak Kordian, wspina się na najwyższy w swoim świecie punkt, by spojrzeć na ziemię z boskiej perspektywy. Jacek Kolbuszewski tak charakteryzował góry romantyków:

> Romantyczny animizm uczynił góry przestrzenią sakralną, fizykalnej opozycji „góra – dół" nadając znaczenia symboliczne przeciwstawienia „dobra" i „zła". W konsekwencji wędrówka w góry staje się czynnością oczyszczającą, fizycznie zaś wzniesienie na wyżyny rozumiane było jako „przybliżenie się" do Boga. Stąd „sakralizacja gór" wiąże się również z pojmowaniem ich jako przestrzeni wyzwalającej przeżycia graniczące z mistycyzmem [Kolbuszewski 1997: 327].

[15] „Niech dziecko będzie naturalne, to wszystko. Niech wychowawca chroni je od kultury [...]. Niech eliminuje wszystko, co sztucznie krępuje ciało i ducha: ciasne powijaki i szkolną dyscyplinę. [...] Dlatego Rousseau broni dziecka przed szkołą [...]" [Piwińska 2005: 21].

By zacytować Świetlickiego, – ,,niebo się odsłania, / rozdziela, jak kurtyna, / widać jasną jamę" (*Wtorek, marzec*, 195). Dziecko nawiązuje kontakt z Bogiem za pośrednictwem przyrody, wsłuchując się w jej głosy, w to, co mówią mu ptaki. Jako ,,człowiek natury", rozumie ją w ten sposób najpełniej. Zastanawiająca może być kwestia ,,głuchoniemego Boga" – uwaga ta przypomina trochę rzucone w złości przez Konrada w III części *Dziadów* ,,Milczysz! Milczysz!", u Świetlickiego konstatacja jest spokojniejsza – Bóg jest przedstawiony jako nieidealny, niedoskonały, ale dobry i w efekcie spełniający jednak prośby człowieka.

Dziecko jako byt graniczny – tę cechę również możemy odnaleźć u Świetlickiego. Określane jako postać znajdująca się na granicy światów, niemalże na co dzień ,,obcuje" z duchami. „[...] Umarły śpiewa. Umarły podnosi / dziecko ku światłu. «O zobacz światełko!»" (*Piosenka umarłego*, 129). Dzieci widzące więcej – motyw charakterystyczny dla literatury romantycznej – jak się okazuje, Świetlicki w jednym z wierszy stworzył sytuację liryczną, która odwołuje się do niego bezpośrednio. Jest nim wiersz *Duch*, który pojawia się na koniec całego zbioru.

jest duch, nad półką, widziałeś? jest, rusza
się, nie ma
ducha, przyrzekam, nie ma ducha, śpij,
jest duch, nad półką, patrz tatusiu, widzisz?
nie ma ducha, już poszedł, już nie mów i nie patrz,
jak się odwracasz, to jest, dlatego nie widzisz,

zimna kropla,
gorączka,
przeżyjemy obaj,
bo lubimy przeżywać
[*Duch*, 560]

Sytuacja liryczna jest taka sama jak w Królu olszyn Johanna Wolfganga Goethego:

Kto jedzie tak późno wśród nocnej zamieci?
To ojciec z dziecięciem jak gdyby wiatr leci.
Chłopczynę na ręku piastując najczulej,
Ogrzewa oddechem, do piersi go tuli.

„Mój synu, dlaczego twarz kryjesz we dłonie?"
„Czy widzisz, mój ojcze? Król Olszyn w tej stronie,
Król Olszyn w koronie, z ogonem jak żmija!"

„To tylko, mój synu, mgła nocna się zwija”.

„Chodź do mnie, chłopczyno, zapraszam najmilej,
Pięknymi zabawki będziem się bawili,
Chodź na brzeg, tu kwiatki kraśnieją i płoną,
A moja ci mama da suknię złoconą”.

„Mój ojcze, mój ojcze! czy widzisz te dziwa?
Król Olszyn do siebie zaprasza i wzywa!”
„Nie bój się, mój synu! skąd tobie te dreszcze?
To tylko wiatr cichy po liściach szeleszcze”.

„Chodź do mnie, chłopczyno , poigrasz z rozkoszą,
Mam córki, co ciebie czekają i proszą,
Czekają na ciebie z biesiady nocnymi,
Zaśpiewasz, potanczysz, zabawisz się z nimi.”

„Mój ojcze, mój ojcze! ach, patrzaj... gdzie ciemno...
Król Olszyn ma córki, chcą bawić się ze mną.”
„Nie bój się, mój synu, ja widzę to z dala.
To wierzba swe stare gałęzie rozwala”.

„Chodź do mnie, mój chłopcze, dopóki masz porę.
Gdy chętnie nie przyjdziesz, toć gwałtem zabiorę”.
„Mój ojcze, mój ojcze! ratujcie dziecinę!
Król Olszyn mnie dusi... mnie słabo... ja ginę…”

Ojcowi bolesno... on pędzi jak strzała.
Na rękach mu jęczy dziecina omdlała.
Dolata na dworzec... lecz próżna otucha!
Na ręku ojcowskim już dziecię bez ducha.
[Goethe 1988: 32-33].

w obu utworach dochodzi do zderzenia dwóch wizji świata – dziecka i dorosłego. Trudno powiedzieć, kto w wierszu Świetlickiego wypowiada poszczególne kwestie – przez zaburzoną interpunkcję i pomieszane wypowiedzi w utwór wkrada się chaos. Można przyjąć, że mamy tu do czynienia ze starciem młodości i starości. Młodości jako wieku, w którym naturalne są otwartość na świat niematerialny, dostrzeganie istot, które nie należą do świata materialnego i starości, dla której charakterystyczne jest racjonalne podejście do tego typu zjawisk, gdzie wszystko (w duchu oświeceniowym) jest sprawdzone doświadczalnie. Spór ten rozgrywa się więc między ,,czuciem i wiarą” a ,,szkiełkiem i okiem”. Ojciec zaprzecza, nie widzi ducha, ergo – duch nie istnieje. Dziecko tłumaczy ten stan zdaniem – ,,jak się odwracasz, to jest”. Niejasne

jest to stwierdzenie, ale w tym kluczu odczytania utworu, ojciec w momencie odwrócenia się w stronę chłopca, umożliwia duchowi pojawienie się – niemalże jakby jego racjonalność przeganiała duchy. Zasypiający chłopiec (a więc będący na granicy snu i jawy) próbuje spierać się z rodzicem, a ten usiłuje narzucić chłopcu swoją perspektywę widzenia i odczuwania świata[16], swoje wyobrażenie rzeczywistości, spojrzenie, które rejestruje wyłącznie przedmioty – ,,przyrzekam, nie ma ducha, śpij". Jak się okazuje, najprawdopodobniej mu się to nie udało, bądź przyjął punkt widzenia dziecka, ponieważ zapewnia – ,,przeżyjemy obaj, / bo lubimy przeżywać". Chociaż jest to dwuznaczne określenie[17], możemy w nim dostrzec moment przejęcia dziecięcego sposobu odczuwania rzeczywistości – dorosły podmiot już nie próbuje protestować zarzekać się, że ,,ducha nie ma", powiedziałabym, że dochodzi tutaj nawet do finalizacji procesu utożsamienia. MY (jednak) lubimy przeżywać, MY przeżyjemy obaj. Po części może być za to odpowiedzialna gorączka, która pojawia się w ostatnich wersach. Gorączka jest stanem, który jest obecny w innych utworach Świetlickiego – ,,Gojonczka" pada z ust małego dziecka w wierszu *Jowejek* [*Jowejek, 423*], pojawia się w wierszu *Bieguny*, w którym ujawniający się podmiot jest dorosły:

> Piekielna gorączka
> ustępowała miejsca zwyczajnej gorączce,
> powracałem do łóżka. Po ścianach chodziły
> wolne, nieoswojone kłopotliwe cienie
> z ogromnymi oczami.
> [*Bieguny*, 12]

Choroba i wynikająca z niej gorączka była stanem nobilitowanym w epoce romantyzmu – to ona czyniła ludzi wyjątkowymi i interesującymi. Jako czytelnicy nie wiemy, czym choroba została spowodowana – być może jest to choroba duszy wywołana nieustannym kontaktem z metafizyczną stroną bytu, pozostawaniem na granicy, która w towarzystwie dziecka-medium ma szansę w pełni się manifestować.

[16] W wierszach Świetlickiego dorosłość zagraża dzieciństwu: ,,Nowy i groźny element na mapie: / dorosłość" [*Wczesna jesień*, 88].

[17] Czasownik ,,przeżywać" można odbierać na dwa sposoby: jako określenie zachowania życia albo doświadczania czegoś. Rozszerza to znaczenie wiersza i wchodzi w dialog z romantyzmem jednocześnie zgadzając się z nim (doświadczanie) i niejako mu się przeciwstawiając (zachowanie życia).

Na zakończenie należy zwrócić uwagę na zarysowującą się w utworach Świetlickiego postać ,,dziecięcia wieku”. Aby to uczynić, chciałabym przytoczyć utwór *Morderstwo:*

[.....]

Piętro wyżej – maleńki inżynier (pięć lat) [sic! – W. O.]
reperuje rodziców, rozkręcił ich cicho,

[.....]

Pomagał sobie nożem. […]

[.....]

Jest bardzo zmęczonym rzemieślnikiem.
To on zorganizował dzisiejszą pogodę.
Lubi rysować w swoim zeszyciku w kratkę
krzyże i szubienice.
[*Morderstwo*, 504]

Kontekstem do tego utworu może być *Druga komunia*, w której mamy do czynienia z podobnym obrazowaniem:

Miała się bawić. Nabawiła się
groźnej choroby. Więc wyjadła wszystkie
czarne ciasteczka z pudełeczka.

Na krawężniku. W wielkim słońcu.
Wszystko rzucało cienie. Najadła się cienia.
A miała się bawić[18]. I miała wyjechać
w słońce jeszcze większe.

Miała się bawić. A jedynie jest
zbawiona**.**
[*Druga komunia*, 341]

Cytuję te fragmenty nie bez powodu. Dziecko jest w nim przedstawione jako symboliczna realizacja życia człowieka dorosłego, jako ostatnie wtajemniczenie w śmierci. Podobnie jak Orcio z *Nie-boskiej komedii*, który wygłasza prawdę o ciemnej i niewidzialnej stronie świata, tak samo dziecko Świetlickiego dzieli się z otoczeniem zesłanymi im profetycznymi wizjami przyszłości.

[18] Na podstawie tego zdania można stwierdzić, że wiersz dotyczy dziecka. W utworze *Baczność!* podmiot oznajmia koniec dzieciństwa wraz z nadejściem dorosłości, która jest tym etapem w życiu człowieka, w którym nie wypada już wykonywać czynności charakterystycznych dla dzieci, takich jak np. zabawa.

To jasnowidzenie jest przeznaczeniem dzieci romantycznych. One są wyznaczone do roli posłańców złej nowiny. Dzieci te, jak pisała Kubale:

> Istniały więc smutne, cierpiące, melancholijne i naznaczone stygmatem śmierci [...]. Przekraczały one ciągle swój status ontyczny w aktach romantycznego wtajemniczenia, inicjacji, gorzkiego poznania. Wcielając duchowe perypetie indywidualizmu, dochodziły do świadomości, u której kresu była już tylko śmierć [Kubale 1984: 29].

Świetlicki obdarza ,,maleńkiego inżyniera" świadomością śmierci, czym zaznacza zadziwiającą dojrzałość swoich dziecięcych bohaterów. Niemalże powtarza gest Mickiewicza z II części *Dziadów*, który ,,łamiąc konwencję sentymentalną, wprowadził dziecko w świat zmarłych [...]" [Kubale 1984: 29]. Kubale przywołuje też przykłady z innych utworów romantycznych:

> I dziecko też wcielało najpełniej przeżycia skrajnego indywidualizmu w *Godzinie myśli*, rozpoznając w sobie klęskę i śmierć. Wcześniej zaś w *Marii* Malczewskiego było ,,posłem nieszczęścia", personifikowało rozpacz bohatera, a w jeszcze innych ujęciach brało na siebie w akcie inicjacji cudze cierpienie, zbrodnie, zło, grzech i – umierało [Kubale 1984: 29].

Przytoczone fragmenty wierszy Świetlickiego napisane są w podobnym duchu. Ci mali ,,wybrańcy" zbyt wcześnie chorują na chorobę wieku, słyszą donośne głosy losu, natury, sztuki, historii i przez to umierają. Jak stwierdzi Marta Piwińska – ,,Dorosły romantyk będzie w sobie nosił chorobę wieku. Dzieci od tego umierają. One chorują na śmierć" [Piwińska 2005: 31].

***

Przedstawione analizy wskazują, iż w poezji Marcina Świetlickiego mamy do czynienia z odwołaniami do romantycznego motywu dziecięctwa. Jednakże nie wszystkie cechy charakterystyczne dla tego motywu odnajdziemy w jego utworach. Nie widać nigdzie przedstawienia dzieciństwa jako raju, cudownej krainy niewinności, owszem w niektórych wierszach podmiot wyraża zachwyt nad dziecięcym postrzeganiem świata (*Śmiertelność rzeczy martwych*, *Dwa dzieciństwa*, *M*), czy określa dorosłość jako zagrożenie, ale ukazuje on w tych utworach raczej tragiczną, chociaż ważną rolę dziecka. Trochę mityzuje, trochę próbuje dyskutować z romantyzmem (brak w jego poezji jest np. postaci dziecka mściciela – tak ważnego dla romantyzmu polskiego).

Wydaje się jednak, że dziecięctwo ukazane w wierszach poety pokrywa się z założeniami epoki – uwyraźniona jest charakterystyczna dla tego stanu boskość, wtajemniczenie w zagadnienia metafizyczne, bliskość z naturą, absolutem, *sacrum*, podkreślony jest dostęp do wiedzy nieznanej dorosłym, profetyczność i cudowność dziecka. Znajdziemy w tych utworach również przedstawienie dziecka cechującego się niezwykłą wrażliwością i cierpieniem, niepochodzącego z tego świata, którego egzystencję można określić jako naznaczoną nieszczęściem i kończącą się przedwczesną śmiercią. Marcin Świetlicki przenosi (na swój, oryginalny sposób) motyw dziecięctwa romantycznego do współczesności, czym ,,reinkarnuje” tradycję romantyczną, podkreśla ciągłość epoki i ujawnia niezwykłą uniwersalność jej symboliki oraz sposobu postrzegania świata.

BIBLIOGRAFIA

Ariès Ph., 1988, *Miejsce dla dzieciństwa. Odkrycie dzieciństwa*, [w:] *Dzieci*, t. II, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk.

Burkot S., 1973, *Bohater w polskiej powieści doby romantyzmu*, [w:] *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław.

Cieśla-Korytowska M., 1997, *O romantycznym poznaniu,* Kraków.

Dembińska-Pawelec J., 2013, *Romantyczna koncepcja człowieka wewnętrznego w twórczości Marcina Świetlickiego*, [w:] J. Dembińska-Pawelec, *Arabeska. Szkice o poezji.* Katowice.

Goethe J. W., 1988, *Król Olszyn. Ballada*, przeł. W. Syrokomla, [w:] *Dzieci*, tom I, red. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk.

Gutorow J., 2003, *Marcin Świetlicki. Notatki*, [w:] |J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków.

Hoffman K., 2011, *Zombie*, [w:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań.

Jakubowska E., 2011, *W stronę wieszcza*, [w:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań.

Janion M., 2007, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk.

Kolbuszewski J., 1997, *Góry*, [hasło w]: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław.

Kowalczykowa A., 1990, *Czym był Romantyzm?*, Warszawa.

Kozicka D., 2011, *Marcina Świetlickiego poszukiwanie…* [w:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań.

Kubale A., 1984. *Dziecko romantyczne,* Wrocław.

Kubale A., 1994, *Dziecko* [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław.

Mickiewicz A., 1997, *Prelekcje paryskie, wybór, t. II,* tł. z j. fr. L. Płoszewski. wybór tł., wstęp i oprac. M. Piwińska, Kraków.

Niesporek K., 2014, *„Ja" Świetlickiego*, Katowice.

Olszański G., 2011, *Trup, który mówi*, [w:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań.

Pelc J., 1972, *„Treny" Jana Kochanowskiego*, Warszawa.

Piwińska M., 2005, *Złe wychowanie*, Gdańsk.

Sośnicki D., 2006, *Listopadowe wędrówki umarłego*, „Czas Kultury", nr 4.

Stala M., 1997, *Piosenka niekochanego*, [w:] M. Stala, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków.

Śliwiński P., 2007, *Przypisy do Świetlickiego*, [w:] P. Śliwiński, Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce, Warszawa.

Świetlicki M., 2011, *Wiersze*, Kraków.

Źródła internetowe:

Borowczyk J., 2015, *Granice niewinności i doświadczenia. Romantyczne topografie dzieciństwa (Lenartowicz – Blake, Kraszewski – Wordsworth)*, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/11694 [dostęp: 26.10.2022].

Dutkowska A., 2010, Śladami Allena Ginsberga po Krakowie. Performance przewodnicko-poetycki, https://www.intermedia.asp.krakow.pl/dyplomy/sladami-allena-ginsberga [dostęp: 02.11.2022].

Korotkich K., 2018, *Czy romantycy nie lubili dzieci?*, https://bibliotekarzpodlaski.pl/index.php/bp/article/view/117 [dostęp: 26.10.2022].

Kumięga P., 2016, *Koncepcja pejzażu romantycznego na przykładzie twórczości Caspara Davida Friedricha na tle refleksji filozoficznych końca XVIII i początku XIX wieku*, https://depot.ceon.pl/handle/123456789/12745 [dostęp: 26.10.2022].

Świetlicki M., 2002, *W 73, gdy rozmawialiśmy w Częstochowie*, https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/w-73-gdy-rozmawialismy-w-czestochowie/ [dostęp: 26.10.2022].

Świetlicki M., 2006, *„Jestem bękartem Mickiewicza"*, https://kultura.dziennik.pl/artykuly/195729,jestem-bekartem-mickiewicza.html [dostęp: 26.10.2022].

Żołądź-Strzelczyk D., 2015, *Kilka uwag o znajomości dzieła Jana Jakuba Rousseau „Emil, czyli o wychowaniu" w Polsce przełomu XVIII i XIX wieku,* https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/pwe/article/view/831 [dostęp: 26.10.2022].

“A child was born under the volcano”. References to romantic motifs of childhood in the poetry of Marcin Świetlicki

Summary: Worldview changes and the anthropocentric shift at the turn of the 18th and 19th centuries, initiated by J. J. Rousseau's treatise, led to an increased interest in the figure of the child, who became the main protagonist of literary and scientific thought. The full bloom of these tendencies can be found in Romanticism, when childhood was ennobled, an exceptional state of mind characterised by openness to new, unknown worlds, a connection with nature, the sacred, God – all that is infinite, transcendent and metaphysical. This is also the case in Marcin Świetlicki's poetry, in which childhood is associated with seeing the world in a direct way, reaching with one's eyes somewhere further, into metaphysics. The aim of this article is an attempt to find manifestations and analyse the romantic motif of childhood in selected poems by Marcin Świetlicki. The argument will be based on previous research into the characteristics of Romantic childhood and the author's proposed readings of the poet's poems.

Keywords: Romanticism, childhood, Marcin Świetlicki, transcendence, union with the sacred

Aleksandra Chlipała-Zug

ORCID: 0000-0002-6472-0512

e-mail: aleksandra.chlipala-zug@onet.eu

„Zajrzeć w ciszę" obcości… O spotkaniu, śnieniu i spojrzeniu Innego w *Talicie* Pawła Huellego

Streszczenie: Celem pracy jest przedstawienie, zbadanie, a także analiza i interpretacja różnych obrazów i wątków związanych z szeroko rozumianą kategorią obcości/inności w *Talicie* Pawła Huellego – utworze otwierającym wydany w 2020 roku zbiór opowiadań autora *Ostatniej Wieczerzy*. Punkt wyjścia do rozważań stanowi nieoczekiwane spotkanie głównej bohaterki utworu z Innym, tajemniczym wędrowcem, który przypomina swym wyglądem mnicha lub pielgrzyma. Przedmiotem namysłu stają się kolejne aspekty dotyczące doświadczanej inności, odmienności nieznajomego przybysza: doznawana obcość/odrębność drugiego człowieka, poszukiwanie i odkrywanie własnej tożsamości, przeżywanie śmierci dziecka w pogrzebowej scenerii poszczególnych obrzędów „pustej nocy". W pracy zwrócono uwagę między innymi na rozmaite ludzkie odczucia, reakcje i doświadczenia związane z tematyką obcości (osamotnienie, utrata spokoju, problem cudzego spojrzenia). Poddano również analizie znaczenie przeciwstawienia: „swoje/nasze" – „obce/inne" w odniesieniu do omawianej fabuły Pawła Huellego, stanowiącej ciekawe świadectwo realizacji tego zagadnienia w polskiej literaturze XXI wieku.

Słowa kluczowe: obcość, Inny, spotkanie, *Talita*, Huelle

Twórczość prozatorska Pawła Huellego – w tak szczególny sposób naznaczona kategorią miejsca i pamięci – stanowi przestrzeń uobecniania się szeroko pojmowanego przeciwstawienia: „swoje" – „obce", jest wypełniona różnymi śladami Innego[1]. Zaciekawienie tematyką obcości we współczesnej humani-

[1] O „obcych" śladach w prozie Pawła Huellego (w tym intertekstualnych nawiązaniach) pisałam między innymi w pracy [Zug 2015: 125-135].

styce można odnaleźć w licznych analizach utworów literackich i rozmaitych tekstów kultury[2]. Mnogość wspomnianych interpretacji sugeruje, że tego rodzaju spojrzenie jest ważną i stale rozwijającą się metodologiczną „strategią", wskazującą na odpowiednie ukierunkowanie wielu badawczych poszukiwań. Utwór *Talita* – otwierający wydany w 2020 roku zbiór opowiadań Pawła Huellego o tym samym tytule[3] – okazuje się być kolejnym interesującym głosem na temat coraz częściej podejmowanego w polskiej literaturze XXI wieku problemu obcości. Zagadnienie to zostało tu wyraźnie wyeksponowane w postaci doznawanej przez główną bohaterkę cudzej inności, odmienności, a odczucia te pojawiają się w przedstawianej historii za sprawą spotkania z nieznajomym przybyszem. Przekroczenie progu rodzinnego domu Reginy i Maryjki przez Innego, przypominającego swym wyglądem mnicha bądź pielgrzyma, staje się w *Talicie* powodem ciągłego przeżywania jego niejasnej obecności. Tym bardziej, że dla młodszej z sióstr wnętrze i myśli, jak też spojrzenie mężczyzny stanowią budzącą zaniepokojenie tajemnicę. Również tożsamość wędrowca pozostaje raczej skryta (a może celowo rozmyta?) w mroku „pustej nocy" i intrygująco nieodgadniona. Gospodyni poznaje jedynie imię przybysza i nie do końca pojmuje sens jego pielgrzymowania. Można powiedzieć, że obcość jest w *Talicie* tym, co przychodzi niespodziewanie i wywołuje w bohaterce niepewność, lecz także jednocześnie głęboki namysł nad sobą. Warto zatem poddać refleksji – co oznacza tutaj przeciwstawienie pojęć: obcość/inność – swojskość/sobość?; do czego prowadzi konfrontacja tych dwóch odmiennych stanów i doświadczeń? Równie ważnym zagadnieniem, wokół którego skupia się cała opowieść, jest tu przenikająca wszystko śmierć, będąca zresztą – jak się zdaje – najbardziej niezbadanym, stale umykającym ludzkiemu poznaniu, lecz tak boleśnie odczuwanym kolejnym wymiarem obcości. Pragnę zgłębić zarysowaną problematykę, mając na uwadze, że motyw spotkania z tym, co obce/inne należy wciąż do istotnych pytań współczesnej humanistyki, nieustannie

[2] Zob. na przykład: [Jedliński, Witczak 2018; Antowska, Krzych 2022; Karwatowska, Litwiński, Siwiec 2018; Cieliczko, Kuciński 2008; Dąbrowski 2001].

[3] Tytułowe opowiadanie *Talita* jest pierwszym i najdłuższym utworem z omawianego tomu (s. 5-56) [Huelle 2020].

przekształcanych i wzbogacanych o nowe rozpoznania[4]. Chciałabym skoncentrować się na różnych aspektach tego zagadnienia w odniesieniu do *Tality*, a więc do utworu, który tworząc kompozycyjną całość, promieniuje równocześnie na inne opowiadania z przedstawianego zbioru autora *Weisera Dawidka* i wchodzi z nimi w dialog.

Już we wczesnych recenzjach *Tality* ich autorzy wspominają o wyraźnie odczuwanej podczas lektury tajemniczej aurze ukazywanego w poszczególnych utworach świata oraz wskazują na pojawiające się niezrozumiałe i trudne dla bohaterów kwestie związane z doświadczaniem obcości, odrębności czy często także śmierci drugiego człowieka. Justyna Sobolewska podkreśla, że: „Opowiadania Huellego rozpięte są wokół spraw ostatecznych, czasem czuć w nich tęsknotę za cudem odrodzenia. […] Ta książka jest jak kapsuła czasu przenosząca czytelnika w przeszłość" [Sobolewska 2020: 74]. W podobnym tonie pisze Jarosław Czechowicz, spostrzegając, iż w *Talicie*:

> […] kipi przecież to, co niepokoi od zawsze – poczucie bliskości śmierci, jej bezkompromisowości, tendencji ucieczkowych od niej i wiecznej niegotowości na jej przyjście. Dlatego ten zbiór opowiadań odczytuję głównie jako literackie zdziwienie wobec kresu ludzkiego życia. W tytułowym opowiadaniu śmierć jest na pierwszym planie, jednak tak dyskretnie, by można było ukazać obok niej przejawy życia – te najmocniejsze, ludzkie namiętności. […] Piękne jest to, że we właściwie wszystkich tekstach Paweł Huelle doskonale wie, kiedy postawić ostatnią kropkę. Kiedy stworzyć atmosferę niedopowiedzenia, zaznaczyć, że żaden z jego tekstów nie jest zamknięty. Jak życie, które wciąż trwa – nieistotne, czy jest cudem, czy gorzką lekcją odbieraną choćby przez status wyobcowania, wysiedlenia, odrzucenia, porzucenia [Czechowicz 2020].

[4] W ciekawy sposób o napotykanym w rozmaitych okolicznościach obcym/innym w kontekście cały czas rozwijanej filozofii dialogu pisze Janusz Dobieszewski, zaznaczając podstawowe terminologiczne rozróżnienia i odcienie zjawiska: „Filozofia dialogu jest więc próbą namysłu nad kwestią inności i zadaniem jej przemyślenia. Odnotujmy najpierw, że kwestia inności przybierać może jako taka różne kształty, co znajduje wyraz w rozmaitości terminologicznej, w jakiej – zależnie od intencji i nastawienia – ujmować możemy »to, co inne«. Na jednym biegunie znaczeniowym, negatywnym i pejoratywnym, »inny« to tyle co »wróg«, na drugim, pozytywnym i afirmatywnym, »inny« to tyle co »gość«; zaś pomiędzy tymi skrajnościami inny wyrażany i rozumiany być może jako: szokujący, odmienny, dziwny, obcy, różny, nadzwyczajny (nie-zwyczajny), drugi, Ty. Można powiedzieć, że duchowo-intelektualna, choć i społeczno-polityczna, historia ludzkości to dzieje zmian i przeobrażeń (wcale nie jednoznacznych i wcale nie jednokierunkowych) w pojmowaniu inności i reagowaniu na inność. Filozofia dialogu stara się zdyskredytować te wszystkie pojmowania inności, które wzbudzają odczucia negatywne, inspirują stan zagrożenia i uzasadniać mają wrogi stosunek do inności. Inność była i jest dla człowieka wyzwaniem […]" [Dobieszewski 2020: 20].

Odnosząc się do konkretnych utworów z omawianego zbioru autora *Castorpa*, Czechowicz zauważa:

> Tak *Miasto*, jak i *Talita* wprowadzają również niepokojące postacie przybyszy, którzy ingerują w porządek miejsca, do którego dotarli. To są też bohaterowie wprowadzający pewien rodzaj niepokoju. Bo w tej książce wszędzie jest on rozsiany – opowiadając o ludzkich dylematach, Huelle wciąż stanowczo podkreśla, że literatura zwrotu do człowieka ma być literaturą mądrych pytań […] [Czechowicz 2020].

Od pierwszej sceny interesującego mnie opowiadania czytelnik zostaje wprowadzony w atmosferę tajemniczości, w której ujawnia się także stosunek głównej bohaterki do Michała. Przechodzący przez most mężczyzna, którego nagle spostrzega Maryjka, nie tylko nosi niecodzienny i staroświecki strój – przypominający mnisi habit – ale wręcz wygląda: „Jak z dawnych obrazków" [Huelle 2020: 5]. Przygotowująca pośpiesznie poczęstunek dla oczekiwanych wkrótce żałobników kobieta czuje zaniepokojenie, lekkie rozdrażnienie i zniecierpliwienie na widok obcego, w którym domyśla się kogoś potrzebującego więcej uwagi niż mogłaby mu w tej chwili dać. A jednak wychodzi mu naprzeciw:

> Gdyby nie pusta noc przed pogrzebem, pewnie by go odesłała, częstując czymkolwiek na drogę. Ale pusta noc ma swoje prawa.
>
> Maryjka, wyjmując z piekarnika aż cztery blachy z kuchą – żałobników miało być wielu – spojrzała przez okno. Przez mostek na Rudance szedł mnich – wolno, z lekka pochylony do przodu, w burym habicie przepasanym sznurkiem. [...] Kostur miał dość długi. Na plecach parciany worek związany rzemieniem. Była teraz sama w domu i opanowało ją lekkie poirytowanie. Roboty huk, a tu nagle niespodziewany gość, tak czy siak poświęci mu parę minut. Z drugiej strony paliła ją ciekawość. Żebrzący? Wędrowny? Takich już nie ma. Skąd się wziął? [Huelle 2020: 5].

Gdy w trakcie krótkiej rozmowy okazuje się, że Michał nie jest duchownym, a cel jego wędrówki stanowi pielgrzymowanie w intencji odpuszczenia mu popełnionych grzechów przez prawdziwego mnicha trapistę, to cała postać mężczyzny, jego wygląd wraz z intensywnością spojrzenia wydają się być gospodyni jeszcze bardziej zadziwiające i niespotykane. Jednakże Maryjka nie potrafi mówić o osobliwym gościu inaczej niż używając słów: ojciec oraz mnich. Określenia te pojawiają się w utworze kilkanaście razy. Kobieta zwraca się do wędrowca również wyłącznie jako do ojca, gdyż nie jest w stanie

swobodnie wypowiedzieć jego imienia. Co więcej – zastanawiające może być to, jakiego grzechu dopuścił się Michał, z powodu którego musi teraz w ramach pokuty pielgrzymować z miejsca do miejsca i odpracowywać wszystko, co dostanie od ludzi. Kwestia ta do końca pozostaje w sferze domysłów. Czy był to grzech ciężki? Samo przypuszczenie, że przybysz mógł dopuścić się poważnego przewinienia, wymagającego tak surowej, długotrwałej pokuty – a wędruje już dwa tygodnie – wzmaga tylko odczucie jego obcości (inności oraz odrębności) w dobrze znanym bohaterce bezpiecznym świecie. Wszelkie wątpliwości dotyczące możliwych złych czynów popełnionych przez Michała potęgują grozę ukazanej sytuacji, jak również sprzyjają namysłowi nad tym, czy Maryjka powinna odczuwać wobec nieznajomego strach. Nie bez powodu Wojciech Szot zauważa, iż w konstruowanej w *Talicie* rzeczywistości: „Fascynuje Huellego obcość, która jest na wyciągnięcie ręki, tuż pod nosem" [Szot 2020]. Narrator tytułowego opowiadania wydaje się być oczarowany tym, jak wiele jest wokół bohaterów zagadek i niedopowiedzeń.

W analizowanej historii spotkanie z Innym w atmosferze mroku i smutku przedpogrzebowej nocy oraz przeżywanie śmierci kochanej osoby mimowolnie skłaniają główną bohaterkę do ustosunkowania się wobec obecnych, jak też przeszłych wydarzeń w jej życiu. Bliskość śmierci i nagłe doznanie tak intrygującej odmienności drugiego człowieka oddziałują na Maryjkę, sprawiają, że zaczyna wspominać i śnić, jednocześnie mierząc się z minionymi porażkami. Szczególnie przykre i trudne dla kobiety są między innymi refleksje o jej zawodowych niepowodzeniach – przeciętnej pracy w bibliotece i odrzuceniu przez wydawnictwo ważnej dla niej powieści, pisanej z myślą o zmarłej matce: „Tamto wspomnienie teraz ją zabolało. Jak gdyby przeszłość pełna cichej i nieśmiałej nadziei przyszła tu teraz, przemykając pośród nieświadomych niczego żałobników" [Huelle 2020: 15]. Równie bolesne i zasmucające staje się dla Maryjki wspomnienie miłosnego zawodu z lat młodości – tak samo niejako wywołane z przeszłości nieoczekiwanym przybyciem nieznajomego. W tej fabule gdańskiego pisarza główna bohaterka jakby nieświadomie odnajduje w spotkaniu z Michałem analogie do sytuacji sprzed lat, kiedy na moście na Rudance ujrzała razem z siostrą jadącego motocyklem ku ich domowi Franka. Wówczas Regina zwróciła się do matki słowami: „[…] chyba jakiś obcy zabłądził […]" [Huelle 2020: 16]. Z czasem obie kobiety obdarzyły Franka uczuciem, jednak on wybrał starszą siostrę. To podobieństwo okoliczności poznania obydwu mężczyzn wywołuje w Maryjce gorzką refleksję o własnym miłosnym niepowodzeniu, będącym tylko początkiem kolejnych porażek. Czy także dlatego odczuwa ona, spowodowane obecnością Michała, pewne

napięcie i przy pierwszym kontakcie odnosi się do niego z dystansem? Być może podskórnie bohaterka obawia się następnych niepomyślnych wydarzeń w swoim życiu. Maryjka nie wie przecież, jak potoczy się dalej nowa znajomość. W tym kontekście, jak sądzę, warto przywołać spostrzeżenia Ryszarda Kapuścińskiego, dotyczące rozważań „nad naturą i treścią spotkania między Ja i Innym" w dorobku Józefa Tischnera:

> Spotkanie jest przeżyciem zasługującym na pamięć i może być głębokim doświadczeniem. I znowu Tischner napomina nas, abyśmy spotykając Innego, byli cały czas świadomi wagi tego faktu, świadomi jego miejsca i roli w prywatnej, indywidualnej historii duchowej własnego Ja [podkreślenie – A.C.]. Tym napomnieniem chce on podnieść o istotny szczebel wyżej charakter, treść i powagę stosunków międzyludzkich, ich znaczenie dla nas i ich na nas wpływ [Kapuściński 2006: 58-59].

Z kolei Janusz Dobieszewski, rozważając o istocie spotkania tak w relacjach międzyludzkich, jak też w procesie samopoznania, dostrzega idące za nim różnorakie możliwości i jego ogromną wartość dla rozwoju jednostki – pomimo towarzyszących zwykle człowiekowi rozmaitych obaw, mylnych wyobrażeń i wpisanej w naturę spotkania jego początkowej zagadkowości:

> Właściwą formą odniesienia do innego, do Ty jest spotkanie. Spotkanie, niezależnie od tego, czy umówione, czy niespodziewane, niesie z sobą nieusuwalny element niepewności, nieprzewidywalności, niewyreżyserowania. Spotkanie ma w sobie znamię tajemnicy i w tym oczekiwaniu i akceptacji tajemnicy, w napięciu z nią związanym, wyraża się szacunek, otwartość na partnera spotkania jako na kogoś innego, jako na autonomiczne, wolne Ty, niewtłaczalne w jakiekolwiek schematy czy nasze plany [Dobieszewski 2020: 23].

Zatem w każdym spotkaniu, nawet biorąc pod uwagę jego nieprzewidywalność, należy dostrzegać raczej pojawiające się szanse zdobycia wiedzy o obcym, widzieć różne możliwości lepszego poznania siebie i Innego, traktować je wreszcie jako wymagające pewnego wysiłku wyzwanie. Przy czym, co istotne, w *Talicie* na spotkanie Maryjki z przybyszem nakładają się również poprzednie doświadczenia i osobiste przeżycia gospodyni. Z pamięci kobiety zostają tu wyzwolone dawne obrazy i uczucia, które – tak jak obecność „dziwnego zakonnika" – teraz zakłócają jej spokój ducha, czego przykładem jest bolesne wspomnienie o poślubieniu przez Franka starszej siostry. Burzące porządek myśli w czasie „pustej nocy" oddziaływanie obcego na główną postać można

zauważyć też w reakcji Maryjki na odczuwane przez nią niemal namacalnie – intensywne, przenikające jej ciało spojrzenie mężczyzny. Spojrzenie, które od pierwszych chwil wzbudza fascynację, wywołuje dreszcze, ale też niezrozumiałe zakłopotanie. Na znaczenie wzroku, sposobu i siły patrzenia w ukazywanej relacji wskazuje sam narrator, który wielokrotnie w różnych momentach snutej historii powraca do motywu spojrzenia, skupiając się na tym, jak ogromne wrażenie na gospodyni sprawiają pełne tajemnicy źrenice wędrowca:

> Pierwsze, co ją zdumiało, to jego oczy. Orzechowej barwy. O łagodnym, ale pewnym spojrzeniu. Z lekka pofalowane, długie do ramion włosy. Jakby jakiś hipis wyłonił się z przeszłości. Z zapuszczoną brodą. No i sandały w opłakanym stanie na bosych stopach – nie na październikowe przymrozki [Huelle 2020: 6].

W innym miejscu narrator wspomina:

> Nie mogła wytrzymać jego spojrzenia. Kryło się w nim zrozumienie, czułość i jeszcze coś, czego nie potrafiła nazwać. Pożądanie? Namiętność? Zaproszenie? Może wszystkiego po trosze, ale przecież to chyba ona tak to odczuwała, niekoniecznie on. Spuściła wzrok aż do stóp Bernatki. […] Położył dłoń na jej ramieniu. W niespodziewanym geście kryła się jakaś odpowiedź, bo nie powiedział słowa. Skinął głową i wyszedł. Dopiero kiedy usiadła na taborecie z książeczką w dłoni, szukając odpowiedniej litanii, poczuła coraz szybsze uderzenia serca. […] Żaden mężczyzna nie obdarował jej taką falą gorąca, którego w dodatku nie chciała gasić. Gdyby powiedział: chodź ze mną, cokolwiek by to miało oznaczać, […] rzuciłaby czuwanie przy siostrzenicy, obowiązki pustej nocy, rzuciłaby absolutnie wszystko, by czuć jego dotyk i raz jeszcze, teraz już nie spuszczając wzroku, spojrzeć w jego oczy [Huelle 2020: 20-21].

Spojrzenie „niby-mnicha" czy „dziwnego zakonnika" – jak zaskakująco Maryjka zaczyna nagle nazywać nieznajomego – do tego stopnia intryguje i rozbudza zmysły, że kobieta nie potrafi skoncentrować się na odmawianiu litanii za zmarłą siostrzenicę[5]. Gospodyni jest wyraźnie pod wrażeniem tajemniczego spojrzenia pielgrzyma, jakby kryła się w jego przenikliwych źrenicach

[5] Świadczy o tym również następujący fragment: „Niedokończona litania zawisła w powietrzu jak niewidzialny znak zapytania postawiony mimo to wyraźnie wraz z trzaskiem zamykanej książeczki. Jeżeli trzymał dłoń Bernatki – pomyślała, nie bardzo chcąc w to wierzyć – musiał rozpleść różaniec, a potem na powrót go zawiązać i ułożyć, jakby był komunijnym fotografem. Takich zresztą od dawna nie widziano: nad kościelnymi schodami polatywały drony […]. Skąd nagle przyszło jej do głowy to porównanie? Chyba przez jego spojrzenie. Czuła go do teraz, jakby cały czas był tutaj z nią i z martwą siostrzenicą. Jakby każdy szczegół trumiennego pokoju, łącznie ze słojami podłogowych desek, z drganiem płomieni świec, bzyczeniem przebudzonej

jakaś szczególna, ukierunkowana na kobietę moc. To przejmujące uczucie powoduje, że w myśli bohaterki wkracza zamęt i chaos. Zatem w *Talicie* – w środku mrocznej, przedpogrzebowej nocy i na tle nieodłącznie towarzyszącej bohaterom śmierci, której bliskość przeraża i nie daje spokoju – ujawniają się za sprawą obecności Innego skrywane dotąd namiętności, tętniące wewnątrz pokusy i niespełnienie. Poniekąd na przekór smutkowi żałobników i panującej w domu ciszy, przerywanej tylko wznoszonymi do Boga modlitwami i pieśniami z prośbą o ukojenie duszy tragicznie zmarłego dziecka. Temu podniosłemu nastrojowi naprzemiennie wypowiadanych litanii i całkowitej, przeszywającej wszystko ciszy towarzyszy, wszakże wyczuwalne napięcie, pewna nieoczywistość własnych spostrzeżeń, myśli czy nawet sensualnych doświadczeń oraz niełatwe do wyrażenia przeczucia. Marek Wilczyński zauważa, iż w *Talicie*: „Panuje [...] atmosfera napięcia pomiędzy realistyczną dosłownością a czymś nieokreślonym, trudnym lub nawet niemożliwym do uchwycenia, wykraczającym poza rzeczywistość dostępną zmysłom" [Wilczyński 2020: 137]. Zarysowana aura „pustej nocy" wzmaga jeszcze związane ze wzrokiem i spojrzeniem mnicha uczucia bohaterki.

Jednakże silnemu odczuciu Maryjki jakby wędrowiec widział w jej oczach i twarzy więcej niż młoda kobieta wyraża słowami, czytał w jej myślach, a nawet przenikał jej postać swoim wzrokiem – nie towarzyszy przekonanie o wzajemności tego doznania. Gospodyni trudno cokolwiek wydobyć ze spojrzenia Michała, dlatego narrator (opisujący sytuację przedstawianej postaci) chwilami rozważa z pewną rezygnacją: „[…] ale przecież to chyba ona tak to odczuwała, niekoniecznie on" [Huelle 2020: 21]. Również w czasie czuwania przy zmarłej pielgrzym wciąż milczy i nie zabiera głosu nawet przy stole wśród gości, toteż spojrzenie w oczy obcego jest tutaj jak zaglądanie w głuchą, głęboką ciszę, oczekiwanie na jakiś czytelny znak czy odpowiedź, które nie nadchodzą. Milczenie przybysza nie tylko uniemożliwia prawdziwe poznanie się, lecz także podsyca wrażenie, iż nie można jednoznacznie określić jego (skrywanych?) intencji oraz w pełni zrozumieć, co mężczyzna czuje względem bohaterki. Czy Michał w głębi duszy przeżywa to spotkanie tak samo intensywnie jak Maryjka? Kaszubka, mimo że w myślach snuje swoje wyobrażenia o nieznajomym, próbuje odgadnąć jego tożsamość, zaczyna marzyć o nim i śnić jako o kimś bliskim – do końca jednak nie wie, kim tak naprawdę jest

muchy, wiekiem zarku opartym o ścianę, powiekami zmarłej, nie do końca zasłoniętą szybą okna, w której odbijała się futryna wyjętych drzwi, a za nią, po drugiej stronie przestrzeń nieustannej lamentacji, jakby to wszystko zatrzymywał w swoich źrenicach już na zawsze uchwycone w bezruchu" [Huelle 2020: 24-25].

wędrowiec i skąd przybył. Tym bardziej, że ich niespodziewane rozstanie odbywa się bez pożegnania, a więc też bez uzyskania odpowiedzi na te wszystkie pytania. Do Maryjki po dłuższym czasie dochodzą jedynie ze wsi pewne pogłoski na temat obcego, którego krótkie pojawienie się akurat podczas „pustej nocy" pozostawiło ważny ślad w jej życiorysie[6]:

> O dziwnym zakonniku, którego tamtego dnia zobaczył ktoś z białym psem, choć znaleźli się tacy, co daliby sobie rękę odciąć, że pies był brązowy, o dziwnym mnichu na gowidlińskiej szosie, za którym biegł wierny kundel, usłyszała parę miesięcy później. […] Nie był Polakiem ani Kaszubą, choć kim był, tego nikt nie wiedział [Huelle 2020: 55-56].

Paweł Huelle w *Talicie* pytanie o tożsamość Innego, przybysza pozostawia zatem do końca pytaniem otwartym, nierozstrzygniętym. Co ciekawe, autor *Weisera Dawidka* czyni podobnie również w innych opowiadaniach z omawianego zbioru. Przykładem może być opowieść *Słoneczny dzień*, w której główny bohater – Chaskiel, mimo męczącej wędrówki i zadania mędrcowi reb Besztowi wprost pytania, z której strony świata nadejdzie Mesjasz – nie otrzymuje oczekiwanej odpowiedzi w sytuacji, gdy jest to ważne dla jego umierającego ojca. Chaskiel pozostaje sam z tym trudnym pytaniem, choć podjął duży wysiłek, aby porozmawiać osobiście z żydowskim cudotwórcą. W tym utworze Huellego przyszłe nadejście Mesjasza stanowi dalej tajemnicę, a główny bohater otrzymuje od kapłana w zamian modlitwę, poczęstunek i przyjaźń. Z kolei w opowiadaniu *Ryfka* nikt nie potrafi wyjaśnić, co się stało z ciałem i ubraniem zamarzniętej dziewczyny. Jej zniknięcie jest zagadką dla wszystkich uczestników tego dziwnego zdarzenia. Natomiast choćby w utworze *Most* dziecięcy narrator do końca nie otrzymuje jednoznacznej odpowiedzi od ojca, co nim kierowało oraz dlaczego zdecydował się narażać swoje życie, spacerując po cienkiej linie nad przekopem umarłej linii kolejowej. Można stwierdzić, że różni bohaterowie z tomu *Talita*, pomimo podejmowanych

[6] Obecność Michała – nawet jeśli tylko przypadkowa – w trakcie pogrzebowych obrzędów staje się na tyle znacząca dla gospodyni, że Maryjka postanawia między innymi zakończyć swoją powieść wydarzeniami oraz wizjami związanymi z jego osobą. Zresztą jak spostrzega Barbara Skarga w rozprawie o śladzie i obecności w życiu człowieka: „Oto wdziera się w moje istnienie ten inny, którego nagle spotykam. Innych spotykamy ciągle, ale ten nie jest w ich tłumie, staje przede mną twarzą w twarz i w tym momencie zawiesza mój wieloekstatyczny czas. Ten inny to niekoniecznie człowiek, to czasem fenomen, a czasem myśl-idea, to raczej inność, ale taka, która przynosi wstrząs, zachwianie równowagi […]. Swoją obecnością mnie poraża. Mogę się przed tą innością bronić, próbować ją odrzucić, a wreszcie zapomnieć. Ale już ten moment obecności zmienił bieg mego życia, wyznaczył głęboką cezurę w moim istnieniu. Obecność innego może mi się stać droga, może być niemożliwa do zniesienia. […] I te spotkania tkają nić naszego życia, znacząc w naszym czasowaniu się momenty obecności" [Skarga 2002: 53].

prób i starań, nie mogą często uzyskać odpowiedzi na swoje nieraz trudne pytania. Tak jakby poszczególne postacie ze zbioru gdańskiego pisarza jedynie przeczuwały prawdę o otaczającym je świecie, a odkrycie tajemnicy miało na zawsze pozostać poza ich zasięgiem.

Również w opowiadaniu *Talita* Maryjka pod wpływem kontaktu z Innym raczej dopowiada sobie rozmaite szczegóły, tworzy własną wizję jego osoby, śniąc o nim i wyobrażając sobie, że Michał jest jednym z bohaterów jej powieści, którą kobieta pragnie wreszcie ukończyć, jakby zamykała równocześnie pewien etap swojego życia. Śmierć ukochanej siostrzenicy, smutek „pustej nocy" przed pogrzebem, pochówek i nagłe pojawienie się tajemniczego „niby-mnicha" wydają się bohaterce – jako swego rodzaju graniczne doświadczenia – idealnym momentem do postawienia ostatniej kropki w pisanych od lat do matki listach i pewną cezurą w jej dotychczasowej egzystencji. Wszakże jak zaznacza Józef Tischner: „Spotkanie z innym jest wydarzeniem, które otwiera przed spotkanym i spotykającym nowy wątek dramatyczny" [Tischner 2017: 5]. Chociaż obcość jest tutaj tym, co przychodzi znienacka i zakłóca spokój bohaterki, to jednak jej doznanie wraz z bólem po śmierci Bernatki ostatecznie pozwalają kobiecie wejrzeć w głąb siebie, otworzyć się na podjęcie refleksji o swoich rodzinnych relacjach czy wybranej drodze życiowej. Maryjka snuje skrycie marzenia o otaczających ją ludziach i ważnych w przeszłości miejscach, śni o tym, co mogło lub jeszcze może się zdarzyć. Kobieta mierzy się między innymi z gorzkimi wspomnieniami związanymi z samobójstwem jej ojca. Paradoksalnie w wyniku pojawienia się nieznanego przybysza po raz pierwszy od dawna bohaterka rozkoszuje się tym, co można określić mianem „sobości", przybierającej tu specyficzną formę obserwacji samej siebie. Barbara Skarga pisze: „Wydaje wszak się rzeczą oczywistą, że to dzięki otaczającemu nas światu i doświadczeniom płynącym ze świata docieramy do pojęcia samych siebie. Świat to medium, bez którego żadne Ja nie jest w stanie siebie poznać" [Skarga 2002: 172]. Moim zdaniem ta interesująca prawidłowość znajduje swoje odzwierciedlenie również w *Talicie* Pawła Huellego.

W omawianym utworze autora *Opowiadań na czas przeprowadzki*, jak już wcześniej wspomniano, towarzyszący w trakcie „pustej nocy" żałobnikom obcy w jakimś sensie uosabia pełną zagadek i niepewności ciszę, którą pozostanie, dopóki nie przerwie swojego milczenia, odsłaniając do końca swoje oblicze i niewypowiedziane myśli. Dlatego główna bohaterka tak bardzo pragnie odczytać właśnie z oczu być może celowo skrywane intencje i tożsamość Innego. Kaszubka bada hipnotyzujące spojrzenie mężczyzny, jak gdyby mogła z niego wydobyć całą prawdę i odsunąć swe wątpliwości.

To jak znaczący i wymowny w *Talicie* jest motyw owego bezgłosu, milczenia ciekawie unaocznia choćby scena, w której Maryjka (przeczuwając, że przybył do domu ktoś nieproszony) pośpiesznie wychodzi z pokoju przeznaczonego do czuwania przy zmarłej i zastanawia się, z jakiego powodu po zakończonej pieśni ucichły, „zamarły" nagle wszystkie dźwięki – śpiewy, szepty, głosy rozmów i wszelkie odruchy:

> Po niej powinna nastąpić przerwa wraz z szuraniem krzeseł, pokasływaniem, szmerem rozmów, tabacznym kichaniem, chodzeniem kobiet do kuchni, brzękiem talerzyków, łyżeczek, piskiem zawiasów drzwi to zamykanych, to otwieranych przez mężczyzn idących zapalić – ale niczego takiego nie usłyszała. Tylko ktoś jeden wszedł do domu i jego mocne kroki unieważniły wszystkie te dźwięki jeszcze w zarodku, zanim wolno im było wybrzmieć w rozgrzanym powietrzu wraz z ostatnią nutą i sylabą pieśni. Odwracając się od trumny w pół kroku, z a j r z a ł a w t ę c i s z ę [podkreślenie – A.C.]. W jej odmierzonym przez światło kręgu stał doktor Czaplewski [Huelle 2020: 27].

Postać doktora Czaplewskiego, na widok którego wszyscy żałobnicy milkną i dosłownie „zastygają w bezruchu" jest tutaj nie tylko pod wieloma względami intrygująca, ale przede wszystkim symboliczna – to właśnie ten emerytowany lekarz był jedynym świadkiem tragedii dziecka. Mężczyzna jako przypadkowy spacerowicz rzucił się w nurt rzeki, by ratować tonącą dziewczynkę, a później przyniósł na rękach jej ciało matce. Nie bez powodu zatem Maryjka nazywa doktora „posłańcem śmierci" [Huelle 2020: 27]. W przywołanej powyżej scenie pełna wyczekiwania cisza po przybyciu Czaplewskiego nie wiąże się wyłącznie z okazaniem lekarzowi dezaprobaty w związku z oskarżeniem o nieudaną operację zmarłego brata Dunsta. Z uwagi na ważną rolę, jaką odegrał doktor w oczach rodziny Maryjki w całym tragicznym zdarzeniu, ta cisza to w fabule Huellego także sugestywna odpowiedź, wyrażenie zdziwienia śmiercią, doświadczanych w jej obliczu smutku i bólu, a więc uczuć, których tak naprawdę nigdy nie można w pełni wysłowić. Opowiadanie gdańskiego pisarza przynosi refleksję, że śmierć sama w sobie stanowi ciszę i pustkę, swego rodzaju obcy stan, ponieważ nikt z żyjących nie wie, co jest „po drugiej stronie". Człowiek próbuje ją jedynie na różne sposoby oswoić, wyjaśnić i zrozumieć. Jednak odczuwana przejmująca obcość śmierci stanowi pewien wyższy, niedostępny człowiekowi (pozaludzki?) wymiar. Jest to zarazem w omawianym utworze kolejny rodzaj doznawanej przez bohaterów inności/odrębności, która staje się tu źródłem ogromnego cierpienia. W *Talicie* modlący się nad trumną Bernatki bliscy pozostają sami w poczuciu bezradności,

wbrew pełnemu nadziei tytułowi opowiadania, nawiązującemu do biblijnej opowieści o wskrzeszeniu z martwych córki Jaira.

Fragmenty *Tality*, w których narrator: przekonująco przybliża poszczególne pogrzebowe obrzędy w trakcie „pustej nocy", przedstawia wymowne obrazy czyśćca, piekła i szeroko rozumianych zaświatów, przywołuje słowa pożegnalnych pieśni, czy też prezentuje rozmyślania głównej bohaterki na temat pogrzebowych tradycji w jej rodzinnych stronach bądź wizje drogi, jaką po śmierci pokonuje dusza są – jak sądzę – w swej ekspresji jednymi z najbardziej sugestywnych i przemawiających do wyobraźni odbiorcy w całym utworze. Wspomniane opisy, wyobrażenia i rozważania, jak się zdaje, mają w istocie ukazać duchowe rozterki i zmagania Maryjki, a także unaocznić proces jej mentalnego dojrzewania i wewnętrznej przemiany. Przemiany, która dokonuje się w tej historii pod wpływem obezwładniającego doznania śmierci ukochanego dziecka oraz naznaczonego tajemnicą spotkania z Innym. Ciekawym przykładem dokonujących się w świadomości bohaterki pewnych zmian może być następujący ustęp:

> To głupie – pomyślała Maryjka, patrząc po twarzach, na których igrało światło świec – czy Bronk nie mógł zacząć od innej pieśni? Albo w ogóle ją pominąć? Po pierwsze, jeśli smutna dola to przecież jej, a nie jego. W trumnie leżała dwunastoletnia dziewczynka. I jaki czyściec? Czym siostrzenica zdążyła nagrzeszyć, żeby skazać się na oczyszczające męki? Czy ten strach idący przez stulecia był dzisiaj tak samo silny? Dla kogo? Twarz siostry była teraz nieobecna, Regina śpiewała jak wszyscy, ale czy zastanawiała się nad losem córki, owym pośmiertnym, niejasnym i niepewnym istnieniem duszy? Pieśń była stara, przejmująca, w tonie lamentacji. I prawdę mówiąc, bardziej dla tutaj zgromadzonych niż dla dwunastoletniej duszy, gdziekolwiek teraz przebywała. Ale tradycja to tradycja. Tu, na Pustkach obok wsi, zawsze jej przestrzegano [Huelle 2020: 12-13].

Doświadczana przez bohaterkę w *Talicie* Pawła Huellego obecność drugiego człowieka, spotkanie z Innym, nieznajomym przybiera postać wyraźnie doznawanej jego odmienności i tak wiele tu znaczącego wyobcowania, które to odczucia niejako wzywają Maryjkę do odpowiedzi, wyzwalają rozmaite reakcje kobiety i stają się dla niej samej wyzwaniem. Warto przy tym zauważyć za Bernhardem Waldenfelsem, że ta właściwość obcości wynika już z jej natury: „Obce należy do tego, co nas »nachodzi«. To, co nam się przytrafia i sprzeciwia, dopiero *ex post* da się uchwycić w swych skutkach, także tych, które nas ranią [...]" [Waldenfels 2002: 51]. Do końca nieuchwytna i nieprzejrzana inność

przybysza, „niby-mnicha" (wraz z całą jego duchową i cielesną indywidualnością/odrębnością) skłaniają główną bohaterkę do bardziej przenikliwego, niezwykle czujnego spojrzenia wstecz oraz wewnątrz siebie. Mentalny powrót do czasu młodości Maryjki, czasu życia jej rodziców czy wspólnych zabaw z Bernatką, w konsekwencji daje tu możliwość usłyszenia wszystkich wciąż ważnych dla niej głosów z przeszłości, które w znacznej mierze ją ukształtowały. Część z nich jednak kobieta jest wreszcie w stanie świadomie odrzucić. Naszkicowana w tym utworze autora *Ostatniej Wieczerzy* – wśród palących się pogrzebowych świec – wyjątkowa atmosfera „pustej nocy" (wypełnionej wrażeniem bliskości śmierci oraz przeczuciem istnienia innego, niematerialnego świata) jeszcze bardziej uwypukla i podkreśla tajemnicze, nieco rozmyte na granicy światła i mroku oblicze przeżywanej obcości.

BIBLIOGRAFIA

Antowska D., Krzych B. (red.), 2022, *Obcość jest wśród nas*. *Aspekty inności w wybranych problemach nauki*, *sztuki oraz kultury*, Poznań.

Cieliczko P., Kuciński P. (red.), 2008, *Literackie portrety Innego*. *Inny i Obcy w kulturze cz. 2*, Warszawa.

Dąbrowski M., 2001, Swój/*Obcy*/*Inny*. *Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin.

Dobieszewski J., 2020, *Inność jako wartość. Studia i szkice z filozofii kultury i okolic*, Kraków.

Huelle P., 2020, *Talita*, Kraków.

Jedliński M., Witczak K., 2018, *Obcości*. *Szkice z filozofii i literatury*, Bydgoszcz.

Kapuściński R., 2006, *Ten Inny*, Kraków.

Karwatowska M., Litwiński R., Siwiec A. (red.), 2018, *Obcy*, *Inny*. *Analiza przypadków*, Lublin.

Skarga B., 2002, *Ślad i obecność,* Warszawa.

Sobolewska J., 2020, *Kapsuła czasu*, „Polityka", nr 41, s. 74.

Tischner J., 2017, *Inny*. *Eseje o spotkaniu*, Kraków.

Waldenfels B., 2002, *Topografia obcego*. *Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa.

Wilczyński M., 2020, *Talita*, „Przegląd Polityczny", nr 163/164, s. 136-137.

Zug A., 2015, *Przenikanie fabuł* – prequel *jako kreacyjne odtworze*nie (*wokół »Castorpa« Pawła Huellego*), w: *Literatura prze-pisana*. *Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź, s. 125-135.

Źródła internetowe:

Czechowicz J., 2020, *O człowieku*, „Krytycznym okiem", w: http://krytycznymokiem.blogspot.com/2020/09/talita-pawe-huelle.html [dostęp: 05.04.2022].

Szot W., 2020, »*Talita*« *Paweł Huelle*, „Zdaniem Szota", https://zdaniemszota.pl/3433-recenzja-pawel-huelle-talita [dostęp: 06.04.2022].

„To look into the silence" of strangeness... About the meeting of, dreaming about and looking at the Other in Paweł Huelle's *Talita*

Summary: The aim of this paper is to present, examine, as well as analyse and interpret various images and themes related to the broadly understood category of strangeness/otherness in Paweł Huelle's *Talita*, the opening work of a collection of short stories by the author of *The Last Supper*, published in 2020. The starting point for reflection is an unexpected encounter of the main protagonist with the Other, a mysterious wanderer who resembles a monk or a pilgrim. Further aspects of the experienced strangeness, otherness of the stranger, become the subject of reflection: the otherness/indifference experienced by the other person, the search for and discovery of one's own identity, the experience of the death of a child in the funeral setting of particular rites of the „empty night". Among other things, the paper draws attention to the various human feelings, reactions and experiences related to the theme of strangeness (loneliness, loss of peace, the issue of a foreign gaze). The meaning of the juxtaposition „one's/our" – „foreign/other" was also analysed in relation to the plot discussed by Paweł Huelle, which is an important and interesting testimony to the implementation of this issue in the Polish literature of the 21st century.

Keywords: strangeness, Other, encounter, *Talita*, Huelle

Aleksandra Bogusz
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
ORCID: 0009-0002-5656-8159
e-mail: olabogusz21@gmail.com

Lublin świadkiem Morderstwa pod cenzurą

Streszczenie: Literatura kryminalna to częsty temat prac badawczych, jednak jej odmiana retro jest już mniej opisywana. Gatunek ten jest specyficzny z tego względu, że ma dwóch równoprawnych bohaterów – śledczego oraz miasto. Celem podejmowanych w tej pracy rozważań jest analiza tego, w jaki sposób Lublin został przedstawiony w *Morderstwie pod cenzurą* Marcina Wrońskiego. Poruszane są zagadnienia geopoetyki w perspektywie świata przedstawionego w powieści, czyli Lublina z lat trzydziestych XX wieku. W pracy wykorzystano klasyczne narzędzia filologicznej analizy i interpretacji. Instrumentarium badawcze odnosi do narzędzi wykształconych na gruncie poetyki dzieła literackiego.

Słowa kluczowe: miasto, Lublin, powieść kryminalna, kryminał retro, geopoetyka

WSTĘP

„Każde porządne miasto oprócz rynku, katedry i lochów bezwzględnie powinno mieć swój kryminał" [Wroński 2012: 285]. Te słowa Marcina Wrońskiego – autora serii o lubelskim komisarzu Maciejewskim – obrazują, w jakim kierunku idzie literatura kryminalna od lat dwutysięcznych. Z reguły miasto w powieściach jest scenerią, która stanowi dopełnienie, ale kryminał idzie o krok dalej. Umiejscowienie akcji w przestrzeni miejskiej pozwala odeprzeć zarzuty mówiące o tym, że kryminał staje się zbyt schematyczny i każdy kolejny jest podobny do poprzedniego. Historia o zbrodni potrzebuje miasta – jego ciemnych zaułków, niebezpiecznych ulic, charakterystycznych placów,

brudnych dworców, lokalnych restauracji, a także mieszających się narodów i kultur.

MIĘDZY PRZESTRZENIĄ GEOGRAFICZNĄ A LITERATURĄ

Zainteresowanie tematyką urbanistyczną wymusiło powstanie nowych dyscyplin naukowych: „filozofii miasta, geografii kulturowej, antropologii miejsca i przestrzeni, geokrytyki czy geopoetyki" [Rybicka 2006: 809]. Swoje źródło mają one w innych dziedzinach, ale ich założenia są zbieżne: znaleźć odpowiedź, w jaki sposób przestrzenie i miejsca są doświadczane oraz rozumiane, w jaki sposób kreują tożsamość, czy i w jaki sposób odnoszą się do kultury. Dla geografii kulturowej, której przedmiotem jest doświadczanie miejsca, literatura nie odtwarza rzeczywistego świata, lecz jest „częścią złożonej sieci znaczeń oraz zjawiskiem ujawniającym społeczny proces sygnifikacji" [Rybicka 2006: 811]. Geografia przeszła proces „literaturyzacji", a literatura została „uświatowniona" [Rybicka 2006: 811]. Literacka geografia może badać przestrzeń w literaturze, a także literaturę w przestrzeni.

Szczególnie geopoetyka jest kluczowa w kontekście powieści kryminalnej. Nowa dziedzina rozumiana jest jako orientacja, „której celem jest badanie interakcji pomiędzy twórczością literacką a przestrzenią geograficzną" [Rybicka 2014: 6]. Geopoetyka jest „rodzajem międzyprzestrzeni, w której dochodzi do interakcji i cyrkulacji pomiędzy dwiema sprawczymi siłami – z jednej strony literacką *poesis*, a przestrzenią z drugiej" [Rybicka 2014: 6]. Zależności między twórczością literacką a przestrzenią opisano w czterech ujęciach: poetologicznym, geograficznym, antropologicznym i performatywnym. Pierwsze obejmuje zagadnienia związane z poetyką, a na potrzeby geopoetyki zostały zanalizowane pod kątem współczynnika geograficznego. Aspekt geograficzny obejmuje mapy, miejsca oraz geografię z punktu widzenia literackiego. Ujęcie antropologiczne „wynika z kluczowej roli, jaką odgrywa doświadczenie miejsc i przestrzeni" [Rybicka 2014: 7]. Aspekt performatywny łączy problem performatywności w relacji z przestrzenią. Problematyka, którą zajmuje się geopoetyka, jest szeroka: od map, miejsc, toponimów literackich, aż po geografię emocji, autobiografię w powiązaniu z geografią, nowe regionalizmy. Przestrzeń nie jest ujmowana w kontekście tematu czy kategorii kompozycyjnej. Uznawana jest przez Rybicką raczej za ramę i narzędzie, ponieważ. „geopoetyka wychodzi poza związki wewnątrzliterackie" [Rybicka 2012: 25]. Nie rezygnuje z poetyki, ale bierze pod uwagę wpływy praktyk literackich na rzeczywistość i jednocześnie wpływ tej rzeczywistości na literaturę.

Miasto uznawane jest przez badaczy za przestrzeń kulturową, przedmiot badań, a także „laboratorium przekształceń w kulturze" [Rybicka 2006: 800]. Z tego powodu najnowsze publikacje dotyczą kwestii, które współcześnie są tematem publicznych dyskusji: „globalizacji, wielo- i transkulturowości, konfliktów kulturowych, problematycznych tożsamości i hybrydyzacji, pamięci i historii, cyberprzestrzeni i rzeczywistości wirtualnych" [Rybicka 2006: 801].

W Polsce geopoetyką zajmuje się Elżbieta Rybicka. Zaproponowała ten termin za Kennethem Whitem, który rozumiał ją jako „studium związków intelektualnych i zmysłowych pomiędzy człowiekiem a Ziemią w celu wykształcenia harmonijnej przestrzeni kulturowej" [Rybicka 2006: 813]. Według Rybickiej, geopoetyka odnosi się do zapisu miejsc w tekstach kultury. Gdyby nowoczesność rozrysować w postaci map, nie uwzględniałaby one granic terytorialnych, ale strefy największych metropolii ze względu na ich artystyczne życie. Jednak od lat 90. wyróżnia się ponowoczesny regionalizm, który wyznacza nowe rozumienie istoty miejsca w ujęciu kulturowym. Większą popularnością cieszą się peryferia i miasta, które w przeszłości były różnorodne pod względem narodowości i kultury. Jednym z czynników, które zwróciły uwagę na lokalność, są sprzyjające okoliczności – szerzy się literatura podróżnicza, literatura faktu, w czasopismach w różnych kontekstach powstają artykuły o miastach, wydawane są biografie autorów, którzy najczęściej swoją twórczość wiązali z rzeczywistym punktem na mapie. W dużej mierze literatura dotyczy jej korzeni w konkretnym miejscu. Jednym z najpopularniejszych motywów literackich jest temat podróży, wędrówki, wyprawy, ucieczki – czy w sensie przestrzennym, czy też w głąb siebie. Odniesienia do konkretnych miejsc wytworzyły potrzebę „innego języka opisu miejsc niż teoria przestrzeni" [Rybicka 2012: 11]. Szukanie rzeczywistych miejsc znanych ze świata przedstawionego w powieści nie świadczy o spłyconym odbiorze dzieła, ale „o niezwykle żywej i twórczo rozwijającej się tendencji w kulturze współczesnej. […] kulturowe reprezentacje miasta tworzą krajobraz, w którym żyjemy, są więc niezbywalną częścią naszego doświadczenia i naszej rzeczywistości" [Rybicka 2006: 818-819].

Powrót do lokalności wywołany jest również za sprawą upowszechnionej turystyki, mobilności i migracji. „Przemysł turystyczny nastawiony jest bowiem na podkreślanie atrakcyjności kolorytu lokalnego, stąd ciągłe mnożenie Uwodzicielskich Widoków i Kuszących Opisów" [Rybicka 2006: 821]. Wrażliwość nostalgiczna powoduje, że między ludźmi a miejscami powstaje emocjonalna więź. Miasta, w których mieszkamy, i te, w które zabierają nas

światy książek, stają się hybrydą – są jednocześnie owocem fantazji, a także świadectwem kultury. Przestrzeń miejska może być rozpatrywana jako dzieło artystyczne. Pojawia się na fotografiach, na ekranie, w muzyce czy malarstwie. Także mury miast stają się płótnem dla techniki *street art*. Te wszystkie działalności artystyczne „oddają głos samemu miastu" [Rybicka 2006: 824]. Pojęcie *kultury*, dzięki miejskiej działalności, zostało poszerzone – w jej obrębie nie mówi się już tylko o kulturze wysokiej, ale i o ogóle „praktyk życiowych, począwszy od spacerowania i kupowania po skomplikowane strategie tworzenia tożsamości" [Rybicka 2006: 826].

We współczesnej geografii kategoria miejsca jest bardzo szeroko rozumiana i złożona. Rybicka zwraca uwagę na „powrót miejsca", tzn. tego, co nazywamy renesansem lokalności. Czym jest miejsce w literackich topografiach?

> Konstelacją niezwykle złożoną z osobistych doświadczeń egzystencjalnych, przeżyć, doznań zmysłowych oraz emocji nasycających prywatne krajobrazy, pamięci wraz z jej zawirowaniami, obok tego także sfery doświadczeń kulturowych (literackich czy wizualnych) oraz na koniec z wyobraźni, która przekształca i dowolnie przemieszcza wspomniane składniki. I te trzy ingredienty – doświadczenie, archiwum kultury i wyobraźnia – składają się na dynamiczną konfigurację zwaną miejscem, nie tylko w literaturze i nie tylko w badaniach literackich [Rybicka 2012: 23].

Każdy składnik może dominować, zależnie od tego, w jakim dyskursie się pojawia (autobiograficznym, fikcjonalnym, niefikcjonalnym, podróżniczym itd.). W fikcyjnych utworach dominować będzie archiwum kultury i wyobraźnia.

ZBRODNIA NA OCZACH MIASTA

Korzenie literatury kryminalnej sięgają miejskiego bruku. Nowa literatura związana była z rozwojem działań policyjnych i ich nowych możliwości technicznych. Na jej rozkwit wpłynął również postęp dziewiętnastowiecznych metropolii. „Kryminał na swoją scenerię wybrał dynamiczne, pełne napięć i technicznych nowinek miasto" [Steckiewicz 2014: 248]. Przestrzeń miejska ukazywana jest pod różnymi postaciami – od historycznej, retro, aż po współczesną. Ukazuje problematykę, która jest uniwersalna i pasuje do publicznych rozważań społecznych, narodowościowych, tożsamościowych czy płciowych. Przestrzeń miejska w kulturze nie jest neutralna, ale wpisane są w nią znaki czasu. W klasycznych utworach XIX wieku miasto było tylko tłem,

a to czarny kryminał zaczął doceniać jego potencjał, odkrył jego mroczne oblicze. „Miasto jest ukazywane jako tajemniczy, skomplikowany organizm, pełen przeciwieństw i kontrastów, ścierających się i zwalczających sił. To miejsce pełne niebezpieczeństw, zagrożeń – labirynt, w którym łatwo się zagubić i zaginąć" [Kubicka 2015: 311]. Brudne uliczki, zaułki, meliny są siedliskiem alkoholizmu, prostytucji i różnego rodzaju przestępstw.

Topografię miasta poznajemy dzięki detektywowi – to on się porusza, przedstawia punkty na mapie, „on ją wreszcie dekoduje, ujawniając ukryte wcześniej sensy" [Kubicka 2015: 315]. Miasto staje się swoistym uniwersum. Miejski obraz budowany jest jako sieć znaczeń. Nie ma miejsc przypadkowych – każda ulica, kamienica czy cegła niesie jakieś znaczenie i jest ważna w całokształcie miasta. Z dokładnością podawane są nazwy placów, punktów usługowych, hoteli, restauracji, świątyń, miejsc kultu i zbiorników wodnych. Miasto „nasycone jest znaczeniami, konotuje zależności pomiędzy poszczególnymi składnikami powieści" [Berdys 2017: 175]. Jest też przestrzenią, w której widać obcość i zagubienie – staje się przez to zwierciadłem ukazującym odbicie lęków społecznych.

Dla części czytelników mniej istotne wydaje się poszukiwanie odpowiedzi na pytanie „kto zabił?", ponieważ literatura kryminalna skłania się ku pytaniom o społeczeństwo i jego funkcjonowanie. „Literatura kryminalna jest […] świadectwem zachodzących przemian, w tym przemian wielkomiejskości, nie ulega jednak przy tym wątpliwości, że poczynając od wieku XIX aż do dziś poruszamy się w obrębie samej mitologii miasta, które nieodmiennie fascynuje, ale […] jednocześnie budzi lęk" [Kubicka 2015: 325].

Autorzy, wybierający kryminał w stylu retro, muszą odtworzyć realia międzywojnia, a także ówczesny wygląd miast. Przywracają do życia punkty na mapie, które już nie istnieją, i te, które stoją do dziś, ale uległy większym lub mniejszym zmianom. Poprzez odniesienia do rzeczywiście istniejącej przestrzeni czytelnik odbywa wirtualną wycieczkę oczami bohaterów. Również zapachy i smaki są znakiem niepowtarzalnego nastroju miasta. Śledczy często zapuszcza się w ulice, które zamieszkiwały mniejszości. Dzięki temu kryminał może przypominać o wielokulturowej przeszłości, skłaniać do refleksji i porównań, jak wygląda teraz miasto. Wielu pisarzy wybiera miasta, które w przeszłości były wielonarodowościowe. Pokazują, jak w obrębie jednej przestrzeni przenikały się rożne kultury, obchodziły swoje obrzędy i wpływały na tworzenie się tożsamości terenu. Relacja miejsca i literatury dotyczy związków pisarzy z konkretnymi lokalizacjami – tymi, z których pochodzą,

a także tymi, które odwiedzają. Literatura i miejsca geograficzne są – jak pisze Rybicka [2008: 21-38] – komplementarne.

Szczegółowe i realistyczne ukazanie miasta powoduje, że staje się ono nie tłem, ale bohaterem. Miasto nie jest przestrzenią zamkniętą, w obrębie której lubi się poruszać klasyczny kryminał. Miejsca zostają odzwierciedlone na tyle wiernie, że czytelnik może posługiwać się powieścią jak przewodnikiem. Tak właśnie dzieje się u autorów kryminałów retro:

> Miasto odkrywa u nich swoje drugie oblicze – mroczne, tajemnicze, nieznane ogółowi. Kryminał uchyla drzwi do świata, do którego większość nie ma i raczej wolałaby nie mieć w realnym życiu dostępu. Miasto jest jego częścią, stając się pełnoprawnym uczestnikiem, a nie tylko tłem wydarzeń, wpływa na innych bohaterów, kształtuje ich [Berdys 2017: 176].

Autorzy wybierają miasta niezbyt duże, przestrzeń w nich jest dość bliska. Jest różnica między czytelnikiem kryminału a czytelnikiem kryminału-miasta, który podąża ulicami: „Czytelnik miasta […] sam jest detektywem, to on przyłapuje i tekst, i autora na potknięciach, na różnicach, na nieścisłościach, by na koniec z uśmiechem sfinksa powiedzieć" jednak to ja lepiej znam miasto, bardziej je rozumiem i czuję jego powiązanie ze zbrodnią" [M. Graf, P. Graf 2021: 66-67].

Miasto z jednej strony jest stałe i trwałe, z drugiej jednak ulega rozwojowi i przekształceniom. Ulice łączą w sobie elementy nowoczesne i ślady naznaczone historią. Przestrzeń miejska tworzy bezimienne zbiorowisko odrębnych i zmierzających w różnych kierunkach ludzi. Nie wytwarzają się między nimi żadne więzi, dlatego wielu bohaterów żyje samotnie, zajmując się tylko pracą. „I tak jak miasto się zmienia, zmieniają się bohaterowie współczesnych powieści kryminalnych – są nowocześni, ruchliwi, często są podniszczeni tak jak podniszczone bywa ich otoczenie" [Żbikowska 2009: 15-16]. Miasto – jak i jego mieszkańcy – ma swoje jasne i ciemne strony. Na jego mapie znajdują się dzielnice zarówno przyjazne, jak i takie, do których lepiej się nie zbliżać. Autor przedstawia czytelnikom opisy miast całkowicie im nieznanych, bo tych z przeszłości, albo zaprasza do odkrycia tajemnic miejsc, które dobrze znają współcześnie.

TAJEMNICE W ZAUŁKACH LUBLINA

Kiedy Polska odzyskała niepodległość, Lublinowi zwrócono miano stolicy województwa. Pozwoliło mu to rozwijać się w różnych kierunkach, choć nie aspirowano jednak do stworzenia metropolii. Miasto znajdowało się na głównym szlaku handlowym, stąd najwięcej korzyści czerpano z handlu – istniało prawie cztery tysiące sklepów, w większości prowadzonych przez Żydów. Najpopularniejsze ówcześnie ulice to: Krakowskie Przedmieście, Lubartowska i Narutowicza. Lublin nie był zbyt przemysłowym miastem, jednak zakłady, które działały, pozwoliły ludziom do niego napływać. Szukali oni pracy w browarze Vetterów, fabryce tytoniowo-tabacznej czy fabryce wag. Zakład E. Plage i T. Laśkiewicz stał się pierwszym polskim producentem samolotów po odrodzeniu. Rozwój miasta podwyższył standard życia mieszkańców: powstała kanalizacja, wodociągi oraz elektrownia. Krakowskie Przedmieście swoimi budowlami neoklasycystycznymi, secesyjnymi i modernistycznymi dorównało kroku europejskim budowlom. Jeszcze w 1918 roku zdecydowano o powstaniu pierwszej uczelni wyższej – dzisiejszego KUL-u[1].

Zniesienie cenzury i wolność tworzenia w ojczystym języku spowodowało, że Lublin stał się bardzo kulturalnym miastem. Artyści tworzyli tu poezję, grafiki, rysunki i obrazy, ale także w dziełach utrwalano wizerunek miasta. W okresie międzywojnia wydawano około czterdziestu (w większości lokalnych) czasopism. Mieszkańcy Lublina mogli korzystać z aż sześciu kin, teatrów i zakładów fotograficznych. W 1928 roku wykształcił się nawet cech fotografów. Dla miłośników sportów atrakcją były wyścigi konne. Tak jak kwitło polskie życie kulturalne, tak samo funkcjonowało i żydowskie – działały organizacje sportowe i prasowe, biblioteki[2].

Obsadzenie kryminału w latach międzywojennych jest wynikiem nowego spojrzenia na dwudziestolecie. Dostrzeżono ówczesną brzydotę codzienności i wszechobecne źródło grzechu [Chomiuk 2011: 257]. Aleksandra Chomiuk w swoich publikacjach zwraca uwagę na to, że w gatunku retro historyczne losy Polski nie są opowiadane, ale „używane". Wydarzenia i przemiany w historii służą sportretowaniu realiów, które są bazą dla kreowania świata w powieści. Autor odsyła czytelnika do ulic miasta, które dobrze zna,

[1] Informacje o Lublinie na podstawie *Między wojnami* – broszury informacyjnej autorstwa Grzegorza Palucha, która jest ogólnodostępny materiałem na stronie oficjalnej stronie Lublina, https://lublin.eu/turystyka/niezbednik-turysty/foldery-turystyczne/ [dostęp: 9.06.2022].

[2] Wszystkie informacje o kulturze przedwojennego Lublina zaczerpnięte ze strony Teatru NN, https://teatrnn.pl/instrukcja/rozwoj-kultury-lubelskiej-po-odzyskaniu-niepodleglosci/ [dostęp: 9.06.2022].

ale również do „śladu po nieobecnej realności" [Chomiuk 2011: 259], czyli tego, co istniało przed drugą wojną. Pisarz wykorzystuje archiwa, plany, wycinki z prasy, by zbudować świat przedstawiony. Chociaż istnieją prace naukowców dotyczące Lublina żydowskiego oraz służby w Policji Państwowej, to Marcin Wroński w serii o Maciejewskim jako pierwszy przedstawił tę wiedzę w wersji spopularyzowanej [Chomiuk 2014: 138].

> U Wrońskiego przeszłość Lublina nie ma wymiaru heroicznego. Wprowadzona w *Morderstwie pod cenzurą* historyczna opowieść z dziejów miasta łączy się, po pierwsze, z rozpoczętą „potopem" szwedzkim degradacją Lublina jako ośrodka życia społecznego, zaś po drugie, z wielką kradzieżą żydowskiego złota, czego pierwszym etapem było oszukanie Żydów przez lubelskiego kasztelana, zaś ostatnim, po trzech stuleciach, zrabowanie tego, co zostało ze skarbu, dokonane pod pretekstem rewaloryzacji kaplicy zamkowej [Chomiuk 2014: 141].

ŚLADAMI KOMISARZA MACIEJEWSKIEGO

Topografia *Morderstwa pod cenzurą* obejmuje nie tylko główne punkty na planie miasta, ale także zakamarki i podmiejskie dzielnice. Nazwy ulic, które przemierza komisarz Zyga Maciejewski, są faktyczne – istnieją do dziś. Niektóre z nich są szerzej opisane, oddając charakter i atmosferę tego miejsca. Ulica Lubartowska zostaje przedstawiona jako główne miejsce handlu: „Na placu targowym po prawej stronie jak zwykle kłębił się tłum wiejskich bab, służących i gospodyń domowych, które robiły zakupy, korzystając cen niższych niż rano" [Wroński 2012: 26]. Po stu latach wygląd ulicy mocno kontrastuje z tym obrazem, jaki był w czasach międzywojnia – pozostały pojedyncze sklepy i punkty usługowe, często zapomniane, a ulica nie cieszy się dobrą sławą.

Narrator niejako oprowadza czytelników po mieście i zachęca do zwiedzania – zwraca uwagę na najstarszy kościół na Czwartku, cerkiew na ulicy Ruskiej, restaurację „Astoria", hotel Europejski, żydowską piekarnię, księgarnia Gebethnera i Wolffa, kino „Venus", bank, teatr, redakcje gazet, placówki edukacyjne, mosty nad Bystrzycą, szpital Jana Bożego oraz fabryki. Maciejewski spaceruje „ulicą Zieloną, równoległą do reprezentacyjnego Krakowskiego Przedmieścia, mijając odrapane bramy tych samych kamienic, które od frontu prezentowały lśniące witryny sklepów i kuszące szyldy restauracji" [Wroński 2012: 39]. Wygląda na to, że w Lublinie niczego nie brakuje, są różnego rodzaju punkty usługowe, sklepy, miejsca rozrywki i kultu religijnego. Kwitnie

życie towarzyskie – w restauracjach spotykają się bankierzy, przedsiębiorcy, a także dziennikarze, którzy wymieniają się informacjami.

Maciejewski przemierza Lublin na piechotę, przez co wydaje się, że przestrzeń jest zamknięta i wszystkie lokalizacje znajdują się obok siebie. Dzięki takiemu rozwiązaniu czytelnik dostaje najdrobniejsze elementy i jego wyobraźnia zostaje pobudzona.

> Bordowy peugeot Lennerta ruszył w dół Lipowej. Zaczęło lekko kropić, więc Zyga postawił kołnierz płaszcza. Poszedł w przeciwną stronę, ku Ogrodowi Saskiemu. […] do komisariatu miał piętnaście minut na piechotę. Wmawiał sobie, że chodzenie do pracy na własnych nogach dobrze robi policjantowi na zmysł operacyjny. I chociaż na Rurach Jezuickich, tuż koło jego domu, miały pętlę „siódemka" i „ósemka", codziennie oszczędzał osiemdziesiąt groszy, które później z nawiązką wydawał na wódkę [Wroński 2012: 8].

Jak w każdym mieście, tak i w Lublinie są zakamarki, do których bez potrzeby lepiej się nie zapuszczać. Wystarczy kilka kroków od centrum, by znaleźć się w tzw. półświatku. Nie jest on przedstawiony w powieści atrakcyjnie, a wręcz naturalistycznie. Takim miejscem jest dzielnica Kośminek, gdzie „przed odrapanymi bramami nie przesiadywali wprawdzie zawodowi bezrobotni, ale zaułkach Grabarskiej czy Długiej co i raz przemykał cień w zsuniętym na czoło kaszkiecie i z papierosem przylepionym do ust" [Wroński 2012: 42]. Brudne, ciemne i budzące strach ulice są siedliskiem alkoholizmu, prostytucji, przemocy i różnego rodzaju zła.

> Historyczność miejskiej przestrzeni zaznacza się w powieściowym Lublinie nie przez opis wartościowych zabytków przeszłości, a w śladach jej degradacji, choćby w migawkach ze Starego Miasta, odwiedzanego przez głównego bohatera nie dla jego historycznych walorów, a w poszukiwaniu w ciemnych podwórkach rozpadających się kamienic i sublokatorskich brudnych pokoikach dziwek, alfonsów, złodziei czy morderców [Chomiuk 2014: 141].

Wydaje się, że każda z ulic niesie za sobą znaki mieszania się wielu kultur. Świadczy o tym bliska odległość niektórych miejsc: „Jak potrzebna panu cerkiew, to na Ruskiej, za targiem żydowskim" [Wroński 2012: 17], słyszy jeden z bohaterów. Współcześnie wielokulturowa przeszłość nie jest zbyt widoczna. Wroński wiążąc intrygi w cyklu z żydowskim obliczem miasta, przypomina o złożonej tożsamości Lublina. Mieszanie się tradycji i obyczajów różnych kultur rodziło konflikty i napięcia, ale też zmuszało do funkcjonowania jako

jeden złożony organizm. Lublinianie musieli znaleźć porozumienie, by żadna z kultur się nie wykluczała, ale współistniała i tworzyła mozaikę charakteryzującą miasto.

Chociaż w kryminale czytelnik wie, że ma do czynienia ze światem powieściowym, to topografia w *Morderstwie pod cenzurą* została odwzorowana tak dokładnie, że książka może posłużyć za przewodnik w okrywaniu przeszłości ulic. Niektóre wydania cyklu zawierają mapę – tym bardziej czytelnik może poczuć zachętę do wybrania się na spacer śladami Zygi.

Tytułowe morderstwo zostaje dokonane tuż przed zbliżającym się świętem z okazji 11 listopada. Czytelnik dowiaduje się, jak obchodzono Święto Niepodległości niedługo po jej uzyskaniu. Przygotowania do uroczystości na placu Litewskim przypominały Maciejewskiemu o obowiązku stawienia się na mszy dla policjantów. Spojrzenie na miasto poprzez wydarzenia i święta pozwala obserwować nastroje mieszkańców.

Akcja kryminału dzieje się w przestrzeni zamkniętej. Pozwala to czytelnikowi założyć, że wiedza o zagadce zamyka się w konkretnym obszarze i ma on dostęp do tych samych informacji co śledczy [Tuszyńska 2014: 102]. „Wszystko – od odkrycia morderstwa do odkrycia przestępcy – winno przebiec bez najmniejszej zewnętrznej interwencji i wszystko też winno zostać wytłumaczone li tylko za sprawą prawidłowego rozumowania", pisał Caillois [2019: 151]. W mieście istnieje sieć zależności, która jest zamknięta. Rozwiązanie enigmy polega najpierw na ustaleniu, jakie związki zachodzą między konkretnymi członkami, którzy stają na drodze detektywa. „Działanie detektywa w kryminale miejskim w zasadzie polega na tym, na czym polega praca antropologa, stosującego analizę sieciową. Ustala on najpierw podstawowe kręgi społeczne, do których należała […], a w ramach nich dopiero analizuje relacje" [Tuszyńska 2014: 104]. Współcześnie zauważa się, że powieść kryminalną można traktować jako świadectwo antropologiczne, czym zajmuje się Mariusz Czubaj [2010: 10]. Antropolog pokazuje, że kryminały zawierają narrację o stanie społeczeństwa i można się w nich przeglądać jak w zwierciadle – powieść może stawiać diagnozę o społeczeństwie. Ponadto gatunek retro nastawiony jest na lokalność, co jeszcze bardziej zamyka przestrzeń, a co za tym idzie, obszar podejrzanych. Z antropologią wiąże się również pojęcie mityczności. Struktura literatury popularnej, w tym oczywiście kryminalnej, jest mitologiczna, ponieważ przedstawia starcia pomiędzy dobrem złem, prawem i bezprawiem, a w tym konkretnym przypadku – detektywem a zbrodniarzem. Kryminał „wyrasta w otoczeniu określonych praktyk kulturowych lub z praktyk tych się wywodzi" oraz „interpretuje kulturowo wytwarzane znaczenia"

[Czubaj 2010: 10]. Pierwsze kryminały od razu zakładały, że miasto stwarza warunki niemożliwe do życia zgodnie z wartościami. Przestrzeń miejska często przedstawiana jest jako labirynt – topografia z licznymi zawiłościami, krętymi ulicami i opuszczonymi miejscami sprzyja rozwijaniu niemoralnych działań.

PODSUMOWANIE

Lublin nie stanowi tła wydarzeń, ale jest bohaterem tak samo istotnym jak Zyga Maciejewski. Miasto ma złożoną tożsamość i stanowi ważny punkt w odradzającej się Polsce. Tutaj rozwija się prasa, tworzą wybitni poeci, doskonali się przemysł i handel. Wroński kreując świat przedstawiony, przemyca realia – czytelnik dostrzega problem cenzury w prasie i problemy finansowe policji. Czytelnik „przemierza" Lublin wraz z komisarzem, dowiadując się, jakie tajemnice kryją budynki, które dziś bezrefleksyjnie się mija. Powrót do przeszłości wraz z kryminałem retro może nie tylko być atrakcją, ale impulsem do poznania historii i zwiedzenia miasta, które po wojennych doświadczeniach nie pozostało takie samo.

BIBLIOGRAFIA

Caillois R., 2019, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, tłum. J. Błoński, Warszawa.

Czubaj M., 2010, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako śledztwo antropologiczne*, Gdańsk.

Gemra A. (red.), 2014, *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, Kraków.

Gemra A. (red.), 2015, *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, Kraków.

Graf M., Graf P., 2021, *Miasto i/czy zbrodnia. Znaczenie scenerii miejskiej dla teorii powieści kryminalnej*, „Litteraria Copernicana", nr 3, s. 53-71.

Konończuk E., Sidoruk E. (red.), 2012, *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, Białystok.

Konończuk E., Nofikow E., Sidoruk E. (red.), 2014, *Geografia i metafora*, Białystok.

Markowski M. P., Nycz R. (red.), 2006, *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków.

Ruszczyńska M., Kulczycka D., Bryll W., Gazdecka E. (red.), 2017, *Kryminał. Okna na świat*, Zielona Góra.

Rybicka E., 2008, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie", nr 4, s. 21-38.

Rybicka E., 2014, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackic*h, Kraków.

Stępnik K., Gabryś M. (red.), 2011, *Sensacja w dwudziestoleciu międzywojennym (prasa, literatura, radio, film)*, Lublin.

Tuszyńska J., 2014, *„Mordercze miasta" (?) Nowy polski kryminał – zwrot przestrzenny czy gra miejska?*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica", t. 2, s. 101-109.

Wroński M., 2012, *Morderstwo pod cenzurą*, Warszawa.

Żbikowska M., 2009, *Zbrodnia czai się w mieście*, „Kultura Miasta", nr 1, s. 14-22.

Źródła internetowe:

Między wojnami, https://lublin.eu/turystyka/niezbednik-turysty/foldery-turystyczne/ [dostęp: 9.06.2022].

Rozwój kultury lubelskiej po odzyskaniu niepodległości, https://teatrnn.pl/instrukcja/rozwoj-kultury-lubelskiej-po-odzyskaniu-niepodleglosci/ [dostęp: 9.06.2022].

Lublin witnesses *Murder under censorship*

Summary: Crime literature is a frequent subject of research papers, but its retro variety has been less described. The genre is specific in that it has two equal protagonists - the investigator and the city. The aim of the considerations undertaken in this thesis is to analyse how Lublin is presented in Morderstwo pod cenzurą by Marcin Wroński. The issues of geopoetics are discussed in the perspective of the world presented in the novel, i.e. Lublin from the 1930s. The work uses classical tools of philological analysis and interpretation. The research instrumentarium refers to the tools developed on the grounds of the poetics of a literary work.

Keywords: city, Lublin, detective novel, retro detective, geopoetics

Aleksandra Jusiak
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
ORCID: 0009-0001-8186-5289
e-mail: jusiak.ale@gmail.com

Образ старушки в рассказе *Преображение* Ивана Бунина

Содержание: Иван Бунин – эмигрант и первый русский писатель, ставший Нобелевским лауреатом. Тема настоящей статьи – анализ и интерпретация образа старухи в рассказе *Преображение* Ивана Бунина. Образ женщины занимает важное место в творчестве Ивана Бунина. Центром проанализированного произведения является образ старухи и ее смерть, оказавшая значительное влияние на трансформацию ее сына. С одной стороны, женщина изображена как мертвое и непостижимое существо, а с другой – как Праматерь, она возведена в ранг богини. В статье был принятый контекстуальный метод анализа и интерпретации.

Ключевые слова: женщина, образ, произведение, старушка

Образ женщины в литературном наследии Ивана Бунина – очень важный аспект его творчества. Интересно, что писатель показывает множество женских персонажей: в разном возрасте, с разным социальным статусом, исполняющих различные роли: матери, жены, любовницы. В связи с этим у Бунина появляются разнообразные темы и затрагиваются многие проблемы: любовь, одиночество, ответственность, ревность, отношения женщина-мужчина и другие.

Одним и произведений, в котором фигура женщины играет ключевую роль, является рассказ *Преображение*, написанный Буниным во время эмиграции в Париже, в 1921 году. Рассказ кажется

особенным и очень интересным с точки зрения наших исследований, потому что в центре появляется образ старухи. При этом рассказчик не сосредотачивается ни на ее жизни, ни на моменте смерти, а подробно описывает то, что происходит после смерти героини.

В творчестве Бунина проблемы смерти и старости занимают существенное место. Старость воспринимается писателем, как медленный переход к смерти, она ассоциировалась у Бунина со страхом перед смертью. Автор ощущал течение времени и в биологическом измерении. Он смотрел на изменения и процесс старения у себя и у своих близких и знакомых. Жаловался на снижение физической формы, восприимчивость к усталости, потерю сознания. Все это было источником тревоги перед внезапной смертью [Bielniak 2018: 371]. Тему смерти и старости в творчестве и в жизни писателя затрагивает польская исследовательница Нель Бельняк и многие другие буниноведы [Bielniak 2018: 363-374].

Особое значение в предстоящих рассуждениях имеют также исследования Ванды Кубяк, которая обращает внимание на разнообразие литературных персонажей – в том числе старух, встречающихся в бунинских произведениях.

Вернемся к сюжету рассказа *Преображение*. Вначале повествователь описывает положение супругов – старуха и старухи. Можно сказать, что безымянная старуха является матерью своего рода. После смерти мужа сама она жила еще много лет: «(...) жила так долго, что казалось, никогда не будет конца ее жалкому и нудному существованию» [Бунин 1921]. Старуха и ее муж были «строителями» всего их имущества. Однако, независимо от их жизненного труда и плодотворных результатов всех усилий, когда старушка осталась без мужа, она чувствовала себя ненужной, у нее было ощущение, что она – самое несчастное существо в доме. Женщина была немощной, больше не могла так заметно помогать в хозяйстве, как раньше. Героиня в основном занималась охотой на кур летом, зимой же грелась у печки. Она очень заболела, когда была уже достаточно слабой и лежа у печи, тяжело дыша, умерла.

В последнюю ночь среди живых главная героиня названа Мертвой. Знаменательно, что писатель использует в этом слове прописную букву, чтобы, как можно полагать, указать на то, что героиня после смерти стала более важной, чем была при жизни. Приведем подробное описание женщины после смерти:

> (...) вчерашняя жалкая и забитая старушонка преобразилась в нечто грозное, таинственное, самое великое и значительное во всем мире, в какое-то непостижимое и страшное божество – в покойницу.

Рассказчик сравнивает фигуру старухи со страшным божеством. Момент смерти – кульминационный момент в произведении. Позволительно сделать вывод, что заглавие рассказа относится именно к женщине, это она и ее положение преображаются. Праматерь, София – Премудрость Божия, женщина, наделенная божественными атрибутами – в Серебряном веке появляется множество идеализированных образов женщин, возведенных в ранг богини. У Светланы Колосовой читаем:

> И. А. Бунин прямо или опосредованно, обращаясь к ассоциативной памяти русского читателя, вводит образ Покровительницы, Матери мира, подарившей человечеству Спасителя и спасение, мудрость и надежду [Колосова 2010: 340].

В рассказе Бунина старушка по своей чистоте, необычности и праведности может быть судьей: «(...) и это она встанет сейчас судить весь мир, весь презренный в своей животности и бренности мир живых!».

Сосредоточим сейчас внимание на подробном описании старушки в *Преображении*, которая лежит в гробу.

Бунин иллюстрирует пространство, в котором находится тело главной героини рассказа. Характерная для поэтики писателя детальность описаний позволяет точно представить себе ситуацию прощания детей, внуков, правнуков с Праматерью всей семьи. Однако, оказывается, только один сын посвящает ей должное время. Это младший сын умершей старухи – Гаврил. Читая Псалтырь, он делает это возвышенно и громко. Интересно, что хотя он ничего не понимает, читает, считая это действие своим долгом перед матерью. Значит, он явится, как жрец в происходящей литургии.

Согласно Татьяне Марченко, «Гаврил носит откровенно евангельское имя»[Марченко 2015: 33]. Герой постепенно осознает, что смерть матери приносит изменения в его жизнь, чувствует, что он остался один и больше не от кого ожидать защиты и помощи. Мы можем заметить, как смерть матери повлияла на ее сына, и как ее роль в

семье была важной. С другой стороны, родная мать после смерти становилась как будто чуждой, она уже не мать, не человек, она страшное мертвое и непостижимое существо, поэтому вызывает страх. На самом деле, не смерть становится источником тревоги Гаврила, а осмысление исключительности матери и значения ее смерти:

> Нет, случилось нечто гораздо более страшное и дивное, случилось нечто чудесное, и он поражен не ужасом, а именно этим чудесным, таинством, совершившимся на его глазах.

В этот момент начинается преображение сына – ужас переходит в чудо, он по-другому смотрит на мертвое тело. Можно сделать вывод, что старуха после смерти дала духовую жизнь своему сыну. Как отмечает С. Колосова, повествование останавливается в момент описания «ее последней ночи среди живых», но автор не говорит о том, что она умерла. Таким образом устанавливается своего рода «вечное соединение с сыном в его преображенной жизни» [Колосова 2010: 339]. Отсюда заметна ассоциация с Успением Богородицы, потому что у Бунина Мертвая становится Живой [Колосова 2010: 339]. Героиня становится живой. Здесь мы можем проследить, каким образом сын воспринимает мертвую мать, однако важно учесть и писательскую стратегию рассказа: сначала посмотрим на способ описания ситуации повествователем:

> (…) куда она девалась, та жалкая, маленькая, убогая от старости, робости и беспомощности, которую столько лет почти не замечал никто в их большой, грубой от своей силы и молодости семье?

Сын начинает понимать роль этой женщины и у него появляются следующие размышления:

> Ее уже нет, она исчезла, – разве это она, вот это Нечто, ледяное, недвижное, бездыханное, безгласное и все же совсем не то, что стол, стена, стекло, снег, совсем не вещь, а существо, сокровенное бытие которого так непостижимо, как бог?

Присутствие в вышеприведенном фрагменте слова «Нечто» с прописной буквы обозначает, что оно относится к мертвой старушке. Лексема «Нечто» употребляется, потому что сначала сын смотрит

на мать, как на предмет, так как чувствует, что жизнь ушла из тела, а вместе с жизнью она теряет то, что присуще человеку – душу. Возникает сравнение мертвой женщины с чем-то ледяным, неподвижным, без возможности ответа, с такими предметами, как стол или стена. Это соответствующие сравнения, которые показывают, насколько предметно показана фигура старухи. Одновременно подчеркивается таинственность и исключительность героини – она непостижима, как Бог. Так как человеку нельзя понять тайну Бога, так и человек не в состоянии понять тайну смерти. Гаврил переживает своеобразное прозрение, эпифанию, то есть «зримое или слышимое проявление некоей силы, прежде всего божественной или сверхъестественной, внезапное озарение»[1]. Как отмечает Ванда Кубяк:

> Героини более ранних рассказов воспринимают смерть как нечто естественное, как избавление от тягот, старческой слабости и ненужности и эта смерть их возвеличивает, преображает [Кубяк 2017: 391].

В этом произведении преображению подвергается не только старуха, но и ее сын, который после ее смерти иначе понимает роль матери. Перед ним открывается другой мир, то есть меняется его понимание смерти, отношение к матери.

В заключительной части рассказа писатель изображает Гаврила: мы видим его, как пожилого человека, который занимается экономикой. Он сопровождается счастьем, которое не покидает его. Мы узнаем, что он охотно рассказывает людям, что он пережил в последнюю ночь во время бдения над гробом своей матери.

Вся история рассказывается, как магическая, как трансцендентное событие. Отсюда произведение Бунина в какой-то степени можно перечислить к жанру святочного рассказа.

Герои произведения – в этом рассказе близкие покойной, оказываются в состоянии духовного кризиса, разрешение которого требует чуда. Сын старухи, несомненно, переживает духовное преображение, которое можно рассматривать как чудо. Оно здесь реализуется не благодаря вмешательству высших сил, но связывается со смертью –

[1] См.: толкование слова «*эпифания*». Электронный ресурс: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/119462. (доступ: 02.04.2022).

с переходом из жизни земной к вечной, это как будто знак из потустороннего мира.

Подводя итоги, скажем, что присутствие женщины в жизни семьи оказывает большое влияние на ее функционирование и на восприятие мира самыми близкими – в данном случае, в особенности, сыном. Писатель показывает образ женщины, которая сначала бесполезна, а после смерти происходит превращение ее самой в божество – «самое великое и значительное во всем мире», которое «царит» и может судить всех и все. В качестве заключительных слов для наших рассуждений пусть послужит точка зрения исследователя творчества Бунина – Ивана Смирнова, который указывает на универсальный характер художественной мысли писателя:

> Герои рассказов Бунина только поверхностно кажутся людьми странными, бредящими, живущими вне времени, по замыслу обязательно настигнутые преображением, на самом деле в каждом из них выражена сегодняшняя реальность, они более современны, чем может показаться на первый взгляд [Смирнов 2022:22].

БИБЛИОГРАФИЯ

Bielniak N., 2018 *Motyw śmierci w intymistyce Iwana Bunina, «*Slavica Wratislaviensia», s. 363-374.

Колосова С.Н., 2010 *Образ Божьей Матери у И. А. Бунина (рассказ «Преображение», стихотворение «Мать»), «*Преподователь XXI век», с. 336-342.

Кубяк В., 2016, Феномен одиночества в эмиграционной прозе Ивана Бунина, Бяла-Подляска.

Кубяк В., 2017 *Женская старость в творчестве Ивана Бунина разных лет, [w:] Młodość i starość w języku, literaturze, kulturze i sztuce*, «Conversatoria Litteraria», t. 11, s. 375-394.

Марченко Т., 2015 Поэтика совершенства. О прозе И. А. Бунина, Москва.

Электронные источники:

Бунин И., *Преображение,* 1921. Электронный ресурс: https://www.litmir.me/br/?b=678233&p=1 (доступ: 1.02-22.05.2022).

См.: толкование слова «*эпифания*». Электронный ресурс: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/119462. (доступ: 02.04.2022).

Wizerunek staruszki w opowiadaniu *Przeobrażenie* Iwana Bunina

Streszczenie: Iwan Bunin – emigrant oraz pierwszy rosyjski pisarz, który został laureatem nobla. Tematem niniejszego artykułu jest analiza i interpretacja wizerunku staruszki w opowiadaniu *Przeobrażenie* Iwana Bunina. Obraz kobiety w twórczości Iwana Bunina zajmuje ważne miejsce. W analizowanym utworze centrum stanowi wizerunek staruszki oraz jej śmierć, która miała znaczący wpływ na przeobrażenie jej syna. Z jednej strony kobieta pokazana jest jako martwa i nnieodgadnięta istota a z drugiej jako Pramatka, zostaje wzniesiona do rangi bogini. W artykule została przyjęta kontekstualna metoda analizy i interpretacji

Słowa kluczowe: kobieta, wizerunek, opowiadanie, staruszka

The image of the old woman in the short story The Transformation of Ivan Bunin

Summary: Ivan Bunin - an émigré and the first Russian writer to become a Nobel laureate. The subject of this article is the analysis and interpretation of the image of the old woman in the short story The Transformation of Ivan Bunin. The image of a woman occupies an important place in the works of Ivan Bunin. In the analysed work, the centre is the image of the old woman and her death, which had a significant impact on the transformation of her son. On the one hand, the woman is shown as a dead and inscrutable being and, on the other, as Pramatka, she is elevated to the status of a goddess. The article adopts a contextual method of analysis and interpretation

Keywords: woman, image, story, old woman

Emilia Jarecka
Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0009-0005-7272-6446
e-mail: emilia.jarecka@gmail.com

Przymiotnikowe porównania zleksykalizowane dotyczące charakteru i emocji człowieka w językach polskim, czeskim, serbskim i hiszpańskim

Streszczenie: Tematem artykułu są porównania zleksykalizowane typu przymiotnikowego dotyczące charakteru i emocji człowieka, utrwalone w zasobach frazeologicznych języka polskiego, czeskiego, serbskiego i hiszpańskiego. Materiał badawczy, wyekscerpowany ze słowników, korpusów językowych i źródeł internetowych, przedstawiono w oparciu o kryterium onomazjologiczne: z podziałem na grupy tematyczne. Każda z grup skupia porównania dotyczące jednej lub kilku pokrewnych sobie cech charakteru lub emocji. Celem analizy, wpisującej się w szeroko pojęty nurt badań nad językowym obrazem świata, jest wskazanie międzyjęzykowych zbieżności i różnic w sposobach obrazowania i stereotypizacji ludzkich cech charakteru i emocji. Oprócz licznych porównań odwołujących się do podobnych symboli i stereotypów, istnieje także wiele porównań specyficznych dla danej społeczności językowej, niezrozumiałych bez znajomości kontekstu kulturowego. Są to głównie jednostki, w których rolę nośnika pełni komponent inny niż zoonimiczny.

Słowa kluczowe: język czeski, język serbski, język hiszpański, frazeologia, porównania zleksykalizowane, stereotypy językowe, językowy obraz świata

PORÓWNANIA ZLEKSYKALIZOWANE JAKO NOŚNIKI STEREOTYPÓW

Porównania zleksykalizowane (frazeologiczne) stanowią językowe odzwierciedlenie podstawowej i jednej z najbardziej naturalnych dla człowieka operacji myślowych i poznawczych, jaką jest zestawianie i porównywanie ze sobą elementów otaczającej go rzeczywistości. Analiza porównań zleksykalizowanych wpisuje się w nurt badań nad językowym obrazem świata, definiowanym przez Jerzego Bartmińskiego jako „zawarta w języku interpretacja rzeczywistości, którą można ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy bądź to utrwalone w samym języku, w jego formach gramatycznych, słownictwie, kliszowanych tekstach (np. przysłów), bądź to przez formy i teksty języka implikowane" [zob. Bartmiński 1990: 110]. Również porównania zleksykalizowane jako jednostki utrwalone w języku, odzwierciedlają sposób postrzegania rzeczywistości przez członków danej społeczności językowej, przenoszą pewne ugruntowane w zbiorowej świadomości obrazy, sądy i opinie dotyczące różnych zjawisk.

Użycie porównań zleksykalizowanych jest jednym z przejawów potocznego myślenia i potocznego ujmowania rzeczywistości pozajęzykowej, stanowiącego naturalny sposób kategoryzowania rzeczywistości [zob. Wysoczański 2006: 80-81]. Procesem nieodłącznym takiej naturalnej kategoryzacji jest stereotypizacja; stereotyp zaś, według pierwszej jego definicji stworzonej przez Waltera Lippmana, to „obraz w głowie ludzkiej odnoszący się do jakiegoś zjawiska społecznego, obraz jednostronny, cząstkowy, schematyczny, to zarazem opinia o tym zjawisku" [Lippmann 1922; za: Wysoczański 2006: 85]. Porównania zleksykalizowane są zatem nośnikami stereotypów – elementów obecnych w każdym kodzie kultury i języku.

Przedmiotem niniejszych rozważań są porównania zleksykalizowane typu przymiotnikowego, dotyczące wybranych ludzkich cech charakteru i emocji, zaczerpnięte z języka polskiego, czeskiego, serbskiego i hiszpańskiego (np. polskie *głupi jak but*, czeskie *smutný jako želva* smutny jak żółw, serbskie *dobar kao hleb* dobry jak chleb czy hiszpańskie *loco como una cabra* szalony jak koza[1]).

[1] W dalszej części pracy, w charakterze materiału ilustracyjnego podaję porównania zleksykalizowane języka polskiego (oznaczone skrótem P), czeskiego (C), serbskiego (S) i hiszpańskiego (H). Bezpośrednio po przykładach w brzmieniu oryginalnym, czcionką podstawową i bez żadnych dodatkowych znaczników podaję dosłowne tłumaczenia, natomiast w znakach ‘ ’ znajdują się eksplikacje znaczenia frazeologicznego. Jeżeli znaczenie frazeologizmu pełni funkcję wyłącznie intensyfikacyjną (np. C *silný jako býk* silny jak byk, tzn. ‘bardzo silny’), eksplikacji nie podaję.

Głównym celem analizy jest wskazanie międzyjęzykowych i międzykulturowych zbieżności oraz różnic w sposobie obrazowania i stereotypizacji różnych cech charakteru i stanów emocjonalnych właściwych człowiekowi, mogących odgrywać istotną rolę w rekonstrukcji wyobrażeń o świecie ugruntowanych w poszczególnych społecznościach językowych.

STRUKTURA FORMALNA I TYPOLOGIA PORÓWNAŃ ZLEKSYKALIZOWANYCH

Choć moim celem nie jest zagłębianie się w kwestie teoretyczne, koniecznym wydaje się przedstawienie podstawowej chociażby terminologii, cech strukturalnych oraz typologii porównań zleksykalizowanych.

Posługując się terminologią zaproponowaną przez Włodzimierza Wysoczańskiego, strukturę formalną porównań tworzą następujące komponenty: przedmiot porównania[2] (P), nośnik porównania[3] (N) – obiekt, z którym porównywany jest przedmiot porównania; określnik porównania[4] (O) – podstawa porównania oraz koniunktor[5] (K) – gramatyczny wyróżnik typu strukturalnego porównania. Pomijając różne funkcjonujące w językach odstępstwa, pełen model można przedstawić następująco: przedmiot + określnik + koniunktor + nośnik (P + O + K + N). Przykładowo: P *dziecko*$_{(P)}$ *śpi*$_{(O)}$ *jak*$_{(K)}$ *suseł*$_{(N)}$, S *Marko*$_{(P)}$ *je vredan*$_{(O)}$ *kao*$_{(K)}$ *pčela*$_{(N)}$ Marko jest pracowity jak pszczoła [zob. Wysoczański 2006: 34].

Zależności między przedmiotem, określnikiem a nośnikiem porównania wynikają z charakteru zachodzącej między nimi motywacji. Cechą relacyjną może być cecha inherentna (np. H *[ser][6] blanco como la nieve* biały jak śnieg) lub cecha umotywowana różnego rodzaju przejawami działalności umysłowej człowieka, między innymi wierzeniami ludowymi, wydarzeniami historycznymi, realiami życia społecznego (np. P *wyskoczyć jak Minerwa z głowy Jowisza* ‘zjawić się nagle, niespodziewanie’). W wielu przypadkach motywacja może z czasem ulec osłabieniu lub zatarciu (np. S *glup kao klada* głupi jak kłoda) [zob. Wysoczański 2006: 42-44].

---

[2] Nazywany także członem porównywanym – *comparandum*.
[3] Nazywany także członem porównującym – *comparatum.*
[4] Nazywany także podstawą porównania – *tertium comparationis*.
[5] Inaczej łącznik porównania, komparator, spójnik porównujący.
[6] W porównaniach przymiotnikowych nie podaję czasownika ‘być’, który zawsze jest elementem obecnym w strukturze znaczeniowej, nawet jeśli nie jest on wyrażony bezpośrednio. Wyjątki stanowią przykłady zaczerpnięte z języka hiszpańskiego, w którym funkcjonują dwa czasowniki oznaczające ‘być’: *ser* (używany do określania cech stałych) oraz *estar* (używany do określania stanów psychicznych i fizycznych).

Zgodnie z typologią Josipa Matešicia, zewnętrzną strukturę syntaktyczną porównań zleksykalizowanych można przedstawić przy pomocy prostego schematu: *lewa strona* + *jak* + *prawa strona*. Na podstawie części mowy, którą reprezentuje wyraz znajdujący się po lewej stronie od łącznika *jak* wyróżnia się następujące typy frazemów porównawczych: typ czasownikowy, przymiotnikowy, rzeczownikowy, przysłówkowy oraz zerowy [zob. Matešić 1978: 213-214]. Przykładowymi porównaniami stanowiącymi realizacje wymienionych typów, są odpowiednio: н *trabajar como un burro* pracować jak osioł 'ciężko pracować', с *zvědavý jako Eva* ciekawski jak Ewa, s *tišina kao u crkvi/grobu* cisza jak w cerkwi/grobie, р *głośno jak w ulu*, с *jako blesk z čistého nebe* jak grom z czystego nieba 'nieoczekiwanie'.

WŁAŚCIWOŚCI PORÓWNAŃ ZLEKSYKALIZOWANYCH I ICH MIEJSCE WE FRAZEOLOGII

W większości badań poświęconych porównaniom zleksykalizowanych podkreśla się szczególny, międzykategorialny charakter tych połączeń wyrazów. W związku z ich niejednoznacznym statusem, pozostają one nieco na marginesie badań frazeologicznych.

Pierwsza trudność w klasyfikacji porównań zleksykalizowanych wynika ze zróżnicowanego stopnia ich utrwalenia w języku. Z jednej strony spełniają one dwa najważniejsze kryteria wyznaczające zakres frazeologii, jakimi są odtwarzalność i utrwalenie społeczne. Charakteryzują się ogólnonarodową znajomością oraz określonością zawartej w nich symboliki ogólnonarodowej [zob. Wysoczański 2006: 29]. Z drugiej strony, mimo względnie ustabilizowanego składu leksykalnego, są to jednostki o charakterze otwartym, odznaczające się wysokim stopniem wariantywności i synonimiczności a także szczególnie dużej zdolności do ulegania doraźnym modyfikacjom. Z tego względu, zgodnie z wprowadzonym przez Stanisława Skorupkę podziałem frazeologizmów na związki stałe, łączliwe i luźne, porównania zleksykalizowane lokowano „na pograniczu frazeologii stałej i łączliwej" [zob. Skorupka 1969; za: Jaroszewicz 2011: 103). Jak podkreślają jednak autorzy *Słownika frazeologicznego współczesnej polszczyzny*, wyrażenia i zwroty o charakterze porównawczym są bliższe związkom stałym niż luźnym, można je bowiem wyodrębnić na podstawie kryterium frekwencyjnego [zob. Bąba, Liberek 2001: 8].

Bez wątpienia nie wszystkie porównania zleksykalizowane charakteryzują się równie wysokim stopniem stałości składu leksykalnego. Należy jednak pamiętać, że stałość związków frazeologicznych nie musi mieć charakteru

absolutnego, a wariantywność można nawet traktować jako cechę potwierdzającą przynależność połączenia wyrazów do zbioru jednostek frazeologicznych. Jak zauważa Andrzej M. Lewicki, to właśnie wariantywność, czyli możliwość zmiany elementów składowych, stanowi zwieńczenie procesu utrwalenia społecznego [zob. Lewicki 2003: 166]. Do podobnej konkluzji dochodzi hiszpańska badaczka Gloria Corpas Pastor, według której im większy jest stopień utrwalenia jednostki frazeologicznej, tym więcej istnieje możliwości jej modyfikowania w obrębie danego dyskursu [zob. Corpas Pastor 1996: 29][7].

Porównania zleksykalizowane można podzielić na frazeologiczne warianty porównawcze oraz frazeologiczne synonimy porównawcze[8]. Wariantami porównawczymi są związki, które mają taką samą strukturę obrazowania (ten sam sens, taką samą wewnętrzną strukturę syntaktyczną oraz taką samą dystrybucję syntaktyczną), różnią się jednak składem leksykalno-gramatycznym [zob. Wysoczański 2006: 63-64]. Wariantywność struktur porównawczych może polegać zarówno na pominięciu lub zastąpieniu któregoś z komponentów jak i na dodaniu pewnych elementów. Zmiany te mogą dotyczyć przedmiotu porównania (np. P *usta/wargi spalone jak w gorączce* 'spierzchnięte, zeschnięte'), określnika (np. C *chytrý/mazaný/lstivý jako liška* sprytny/przebiegły/podstępny jak lis) i nośnika (np. S *jesti kao ptica/vrabac* jeść jak ptak/wróbel 'jeść mało') [zob. Bartoš 2000: 8][9]. Z kolei frazeologiczne synonimy porównawcze są jednostkami identycznymi pod względem znaczeniowym, charakteryzują się jednak odmiennym sposobem obrazowania i składem leksykalnym. Mogą to być synonimy mające różną postać nośnika (elementu obrazującego), które zachowują jednak wspólny, identyczny znaczeniowo określnik (np. S *dobar kao anđeo* dobry jak anioł – S *dobar kao hleb* dobry jak chleb) lub synonimy o różnym składzie leksykalnym wszystkich elementów struktury, zachowujące jednak tożsamość

[7] Należy pamiętać, że wariantami nie są doraźne modyfikacje, wynikające z kontekstu, w jakim zostały użyte i będące manifestacją kreatywności językowej. Jedną z podstawowych trudności w analizie struktur porównawczych jest odróżnienie tych doraźnych modyfikacji od wariantów utrwalonych.

[8] W dalszej części pracy synonimy porównawcze są przedstawiane jako osobne jednostki, natomiast możliwe warianty porównawcze oddzielane są ukośnikami. Komponenty opcjonalne są podawane w nawiasach. W niektórych porównaniach typu przymiotnikowego możliwe jest pominięcie określnika porównania. Wówczas występuje on również w nawiasie, np. C *(líný) jako kapr* (leniwy) jak karp.

[9] Szczegółowa typologia wariantów porównawczych została przedstawiona przez W. Wysoczańskiego w najobszerniejszym bodajże na gruncie polskim opracowaniu dotyczącym porównań zleksykalizowanych: *Językowy obraz świata w porównaniach zleksykalizowanych. Na materiale wybranych języków* (2006: 64-66).

semantyczną całości porównania, np. P *pracować jak osioł – harować jak wół* ‘pracować ciężko’ [zob. Wysoczański 2006: 66-68].

Drugim problematycznym aspektem badań nad porównaniami zleksykalizowanymi jest stopień ich idiomatyczności oraz niemożność ich jednoznacznego zakwalifikowania jako frazemów lub idiomów. A. M. Lewicki zalicza wyrażenia porównawcze do grupy związków hiperonimicznych należących do frazemów. Ich sens mieści się więc w zakresie znaczeniowym hiperonimu, czyli członu dominującego semantycznie. Przynależność do grupy związków hiperonimicznych wyklucza idiomatyczność wyrażeń porównawczych, ponieważ w zależności od kontekstu połączenie takie może być reprezentowane przez sam człon nadrzędny [zob. Lewicki 2003: 162-163]. Przykładami frazematycznych porównań zleksykalizowanych, których znaczenie całościowe wypływa ze znaczeń poszczególnych elementów są: P *zdrów jak ryba*, P *śpi jak suseł,* P *cicho jak makiem zasiał*.

Z drugiej strony, liczne porównania frazeologiczne mogą jednak zostać zaklasyfikowane jako idiomy, których człony utraciły zupełnie lub częściowo pierwotne znaczenie leksykalne; ich całościowe znaczenie jest więc odmienne niż to, które wynika ze znaczeń członów składowych [zob. Wysoczański, 2006: 30]. Jednostkami tego typu są między innymi zwroty: P *coś idzie jak woda* ‘coś [= towar] znajduje wielu nabywców’, czy H *ponerse como una sopa* stać się jak zupa ‘bardzo zmoknąć’, a także większość porównawczych wyrażeń rzeczownikowych, np. P *chłop jak dąb* ‘potężny, dobrze zbudowany mężczyzna’, S *lice kao mesec* twarz jak księżyc ‘okrągła, pyzata twarz’. Odnoszą się one do cech przedmiotu porównywanego niewyrażonych słownie, lecz utrwalonych w zwyczaju językowym: wyraz gramatycznie nadrzędny jest użyty w znaczeniu przenośnym (a więc jego zrozumienie jest niemożliwe lub znacznie utrudnione bez znajomości symboliki czy stereotypu, do których nawiązuje), co decyduje o idiomatyczności całego związku [zob. Lewicki, Pajdzińska 2012: 319].

Według Lubomíra Bartoša próby zakwalifikowania i analizowania porównań zleksykalizowanych jako związków frazeologicznych lub idiomów odwracają nieco uwagę od specyficznego charakteru tych konstrukcji [zob. Bartoš 2000: 5]. Nawet jeśli nośnik porównania ma znaczenie metaforyczne, całość porównawczego związku frazeologicznego nie ulega desemantyzacji. Na ogół więc znaczenie utrwalonego porównania można odczytać ze znaczeń komponentów lub sumy tych znaczeń. Wobec tego, to nie idiomatyczność cechuje porównania zleksykalizowane, lecz raczej bazująca na metaforze i k o n i c z n o ś ć – źródło obrazów tworzonych na bazie podobieństwa. Relacja podobieństwa między elementami porównania pełni funkcje ekspresywną

i apelatywną. Ponadto, porównania często charakteryzuje także symbolizm, który może nawet przeważać nad ich ikonicznością [Bartoš 2000: 9].

Nie tylko ikoniczność i zdolność do wyrażania ugruntowanych w zbiorowej świadomości stereotypów stanowią o szczególnym charakterze porównań zleksykalizowanych. Jak podkreśla Henryk Jaroszewicz, porównania zleksykalizowane odznaczają się także ekspresywnością, co paradoksalnie można uznać za najważniejszą właściwość związków frazeologicznych, odróżniającą je od regularnych struktur syntaktycznych [zob. Jaroszewicz 2011: 102-103].

OPIS I ZASADY PREZENTACJI ANALIZOWANEGO MATERIAŁU

Zgromadzony materiał stanowi zestawienie 25 polskich, 44 czeskich, 46 serbskich i 39 hiszpańskich porównań zleksykalizowanych dotyczących cech charakteru i emocji człowieka, które według klasyfikacji J. Matešića [1978: 213-214] określa się jako przymiotnikowe[10]. Są to więc jednostki, w których po lewej stronie od koniunktora o znaczeniu 'jak' (с *jako* s *kao* н *como*) znajduje się przymiotnik, np. s *lenj kao buba* leniwy jak robak[11].

Innowacyjność analizy polega na nietypowym zestawieniu języków. O ile bowiem istnieją prace konfrontatywne dla poszczególnych par (np. polsko-serbskiej, czesko-hiszpańskiej, hiszpańsko-serbskiej), nie powstała dotychczas publikacja konfrontująca te cztery języki łącznie. Ponadto, największa ilość opracowań opiera się na badaniu porównań zleksykalizowanych w obrębie jednego lub dwóch języków, nieczęsto natomiast konfrontuje się ze sobą więcej niż dwa języki. Choć decyzja o zestawieniu ze sobą materiału polskiego, czeskiego, serbskiego i hiszpańskiego została podjęta w oparciu o kryterium subiektywne (to znaczy ze względu na moją znajomością tych właśnie języków), celem jest sprawdzenie czy zachodzą istotne różnice między sposobami stereotypizacji ludzkich cech w poszczególnych językach słowiańskich oraz zasygnalizowanie istnienia wartych uwagi rozbieżności (oraz podobieństw) między językami słowiańskimi a romańskimi. Zakładam, że dysproporcja

[10] W sumie udało się zgromadzić 154 porównania zleksykalizowane. Zaskakuje najmniejszy udział porównań polskojęzycznych, zwłaszcza w kontekście stosunkowo największej dostępności źródeł. Nie bez znaczenia wydaje się też być fakt, że aż 11 spośród nich nie pochodzi ze słowników.

[11] Ponadto, ze względu na fakt, iż pod względem strukturalnym, większość porównań hiszpańskojęzycznych może bazować również na gradacyjnej relacji porównawczej (w przeciwieństwie do jednostek czesko- i serbskojęzycznych, których warianty gradacyjne występują rzadko i nie są uwzględniane przez słowniki), w hiszpańskojęzycznej części materiału pojawiają się jednostki typu *[ser] bruto como/más bruto que un arado* głupi jak/głupszy niż pług. Liczne są także jednostki, które występują jedynie w wariancie gradacyjnym, np. *[ser] más tonto que Abundio* głupszy niż Abundio.

w zestawieniu języków (trzy języki słowiańskie i jeden romański) nie uniemożliwia zrealizowania zamierzonego celu, a jednocześnie może stanowić punkt wyjścia do szerzej zakrojonych badań materiału słowiańsko-romańskiego.

Za nietypowy można także uznać sposób klasyfikacji materiału. Wprowadzony został bowiem podział na grupy tematyczne, w oparciu o kryterium onomazjologiczne zaproponowane przez Anđelkę Pejović [2011]. Każda z grup (przedstawionych w formie tabel) skupia porównania odnoszące się do jednej lub kilku pokrewnych sobie cech charakteru lub emocji[12]. Jak wskazuje badaczka, rozpoczęcie analizy od podziału porównań zleksykalizowanych ze względu na ich znaczenie (czyli cechę, której dotyczą), a następnie wskazanie i konfrontacja różnych nośników wyrażających to znaczenie (czyli obiektów, którym przypisywana jest porównywana cecha), pozwoli na uzyskanie największej ilości ekwiwalentów oraz zidentyfikowanie interesujących różnic lub podobieństw kulturowych zachodzących między różnymi językami. Wyniki tego typu analizy mogą okazać się przydatne zarówno w badaniach nad uniwersaliami językowymi, jak i w dydaktyce języków obcych, translatoryce i leksykografii [zob. Pejović 2011: 163-164]. Do tej pory powstało dość dużo opracowań dotyczących porównań zleksykalizowanych, badacze dokonują jednak na ogół selekcji jednostek na podstawie kategorii semantycznej, do której należy nośnik porównania. W konsekwencji, liczne są np. publikacje na temat porównań z komponentem faunicznym, m. in. prace Barbary Rodziewicz [2007], Lubomíra Bartoša [2000] czy Alicji Nowakowskiej [2005].. Ograniczanie się do porównań, których nośnik należy do jednej konkretnej kategorii (np. tylko nazwy zwierząt) pozbawia nas jednak możliwości wskazania pełnego spektrum funkcjonujących w języku stereotypów.

Porównania zostały wyekscerpowane głównie z następujących słowników: *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny* (w razie potrzeby oznaczany dalej skrótem SFWP; Bąba, Liberek; 2001), *Słownik frazeologiczny PWN* [SF PWN; Kłosińska 2007], *Słownik frazeologiczny* [SF; Głowińska 2018], *Słownik porównań* [SP; Bańko 2004] internetowy *Wielki słownik języka polskiego* [WSJP], *Slovník české frazeologie a idiomatiky. Přirovnání* [SČFIP; Čermák 1983], *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika* [FRHSJ; Matešić 1982], *Frazeološki rečnik sprskog jezika* [FRSJ; Otašević, 2012], *Diccionario fraseológico del español moderno* [DFEM; Kubarth, Varela 1994], *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*

[12] Wybranymi do analizy cechami charakteru są dobroć, bystrość/spryt, głupota, lenistwo, niewierność/nieuczciwość, oziębłość/obojętność, pracowitość, pycha i zło, natomiast wśród emocji znalazły się smutek, szaleństwo, szczęście oraz złość/wściekłość.

[DFDEA; Seco, Andrés, Ramos 2004], *Diccionario de dichos y frases hechas* [DDFH; A. Buitrago 1995], *Proverbial Comparisons and Related Expressions in Spanish* [PCRES; S. L. Arora 1977], internetowy słownik Hiszpańskiej Akademii Królewskiej [*Diccionario de la Real Academia Española*, DRAE]. Jednostki nieudokumentowane przez słowniki, których występowanie poświadczają jednak internetowe korpusy językowe, oznaczone zostały skrótem odpowiadającym danemu korpusowi: *Narodowy Korpus Języka Polskiego* – NKJP, *Český národní korpus* – ČNK oraz korpus RAE: *Corpus del Español del Siglo XXI* – CERAE[13]. Z kolei jednostki oznaczone symbolem * zostały pozyskane za pomocą wyszukiwarki Google na różnego rodzaju stronach internetowych i serwisach społecznościowych oraz w amatorskich słownikach internetowych takich jak *Vukajlija.com* (serbski słownik slangu) czy *Přirovnej.cz* (słownik zabawnych czeskich porównań). Źródła te oczywiście nie mają charakteru naukowego, jednak okazują się cenne w analizie jednostek charakterystycznych dla języka potocznego – a takimi jednostkami jest bez wątpienia większość porównań zleksykalizowanych. Najprawdopodobniej wiele spośród używanych na co dzień, a nieuwzględnianych przez słowniki porównań, z powodzeniem można byłoby uznać za już utrwalone w języku lub aspirujące do bycia częścią zbioru frazeologizmów.

Pod tabelami znajdują się komentarze dotyczące najbardziej interesujących zaobserwowanych zjawisk, opatrzone niekiedy przykładami użycia porównań, zaczerpniętymi ze źródeł internetowych. Ze względów objętościowych, w niniejszej analizie pominięte zostały te porównania zleksykalizowane, które nie wykazują istotnych międzyjęzykowych różnic w sposobach obrazowania i stereotypizacji poszczególnych cech charakteru. Są to porównania mające takie same lub bardzo podobne nośniki, a więc bazujące na tych samych lub bardzo podobnych utrwalonych konotacjach kulturowych: m.in. jednostki opisujące niezależność i wolność (np. P *wolny jak ptak*, C *volný jako ptak*), czy upór (C *umíněný/tvrdohlavý/paličatý jako mezek/osel* uparty jak osłomuł/osioł, S *tvrdoglav kao magarac* uparty jak osioł, H *[ser] terco como/más terco que una mula una mula/un mulo* uparty jak muł).

[13] Odnośniki do źródeł korpusowych znajdują się w bibliografii.

ANALIZA MATERIAŁU

Cechy charakteru w porównaniach zleksykalizowanych

Dobroć

polskie

(1) *dobry jak anioł* [NKJP]

czeskie

(2) *dobrý jako dítě* dobry jak dziecko

(3) *(dobrý/hodný) jako anděl* dobry jak anioł

serbskie

(4) *dobar kao anđeo* dobry jak anioł

(5) *dobar kao dobar dan* dobry jak dzień dobry

(6) *dobar kao duša* dobry jak dusza

(7) *dobar kao hleb* dobry jak chleb

(8) *mekan kao pamuk* miękki jak bawełna; ‘dobry, wielkoduszny, poczciwy, o miękkim sercu’

(9) *mek/mekan kao svila* miękki jak jedwab; ‘pobłażliwy, dobroduszny’

hiszpańskie

(10) *[ser] bueno como/más bueno que el pan* ‘dobry/lepszy niż chleb’

We wszystkich trzech wspólnotach językowych istotą kojarzoną z dobrocią jest anioł, co ze względu na wspólną przynależność do kultury chrześcijańskiej nie wymaga obszerniejszych komentarzy. Na uwagę zasługuje jednak serbskie porównanie (7), które posiada swój pełny ekwiwalent w języku hiszpańskim. Według *DDFH* porównanie to wynika z postrzegania chleba jako podstawowego pożywienia. Nie mniej istotne zdają się konotacje sakralne. Jak podkreśla Hanna Stypa w swojej pracy dotyczącej motywu chleba w polszczyźnie, chleb w kulturach ludowych służył podtrzymywaniu komunikacji człowieka z sacrum. Traktowano go jako dar bogów i ich ciało [zob. Stypa 2018: 210]. Taka symbolika znajduje również odzwierciedlenie w chrześcijaństwie. W języku polskim sformułowanie *dobry jak chleb* funkcjonuje niemalże wyłącznie w obrębie kontekstu religijnego (np. pieśń eucharystyczna

Panie dobry jak chleb). Nie upowszechniło się ono w mowie potocznej i z tego względu nie zostało uwzględnione w powyższym zestawieniu.

Najliczniejszą grupę porównań dotyczących dobroci stanowią jednostki serbskie. Prócz opierającego się na paralelizmie leksykalnym porównania (5), najbardziej interesującym wydaje się być porównanie (8): nie tylko ze względu na pełniący w nim rolę nośnika turcyzm (*pamuk*), ale także na jego metaforyczny wymiar. W pozostałych bowiem językach bawełnie również przypisuje się miękkość, konotacja ta funkcjonuje jednak głównie w znaczeniu dosłownym: miękkim jak bawełna może być np. inny typ materiału.

Bystrość, spryt

polskie

(11) *chytry/przebiegły jak lis*

czeskie

(12) *chýtrý jako četník/policajt* bystry jak żandarm/policjant; 'pomysłowy, zaradny'

(13) *chytrý/mazaný jako advokát* bystry/podstępny jak adwokat; 'potrafiący każdą okoliczność wykorzystać na swoją korzyść'

(14) *chytrý jako opice/stádo opic* bystry jak małpa/stado małp

(15) *chytrý/mazaný jako Žid* bystry/podstępny jak Żyd; 'potrafiący każdą okoliczność wykorzystać na swoją korzyść'

(16) *lstivý/slizký/úlisný/úskočný/zradný jako had* przebiegły/śliski/podstępny/zdradziecki jak wąż

serbskie

(17) *lukav kao lisica* przebiegły jak lis

(18) *lukav kao zmija* przebiegły jak wąż

hiszpańskie

(19) *[ser] listo como/más listo que el hambre* bystry jak/bystrzejszy niż głód

(20) *[ser] (listo) como/más listo que un lince* bystry jak/bystrzejszy niż ryś

(21) *[ser] listo/astuto como/más astuto/listo que un zorro/una zorra* bystry/przebiegły jak/bardziej przebiegły niż lis/lisica

Większość porównań odnoszących się do bystrości to jednostki przekazujące ewaluację o charakterze negatywnym. We wszystkich czterech językach zwierzęciem kojarzonym z przebiegłością jest lis,

uniwersalne są również negatywne konotacje przypisywane żmii lub wężowi (por. P *podstępna żmija* ‘człowiek zły, podstępny’). W języku czeskim nośnikami negatywnych stereotypów są również nazwy profesji obecnych w jednostkach (12) i (13).

Jedynie dwa porównania przekazują wartościowanie pozytywne: są to hiszpańskie jednostki (19) i (20). Nietransparentną motywację pierwszej wyjaśnia przytoczone w PCRES przysłowie *El hambre agudiza el ingenio* (dosł. Głód wyostrza pomysłowość). DDFH jako przykład człowieka bystrzejszego niż głód podaje Łazika z Tormesu – tytułowego bohatera znanej hiszpańskiej powieści łotrzykowskiej z XVI wieku. Druga jednostka, motywowana stereotypowym postrzeganiem rysia jako zwierzęcia inteligentnego, nie znajduje ekwiwalentów w językach słowiańskich. W języku hiszpańskim oprócz pominięcia komponentu przymiotnikowego w omawianym porównaniu, możliwa jest także całkowita rezygnacja z konstrukcji porównawczej i użycie metafory *ser un lince* (dosł. być rysiem), wskazującą na bardzo głęboko zakorzenioną konotację bystrości i przebiegłości z rysiem.

Joanna Szerszunowicz uzasadnia niewielką ilość frazeologizmów opisujących pozytywnie postrzeganą inteligencję tym, iż emocje negatywne, odczuwane są silniej niż pozytywne i jako takie znajdują odzwierciedlenie w większej ilości jednostek frazeologicznych [zob. Szerszunowicz 2011: 218].

Głupota

polskie

(22) *bystry jak woda w klozecie* ‘tępy, nieinteligentny’ [NKJP]

(23) *ciemny jak tabaka w rogu* ‘a. niewykształcony, głupi b. nie mający o niczym pojęcia, niezorientowany w jakiejś sprawie’

(24) *głupi jak but (z lewej nogi)*

(25) *głupi jak cap* [NKJP]

(26) *głupi jak cep* [NKJP]

(27) **głupi jak koza*

(28) **głupi jak pęk słomy*

(29) *głupi/tępy jak stołowa noga/stołowe nogi*

(30) *głupszy niż ustawa przewiduje*

(31) *mądry jak/mądrzejszy niż Maćków kot* ‘głupi’ [NKJP]

(32) **mądry jak Salomonowe gacie/portki* ‘głupi’

czeskie

(33) *blbý/hloupý jako bota/boty/patník* głupi jak but/buty/flek

(34) *blbý/hloupý jako jelito* głupi jak kaszanka

(35) *blbý jako dělo* głupi jak działo

(36) *blbý/hloupý jako dřevo* głupi jak drzewo

(37) *blbý jako motyka* głupi jak motyka

(38) *blbý/hloupý/pitomý jako (dlabané) necky/troky* głupi jak (rzeźbione) niecki

(39) *hloupý jako osel* głupi jak osioł

(40) *blbý/hloupý/tupý jako poleno* głupi/tępy jak polano

(41) *blbý/hloupý jako pučtok* głupi jak wycior

(42) *blbý/hloupý jako snop* głupi jak snop

(43) *blbý/hloupý jako škopek/štandlík* głupi jak baryłka/kubeł

(44) *blbý/hloupý jako tágo* głupi jak kij bilardowy

(45) *hloupý jako tele* głupi jak cielę

(46) *blbý/hloupý/tupý jako pařez* głupi/tępy/głupi jak pniak

serbskie

(47) *bistar kao boza /surutka* bystry jak boza/serwatka; ‘głupi’

(48) *glup kao cepanica/klada* głupi jak bierwiono/kłoda

(49) *glup kao ćuskija/*gluplji od ćuskije* głupi jak łom/głupszy od łomu

(50) *glup kao duduk* głupi jak duduk

(51) *glup kao guzica* głupi jak tyłek

(52) *glup kao kokoš/*kokoška* głupi jak kura

(53) **glup kao konj* głupi jak koń

(54) *glup kao magare/*magarac* głupi jak osioł

(55) *glup kao noć* głupi jak noc

(56) **glup kao noga* głupi jak noga

(57) *glup kao vo* głupi jak wół

(58) *glup kao stup* głupi jak słup

(59) *pun pameti kao samar svile* pełen rozumu jak samar jedwabiu; ‘nierozumny, głupi, ograniczony intelektualnie’

(60) **glup kao tocilo* głupi jak kamień szlifierski

(61) **glup kao točak (da izvine bicikl)* głupi jak koło (niech rower wybaczy)

hiszpańskie

(62) *[ser] más bobo/tonto que hecho de encargo* głupszy niż robiony na zamówienie; bardzo głupi

(63) *[ser] bruto como/más bruto que un adoquín* głupi jak/głupszy niż kostka brukowa

(64) *[ser] bruto como/más bruto que un alcornoque* głupi jak/głupszy niż dąb korkowy

(65) *[ser] bruto como/más bruto que un arado* głupi jak/głupszy niż pług

(66) *[ser] más bruto que un gallego* głupszy niż Galisyjczyk

(67) *[ser] más corto que las mangas de un chaleco* krótszy niż rękawy kamizelki; 'tępy, ograniczony intelektualnie'

(68) *[ser] más tonto que Abundio* głupszy niż Abundio

(69) *[ser] más tonto que Pichote* głupszy niż Pichote

Porównania dotyczące głupoty tworzą najliczniejszą grupę spośród wszystkich wyekscerpowanych związków: 48 jednostek odnoszących się do tej cechy stanowi niemalże jedną trzecią całego materiału.

W odróżnieniu od języków słowiańskich, w języku hiszpańskim nie odnotowano żadnego porównania dotyczącego głupoty, w którym rolę nośnika pełniłby komponent animalistyczny. Występują natomiast trzy porównania z komponentem antroponimicznym: (66), (68) i (69). Pierwsze z nich motywowane jest funkcjonującym w regionie Andaluzji stereotypem Galisyjczyka – rolnika, cechującego się niskim poziomem inteligencji. Nośniki dwóch pozostałych jednostek stanowią z kolei imiona własne, a ich motywacja jest nietransparentna: z czasem uległa niemal całkowitemu zatarciu. W związku z imieniem Abundio funkcjonuje wiele etymologii ludowych i legend, m. in. o żyjącym w IX wieku świętym pochodzącym z Kordoby, zamęczonym na śmierć przez Arabów. Możliwe jest także, że imię to, niegdyś popularne wśród ludności wiejskiej, zaczęło być kojarzone z niskim poziomem intelektualnym. Podobnie niejasna pozostaje nazwa osobowa Pichote: zdeformowany włoski wyraz *picciotto*, stanowiący określenie na młodego chłopaka. Według popularnej interpretacji takiego pseudonimu używał jeden z wrogów gangstera Al Capone [zob. Almaraz 2020: 71-72].

Uwagę zwraca mnogość porównań, w których nośnikiem jest nazwa jakiegoś przedmiotu[14]. Są to m. in. nazwy obiektów, które swoim podłużnym lub „tępym" kształtem czy też nieskomplikowaną konstrukcją ewokują skojarzenia z tępotą intelektualną (np. snop, polano, kij bilardowy, łom czy słup). Inną istotną podgrupą są porównania, w których nośnikami są nazwy narzędzi czy naczyń używanych dawniej na wsi (cep, motyka, niecki, pług). Istotną rolę, jaką pełnią we frazeologii leksemy oznaczające narzędzia rolnicze, podkreśla Ewa Młynarczyk. Jak zauważa autorka, konkretne realizacje pojęcia 'narzędzie' „służą konceptualizacji wielu różnorodnych treści, związanych nie tylko z wykonywaniem prac polowych, ale także z rozmaitymi aspektami życia indywidualnego i zbiorowego" [Młynarczyk 2017: 204]. W wielu jednostkach frazeologicznych odzwierciedlenie znajduje stereotypowe kojarzenie chłopa lub rolnika z narzędziami rolniczymi oraz postrzeganie chłopstwa jako warstwy społecznej, dla której wystarczającym horyzontem poznawczym jest umiejętność posługiwania się odpowiednimi do pracy na roli narzędziami [Młynarczyk 2017: 198]. W podobny sposób motywowane jest prawdopodobnie serbskie porównanie (50). Chodź obecny w nośniku leksem *duduk* oznacza instrument muzyczny, a nie narzędzie rolnicze, postrzegany on był najprawdopodobniej jako instrument na tyle nieskomplikowany, że byli w stanie na nim grać pasterze uważani za ludzi prostych czy nieinteligentnych.

Wśród porównań zaczerpniętych z języków słowiańskich pojawia się kilka jednostek antyfrastycznych (ironicznych): polskie porównania (22), (31) i (32) oraz serbskie (47) i (59). Podobne do siebie pod względem obrazowania są porównania (22) i (47), w których rolę nośników pełnią leksemy oznaczające nieprzejrzyste ciecze. Jednostkę serbską wyróżnia jednak jej powiązanie ze specyfiką kulturową (występujący w niej leksem *boza* określa bowiem element lokalnej kuchni). Do osobliwości kulturowych odsyła również porównanie (59), w którym nośnikiem jest grecyzm (*samar*), oznaczający siodło towarowe używane w Europie Południowej, mogący wskazywać na negatywny stosunek społeczności do kupiectwa.

Mnogość i różnorodność jednostek dotyczących głupoty potwierdzają wysoki stopień ekspresywności porównań zleksykalizowanych oraz szczególną produktywność charakteryzującą tę grupę połączeń frazeologicznych.

[14] Warto zaznaczyć, że wiele spośród nośników oznaczających przedmioty, występujących w czeskich i serbskich porównaniach dotyczących głupoty pojawia się także w porównaniach określających człowieka pijanego, np. c *vožralý/nalitý jako dělo* schlany/zalany jak działo, c *opilý jako snop* pijany jak snop, s *pijan kao ćuskija* pijany jak łom, s *pijan kao guzica* pijany jak tyłek. Zjawisko to może wskazywać na pewne podobieństwa w postrzeganiu i stereotypizowaniu pijaństwa i głupoty.

Lenistwo

polskie

–

czeskie

(70) *líný jako kanec/prase/svině/vepř* leniwy jak dzik/świnia/wieprz

(71) *(líný) jako kapr* (leniwy) jak karp

(72) *líný jako štěnice/veš* leniwy jak pluskwa/ wesz

(73) *líný jako valach* leniwy jak wałach

serbskie

(74) *lenj kao buba* leniwy jak robak

hiszpańskie

(75) *[ser] más vago que la chaqueta de un guardia/un peón caminero* bardziej leniwy niż kurtka strażnika/robotnika drogowego

Choć w języku polskim lenistwo przypisuje się bykowi (w znaczeniu ‘leniuchować’ możliwe jest użycie czasownika *byczyć się*, derywowanego od wyrazu *byk*), nazwa tego zwierzęcia występuje jedynie w porównaniach takich jak *silny jak byk* czy *zdrowy jak byk*. Nie odnotowuje się także żadnych innych polskojęzycznych porównań odnoszących się do omawianej cechy. Zaskakująca może więc wydać się dość duża ilość porównań dotyczących lenistwa w języku czeskim, jednym z najbliżej spokrewnionych z polszczyzną języków. Wśród nich, porównaniem o motywacji niezrozumiałej w sposób intuicyjny jest jednostka (71). Można pokusić się o przypuszczenie, że przypisanie karpiowi cechy lenistwa wynika ze sposobu, w jaki śpi (nieruchomo, zwykle w okolicach dna).

Kolejną jednostką o niejasnej i dość absurdalnej motywacji, jest hiszpańskie (75). Według DDFH w przypadku pierwszego wariantu, trudno znaleźć jakiekolwiek wytłumaczenie dla skojarzenia kurtki strażnika z bezczynnością. Drugi wariant może natomiast nawiązywać do typowego dla robotników zdejmowania kurtek przed przystąpieniem do pracy i wieszania ich na kamieniu czy drzewie.

Niewierność, nieuczciwość

polskie

–

czeskie

(76) *falešný jako Jidáš* fałszywy jak Judasz

(77) *falešný jako pětník* fałszywy jak pieniądz

serbskie

(78) *pun poštenja kao samar svile* pełen uczciwości jak samar jedwabiu; ‘nieuczciwy’

(79) *neveran kao voda* niewierny jak woda

hiszpańskie

(80) *[ser] falso como/más falso (que el alma de) Judas* fałszywy jak/bardziej fałszywy niż dusza Judasza/Judasz

(81) *[ser] falso como/más falso que un duro de madera/duro sevillano* fałszywy jak/bardziej fałszywy niż pieniądz z drewna

Wśród porównań dotyczących nieuczciwości za analogiczne uznać można jednostki czeskie i hiszpańskie. W przeciwieństwie do mających źródło w Biblii jednostek (76) i (80), motywacja porównań, w których rolę nośników pełnią leksemy oznaczające pieniądze, może okazać się niezrozumiała. *SČFIP* przedstawia porównanie (77) jako wariant porównania (76), ponieważ według Biblii Judasz zdradził Jezusa za pieniądze. Porównania te należy jednak raczej uznać za synonimy, gdyż w przeciwieństwie do imienia Judasza, leksem *pětník* niekoniecznie wywołuje bezpośrednią asocjację z Pismem Świętym. Obecny w hiszpańskim porównaniu (81) wyraz *duro* stanowi kolokwialne określenie monety pięciopesetowej. W XIX wieku, w związku ze zintensyfikowanym eksportem srebra z Ameryki i spadkiem jego ceny, rzeczywista wartość srebrnych monet w obiegu spadła znacznie poniżej ich wartości nominalnej. Z tego powodu, zaczęto nielegalnie wybijać monety o zawartości srebra wyższej niż ta, która była oficjalnie dopuszczalna. Najbardziej znanymi fałszywymi monetami (wybijanymi w Sewilli), były tak zwane *duros sevillanos* [zob. Sugranyes 1999: 12].

W serbskim porównaniu (78) po raz kolejny pojawia się leksem *samar*, tak jak w dotyczącym głupoty porównaniu (59) a jego wydźwięk jest ponownie negatywny i ironiczny. Motywacja porównania (79), choć intuicyjnie niezupełnie zrozumiała, znajduje uzasadnienie w typowym dla wierzeń ludowych przeciwstawianiu płynnej i ruchomej wody, innym, stałym i nieruchomym elementom świata przyrody, np. lądowi, kamieniom [zob. Bartmiński, 1996: 158].

Oziębłość, obojętność

polskie

(82) *zimny jak głaz* ‘oziębły, niewrażliwy, nieczuły’ [NKJP]

(83) *zimny jak lód* ‘oziębły, niewrażliwy, nieczuły’ [NKJP]

czeskie

(84) *studený jako had* zimny jak wąż; ‘oziębły, niewrażliwy, nieczuły’

(85) *studený/chladný jako kámen* zimny/chłodny jak kamień; ‘oziębły, niewrażliwy, nieczuły’

(86) *studený jako psí čumák/psí nos* zimny jak psi nos/nos; ‘oziębły’

(87) *studený jako rampouch* zimny jak sopel; ‘oziębły, niewrażliwy, nieczuły’

serbskie

(88) *hladan kao kamen* zimny jak kamień; ‘oziębły, niewrażliwy, nieczuły; flegmatyczny’

(89) *hladan kao led* zimny jak lód; ‘oziębły, niewrażliwy, nieczuły; flegmatyczny’

(90) *hladan kao stena* zimny jak skała; ‘oziębły, niewrażliwy’

(91) *hladan kao špricer/*hladniji od špricera* zimny jak szprycer/zimniejszy od szprycera; ‘opanowany, nie dający się ponieść emocjom’

hiszpańskie

(92) [ser] frío como/más frío que un témpano zimniejszy niż/zimny jak góra lodowa; ‘oziębły, niewrażliwy’

(93) [ser] frío como/más frío que el hielo zimny jak/zimniejszy niż lód; ‘a. oziębły, niewrażliwy’ [CERAE]

Emocjonalna oziębłość w naturalny sposób przypisywana jest elementom rzeczywistości pozajęzykowej, których cechą inherentną jest chłód. Wszystkie powyższe porównania bazują na dwuznaczności i mogą być używane nie tylko w znaczeniu przenośnym, na określenie człowieka obojętnego, nieczułego i niewrażliwego, ale również w znaczeniu dosłownym, na określenie fizycznej właściwości (np. zimnego przedmiotu lub części ciała).

Uwagę przykuwa jednostka (91): jedno z najciekawszych serbskojęzycznych porównań zleksykalizowanych, nieznajdujące ekwiwalentu w materiale polsko-, czesko- ani hiszpańskojęzycznym. Pełniący rolę nośnika germanizm *szprycer* oznacza rodzaj napoju składającego się z białego wina i wody sodowej, popularnego na terytoriach, które wchodziły w skład monarchii

austro-węgierskiej (a więc również w Wojwodinie, północnej części Serbii). Porównanie to wyróżnia się na tle pozostałych jednostek nie tylko ze względu na leksem stanowiący jego nośnik, ale również nieco odmienne znaczenie. Odnosi się ono bowiem do niewrażliwości postrzeganej jako atut.

Według portalu internetowego *Vukajlija.com* komparacja ta stanowi „dobrze znane" sformułowanie, używane przez komentatorów sportowych w celu opisania zachowania sportowca w sytuacjach niepewnych i napiętych[15]. Stwierdzenie to, choć niepoparte żadnymi wynikami badań, a jedynie subiektywną obserwacją, nie wydaje się być bezpodstawnym, ponieważ w trakcie wyszukiwania omawianego związku w internecie, zauważa się pewną tendencję do używania go w kontekście sportu.

Jednostka ta charakteryzuje się bez wątpienia wysokim stopniem utrwalenia i odtwarzalności, o czym świadczy m. in. możliwość utworzenia jej gradacyjnego wariantu. Pojawia się on m. in. w nagłówku artykułu opublikowanego przez jeden z serwisów sportowych: *HLADNIJI OD ŠPRICERA: Cristiano Ronaldo razljutio navijače Atletica!* („ZIMNIEJSZY OD SZPRYCERA: Cristiano Ronaldo rozgniewał kibiców Atletico!")[16]. Za wysokim stopniem utrwalenia omawianego porównania przemawiają również pewne jego doraźne, kreatywne modyfikacje. Przykładem takiej modyfikacji jest humorystyczny tytuł artykułu poświęconego jednemu z serbskich piłkarzy: *Шприцер је хладан као Душан Јованчић!* („Szprycer jest zimny jak Dušan Jovančić")[17].

Pracowitość

polskie

(94) *pracowity jak mrówka/mróweczka*

(95) *pracowity jak pszczoła/pszczółka*

czeskie

(96) *pilný/pracovitý jako mravenec/mraveneček* pilny/pracowity jak mrówka/mróweczka

(97) *pilný/pracovitý jako včela/včelička/včelka* pilny/pracowity jak pszczoła/pszczółeczka/pszczółka

15 https://vukajlija.com/hladan-kao-spricer [dostęp: 27.05.2022].
16 https://sportam.info/hladniji-od-spricera-cristiano-ronaldo-razljutio-navijace-atletica/ [dostęp: 27.05.2022].
17 https://www.rtvbn.com/cirilica/3928522/prica-spricer-je-hladan-kao-dusan-jovancic [dostęp: 27.05.2022].

serbskie

(98) *marljiv/radin/vredan kao crv* pilny/pracowity/sumienny jak robak

(99) *marljiv/radin/vredan kao krtica* pilny/pracowity/sumienny jak kret

(100) *marljiv/radin/vredan kao mrav* pilny/pracowity/sumienny jak mrówka

(101) *marljiv/radin/vredan kao pčela* pilny/pracowity/sumienny jak pszczoła

hiszpańskie

(102) *[ser] (trabajador) como una hormiga/hormiguita* (pracowity) jak mrówka/mróweczka

Jak zauważa Eliza Tarary, porównania, w których funkcję nośników pełnią wyrazy takie jak *mrówka* i *pszczoła* są jednymi z nielicznych jednostek frazeologicznych, w których nazwy zwierząt mają konotacje pozytywne [zob. Tarary 2010: 356]. Asocjacje te są też najprawdopodobniej uniwersalne, przynajmniej w obrębie europejskiego kręgu kulturowego. W powyższym zestawieniu wyróżniają się natomiast serbskie jednostki (98) i (99). Na szczególną uwagę zasługuje pozytywnie wartościujące porównanie (98), w którym nośnikiem jest wyraz *crv,* budzący na ogół skojarzenia negatywne. Według *Słownika Symboli* Władysława Kopalińskiego robak może symbolizować m. in. lenistwo, działanie ukradkowe i zniszczenie. Neda Pintarić podkreśla, że aktywność robaka nie polega na pracowitości, a raczej wytrwałości (np. w drążeniu drewna), której efekt jest dla człowieka negatywny. Mimo to, cecha ta jest w omawianym porównaniu wartościowana pozytywnie [Pintarić 2014: 1]. Również w porównaniu (99), w którym rolę nośnika pełni wyraz *krtica*, mamy do czynienia z wartościowaniem pozytywnym, innym niż w przypadku polskich frazeologizmów, przypisujących kretowi cechy negatywne, np. *krecia robota* ‘podstępne, niejawne i niszczące działanie skierowane przeciwko komuś lub czemuś’ [WSJP].

Pycha

polskie

(103) *dumny jak paw* ‘dumny, zarozumiały’

czeskie

(104) *pyšný jako páv* dumny jak paw

serbskie

(105) *ponosan kao paun* dumny jak paw

hiszpańskie

(106) *[estar/ser] orgulloso como un pavo* dumny jak paw

(107) *[estar/ser] más chulo que un ocho* bardziej wyniosły niż ósemka

We wszystkich trzech językach zwierzęciem kojarzonym z wyniosłością jest paw. Spośród powyższych porównań wyróżnia się jednak hiszpańskie (107). Obecny w określniku tego porównania leksem *chulo* (od włoskiego *ciullo* 'dziecko') oznacza według DRAE przedstawiciela niższych klas społecznych Madrytu, a w funkcji przymiotnika określa osobę chełpliwą, zarozumiałą. Prawdopodobnie z tego względu wykształciła się pewna etymologia ludowa (przytaczana także przez DDFH), według której obecny w nośniku porównania liczebnik nawiązuje do kursującego po Madrycie tramwaju numer 8, wypełnionego zwykle ubranymi w tradycyjne stroje i manifestującymi swoje silne poczucie tożsamości kulturowej madrytczykami[18]. Właściwa motywacja związku nie jest jednak jasna. Leksem *ocho* pojawia się natomiast w dwu innych związkach frazeologicznych uwzględnionych przez DFDEA: *dar lo mismo ocho que ochenta* (np. *me da lo mismo ocho que ochenta* dla mnie osiem to to samo co osiemdziesiąt) 'nie przykładać do czegoś wagi, mieć obojętny stosunek' oraz *[estar] hecho un ocho* zamieniony w ósemkę 'skręcony, pogięty'. Można by więc pokusić się o przypuszczenie, że konotacja zarozumiałości z liczbą osiem powstała na bazie zwrotu *dar lo mismo ocho que ochenta*, opierającym się na wyobrażeniu liczby o niższej wartości pełniącej funkcję liczby o wyższej wartości lub, podobnie jak w związku *[estar] hecho un ocho*, motywacja jest w jakiś sposób powiązana z kształtem cyfry. Oprócz tego, że tworzą ją zakrzywione linie, jej zaokrąglony, „pełny" kształt może wywoływać skojarzenia z pewnym nadęciem i pyszałkowatością. Innym umotywowanym kształtem cyfry porównaniem, opisującym człowieka, który ma przesadnie wyprostowaną i sztywną postawę ciała, sugerującą wyniosłość, jest *[ser/estar/ir/andar] más tieso que un siete* [być/iść/chodzić] bardziej wyprostowanym niż siódemka.

[18] Przykładowe objaśnienie pochodzenia porównania znajduje się na następującej stronie: https://www.secretosdemadrid.es/por-que-decimos-ser-mas-chulos-que-un-ocho/ [dostęp: 17.06.2022].

Zło

polskie

–

czeskie

(108) *černý jako noc czarny jak noc* ‘podły, odpychający pod względem moralnym’

serbskie

(109) *zao/pakostan kao vrag* zły/złośliwy jak diabeł

hiszpańskie

(110) *[ser] más malo que Barrabás* gorszy niż Barabasz

(111) *[ser] más malo que Caín* gorszy niż Kain

(112) *[ser] más malo que arrancado* gorszy niż [coś wyrwanego]

(113) *[ser] malo como/más malo que la carne de pescuezo* gorszy niż karkówka

(114) *[ser] más malo que una granizada* gorszy niż grad

(115) *[ser] más malo que un dolor de muelas* gorszy niż ból zęba

(116) *[ser] más malo que la quina* gorszy niż [quina]

(117) *[ser] más malo que el veneno* gorszy niż trucizna

(118) *[ser] más malo que la víbora* gorszy niż żmija

Spośród jednostek opisujących zło jako cechę moralną, na szczególną uwagę zasługuje czeskie porównanie (108). Posiada ono co prawda całkowity ekwiwalent formalny w języku polskim (*czarny jak noc*), nie używa się go jednak w funkcji innej niż intensyfikująca czarną barwę. Skojarzenie nocy z negatywnymi cechami ludzkimi nie jest jednak obce polszczyźnie, o czym świadczyć może porównanie *brzydki jak noc*. Leksem *noć* pełni również rolę nośnika w serbskim porównaniu (55), odnoszącym się do głupoty (zob. s. 12).

Zaskakuje znacząca przewaga jednostek hiszpańskojęzycznych nad pozostałymi, zaczerpniętymi z języków słowiańskich. Wśród nich wyróżnia się porównanie o nietransparentnej motywacji: (112). Według *PCRES* może ono być umotywowane stereotypowym negatywnym postrzeganiem czegoś, co się wyrywa, na przykład chwastów. Na szczególną uwagę zasługuje również porównanie (114), zwłaszcza w kontekście wyjątkowo pokaźnego zbioru przysłów i porzekadeł dotyczących gradu w języku hiszpańskim, np. *en abril la helada, sigue a la granizada* (dosł. w kwietniu po gradobiciu następuje mróz),

negará la madre al hijo, pero no el hielo al granizo (dosł. wyprze się matka syna, ale nie lód gradu), *por San Antonio, el granizo amenaza tu patrimonio* (dosł. na świętego Antoniego grad zagraża twojemu majątkowi).

Emocje w porównaniach zleksykalizowanych

Smutek

polskie

(119) *(ponury) jak chmura gradowa* 'smutny, przygnębiony' [NKJP]

(120) *ponury jak noc* 'smutny, przygnębiony' [NKJP]

czeskie

(121) *nešťastný jako šafářův dvoreček* nieszczęśliwy jak dworek szafarza

(122) *smutný jako želva* smutny jak żółw

serbskie

–

hiszpańskie

(123) *[estar] triste como un perro (abandonado)* smutny jak (opuszczony) pies [CERAE]

(124) *[estar] más triste que un entierro de tercera* bardziej smutny niż pogrzeb trzeciej klasy

Wśród utrwalonych jednostek porównawczych odnoszących się do smutku, porównania czeskie stanowią jednostki o najbardziej zagadkowych motywacjach. Porównanie (121) nawiązuje do tytułu czeskiej piosenki ludowej *Nešťastný šafářův dvoreček.* Opowiada ona o nieodwzajemnionej miłości do mieszkającej w dworze Andulki. Zrozumienie omawianego porównania bez znajomości kontekstu kulturowego jest więc niemożliwe. Pewnych problemów może także przysparzać interpretacja porównania (122). Żółw jest utożsamiany ze smutkiem prawdopodobnie ze względu na zdolność tych zwierząt do zwilżania gałek ocznych przy pomocy kanalików łzowych. Wskazuje na to porównanie typu czasownikowego с *brečet jako želva* płakać jak żółw.

Szaleństwo

polskie

–

czeskie

–

serbskie

(125) *lud kao februarski mačak* szalony jak lutowy kot

(126) **lud kao kupus* szalony jak kapusta

(127) **lud kao noga* szalony jak noga

(128) **lud kao struja* szalony jak prąd

(129) **lud kao zvono* szalony jak dzwon

hiszpańskie

(130) *[estar] (loco) como/más loco que una cabra/chiva/chota (harta de papeles)* (szalony) jak/bardziej szalony koza (która przejadła się papierem)

(131) *[estar] (loco) como/ más loco que un cencerro* szalony jak/bardziej szalony niż krowi dzwonek

(132) *[estar] (loco) como una cafetera* (szalony) jak ekspres do kawy [CERAE]

(133) *[estar] (loco) como/más loco que una regadera* (szalony) jak/bardziej szalony niż konewka

W języku polskim i czeskim nie utrwaliły się żadne porównania dotyczące szaleństwa. Spośród jednostek serbskich, tylko jedno porównanie zostało uwzględnione w słownikach, istnienie pozostałych poświadcza jedynie ich występowanie w internecie. W przeciwieństwie do porównania (125), motywowanego zapewne zachowaniem kotów w ich okresie godowym, oraz (128), przywołującego obraz iskrzącego prądu, porównania (126) i (127) charakteryzują się szczególnie nietransparentną motywacją. Możliwe, że to drugie funkcjonuje analogicznie do porównania (56) *glup kao noga.*

Wszystkie porównania hiszpańskie są uwzględniane przez słowniki, co wraz z możliwością pominięcia określników, sugeruje ich wysoki stopień utrwalenia w języku. Wśród nich najczęściej używaną jest jednostka (130), według DDFH nawiązująca do nieprzewidywalności kóz, które są w stanie dostać się w najbardziej nieprawdopodobne miejsca. Fakultatywne rozszerzenie nośnika odnosi się zapewne do stosunkowo niskich wymagań pokarmowych

tych zwierząt. Omawiane porównanie nie posiada jednak ekwiwalentów w innych językach, co skutkuje pewną nietransparentnością jego motywacji. Szczególnie obrazowe jest porównanie (132). Jak wskazuje *DDFH*, prócz konotacji ciepła, rozgrzania z pobudzeniem emocjonalnym, ewokuje ono obraz kawiarki, z której na skutek zbyt długiego podgrzewania kipi kawa. Do podobnego obrazu tryskania cieczą nawiązuje jednostka (133). Charakterystyczne jest także porównanie (131), odzwierciedlające skojarzenie szaleństwa z intensywnym dźwiękiem dzwonka, a zwłaszcza fakt występowania podobnego porównania w języku serbskim: (129).

Szczęście

polskie

(134) *szczęśliwy jak (małe) dziecko* [NKJP]

(135) *wesoły jak ptaszek*

(136) *wesoły jak szczygieł/szczygiełek*

(137) *wesoły/radosny jak szczypiorek na wiosnę*

czeskie

(138) *šťastný jako blecha* szczęśliwy jak pchła

(139) *šťastný jako (malé) dítě* szczęśliwy jak (małe) dziecko

serbskie

(140) **srećan kao (malo) dete* szczęśliwy jak (małe) dziecko

(141) **srećan kao majmunče/mali majmun* szczęśliwy jak małpiątko/mała małpa

hiszpańskie

(142) *[estar] (alegre) como unas castañuelas* wesoły jak kastaniety

(143) *[estar] (alegre/contento) como una(s) pascua(s)* wesoły/zadowolony jak [święta]

(144) *[ser] (contento) como/más contento que un niño/chiquillo con zapatos nuevos* (zadowolony) jak/bardziej zadowolony niż dziecko z nowych butów

Radość i beztroska to we wszystkich analizowanych językach cechy stereotypowo przypisywane dzieciom. Z wyjątkiem bazujących na tej konotacji porównań (134), (139), (140) i (144), powyższe zestawienie wskazuje na pewne różnice w stereotypizacji szczęścia, a poszczególne porównania nie znajdują ekwiwalentów w pozostałych językach.

Wśród wszystkich jednostek dotyczących szczęścia, szczególną rolę odgrywa hiszpańskie porównanie (142), ponieważ rolę nośnika pełni w nim leksem powiązany ściśle z hiszpańską kulturą i folklorem. Kastaniety, używane powszechnie w tańcu flamenco i sevillanas, postrzegane są potocznie jako hiszpański instrument narodowy i kojarzone z radosną atmosferą. Również porównanie (144) jest związkiem, który sytuuje się w konkretnym kontekście kulturowym. Obecny w nośniku leksem *pascua* wywodzi się od hebrajskiego *pesach* oznaczającego „przejście" i stosowane jest na określenie święta upamiętniającego ucieczkę Żydów z Egiptu, a także w odniesieniu do Bożego Narodzenia, święta Zesłania Ducha Świętego oraz święta o nazwie *Pascua Florida*, oznaczającej „święto kwiatów". Święto to upamiętnia przybycie hiszpańskiego konkwistadora Juana Ponce de León do Ameryki, na tereny dzisiejszego stanu Floryda w Stanach Zjednoczonych. Według *DDFH* omawiane porównanie odnosi się właśnie do tej uroczystości, ponieważ pierwotnie brzmiało ono *más alegre que pascua florida*.

Złość, wściekłość

polskie

(145) *wściekły jak osa* [NKJP]

czeskie

(146) *nasraný jako brigadýr/kanonýr* wkurzony jak brygadier/kanonier

(147) *nasraný jako dělo* wkurzony jak działo

(148) *rozzuřený jako býk* rozjuszony jak byk

(149) *vzteklý jako čert/dábel* wściekły jak czart/diabeł

(150) *vzteklý jako pes* wściekły jak pies

serbskie

(151) *besan kao bik* wściekły jak byk

(152) *besan/ljut/ljutit kao ris* wściekły/zły/rozzłoszczony jak ryś

(153) *besan/ljut kao zmija* wściekły/zły jak wąż

hiszpańskie

(154) *[estar] cabreado como/más cabreado que un mono/una mona* wkurzony jak/bardziej wkurzony niż małpa [CERAE]

W powyższym zestawieniu przeważają porównania, w których nośnikami są nazwy zwierząt. Wyjątek stanowią czeskie jednostki (146) i (147). W drugiej z nich rolę nośnika pełni leksem oznaczający broń, a więc należący do kategorii semantycznej dość rzadko stanowiącej bazę dla wyrażeń porównawczych.

Choć złość, podobnie jak szczęście, stanowi jedną z podstawowych emocji, w każdym języku przypisuje się ją innym zwierzętom. Dla użytkownika języka polskiego niezwykłym wydawać się może przypisywanie złości małpie w hiszpańskiej jednostce (154) lub rysiowi w serbskiej jednostce (152). Zwierzęta te są bowiem potocznie kojarzone ze sprytem.

PODSUMOWANIE

Analiza wykazała wiele zbieżności między przymiotnikowymi porównaniami zleksykalizowanymi polskimi, czeskimi, serbskimi i hiszpańskimi. Podobieństwa te sugerują, że pewne symbole, stereotypy i schematy postrzegania są w jakimś sensie uniwersalne, obecne w umyśle człowieka bez względu na przynależność do społeczności językowej. Przykładowymi porównaniami, które ewidentnie wskazują na analogiczność w sposobie obrazowania są jednostki dotyczące oziębłości (P *zimny jak lód*, C *studený jako rampouch* zimny jak sopel, S *hladan kao led* zimny jak lód, H *[ser] frío como/más frío que un témpano* zimniejszy niż/zimny jak góra lodowa).

Za najcenniejszą część zgromadzonego materiału można jednak uznać te porównania, które wskazują na pewne różnice w sposobie postrzegania świata oraz stereotypizacji. Można je podzielić na kilka grup. Pierwszą z nich tworzą porównania, które nie posiadają dokładnych znaczeniowych odpowiedników w pozostałych językach, ale mimo to zrozumienie ich motywacji nie powinno przysparzać użytkownikom tych języków większych trudności (np. P *bystry jak woda w klozecie* ‘tępy, nieinteligentny’, S *lud kao struja* szalony jak prąd, H *[ser] más malo que un dolor de muelas* gorszy niż ból zęba). Drugą z nich stanowią jednostki, których motywacja może wywoływać pewien dysonans poznawczy, opierające się na stereotypach odmiennych od tych, które ugruntowane są w kolektywnej świadomości użytkowników innych języków (np. C *líný) jako kapr* (leniwy) jak karp, C *smutný jako želva* smutny jak żółw, H *[estar] (loco) como una cabra* (szalony) jak koza). Do trzeciej grupy zaliczają się porównania, w których nośnikami są leksemy odnoszące się do elementów specyficznych dla danej kultury (np. C *nešťastný jako šafářův dvoreček* nieszczęśliwy jak dworek szafarza, S *glup kao duduk* głupi jak duduk, S *pun poštenja kao samar svile*

pełen uczciwości jak samar jedwabiu 'nieuczciwy', H *[estar] (alegre) como unas castañuelas* wesoły jak kastaniety).

Szczególną grupę zgromadzonych porównań zleksykalizowanych stanowią jednostki noszące znamiona idiomatyczności. Są to porównania, które częściowo utraciły swoje pierwotne znaczenie leksykalne (np. P *ciemny jak tabaka w rogu* 'a. niewykształcony, głupi b. nie mający o niczym pojęcia, niezorientowany w jakiejś sprawie', S *mek/mekan kao svila* miękki jak jedwab 'pobłażliwy, dobroduszny', H *[estar/ser] más chulo que un ocho* bardziej wyniosły niż ósemka) lub ich motywacja uległa częściowemu lub całkowitemu zatarciu (np. H *[ser] más tonto que Pichote* głupszy niż Pichote, H *[ser] más vago que la chaqueta de un guardia* bardziej leniwy niż kurtka strażnika, H *[ser] listo como/más listo que el hambre* bystry jak/bystrzejszy niż głód). Można pokusić się o wniosek, że wśród porównań odznaczających się cechami idiomów, prym wiodą jednostki hiszpańskojęzyczne.

Kategoria semantyczna, do której najczęściej należą wyrazy będące nośnikami porównań zleksykalizowanych to zwierzęta (52 jednostki odpowiadające jednej trzeciej materiału). Porównania zoonimiczne w większości cechują się zrozumiałą motywacją, również poza obrębem danej społeczności językowej. Na drugim miejscu plasują się nośniki oznaczające przedmioty i różnego rodzaju wytwory pracy ludzkiej, m. in. narzędzia, ubrania, instrumenty muzyczne, materiały czy przetworzona żywność (28 jednostek).

Istotna zdaje się być również obserwacja, iż udziały porównań zleksykalizowanych zaczerpniętych z poszczególnych języków w każdej z grup tematycznych są nierównomierne. Przykładowo, ze wszystkich 48 jednostek dotyczących głupoty, hiszpańskich jest tylko 8. Z kolei w grupie porównań dotyczących zła to właśnie materiał hiszpańskojęzyczny dominuje. Podobnie wśród porównań dotyczących dobroci przeważają jednostki serbskie, a w grupie tematycznej dotyczącej szaleństwa nie pojawiły się żadne porównania polskie ani czeskie. Zjawisko to może sugerować większą skłonność użytkowników danego języka do stereotypowej kategoryzacji pewnych cech. Należy podkreślić, iż na dokonanie tego typu obserwacji pozwala przyjęcie kryterium onomazjologicznego, słusznie postulowanego przez Pejović [zob. 2011: 163-164].

Pod względem strukturalnym, uwagę zwraca tendencja języka polskiego i hiszpańskiego do utrwalania porównań, w których nośnik składa się z dwóch lub więcej wyrazów (np. P *głupi/tępy jak stołowa noga/stołowe nogi*, H *[ser] más corto que las mangas de un chaleco* krótszy niż rękawy kamizelki 'tępy, ograniczony intelektualnie'). W obu językach porównania takie występują w ilości

10. W przypadku języka polskiego, gdzie łącznie wyekscerpowanych zostało jedynie 25 porównań, ilość ta stanowi 40% ogółu i jest szczególnie widoczna. W języku hiszpańskim stosunek ten wynosi 25% (w zestawieniu znalazło się 39 hiszpańskojęzycznych porównań). W języku czeskim ze wszystkich 44 porównań jedynie 4 posiadają wariant z nośnikiem składającym się z więcej niż jednego wyrazu (9%), a w serbskim 7 z 46 (15%). Zauważyć więc można, że im więcej w danym języku występuje utrwalonych porównań, tym rzadziej ich nośniki są rozbudowane. Obserwację tę należałoby jednak potwierdzić poprzez badanie obszerniejszych korpusów.

Powyższe obserwacje i rozważania mogą stanowić punkt wyjścia do dalszych badań, rozszerzonych m.in. poprzez dodanie kolejnych języków romańskich do konfrontowanego zestawienia. Porównania zleksykalizowane są bez wątpienia inspirującym i niedostatecznie zgłębionym zjawiskiem językowym, mogącym odgrywać ważną rolę w rekonstrukcji językowego obrazu świata.

BIBLIOGRAFIA

Arora S. L., 1977, *Proverbial Comparisons and Related Expressions in Spanish*, Berkeley.

Bańko M., 2004, *Słownik porównań,* Warszawa.

Bartmiński J., 1990, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin, s. 109-127.

Bartmiński J., 1996, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1. *Kosmos*, Lublin.

Bartoš L., 2000, *Sobre un subtipo de fraseologismos comparativos en el checo y el español*, „Sborník prací Filozofské Fakulty Brněnské Univerzity", z. 21, s. 5-14.

Bąba S., Liberek J., 2001, *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny*, Warszawa.

Buitrago A., 1995, *Diccionario de dichos y frases hechas*, Barcelona.

Corpas Pastor G., 1996, *Manual de fraseología española*, Madryt.

Čermák F., 1983, *Slovník české frazeologie a idiomatiky. Přirovnání*, Praga.

Głowińska K., 2018, *Słownik frazeologiczny*, Poznań.

Jaroszewicz H., 2011, *Zleksykalizowane porównania w języku polskim i serbskim jako baza derywacyjna*, „Slavica Wratislaviensia", z. 154, , s. 101-120.

Kłosińska A., 2007, *Słownik frazeologiczny PWN*, Warszawa.

Kopaliński W., 1990, *Słownik symboli*, Warszawa.

Krajewski L., 1982, *Synonimia porównań doprzymiotnikowych*, [w:] *Stałość i zmienność związków frazeologicznych*, red. A. M. Lewicki, Lublin, s. 113-121.

Kubarth H., Varela F., 1994, *Diccionario fraseológico del español moderno*, Barcelona.

Lewicki A. M., 2003, *Studia z zakresu frazeologii*, Łask.

Lewicki A. M., Pajdzińska A., 2012, *Frazeologia*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin, s. 315-333.

Matešić J., 1978, *O poredbenom frazemu u hrvatskom jeziku*, „Filologija", z. 8, s. 211-213.

Matešić J., 1982, *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*, Belgrad.

Młynarczyk E., 2017, *Obraz narzędzi rolniczych utrwalony w polskiej frazeologii i paremiologii*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica", z. 12, s. 197-205.

Nowakowska A., 2005, *„Człowiek jak zwierzę": sfrazeologizowane porównania doczasownikowe na podstawie „Słownika frazeologicznego języka polskiego"*, [w:] *Opozycja homo-animal w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, Wrocław, s. 97-102.

Otašević Đ., 2012, *Frazeološki rečnik srpskog jezika*, Nowy Sad.

Pejović A., 2011, *Las comparaciones estereotipadas en la fraseología española y serbia: análisis contrastivo*, [w:] *Multi-lingual phraseography: Second Language Learning and Translation Applications*, red. A. Pamies; L. Luque-Nadal; J. M. Pazos Bretaña, Baltmannsweiler, s. 157-166.

Pintarić N., *Crv i robak u pragmatici i frazeologii*, [w:] *Životinje u frazeološkom ruhu: zbornik radova*, red. I. Radović Bolt, Zagrzeb, s. 1-9.

Rodziewicz B., 2007, *Frazemy komparatywne z komponentem zoonimicznym w języku polskim, rosyjskim i niemieckim*, Szczecin.

Seco M., Andrés O., Ramos G., 2004, *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*, Madryt.

Sugranyes J. M., 1999, *Garbellada de refranys. Aires de serè en la nostra parla*, Valls.

Szerszunowicz J., 2011, *Obraz człowieka w polskich, angielskich i włoskich leksykalnych i frazeologicznych jednostkach faunicznych*, Białystok.

Tarary E., 2010, *Obraz człowieka w konstrukcjach porównawczych z komponentem zoonimicznym*, „Białostockie Archiwum Językowe", z. 10, s. 353-359.

Wysoczański W., 2006, *Językowy obraz świata w porównaniach zleksykalizowanych. Na materiale wybranych języków*, Wrocław.

Źródła internetowe:

Almaraz M., 2020, *Los referentes prototípicos en las oraciones comparativas estereotipadas y su aplicación en la enseñanza de ELE*, https://www.waseda.jp/fcom/soc/assets/uploads/2020/08/1647767af23e352e5f7e2902f668e026.pdf [dostęp: 29.09.2022].

Přirovnej. Online slovník českých přirovnání, https://www.prirovnej.cz/ [dostęp: 20.06.2022].

Pęzik P., 2012, Wyszukiwarka PELCRA dla danych NKJP. *Narodowy Korpus Języka Polskiego*, red. A. Przepiórkowski, M. Bańko, R. Górski, B. Lewandowska-Tomaszczyk, http://www.nkjp.uni.lodz.pl/ [dostęp: 26.09.2022].

Real Academia Española, Banco de datos (CORPES), *Corpus del español del siglo XXI*, http://www.rae.es [dostęp: 26.09.2022].

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, ed. 23, https://dle.rae.es [dostęp: 27.09.2022].

Stypa H., 2018, *O chlebie naszym powszednim – motyw chleba w kulturze i języku polskim*, w: https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/7687/O%20chlebie%20naszym%20powszednim%20-%20motyw%20chleba%20w%20kulturze%20i%20j%c4%99zyku%20polskim.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 25.09.2022].

Ústav Českého národního korpusu, *Český národní korpus*, https://www.korpus.cz [dostęp: 02.07.2022].

Vukajlija. Rečnik slenga, http://vukajlija.com [dostęp: 27.09.2022].

Wielki słownik języka polskiego, red. P. Żmigrodzki, https://www.wsjp.pl [dostęp: 20.08.2022].

Adjectival fixed expressions of comparison referring to human character and emotions in Polish, Czech, Serbian and Spanish

Summary: The topic of the article are adjectival fixed expressions of comparison referring to human character and emotions in Polish, Czech, Serbian and Spanish. The research material, excerpted from dictionaries, language corpora and internet sources, is presented on the basis of the onomasiological criterion: divided into thematic groups. Each group brings together comparisons of one or more related character traits or emotions. The aim of the study, which is part of the broadly understood trend of research on the linguistic image of the world, is to indicate the inter-linguistic convergences as well as differences in the way of depicting and stereotyping human traits and emotions. In addition to numerous comparisons referring to similar symbols and stereotypes, there are also many comparisons specific to a given language community, incomprehensible without knowing the cultural context. These are mainly units in which the role of the *comparatum* is played by a component other than zoonymic.

Keywords: Polish, Czech, Serbian, Spanish, phraseology, fixed expressions of comparison, linguistic stereotypes, linguistic image of the world

Barbara Mazurek
Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0001-6948-0039
e-mail: barbara.mazurek@doctoral.uj.edu.pl

Examining the use of the selected modal auxiliary structures in the medieval Galician-Portuguese cantigas[1]

Summary: The main objective of the paper is to explore the use of the following modal verbal periphrases: *dever* (*a*), *aver* (*a*, *de*), *poder*, *saber* with infinitive on the basis of a corpus composed of the chief representative of medieval Iberian lyric poetry, the *cantigas* ('songs'). The research provides a comparative analysis of uses and functions of modal verbs with regard to the genre of a cantiga (i.e., *cantiga de amigo*, *cantiga de amor*, *cantiga de escarnio e maldecir*, *cantigas de Santa María*). Given the divergences between the themes and perspectives present in these texts, there are discrepancies in the distribution of modal verbs. In the majority of the cases, the use of modal verbs in cantigas is subjected to the content and general ambience of the poem. The type of cantiga that seems to favour the use of modal verbs the most is cantiga de amor.

Keywords: modality, modal verbs, Galician-Portuguese, cantiga

INTRODUCTION

The medieval Galician-Portuguese *cantigas*, as the name itself suggests, were composed to be delivered orally in front of an audience [Filgueira Valverde 1985: XXXIX]. In order to allow a reasonable understanding

[1] This research was funded by the Priority Research Area Heritage under the program Excellence Initiative – Research University at the Jagiellonian University in Kraków.

of these compositions, the language of troubadours had to draw from the common vulgar language intelligible to the hearers. Freixeiro Mato [2013: 183-184] argues that Galician-Portuguese was established as the language of medieval lyric poetry not due to its spiritual or artificial character, but, on the contrary, it was one of the languages used in oral communication in the courts of the Iberian Peninsula. Undoubtedly, these compositions do not directly reflect the common, daily speech, but neither does any other literary work. And, although a certain degree of artificiality cannot be denied, these compositions, which cover a period of over a century and a half, constitute a valuable source of information concerning this specific linguistic variety.

Due to the fact that poetry is not a frequent source of linguistic data, it seems noteworthy that poetic compositions are not a combination of grammatical and lexical forms put together only for the aesthetic or stylistic purpose, but they are meaningful units which are intended to convey a specific subject matter and to cause an effect on its recipient. In this sense, "poetic language must be viewed as a special way, a specific genre, of human communication" [Varga 1976: 17]. In most of the cases, the lyrical subject of a poem expresses their personal perspective on a given state of affairs in order to influence the reader's way of processing the content. Therefore, the presence of modal verbs in this type of texts is to be expected as their adequate selection can be of help in conveying the experiences and opinions of the speaker more precisely.

Moreover, bearing in mind that both the semantic and syntactic properties of modal verbs are highly dependent on the context [Kratzer 1991: 640], it seems of interest to examine how the genre and the purpose of a poem influence the distribution and properties of a modal verb. That is why, a corpus composed of Galician-Portuguese *cantigas* will be used to verify whether there is any inclination towards the use of the following modal verbal periphrases: *dever (a)* ('must, should'), *aver (a, de)* ('must, to have to'), *poder* ('can'), *saber* ('can/to be able to') with infinitive, and if so, what are the contextual features that contribute to it.

Apart from the introduction, the article is divided into four parts. The first section discusses and contextualizes the four main types of *cantigas*. Subsequently, the main notions related to the concept of modality are addressed along with the classification of modal meanings. The following section presents a description of the methodology and corpus as well as an analysis of the data collected. The final part contains a set of general conclusions.

1. MEDIEVAL LYRIC POETRY IN GALICIAN-PORTUGUESE: AN OVERVIEW

In broad terms, the medieval Galician-Portuguese poetry can be divided into two major generic groups: the secular and the religious one [Lopes 2010: 399]. The former category comprises three minor types, i.e. *cantigas de amigo* ('songs of the friend/lover'), *cantigas de amor* ('songs of love') and *cantigas de escárnio e maldizer* ('songs of mockery and curse') [Lopes 2009: 55; Sierra Valentí 2013: 31; Alvar, Gómez Moreno 1987: 56], while the latter, composed of the *Cantigas de Santa María* ('song of the Virgin Mary'), encompasses compositions that revolve around miracle stories and praise of divine interventions [Sierra Valentí 2013: 31]. The two sections that follow provide an account of the main themes and characteristics of both profane and religious troubadour songs.

1.1. The secular cantigas

The introduction of Galician-Portuguese as a language of literary expression is dated back to the end of the 12th century, with the first preserved profane composition: *Ora faz ost'*o *senhor de Navarra* ('Now the King of Navarra is preparing his army'), composed ca. 1196 [Oliveira 2001: 65]. The period in which Galician-Portuguese served as a vehicle for poetic production lasted until the middle of the 14th century. Oliveira [2001: 175-180] identifies four stages of the spread of lyrical poetry composed in this language, namely: (*i*) *as primeiras experiencias* (1170-1220), (*ii*) *a implantacão no Ocidente peninsular* (1220-1240), (*iii*) *a expansão para Castela* (1240-1300) and (*iv*) *o refúgio portugués* (1300-1350)[2]. The second stage is considered to be the most influential due to a significant increase in the number of troubadours, and hence, of compositions [Oliveira, Ribeiro 1995: 499]. To this day, approximately 1,700 secular compositions have been preserved through three major codices, called *cancioneiros* ('songbooks'): the *Cancioneiro da Ajuda*, the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* and the *Cancioneiro da Vaticana* [Lopes 2010: 399].

As it was already stated above, among the profane poems, it is possible to distinguish between *cantigas de amigo*, *cantigas de amor*, which fall firmly into the category of lyrical love poetry and *cantigas de escárnio e maldizer*,

[2] A detailed account of the four stages can be found in Oliveira [2001: 175-180].

classified as poetic satire [Schaffer 1987: 1; Alvar, Gómez Moreno 1987: 56]. The *cantigas de amor* draw on the Occitan *cansó*, which follows the convention of courtly love or *fin'amor* ('courtly love') [Pena 2002: 124]. For this reason, their focus is set mainly on hierarchical and idealized love presented by a masculine lyrical voice. The speaker presents himself as a humble vassal who owes fealty and servitude to his *senhor*. Their relation clearly resembles the structure of the medieval feudal society [Sierra Valentí 2013: 31]. By contrast, the *cantigas de amigo* encompass mainly feminine discourse [Cohen 2011: 96; Schaffer 1987: 2] as the lyrical persona is a young girl awaiting the arrival of her beloved. The type of feeling presented in these compositions no longer goes in line with the idealized and courtly love from *cantigas de amor*. Its character can be described rather as popular and rural [Sierra Valentí 2013: 32].

The last secular genre that will be discussed here are the *cantigas de escárnio e maldizer*. Both of them revolve around the same theme – being critical and speaking ill of people – but they differ in perspective as they can be aimed at the vices of the society at large (the *cantigas de escárnio*) or at the flaws and behaviours of an individual, frequently against somebody who occupied a significant position in the society (the *cantigas de maldizer*) [Abreu 2016: 125]. Due to the fact that this distinction is frequently disregarded in the *cancioneiros*, these poems tend to be labelled under one sole denomination [Alvar, Gómez Moreno 1987: 59].

1.2. The religious *cantigas*

The *cantigas de Santa María* is a collection of 427 compositions that has been preserved through four richly illustrated and well-preserved manuscripts with musical annotation, which date back to the end of the 13th century [Pena 2002:202]. Although these compositions as a whole are traditionally ascribed to Alfonso X, their authorship has been a largely debated question[3]. While the personal involvement and direct influence of Alfonso X on the process of compiling these poems seems unquestionable, most probably they were composed in cooperation with anonymous troubadours, who followed the King's instructions to carry out the project of the CSM "according to specific criteria for both content and style, meter and music" [Schaffer 1997: 19].

[3] For a detailed account on the authorship of the *Cantigas de Santa María*, see Snow [2019: 135-146].

Unlike the profane Galician-Portuguese lyrics, the religious ones present a strong coherence in terms of internal organization and forms adapted [Pena 2002: 209]. There are 427 compositions that can be divided into two categories: *milagros* ('miracles') and *cantigas de loor* ('songs of praise'). The poems are distributed in a systematic order, i.e., after every ninth miracle, one praising *cantiga* comes forth [Lopes 2010: 406]. These labels reflect the main themes present throughout these compositions, that is, they are intended to express devotion and gratitude to Saint Mary for her interventions in the daily life of people, e.g., for solving their misfortunes or curing illnesses through miraculous actions [Filgueira Valverde 1985: LIX].

2. MODALITY

This section firstly approaches the definition of the concept of modality applied in this paper. Next, the taxonomy of modal meanings is discussed. Due to the limited extent of the paper, the focus here will be put on the definition and classification of modality adopted for the purposes of this paper, so the description of modality presented below does not intend to show a comprehensive review of the different approaches present in the field as there is no agreement among scholars on the definition of modality or on the semantic categories that should be comprised in its scope[4].

In broad terms, this study will use the term modality with reference to the semantic domain that encompasses the notions of possibility and necessity [Coates, Leech 1980: 24-25; Palmer 1999: 30-33; Van der Auwera, Plungian 1998: 80, Zieliński, Espinosa Elorza, 2018:20]. It stems from Lyons' [1977: 787-790] account of modality which is closely linked to the traditional modal logic. The correlation between these two notions can be explained by means of negation. Assuming that *p* stands for the proposition that is affected by a modal marker, this relationship can be put across as follows: "possible that *p*" is equivalent to "not necessary that not *p*", and "necessary that *p*" is equivalent to "not possible that not *p*" [Carretero 1991: 42]. Consider the two following examples that can serve as an illustration of these two notions – possibility (1a) and necessity (1b):

[4] For a general overview of theoretical frameworks concerning the concept of modality and its classifications see e.g., Nuyts [2006:1-27]; Depraetere [2016: 370-387]; Van der Auwera and Zamorano Aguilar [2016: 9-31].

(1)

a. ***Pode*** *meu amigo* ***dizer*** */ que ama ou[t]ren máis ca sí / nen que outra ren nen ca mí; mais esto non é de creer* [R. Queimado, *Dize[n]-mi ora que non verra*, 1240-1260]

b. ***Vencer dev'*** *a Madre daquel que deitou / Lôcifer do Céo, e depois britou / o iférn' e os santos dele sacou, / e venceu a mórt' u por nós foi morrer* [Alfonso X, *Cantiga XXVII*, 1270-1282]

In the first example the speaker assesses that it is possible for her beloved to claim the existence of other things in the world that he loves more than himself, but this state of affairs is presented as not necessarily compatible with the reality. In the second sentence the speaking voice ascribes the feature of being invincible to Saint Mary and from his perspective, she will necessarily prevail over evil or, in other words, it does not seem possible that she would not triumph.

As it has already been mentioned, across different studies the linguistic expression of modality has been classified in a number of ways and hence, lacks unanimous categorization. This study will follow a tripartite classification into dynamic, deontic and epistemic modal meanings [Palmer 1990: 36]. The first one entails a type of possibility and necessity that derives from internal features or needs of an agent [Van der Auwera, Plungian 1998: 43]. The second one makes a reference to what is necessary or possible according to legal, moral or other external force that influences the actions of the subject [Heine 1995: 30]. And the last category encodes the speaker's attitude towards the possibility or necessity of whether a given state of affairs is compliant with reality or not [Palmer 1990: 8].

Bearing in mind the fact that both diachronic [e.g., Zieliński, Espinosa Elorza 2018] and cross-linguistics studies on modality [e.g., Bybee, Perkins, y Pagliuca 1994] confirm that there is a "systematic developmental relationship between these meanings: they evolve along a quite fixed path which runs from dynamic via deontic to epistemic" [Nuyts 2006: 16), we are going to follow the mentioned order while providing outlines of the three categories.

2.1. Dynamic modality

The semantic domain of dynamic modality can be defined both in terms of possibility, i.e., as attribution of an ability or capacity to the subject of the proposition or necessity, i.e., as denotation of the subjects' intention or desire

to carry out an event [Zieliński, Espinosa Elorza 2018: 51-53]. In the case of our study, the infinitival constructions with modal verbs *poder* (2a) and *saber* (2b) are used to transmit modal meanings comprised in the category of dynamic possibility. For instance, the sentence (2a) reflects the fact that the subject recovered from an illness and regained his capacity to walk and, hence, it is possible for him to carry out the action encoded by the infinitive. The subsequent example (2b) addresses the aptitude of the subject to demonstrate his level of knowledge.

(2)

a. *Ca o doente, de que el pensou/por um gram tempo, se mui bem saou/[e] se mal nom houver, [já]* ***pod'andar*** [J. Soarez Coelho, *Luzia Sanchez, jazedes en gran falha*, 1220-1240].

b. *Des i er fala sempr'en conhocença/que* ***sabe*** *ben seu conhocer* ***mostrar*** [Joan Lobeira, *Un cavaleir'á 'qui tal entendença*, 1240-1300].

Moreover, Traugott and Dasher [2002: 107] point out that the meanings ascribed to this semantic domain are "usually construed in terms of absence of barriers to or constraints on events and states of affairs". In other words, when the speaker attributes a specific ability or capacity to the subject, then it is possible to state that there are no obstacles that would prevent them from performing the action encoded by the infinitive. That is why, dynamic meanings are strongly linked to the presence of an animate subject-participant and, in the absence of a subject, it becomes impossible to ascribe the dynamic interpretation to a sentence [RAE-ASALE 2009: §28.6c].

2.2. Deontic modality

Proceeding to the second category of modal meanings, the deontic ones, it seems essential to indicate its two core notions: permission and obligation [Van Linden, Verstraete 2011: 151]. As the examples below illustrate, the permissive meaning is associated with deontic possibility (3a), whereas the obligative ones cover deontic necessity (3b).

(3)

a. *mais devia-lho a gracir/e a mí, por mi-o consentir/me* ***pode*** *por ja máis* ***aver*** [Fernan Rodriguez de Calheiros, *Pero que mia senhor non quer*, 1220-1240]

b. ***Devemo****-la muit' **amar** e **servir**/ca punna de nos guardar de falir/des i dos érros nos faz repentir/que nós fazemos come pecadores* [Alfonso X, *Cantiga X*, 1270-1282]

In (3a), the speaker, on the basis of his own consent, allows his beloved to have him subjected to her will, while in (3b) the obligation of loving the Virgin and serving her derives from general principles that should be followed by a good Christian.

Deontic assessments can stem either from personal criteria of the speaker or from some institutional source of authority, e.g., legal or religious norms [Nuyts 2016: 36]. In other words, there needs to be a force that imposes an action on the subject. Here again, the presence of an active agent comes across as indispensable as the completion of an activity permitted or imposed cannot happen without an entity to which it could be assigned.

2.3. Epistemic modality

The last modal subcategory that we are going to discuss covers meanings that are placed under the label of epistemic modality. This semantic domain is mainly concerned with expressing the degree to which the speaker is committed to the fact that what is expressed in the proposition is also compatible with the actual state of affairs [Depraetere 2016: 374]. One of the core concepts connected with epistemic meanings is the notion of subjectivity [Cornillie 2007: 183], which involves the speaker's assessment on the likelihood of the veracity or completion of an event and "expresse[s] a version of reality which is subjectively construed by the speaker" [Cornillie 2007: 184].

In the following examples, epistemic possibility is marked by the verbal periphrasis *poder* + infinitive (4a), while epistemic necessity is encoded by *dever a* + infinitive (4b) and *aver de* + infinitive (4c).

(4)

a. *e, se o eu por mí leixar morrer, / [sera gran tort', e non ei de fazer] / o maior torto que **pode seer**: / leixar dona seu amigo morrer*; 'and, if I let him die for me, / [it will be a great injustice, and I cannot do that] / the greatest injustice that can be: / letting my friend die'

b. *E, pois vos eu máis a ve[e]r no[n] ei/quant'eu máis cedo podesse morrer/ ta[n]to m'a mí máis **devia a prazer!*** [Vaasco Fernandez Praga de Sandin, *Por Deus, senhor, e ora que farei*, 1200-1240]

c. *vos eu dig'esto que vos direi: / cada que migo quiserdes falar, / falade mig', e pes a quen pesar Pes a quen-quer / e mate-se por én, / ca post'é ja o que á de seer* [Joan Perez d'Avoin, *O por que sempre mia madre roguei*, 1230-1284]

In (4a) the speaker, through his own judgment, formulates the assumption that letting your beloved die is the biggest injustice that there may be. Both (4b) and (4c) present assessments of a subjective nature, i.e., what is expected from the speaker's perspective. Therefore, due to this internal evaluation of the speaker, the actions encoded by infinitives are presented as necessary and the modal periphrases are used to indicate that the chances that the state of affairs under consideration will occur are very high.

3. ANALYSIS

3.1. Methodology and corpus

As it has been previously mentioned, this is a corpus-based investigation concerning the following modal periphrases construed with an infinitive: *dever (a), aver (a, de), poder* and *saber*. The data used for the study were drawn from 100 *cantigas* of each type, which gives a total of 400 compositions. These texts were chosen as the source of linguistic material for the analysis due to the fact that they constitute the largest and best preserved legacy of Galician-Portuguese. The time span covers a period from the first (1170-1220) to the third (1240-1300) generation of troubadours. As the table below shows, the total size of the corpus used in the analysis is 62,194 words. The divergence recorded in the word count between the four genres results from the lack of strophic consistency in these literary works. In other words, there is no common pattern of versification scheme for all of the *cantigas*.

Table 1. General overview of the corpus

Type of cantiga	Number of texts sampled	Total word tokens
Cantigas de amigo	100	10,500
Cantigas de amor	100	12,614
Cantigas de escárnio e maldizer	100	11,225
Cantigas de Santa María	100	27,855
TOTAL	400	62,194

Source: Compiled from own research.

3.2. General results and discussion

Throughout the sample, 679 occurrences of the selected modal auxiliaries were attested. The modal auxiliary *poder* clearly predominates in the data collected and accounts for 59% of total occurrences. The verb with the lowest number of instances registered is *dever a* which covers 6% of the whole sample. When it comes to the distribution of the other modals under study, it is worth noting that there are no wide divergences between *dever*, *dever a*, and *aver de* as they appear in similar numbers – 46, 43 and 47 cases, respectively. The constructions with *aver a* and *saber* are more commonly found and each of them covers approximately 10% of the corpus with 80 and 71 instances each.

As regards the general frequency of occurrence of the selected modal periphrases per type of *cantiga*, there were 289 occurrences attested in *cantigas de amor*, which gives 2,2% of its total word token; 113 in *cantigas de escárnio e maldizer* (1%); 211 in *cantigas de Santa María* (0,75%) and 66 in *cantigas de amigo* covering 0,62% of this sample. The reason behind it can be the general ambience of these types of *cantigas*, that is to say, they are focused on the emotional state of the protagonist as well as on presenting his reasoning behind the cause and effect of his feelings. In both of these predominant themes the use of modal verbs can be a useful form of expression. Whereas, the scarcity of modal auxiliary constructions in *cantigas de amigo* might be related rather to its leading stylistic mechanisms than to its content as it is fairly similar in both genres. The mechanism referred to is called parallelism and consists, inter alia, in alteration of the word order in a line or in substituting the final word of a verse [Atkinson 1955: 282-283]. This type of literary devices can significantly limit the range of linguistic elements used in a text and might be the factor responsible for the above results.

Due to the fact that all of the constructions under study were found to denote a range of modal meanings, in the following sections, their predominant modal meanings and contexts of their occurrence in *cantigas* will be reviewed and discussed with the help of some of the examples from the corpus. The order of the sections reflects the frequency with which the periphrases occurred in our sample.

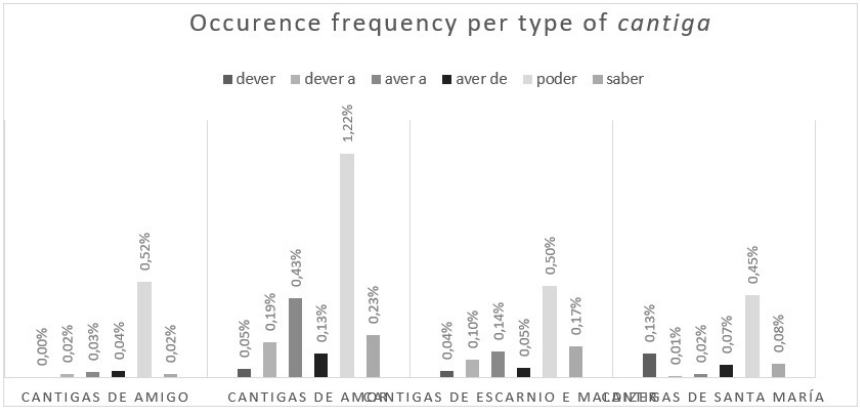


Figure 1. Occurrence frequency of the selected periphrases per type of cantiga
Source: Compiled from own research.

3.2.1. *PODER* + INFINITIVE

An initial observation that can be made on the basis of the collected data is that *poder* + infinitive is the most numerous modal auxiliary in every type of *cantiga*. This goes in line with the observation of Yllera [1980: 135], for medieval Spanish, that this verb was the most common of all modal auxiliaries. The periphrasis in question appears with the highest frequency – 155 instances – in *cantigas de amor*. This may be explained by the fact that the content of these compositions mainly revolves around emotional states of the lyrical voice whose mind is continually filled with a strong preoccupation for the lack of reciprocity that makes him suffer more than he is able to bear (5a-b). Also, the speaker frequently expresses his inability to live without his beloved (5c) or to protect himself from loving her (5d).

(5)

a. *mais non me leixarán/os desejos que de vós ei,/que eu, senhor, non* ***poder[ei]/sofrer****: assi me coitarán/por vós, que me queredes mal* [Roi Gomez, *Oimais non sei eu, mia senhor*, 1210-1250]

b. *O gran cuidad'e o afan sobejo / que mi a mí faz a mia senhor levar, / se a eu ora mui cedo non vejo, / ja o eu* ***non poderei endurar*** [F. Rodriguez de Calheiros, *O gran cuidad'e o afan sobejo*, 1220-1240]

c. *Mais, se eu nunca cobrava / o viç'en que ant'estava, / saber-lh'-ia ben sofrer / seu amor, e nembrar-m'-ia / que [sen] ela* ***non podía / viver*** *quand'alhur morava* [Diego Moniz, *Deus, que pouco que sabia*, 1252-1260]

d. *Vós, mia senhor, que non avedes cura/de m'ascoitar nen de me ben fazer,/ca non quis Deus nen vós nen mia ventura,/a que m'eu nunca* ***pudi defender*** [Osoir'Anes, *Vós, mia senhor, que non avedes cura*, 1170-1220]

Nevertheless, these poems are not devoid of epistemic meanings. The examples (6a-b) illustrate the codification of the speaker's assessment. In (6a), the subjectivity of the speaker's assessment is strengthened by the use of the phrase *cuidei eu*, while in (6b) the use of the third person inanimate subject (*ren*) contributes to it. Also, it should be noted that this type of modal meanings has been found more often in negative clauses, as shown in (6a-b). The least frequent meaning of *poder* in *cantigas de amor* is the deontic one, covering the permissive meaning. One of the explicit examples of this is documented in (6b) where the speaker uses the verb *poder* in order to refer directly to the lady and grant her the right to have power over him.

(6)

a. *Que me* ***non podesse forçar*** */ cuidei eu de meu coraçon, / pois me sacara de prison, / e d'ir comego i tornar* [Osoir'Anes, *Que me non podesse forçar*, 1170-1220]

b. *Por Deus, que vos fez, mia senhor, / mui ben falar e parecer, / pois a mí* ***non pode valer*** */ ren contra vós* [V. Fernandez Praga de Sandin, *Por Deus, que vos fez, mia senhor*, 1220-1240]

c. *E, se vós avedes razon, / sennor, de m'este mal fazer, / mandade-m'ir e log'enton /****poderedes*** *dereit'****aver*** */ de min qual vos ora direi* [J. Soarez Somesso, *Ja m'eu, senhor, ouve sazón*, 1223-1257]

In the three other genres, this construction occurs with a similar regularity of approximately 0,5% of the total word token for each one. The *cantigas de amigo* do not differ significantly from *cantigas de amor* in terms of the semantic content and they also show a preference for dynamic (7a) meanings. What is of interest, however, is the presence of negated deontic possibility, as illustrated in (7b-c), which is used to forbid the contact between the speaker and the addressee.

(7)

a. *O meu amigo que[i]xa-se de mí, / amiga, porque lhi non faço ben, / e diz que perdeu ja por mí o sén / e que o* ***pos[s]'eu desensandecer*** [Gonçal'Eanes do Vinhal, *O meu amigo que[i]xa-se de mí*, 1245-1285]

b. *Anda triste meu amigo, / mia madr', e á de mí gran despeito / porque* ***non pode falar comigo*** [E. Reimondo, *Anda triste meu amigo*, 1260-1285]

c. *se tardar / quisesse muito, que nunca* ***falar / podia*** *mig', e disse-m'el enton / que nunca Deus lhi desse de mí ben* [V. Gil, *Quando se foi noutro dia d'aquí*, 1235-1260]

The sample recollected from *cantigas de Santa María* reveals a high frequency of sentences where an ability or capacity is ascribed to the Virgin (8a-b). Therefore, this meaning usually appears with the third person singular and present indicative as her aptitudes are considered to be always applicable.

(8)

a. *Santa María* ***pód'*** *enfermos* ***guarir*** */ quando xe quisér, e mórtos* ***resorgir*** [Alfonso X, *Cantiga XXI*, 1270-1282]

b. *Ben* ***pód'*** *as cousas feas fremosas* ***tornar*** */ a que* ***pód'*** *os pecados das almas* ***lavar*** [Alfonso X, *Cantiga LXXIII*, 1270-1282]

Furthermore, it is interesting to note that the structure *poder* + infinitive in *cantigas de escárnio e maldizer* is found more regularly in the second and third person, which cover about 70% of the cases, while the use of the first person subject is less frequent. This point may be explained on the grounds of the particular character of these *cantigas* as the perspective applied there is more external in comparison with the personal, internal one present in e.g., *cantigas de amor*. It follows from the fact that the centre of focus in these compositions is switched to vices and deficiencies of others and not of the speaker him or herself.

In all of the genres of *cantigas*, the deontic meaning is registered as the least frequent one, what comes as no surprise given the fact that these compositions are predominantly of a personal perspective, while deontic meanings prevail rather in discourses of a legal or prescriptive character.

3.2.2. *AVER (A, DE)* + INFINITIVE

The second most frequent periphrases in the collected data are those constructed with the verb *aver*, namely *aver a* and *aver de* + infinitive. Hernández Díaz [2017: 198] indicates that these constructions can convey three main meanings – two of them are modal: obligation and necessity, while the third one is temporal – future. Nevertheless, it is difficult to set neat boundaries between them as all of these notions are closely linked. The future meaning stems from the notions commonly associated with obligation, such as intentionality and determination, which are headed towards future completion [Lyons 1977: 677]. In this way, the evolution from obligation or necessity towards prospectivity can be explained as a continuation of speaker's intentions that may lead to a subsequent performance of an action [Sinner 2003: 200]. Therefore, in some cases, it is rather more adequate to state that a modal meaning prevails, whereas in others the temporal one is more salient [Rojo 1974: 87].

In our corpus, these constructions have 127 registered occurrences in all types of *cantigas*, which gives 31,8% of the whole sample. As Table 2 shows, the variant *aver de* is outnumbered almost twice by *aver a*.

Table 2. Distribution of *aver (a, de)* + infinitive

	aver a + infinitivo	*aver de* + infinitivo	Total
Cantigas de amigo	3 (2,4%)	4 (3,1%)	7 (5,5%)
Cantigas de amor	55 (43,3%)	17 (13,4%)	72 (56,7%)
Cantigas de escárnio e maldizer	16 (12,6%)	6 (4,8%)	22 (17,4%)
Cantigas de Santa María	6 (4,7%)	20 (15,7%)	26 (20,4%)
TOTAL	80 (63%)	47 (37%)	127 (100%)

Source: Compiled from own research.

The most usual meaning encoded by these periphrases in *cantigas* is the weak obligation, often merged with the sense of destiny, where the action encoded by the infinitive is perceived by the speaker as an event that is going to occur inevitably (9a-b) and therefore, they lack external force that would force it to happen. This meaning tends to co-occur with non-performative verbs, such as *desejar* ('to desire') (9a) or *sofrer* ('to suffer') (9b) and with first person singular subjects as the lyrical voice does not oblige himself to perform an action, but states that a given state of affairs is necessary. Nevertheless, rare instances of a stronger obligation, as in the example (9c), when the completion

of an event is directly imposed on the subject, have also been documented.

(9)

a. ***ei**-vos ja sempr'**a desejar** / enos dias que vivo for* [Osoir'Anes, *Par Deus, fremosa mia senhor*, 1170-1220]

b. *E quant'eu prendo, mia senhor, / de vós, quero-vo-lo dizer: / **ei** mui gram coita **de sofrer**, / ca nom prendo de vós melhor* [V. Fernandez Praga de Sandin, *Como vós sodes, mia senhor*, 1200-1240]

c. *Pero d'Ambroa, sodes maiordomo / e trabalhar-s'-á de vos enganar / o albergueiro; mais **d'escarmentar**-lo **avedes*** [Joan Baveca, *Pero d'Ambroa, sodes maiordomo*, 1235-1260]

In both *cantigas de amor* and *cantigas de amigo*, the auxiliary *aver* tends to appear in the first singular form as these texts present a subjective, personal character and the action that is perceived by the speaker as inevitable or predisposed to occur usually derives from their feelings that cannot be fulfilled (9a-b). When it comes to *cantigas de Santa María*, it is possible to notice that the third singular form is more commonly applied, especially in the contexts with reference to actions that the speaker ascribes to Saint Mary (10a) or to God (10b). In *cantigas de escárnio e maldizer*, the second plural person predominates as these compositions are concerned with criticism towards another person and the object of criticism can be pointed out directly (10c). Also, it is noteworthy that both *aver a* and *aver de* are most commonly inserted into affirmative clauses.

(10)

a. *Non é gran cousa se sabe / bon joízo dar / a Madre do que o mundo / tod'á de joigar* [Alfonso X, *Cantiga XXVI*, 1270-1282]

b. *Benaventurada Virgen, de Déus amada: / do que o mund'á de salvar / ficas óra prennada* [Alfonso X, *Cantiga I* , 1270-1282]

c. *Non ti baralh' eu mercado / nen queria baralhar; / mais **ouveste**-m' **a pagar** / en truitas e, pois pagado / non mi as dás* [Joan Soarez Coelho, *Jograr, mal desemparado,* 1235-1279]

As far as the tense and mood are concerned, the periphrases in question are used predominantly in the present indicative. The use of this grammatical form goes in line with the prospective nature of events that the speaker formulates (11a-b). In (11b), the temporal interpretation is also strengthened by the adverb *nunca*.

(11)

a. *e mais viços'home de comer bem / nom vistes nem* ***avedes de ver*** [Airas Perez Vuitoron, *Don Estevã[o], eu eiri comi*, 1240-1255)

b. *mas des hoi mais a Santa María, que é luz, / quéro servir, que me nunca á de falecer* [Alfonso X, *Cantiga V*, 1270-1282)

The meaning of a past action that had to be carried out, as exemplified in (12a-b), can be encoded by a preterite form. The subjunctive mood is used with less frequency, mostly with reference to hypothetical situations (12c).

(12)

a. *U vos eu vi fremosa estar, / e m' óuvi de vós* ***a quitar****: / ali tenh' eu o coraçon, / en vós, senhor, e en al non* [Fernan Paez de Tamalancos, *Vedes, senhor, u m'eu parti*, 1220-1240]

b. *E sen aquest', os judéus fezéran ũa cruz fazer / en que aquela omagen / querían lógo põer. / E por est'****ouvéron*** *todos* ***de morrer****, /e tornou-xe-lles en dóo séu solaz* [Alfonso X, *Cantiga XII*, 1270-1282]

c. *nunca vos entro na tafularia / que lh'i non* ***aja*** *algun preit'****a volver*** [Martin Soarez, *Nostro Senhor, com'eu ando coitado*, 1241-1260]

3.2.3. *DEVER (A)* + INFINITIVE

This section is concerned with the verbal periphrases formed with the verb *dever*. This modal auxiliary can appear juxtaposed to an infinitive (13a) or in two prepositive variants: *dever a* + infinitive (13b) or *dever de* + infinitive (13c). In our corpus, the first two variants appear in similar numbers – 46 occurrences of *dever* + infinitive and 43 of *dever a* + infinitive – while the third one has not been documented. The reason behind this may be the fact that in Middle Ages the prepositive variant with *a* was used mainly in the western side of the Iberian Peninsula, while the one with *de* prevailed in its eastern parts [Zieliński 2020: 321].

(13)

a. *e, mia senhor, a meu cuidar, / nunca vos* ***devia pesar*** */ de vos quen-quer rogar assi* [V. Fernandez Praga de Sandin, *Se vos prouguesse, mia senhor*, 1200-1240]

b. *E non lhi* ***devi'a pesar****, ante lhi* ***devi'a prazer*** [Fernan Rodriguez de Calheiros, *Pero que mia senhor non quer*, 1220-1241]

c. *et segund derecho qual quier* ***deve de correjer*** *su error de antes que otro mayor jues lo correja* [Anónimo, *Carta de renovación*, 1364, CORDE]

As the table below shows, the periphrasis *dever* + infinitive appears predominantly in *cantigas de Santa María*, while in other types of *cantigas* its use is limited to a low or even null number of instances. The situation is reversed with the second construction, *dever a* + infinitive, which is present in a great majority (93%) in secular *cantigas*, whereas in *cantigas de Santa María* it has only three registered instances.

Table 3. Distribution of *dever (a)* + infinitive

	dever + infinitive	**dever a + infinitive**	**Total**
Cantigas de amigo	0	27 (62,8%)	27 (30,3%)
Cantigas de amor	6 (13%)	2 (4,6%)	8 (9%)
Cantigas de escárnio e maldizer	4 (8,7%)	11 (25,6%)	15 (16,8%)
Cantigas de Santa María	36 (78,3%)	3 (7%)	39 (43,8%)
TOTAL	46 (100%)	43 (100%)	89 (100%)

Source: Compiled from own research.

Similar differences are also visible in the distribution of modal meanings (see Figure 3 below). These distributional divergences seem to be closely linked to the content expressed through religious and secular poems. The former show a preference for deontic modal meanings due to the fact that the speaker's aim is not only to present miracles or to praise Saint Mary, but also to transmit a moralistic content in order to show how a good Christian should behave (14a-b). The latter category of poems is concerned more with an internal, subjective perspective and opts for using the more emphatic and stylistically marked variant of the periphrasis, i.e., the prepositive one [Blas Arroyo, González Martínez 2014: 92).

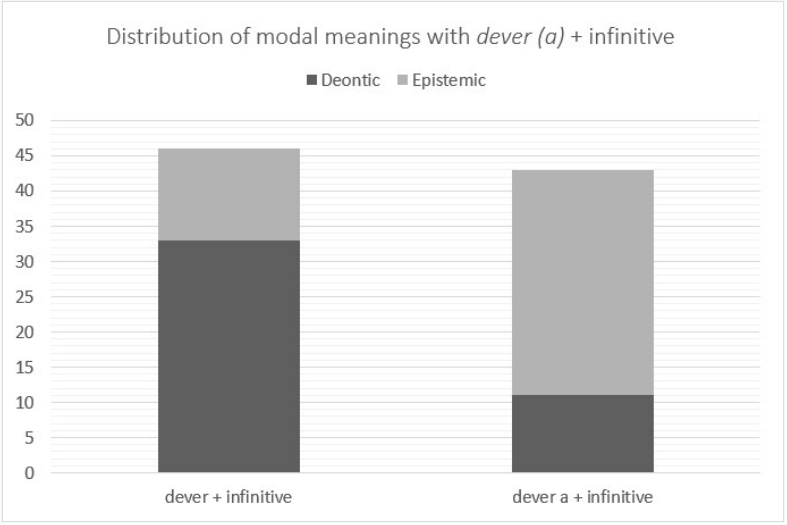


Figure 2. Distribution of modal meanings with dever (a) + infinitive
Source: Compiled from own research.

Rosemeyer [2017: 153] indicates that there seems to be a close relationship between emphasis and epistemic reading, because both of them entail a subjective attitude of the speaker towards an event (14c-d). In the example (14c), the subjective attitude of the speaker towards the necessity is stressed by the expression *a meu cuidar*, while in (14d), the epistemic meaning of the modal periphrasis is emphasized by the adverb *ben*.

(14)

a. *Atal Sennor **dev'** hóme muit' **amar**, / que de todo mal o póde guardar / e póde-ll' os pecados perdõar* [Alfonso X, *Cantiga X*, 1270-1282]

b. ***Non dev'** a Santa María / mercee **pedir** / aquel que de séus pecados / non se repentir* [Alfonso X, *Cantiga XCVIII*, 1270-1282]

c. *e, mia senhor, a meu cuidar, / nunca vos **devi'a pesar** / de vos quen-quer rogar assi* [V. Fernandez Praga de Sandin, *Se vos prouguesse, mia senho[r]*, 1200-1240]

d. *se lh'algun pesar fezer, / ben o **dev'a sofrer** en paz / e mostrar sempre que lhe praz* [J. Soarez Somesso, *Quen bõa dona gran ben quer*, 1223-1257]

These two modal auxiliary constructions appear in our sample marked morphologically only for four verb forms: present and imperfect indicative, conditional and future. In their deontic meaning the periphrases with *dever*

are more frequently attested in present indicative with human and agentive subjects (15a-c). While with epistemic meanings, the use of tenses is slightly more diverse as the imperfect (15e) and conditional (15d) forms appear next to the present ones (15f). It can be also noted that the epistemic meanings are inserted in clauses with the third person subjects (15d-f).

(15)

a. *e socorreu-s'assi com esta lei: / que* ***nom deve*** *justiça* ***fazer*** *rei / em home que [e]na mão [nom] colher* [Airas Perez Vuitoron, *Joan Nicolas soube guarecer*, 1240-1255]

b. *Estes foron da cidade // que é chamada Leôn / do Rodão, u havía / mui grand' igreja entôn, / que ardeu tan fèramente / que se fez toda carvôn; / mas non tangeu nas relicas, / esto* ***devedes creer*** [Alfonso X, *Cantiga III*, 1270-1282]

c. *Des i er fala sempr' en conhocença / que sabe ben seu conhocer mostrar; / e dorme, quando* ***se dev' espertar*** [Joan Lobeira, *Un cavaleir'á 'qui tal entendença*, 1258-1304]

d. *Entender / no vosso bon parecer / a* ***valer*** *me* ***debería*** [Osoir'Anes, *E por que me desamades*, 1165-1220]

e. *Por [e]sto, ca [non] por al, sofre-lo-ia / quanto xe m'ela quisesse fazer / mentr'eu vivese; mais non poderia, / se a non visse mui cedo, viver, nen a min* ***non*** *me* ***devia a prazer*** [F. Rodriguez de Calheiros, *O gran cuidad'e o afan sobejo*, 1220-1240]

f. *E ja, entanto com'eu vivo for, / per bõa fe ben me* ***dev'a tẽer*** */ por ome mui desaventurado, / sennor* [V. Fernandez Praga de Sandin, *Que sen conselho que vós, mia senhor*, 1200-1240]

3.2.4. *SABER* + INFINITIVE

The modal verbal periphrasis *saber* + infinitive predominantly conveys contents related to ability (16a), physical or intellectual aptitude (16b) [Yllera 1980: 137-138]. In some cases, especially with infinitives in which prior knowledge is not assumed (16c), its meaning becomes similar to the one of capacity, typical of *poder* + infinitive.

(16)

a. *Un jograr, de que séu nome / éra Pedro de Sigrar, / que mui ben* ***cantar sabía*** [Alfonso X, *Cantiga VIII*, 1270-1282]

b. *que as Escrituras* ***soube****, / e latín mui ben* ***falar*** [Alfonso X, *Cantiga LIII*, 1270-1282]

c. *pois mi non val d'eu muit'amar / a mia senhor, nen a servir, / nen quan apost'eu* ***sei negar*** */ o amor, que lh'ei a 'ncobrir* [A. Moniz d'Asma, *Pois mi non val d'eu muit'amar*, 1170-1220]

In *cantigas de amor, cantigas de escárnio e maldizer* and *cantigas de Santa María* this structure has a similar number of registered occurrences [approximately 30%), while in *cantigas de amigo*, only two cases were sampled (17a-b), both in negative clauses, pointing out the subject's inability.

(17)

a. *e pesa-mi, que m'enviou dizer / que lhi faça o que* ***non sei fazer*** [Joan Soarez Coelho, *Vedes, amigas, meu amigo ven*, 1235-1279]

b. *e sei eu del que cedo morrerá, / e, se morrer, non me faz i pesar, / ca se* ***non soube*** *da morte* ***guardar*** [G. Eanes do Vinhal, *O meu amigo, que me quer gran ben*, 1245-1285]

As Bosque [2000: 13-17] points out, the verb *saber*, while expressing dynamic modality, behaves as a control verb and requires the presence of an external argument (an agent), which means that in such structures there needs to be *someone* who knows how to perform the action encoded by the infinitive. That is why, *saber* + infinitive with this modal interpretation is documented in clauses with agentive and human subjects [Zieliński, Espinosa Elorza 2018: 122]. This is the most common context of its use in *cantigas de Santa María*, where the speaker makes references either to the aptitudes of the Virgin (18a) or, more frequently, to the abilities of her worshippers to love or praise her (18b-c).

(18)

a. *des i chamou / muitas das gentes / que vẽéssen parar / mentes como* ***sabía*** */ a Madre de Déus* ***lavrar*** */ per santa maestría* [Alfonso X, Cantiga XVIII, 1270-1282]

b. *Esto foi dũa donzéla / que éra en Fontebrar / monja, fremosa e béla, / que a Virgen muit'* ***amar*** */ sabía* [Alfonso X, *Cantiga LIX*, 1270-1282]

c. *Madre de Déus, bẽeitos son os que en ti fiúza han, / ca na ta gran mercee nunca falecerán / enquanto a* ***soubéren guardar e gradecer*** [Alfonso X, *Cantiga V*, 1270-1282]

In secular compositions, *saber* + infinitive is more numerous in negative statements. Aritigas and Cabré [2017: 119] indicate that in negative statements its feature [+knowledge] is neutralized and, hence, the dynamic interpretation with the meaning of incapacity is favored. In the case of lyrical love poems (19a-b), the lack of capacity is usually ascribed to the first person singular subject as the speaking voice in the poem describes his or her own natural or acquired dispositions. In the satirical ones, the use of the second person is more noticeable (19c-d) as the speaker tends to address a specific person or a group of people in a direct manner and points out their deficiencies or incompetence.

(19)

a. *e que* ***non sei*** *de vós* ***aver*** *rancura, / pero m'en coita fazedes viver* [Osoir'Anes, *Vós, mia senhor, que non avedes cura*, 1170-1220]

b. eu me busquei este mal, e maior, / u eu dixi pesar a mia senhor / pesar lhi dixi, e **non** me **sei** / no mundo conselho **filhar** [Fernan Rodriguez de Calheiros, *Senhor Deus, que coita que ei*, 1220-1240]

c. O peon sabe sempr'u vós jazedes / e **non** vos **sabedes** dele **guardar**

d. conselhar-vos-ei / que, pois vos vós **entoucar non sabedes**, / que façades quanto vos eu direi [Pero Garcia Burgales, *Pero me vós, donzela, mal queredes*, 1240-1270]

When it comes to the use of verbal forms, almost half of the occurrences appears in the present indicative. The use of past tenses is less usual; however, there are instances of preterite (20b) or imperfect indicative (21c), especially in *cantigas* with traces of a more narrative style, i.e., *cantigas de escárnio e maldizer* (20b) and some of the *cantigas de Santa María* (20c). Rare examples of imperfect subjunctive were found in expressive contexts, such as the one illustrated in (20d). One instance of *saber* in the conditional form has been attested, in the apodosis of a conditional clause, implying the possession of an ability in a hypothetical situation (20e).

(20)

a. *non me devedes vós culp'a põer / porque non* ***sei*** *eu ren no mund'****amar*** */ senon vós* [V. Fernandez Praga de Sandin, *Per bõa fe, fremosa mia senhor*, 1200-1240]

b. *Joam Nicolás* ***soube guarecer*** */ de mort'um hom'assi per sa razom* [A. Perez Vuitoron, *Joan Nicolas soube guarecer*, 1240-1255]

c. *Un jograr, de que séu nome / éra Pedro de Sigrar, / que mui ben* ***cantar sabía*** [Alfonso X, *Cantiga VIII*, 1270-1282]

d. *Virga de Jésse, / quen te* ***soubésse / loar*** *como mereces* [Alfonso X, *Cantiga XX*, 1270-1282]

e. *Mais se eu nunca cobrava / o viç'em que ant'estava, /* ***saber-lh'-ia*** *bem* ***sofrer*** */ seu amor* [D. Moniz, *Deus, que pouco que sabia*, 1252-1260]

4. CONCLUSIONS

A general conclusion from the study is that the selection of linguistic elements in *cantigas*, despite their artificial character, is adjusted to the communicative purposes of a poem. This means that the speakers use modal auxiliaries to draw upon their own capacities or limitations as well as to render their experiences or to convey universal truths in a more precise way than the use of lexical forms allows. The majority of differences in the use of modal auxiliaries in *cantigas* have been accounted for by the content and general ambience of the text, although some technical mechanisms (e.g., parallelism) also seem to influence the distribution of modal constructions.

The type of *cantiga* that seems to favour the use of modals the most is *cantiga de amor*. It had the most registered occurrences of all of the periphrases under study, except for *dever* + infinitive. This construction revealed to be more common in *cantigas de Santa María* where the speaker's intention to instruct people to act in conformity with Christian ethics is more salient. In both *cantigas de amor* and *cantigas de amigo*, due to their similarity in terms of themes, the dynamic and epistemic modal meanings prevail. They tend to focus more on the first-person perceptions of the world, which are influenced by the speaker's emotional state and the lack of reciprocity of his or her beloved. While in *cantigas de escárnio e maldizer*, the attention is more focused on other people's capacities or abilities, or rather the lack of those, and, hence, the use of the second person verb forms turned out to be more common.

BIBLIOGRAPHY

Alvar C., Gómez Moreno Á., 1987, *La poesía lírica medieval*, Madrid.

Atkinson D., 1955, *Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric*, "The Modern Language Review", vol. 50 (3), p. 281-287.

Blas Arroyo J. L, González Martínez J., 2014, *La alternancia deber/deber de + infinitivo en el siglo XVI: Factores condicionantes en un fenómeno de variación sintáctica a partir de un corpus epistolar*, "Spanish in Context", vol. 11, p. 76-96.

Bosque I., 2000, *¿Qué sabe el que sabe hacer algo? Saber entre los predicados modales*, [in:] *Palabras: Víctor Sánchez de Zavala in memoriam*, eds. F. García Murga, K. Korta Carrión, Vizcaya, p. 303-324.

Bybee J., Perkins R., Pagliuca W., 1994, *The evolution of grammar: Tense, aspect and modality in the languages of the world*, Chicago.

Carretero M., 1991, *Una propuesta de tipología de la modalidad: la aceptación como categoría modal*, "Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica", vol. 10, p. 41-61.

Coates J., Leech G., 1980, *The meanings of the modals in British and American English*, "York Papers in Linguistics", vol. 8, p. 22-34.

Cohen R., 2011, *The Poetics of Peace: Erotic Reconciliation in the Cantigas d'amigo*, "La corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures", vol. 39 (2), p. 95-143.

Cornillie B., 2007, *Evidentiality and Epistemic Modality in Spanish (Semi-) Auxiliaries: A Cognitive-Functional Approach*, Berlin/New York.

Depraetere I., 2016, *Modality*, [in:] *The Routledge Handbook of Semantics*, ed. N. Riemer, London-New York, p. 370-386.

Filgueira Valverde J., 1985, *Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial, Ms. Escurialense T.I.1*, Madrid.

Freixeiro Mato J.R., 2013, *El papel del reino de Galicia en la conformación y difusión del romance y de la literatura gallego-portuguesa medieval*, [in:] *Aproximaciones y revisiones medievales. Historia, lengua y literatura*, eds. A. González, L. von der Walde Moheno, México DF, p. 179-192.

Heine B., 1995, *Agent-Oriented vs. Epistemic Modality: Some Observations on German Modals*, [in:] *Modality in grammar and discourse*, J. Bybee, S. Fleischman, Amsterdam-Philadelphia, p. 17-54.

Hernández Díaz A., 2017, *Las perífrasis con el verbo haber + infinitivo. De los valores expresados por estas formas*, [in:] *La gramática en la diacronía: la evolución de las perífrasis verbales modales en español*, ed. M. Garachana Camarero, Frankfurt a. M.-Madrid, p. 197-228.

Kratzer A., 1991, *Modality*, [in:] *Semantik/Semantics: An International Handbook Of Contemporary Research*, eds. A. von Stechow, D. Wunderlich, Berlin, p. 639-650.

Lopes Graça V., 2009, *E dizem eles que é com amor – fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa*, "Floema. Caderno de Teoria e História Literária", vol. 5, p. 53-82.

Lopes Graça V., 2010, *Galician-Portuguese as a literary language during Middle Ages*, [in:] *Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, eds. F. Cabo Aseguinolaza, A. Abuín González, C. Domínguez, Amsterdam, vol. I, p. 396-412.

Lyons J., 1977, *Semantics,* Cambridge.

Nuyts J., 2006, Modality: Overview and linguistic issues, [in:] *The Expression of Modality*, ed. W. Frawley, Berlin-New York, p. 1-26.

Nuyts J., 2016, *The History of Modality and Mood*, [in]: *The Oxford Handbook of Modality and Mood*, eds. J. Nuyts, J. van der Auwera, Oxford, p. 31-50.

Oliveira A., 2001, *O trovador galego-português e o seu mundo.* Lisboa.

Oliveira A., Ribeiro J. C., 1995, *A segunda geraçao de trovadores galego-portuguesestemas, formas e realidades*, [in:] *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociacion Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. S. Paredes Núñez, p. 499-518.

Palmer F, 1999, *Modality and the English modals*, New York-London.

Pena X.R., 2002, *Historia da literatura medieval galego-portuguesa*, Santiago de Compostela.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009, *Nueva Gramática de la lengua española*, Madrid.

Robl A., 1980, *As cantigas d'escárnio e maldizer*, "Revista Letras", vol. 29, p. 5-17.

Rojo G., 1974, *Perífrasis verbales en el gallego actual*, Vigo.

Rosemeyer M., 2017, *La historia de las perífrasis deber/deber de + infinitivo: variación, norma y géneros textuales*, [in:] *La gramática en la diacronía: la evolución de las perífrasis verbales modales en español*, ed. M. Garachana Camarero, Frankfurt a. M.-Madrid, p. 147-196.

Schaffer M., 1987, *The Galician -Portuguese Lyric and the Kharjas*, "Portuguese Studies", vol. 3, pp. 1-20.

Schaffer M., 1997, *Questions of Authorship: The Cantigas de Santa Maria*, [in:] *Proceedings of the Eighth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, eds. A. M. Beresford, A. D. Deyermond, London, p. 17-30.

Sierra Valentí X., 2013, *Lírica Galaicoportuguesa Medieval*, Barcelona.

Sinner C., 2003, *Valores y usos de haber de + infinitivo y tener que + infinitivo en diferentes variedades del castellano*, [in:] *Perâifrasis verbals en les llengèues (ibero-) romániques*, eds. C. Pusch, A. Wesch A., Madrid, p. 193-206.

Snow J., 2019, *Clues to the authorship of the Cantigas de Santa Maria from the Toledo manuscript*, "Romance Quarterly", vol. 66 (3), p. 135-146.

Traugott E., Dasher R., 2002, *Regularity in Semantic Change*, Cambridge-New York.

Van der Auwera J., Plungian V., 1998, *Modality´s semantic map*, "Linguistic Typology", vol. 2, p. 79-124.

Van der Auwera J., Zamorano Aguilar A., 2016, *The History of Modality and Mood*, [in:] *The Oxford Handbook of Modality and Mood*, eds. J. Nuyts, J. van der Auwera, Oxford, p. 9-27.

Van Linden A., Verstraete J.C., 2011, *Revisiting deontic modality and related categories: A conceptual map based on the study of English modal adjectives*, "Journal of Pragmatics", vol. 43, p. 150-163.

Varga Âron K., 1976, *Linguistics and Poetry: The Peculiarities of Poetic Language*, [in:] *Toward a Theory of Context in Linguistics and Literature: Proceedings of a Conference of the Kelemen Mikes Hungarian Cultural Society*, ed. A. Makkai, The Hague, p. 13-35.

Yllera A., 1980, *Sintaxis histórica del verbo español: las perífrasis medievales*, Zaragoza.

Zieliński A., 2020, *Sobre la importancia de la documentación notarial para la historia de la lengua española*, "Studia Iberystyczne", vol. 19, pp. 311-328.

Zieliński A., Espinosa Elorza R.M., 2018, *La modalidad dinámica en la historia del español*, Berlin.

Internet sources:

Ferreiro M., 2018, *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, A Coruña, http://universocantigas.gal [access: 20.01.2022].

Lopes Graça V., Ferreira M. *et al.*, 2011, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*, Lisboa, http://cantigas.fcsh.unl.pt [access: 20.01.2022].

Varela Barreiro X., 2004, *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela, http://ilg.usc.es/tmilg [access: 20.01.2022].

BARBARA MAZUREK

Badanie użycia wybranych modalnych struktur pomocniczych w średniowiecznych kantyczkach galicyjsko-portugalskich

Streszczenie: Główny cel artykułu stanowi analiza cech znaczeniowych, morfologicznych i składniowych konstrukcji modalnych w języku galicyjsko-portugalskim na podstawie korpusu opartego na zbiorach *cantigas*, tj. utworów stanowiących jeden z najbardziej reprezentatywnych przykładów średniowiecznej poezji Półwyspu Iberyjskiego. Analizie zostały poddane struktury takie jak *dever* (∅, *de*, *a*), *aver* (∅, *a*, *de*), *poder*, *saber* + bezokolicznik. Badanie obejmowało analizę zastosowań i funkcji czasowników modalnych w odniesieniu do rodzaju cantigas (tj. *cantiga de amigo*, *cantiga de amor*, *cantiga de escarnio e maldecir*, *cantigas de Santa María*). Analiza wykazała, że różnorodność tematów i perspektyw obecnych w wyżej wymienionych tekstach, skutkuje rozbieżnościami w dystrybucji konstrukcji modalnych.

Słowa kluczowe: modalność, czasowniki modalne, język galicyjsko-portugalski, cantiga

Paulina Zielonka
Akademia Nauk Stosowanych im. Stanisława Staszica w Pile
ORCID: 0009-0005-3112-1520
e-mail: pzielonka@ans.pila.pl

Understanding the cognitive processes involved in overcoming language anxiety among higher education students

Summary: In this research paper, thought process behind the language anxiety overcoming is put under scrutiny. The higher level of language learning-associated anxiety, the lower levels of achievement connected with language acquisition. In relation with that, the influence of fear can be noticed in various forms of anxiety. For instance, the learner may be scared of speaking in classroom environment or being misunderstood. Due to that phenomenon, 30 students of practical courses in Stanisław Staszic State University of Applied Sciences in Piła and University of Economy in Piła took part in the research. The learners were assessed with the use of Foreign Language Classroom Anxiety Scale. Another research tool that was used in this research was the observation. The task that the students were supposed to complete was to pick an article from the newest issue of a scientific magazine, create an abstract, and perform the speech in front of the group. Furthermore, they were asked to complete the survey. The students were requested to elaborate on the details of the experienced anxiety and to describe the feelings that they felt, as well as the desired behaviours or actions that could have contributed to alleviating tension. The behaviours that could have been observed in the students may be classified into six different categories: strategies regarding preparation, somatic indicators, self-pacifying actions, thought process, seeking for outer support, and avoidance techniques. There were a few key factors that facilitate alleviation of the foreign language speaking anxiety, according to students. They differentiated a few notions that could have contributed to the better performance.

Keywords: anxiety, speaking, thought process, glottodidactics

DEFINING LANGUAGE SPEAKING ANXIETY

Language anxiety is a unique type of anxiety experienced by some individuals in response to learning and/or using a second language. It refers to a low self-appraisal of communicative competencies in the language learning environment. Language anxiety can be evoked by various stimuli in higher education students, including language classroom experiences, language aptitude evaluation, personality traits, progress in language learning, and reciprocal relationships with teachers and peers. The Attentional Control Theory (ACT) explains anxiety and its negative effects on learners. Anxious learners experience high levels of worry and low levels of self-confidence that lead to unsuccessful performance. Learners' personality types, specifically introversion versus extroversion, play a significant role in shaping their anxiety of foreign language classes. Anxiety influences learners' classroom interactions, learning, and assessment, which has an impact on learners' development and final growth. Anxiety can hinder academic progress of higher education students and negatively impact their motivation to learn and engage in language courses [Heydarnejad et. al. 2022].

However, cognitive, affective, and behavioral strategy types were evident in coping with language anxiety. A study found 70 basic tactics for coping with language anxiety that cohered into five strategy categories: Preparation, Relaxation, Positive Thinking, Peer Seeking, and Resignation. The study aimed to develop a typology of strategies that students use to cope with language anxiety [Kondo, Ying-Ling 2004].

Furthermore, learners need to be equipped with self-assessment to effectively regulate their unpleasant emotions, such as anxiety in the educational context. The more learners critically evaluate themselves, the less they suffer from anxiety in language classes. Learners' higher-order thinking skills, self-efficacy beliefs, and positive self-esteem are necessary for self-assessment [Heydarnejad et. al. 2022]. Therefore, it is crucial to address and manage language anxiety in higher education students to ensure their academic progress and success in language learning.

There are many existing definitions of language anxiety connected with speaking within the field of foreign language didactics. As cited in Dornyei and Ryan [2015], the findings of SLA research show that the higher level of language learning-associated anxiety, the lower levels of achievement connected with language acquisition. In relation with that, the influence of fear can be noticed in various forms of anxiety. For instance, the learner may

be scared of speaking in classroom environment or being misunderstood. Moreover, the feelings that the speaker may experience are: worry, embarrassment, etc. On that account, withdrawal from interaction with peers or the teacher can be observed in the behaviour of students.

Table 1. Classification of anxiety

Type	Characteristics
state	momentary experience of anxiety
situation specific	feeling anxiety in certain situations
facilitating	motivating students to fulfil the goal of speaking in SL
debilitating	posing barriers that prevent students from speaking in SL
trait	tendency of a particular student to become anxious

Source: [Nejman 2021].

As stated by Nejman [2021], the reluctance of the English language learners during a lesson is high. In the research conducted by the forementioned, students are unwilling to volunteer answers, and are only forced to voice their thoughts when pointed out by the teacher.

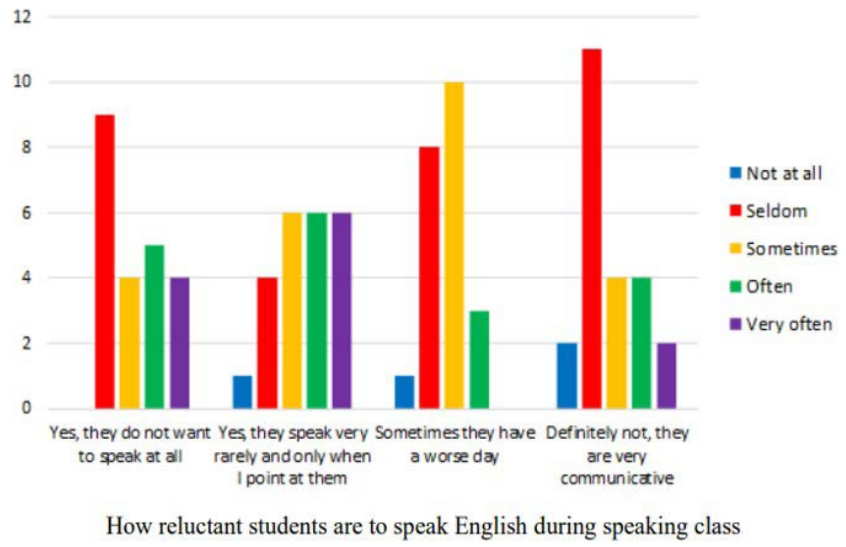


Figure 1. How reluctant students are to speak Englis during speaking class

Source: [Nejman 2021].

COGNITIVE PROCESSES INVOLVED IN OVERCOMING LANGUAGE ANXIETY

Overcoming language anxiety is a complex process that requires a comprehensive understanding of the cognitive and psychological factors that contribute to it. One of the most effective ways to overcome language anxiety is through the use of process drama, which has been found to be beneficial for advanced speakers [Kondo, Ying-Ling 2004: 258]. Additionally, teachers can play a vital role in reducing foreign language speaking anxiety by using strategies such as desensitisation, exposure therapy, and positive thinking [Horwitz 2010]. The theory of self-efficacy also suggests that changes in behaviour can be achieved by altering the level and strength of self-efficacy [Adams, Beyer 1977: 125]. On the other hand, behavioural therapy has proven to be an effective tool for overcoming social anxieties, including foreign language speaking anxiety [Kimani, et. al. 2019]. The cognitive processes involved in language acquisition also undergo serious anxiety, which can lead to fear, stress, and embarrassment. Therefore, addressing cognitive processes like imagination and visualization to reduce anxiety can improve language learning outcomes for anxious students [Foss, Reitzel 1988]. Overall, a combination of these strategies can help language learners to overcome their anxiety and improve their language skills.

EXISTING FINDINGS ON THOUGHT PROCESSES WHEN EXPERIENCING SLA

Among other research findings, there are scientists who put speaking anxiety under scrutiny and drew conclusions regarding the behaviour of students when experiencing fear. As cited in Adburahman and Rizqi [2020], some indicators that can be observed in the participants of a foreign language class are: looking at a friend and seeking for support, looking at one's own parts of the body as a pacifying strategy, positive thinking to boost some confidence, other avoidance strategies like looking away from the audience. Moreover, Gregersen, Macintyre and Meza[2014] proved in a different study that comparing oneself to peers might be one of the debilitating undertaking, self-pacifying thoughts occur at the same time while public performance, thinking ahead of what one wants to say next is another strategy used by the students, losing a train of thoughts in the meantime happens often, not being sure of the register that should be applied to this kind of speech. Kondo

and Ying-Ling [2004] classified the behaviours that they observed in students while speaking in front of the public as: preparation, relaxation, positive thinking, peer seeking, and resignation.

PARTICIPANTS OF THE STUDY

30 students of practical courses in Stanisław Staszic State University of Applied Sciences in Piła and University of Economy in Piła took part in the research, including:

- paramedic science (13);
- cosmetology (7);
- electrical engineering (3);
- pedagogy (3);
- philology (3);
- economics (1).

CHARACTERISTICS OF THE PARTICIPANTS

There were 60% of students aged under twenties or twenty. 36,7% of them were aged from 21 to 32. There was also one person (3,3%) aged 44-50. When it comes to gender, 66,7% of the participants were women, and 33,3% of them were men. 43,3% of the students had been learning English for 8-15 years, 30% of them for 4-7 years, 13,3% for more than 15 years, 10% for less than a year, and 3,3% for 1-3 years. When it comes to the hours of foreign language classes per week, 86,7% of the learners took 1-9 lessons of English, 10% had 10-18 lessons a week, and 3,3% took part in more than 18 lessons a week.

The students were also assessed with the use of Foreign Language Classroom Anxiety Scale, created by Horwitz in 1986. Levels of anxiety among the students according to FLCAS were taken into account as an indicator of how fearful they are faced with the necessity of speaking in front of the public. On the scale from 0 to 155, the higher the score, the greater level of the experienced anxiety during speeches in the foreign language. The average reached 72,65.

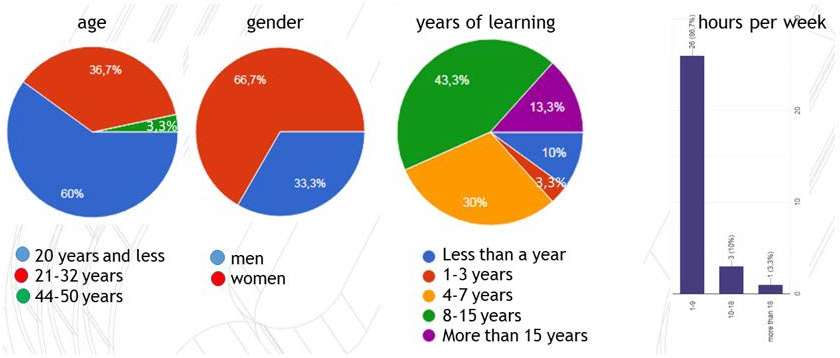


Figure 2. Characteristics of the participants of the study
Source: Compiled from own research.

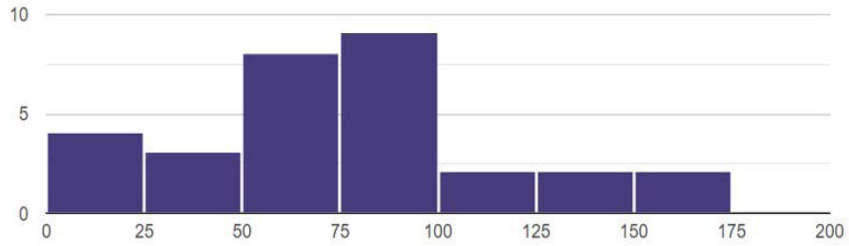


Figure 3. The levels of anxiety among the research group
Source: Compiled from own research.

Modified Foreign Language Classroom Anxiety Scale (FLCAS) was unified. The students were to answer true or false, and the more often they chose true, the more points they were given. The Foreign Language Classroom Anxiety Scale includes the following questions:

(1) I never feel quite sure of myself when I am speaking in my foreign language class.

(2) I worry about making mistakes in language class.

(3) I tremble when I know that I'm going to be called on in language class.

(4) It frightens me when I do not understand what the teacher is saying in foreign language.

(5) It would bother me to take more foreign language classes

(6) During language class, I find myself thinking about things that have nothing to do with the course.

(7) I keep thinking that the other students are better at language than I am.

(8) I am usually tense during my tests in my language class.

(5) I start to panic when I have to speak without preparation in language class.

(6) It embarrasses me to volunteer answers in SL in my class.

(7) Even if I am well prepared for my SL class, I feel anxious about it.

(9) I don't feel confident when I speak SL in my class.

(10) I worry about the consequences of failing my foreign language class.

(11) I understand why some people get so upset over foreign language class.

(12) In language class, I can get so nervous I forget things I know.

(13) I would be nervous speaking the foreign language with native speakers.

(14) I get upset when I don't understand what the teacher is correcting.

(15) Even if I am well prepared for language class, I feel anxious about it

(16) I often feel like not going to my language class.

(17) I am afraid that my language teacher is ready to correct every mistake I make.

(18) I can feel my heart pounding when I'm going to be called on in language class.

(19) The more I study for a language test, the more confused I get.

(20) I feel pressure to prepare very well for language class.

(21) I always feel that the other students speak the foreign language better than I do.

(22) I feel very self-conscious about speaking the foreign language in front of other students.

(23) Language class moves so quickly I worry about getting left behind.

(24) I feel more tense and nervous in my language class than in my other classes.

(25) I get nervous and confused when I am speaking in my language class.

(26) When I'm on my way to language class, I don't feel very sure and relaxed.

(27) I get nervous when I don't understand every word the language teacher says.

(28) I feel overwhelmed by the number of rules you have to learn to speak a foreign language.

(29) I am afraid that the other students will laugh at me when I speak the foreign language.

Another research tool that was used in this research was the observation. The task that the students were supposed to complete was to pick an article from the newest issue of a scientific magazine concerning the area of interest of their profession, and to select the most important information to create an abstract. Furthermore, they were asked to perform the speech in front of the group. They were observed in terms of the behaviours that the speakers exhibited connected with their level of fear.

Furthermore, they were asked to complete the survey. It contained three main sections (apart from the questions regarding characteristics): two open-ended question and one closed-ended modified Foreign Language Classroom Anxiety Scale. The students were requested to elaborate on the details of the experienced anxiety and to describe the feelings that they felt, as well as the desired behaviours or actions that could have contributed to alleviating tension.

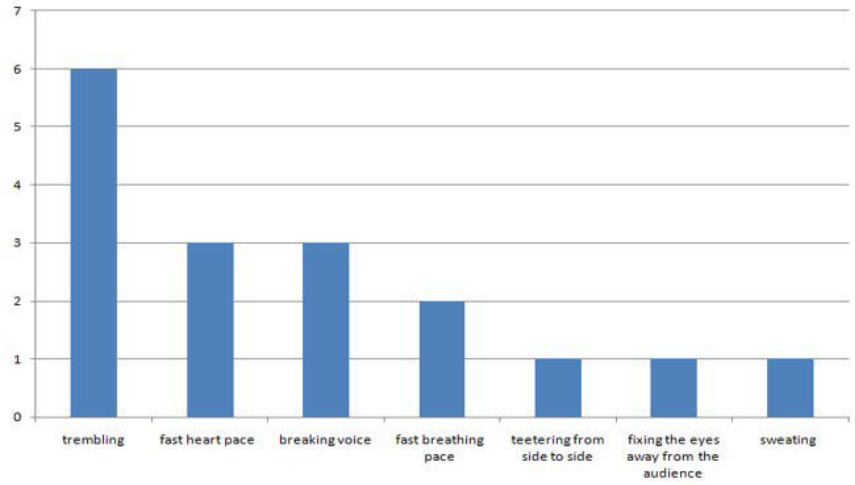


Figure 4. The observed physical indicators connected with anxiety that the students exhibited
Source: Compiled from own research.

The behaviours that could have been observed in the students may be classified into six different categories: strategies regarding preparation, somatic indicators, self-pacifying actions, thought process, seeking for outer support, and avoidance techniques.

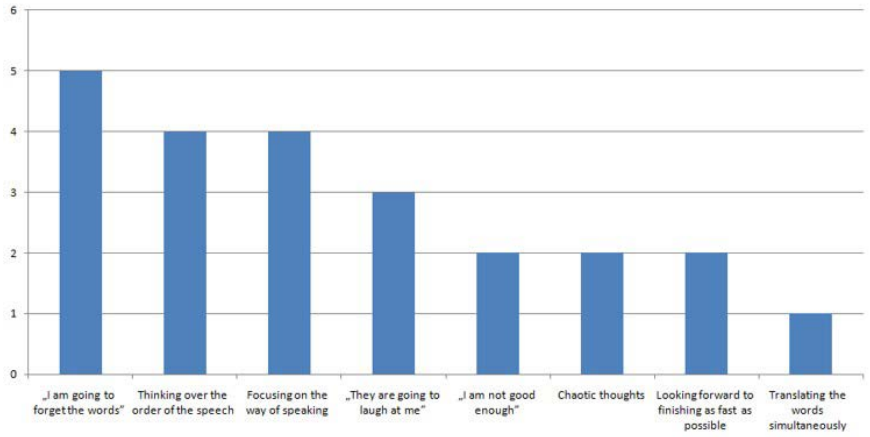


Figure 5. The thoughts that the students had in mind during the process of performing the speech

Source: Compiled from own research.

preparation	somatic	self-pacifying
memorising the words prepared beforehand	deep breaths	being focused and avoiding distraction
	gesticulation	not rushing oneself
	smiling, laughing	
thought process	**outer support**	**avoidance**
imagining being fluent in this language	active listening	sitting while speaking
	teacher cuing the words	chewing a gum
	tranforming errors into jokes	
	contact with the audience	

Table 2. The classification of behaviours of the students regarding fear of speaking in foreign language

Source: Compiled from own research.

There were a few key factors that facilitate alleviation of the foreign language speaking anxiety, according to students. They differentiated a few notions that could have contributed to the better performance:

PEER SUPPORT

- being quiet;
- smiling;
- active listening;
- asking questions;

- avoiding judgement;

TEACHER SUPPORT

- being non-judgemental;
- cuing the words;
- smiling;
- being supportive;
- avoiding interruption;
- modelling the speech;

SELF-CONSCIOUSNESS

- being able to achieve physical comfort (e.g. holding something in one's hand);
- being able to personalise the content;

EXPERIENCE

- getting used to speaking;
- frequent contact with native speakers;
- having learnt the necessary vocabulary beforehand.

LIMITATIONS OF THE STUDY

There were a few factors that could have contributed to lowering the legitimacy of this research. The coping mechanisms taken by students during this research were measured as a one-time situation, so the preference of using those methods may shift according to circumstances. What is more, the proposed methods of what kind of support the students would like to get were only their impressions. The techniques given by them need further research according to their effectiveness on alleviating anxiety. Moreover, some somatic indicators, like pulse or the pace of breathing, could contribute to the legitimacy of this research regarding the objective level of anxiety versus the impressions of students.

DISCUSSION

The methods observed in this research can be categorised into themes: preparation, somatic, self-pacifying, thought process, outer support, and avoidance. Additionally, asking the students to quit using the notes did not reduce the quality of the discourse significantly. On the contrary, it added to the authenticity and helped the ideas to be more comprehensible, as the

flow became more natural. All in all, the impact of the learning environment is undisputed. The atmosphere and relations, both between the pupils themselves and the student and teacher, play a significant role in the psychological safety of the speakers. As cited in Kubanyiova [2018], peer interaction has been widely regarded as a vital factor impacting the ability of the interlocutors to try and find themselves in position of a speaker who is devoid of fear of making mistakes, to take risks regardless of the outcome, and to support each other to make progress in the active language acquisition [Ohta 2001; Philp, Adams, Iwashita 2014; Swain, Brooks TocalliBeller 2002; Swain, Kinnear, Steinman 2011]. The same effect applies to the relationship that the teacher creates between themselves and the participants of the course. Overcoming one's own barriers makes the safety zone expand and the farther the students goes in their exploration, the bigger their abilities become. This has been widely discussed by the psychologists. For instance, Smith [2022] maintains that overwhelming oneself with too much pressure and inconvenience leads nowhere. Instead, the students are to begin with manageable tasks first, and then start to repeat those actions. That is where the confidence begins to grow and one becomes aware of the abilities and possessed skills. This may as well apply to the foreign language classroom, where repetition and exploring are key actions facilitating the process of acquisition.

PEDAGOGICAL IMPLICATIONS

There are number of techniques alleviating tension that can be applied by the students themselves, but there are also actions we as educators may take to help relieve anxiety. Avoiding interruption is an action that may support the quality of a learner of being focused. Being supportive boosts the confidence of the student and helps them to be more open and straightforward in their speech. Caring about the relations between the students supports the process of creating a safe space for them to try their skills in front of others. Furthermore, developing the students' self-esteem as the course proceeds is one of the most important features of a modern language classroom that facilitates the personality of course participants and makes them more willing to voice their thoughts. Last but not least, continuously increasing the level of difficulty (e.g. starting from small groups, then proceeding to bigger audience) helps the students to be more open to new experiences and get used to speaking in front of a bigger audience.

Language anxiety is a common issue among higher education students, but there are effective strategies that can be used to overcome it. One such strategy is positive thinking, which has been found to be related to a lower level of classroom anxiety in L2 learners. Kondo and Yang [2004] identified 70 tactics that can be used to cope with foreign language anxiety (FLA) and categorized them into five strategies. Tsiplakides and Keramida [2009] suggested that incorporating short-term project work could be effective for FLAR in higher education students. Learners with high FLA tend to distrust social situations in which they must interact in L2, leading to limited opportunities for meaningful interactions with teachers, peers, and others. Anxious learners who participate in successful interventions can begin to trust social situations requiring use of L2 through such meaningful interactions, leading to lowered FLA levels. Language teachers can help learners develop their emotion management capabilities by teaching affective strategies, which can provide anxious L2 learners with "readily sharable techniques and strategies". Affective strategy instruction can strengthen learners' ability to cope with FLA, which may affect emotional, cognitive, and attitudinal dimensions in learning. However, only two intervention studies have examined the effectiveness of affective strategy instruction, and only one of them could show a significant FLA reduction in the intervention condition. Interventions including performance such as drama or digital storytelling can improve both individual and interactional dimensions in L2 learning among higher education students. Cooperative digital storytelling can boost personal mood and enhance student-student communication, resulting in lower anxiety and higher test scores among higher education students. Podcasting also includes a performance phase and can be used as a method to develop effective strategies to overcome language anxiety among higher education students. However, it is important to note that engaging in digital storytelling tasks individually may increase FLCA level among higher education students. The effectiveness of drama intervention in overcoming language anxiety remains unclear among higher education students [Toyama, Yamazaki 2021].

BIBLIOGRAPHY

Bandura, A., Adams, N. E., Beyer, J., 1977, *Cognitive processes mediating behavioral change*, "Journal of Personality and Social Psychology", vol. 35 (3).

Dörnyei, Z., Ryan, S., 2015, *The psychology of the language learner revisited.* New York.

Foss K., Reitzel A., 1988, *A Relational Model for Managing Second Language Anxiety*, "TESOL Quarterly", vol. 22 (3).

Heydarnejad, T., Ismail, S.M., Shakibaei, G., 2022, *Modeling the impact of L2 grit on EFL learners' core of self-assessment and foreign language anxiety*, "Lang Test Asia", vol. 12.

Horwitz, E.K., Horwitz, M.B., Cope, J., 1986, *Foreign language classroom anxiety*, "Modern Language Journal", vol. 70 (2), p. 125-132.

Iavakos T., Areti K., 2009, *Helping Students Overcome Foreign Language Speaking Anxiety in the English Classroom: Theoretical Issues and Practical Recommendations,* "International Education Studies", vol. 2 (4).

Nejman Ż., 2021, *Ways of overcoming speaking anxiety in English classroom*.

Abdurahman N., Rizqu, M., 2020, *Indonesian students' strategies to cope with foreign language anxiety*, "TEFLIN Journal", vol. 31 (1).

Gregersen T., Macintyre P., Meza M., 2014, *The Motion of Emotion: Idiodynamic Case Studies of Learners' Foreign Language Anxiety*, "The Modern Language Journal", vol. 98 (2).

Kimani, T. Bickmore, H. Trinh, P. Pedrelli, 2019, *You'll be Great: Virtual Agent-based Cognitive Restructuring to Reduce Public Speaking Anxiety, 2019 8th International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction (ACII)*, Cambridge.

Kondo D., Ying-Ling Y., 2004, *Strategies for coping with language anxiety: the case of students of English in Japan*, "ELT Journal", vol. 58 (3).

Kubanyiova M., 2018, *Creating a Safe Speaking Environment.* Part of the Cambridge Papers in ELT series, Cambridge.

Piazzoli E., 2011, *Process drama: the use of affective space to reduce language anxiety in the additional language learning classroom*, "Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance", vol. 16 (4).

Smith J., 2022, *Why Has Nobody Told Me This Before?*, New York.

Toyama M., Yamazaki Y., 2021, *Classroom Interventions and Foreign Language Anxiety: A Systematic Review With Narrative Approach*, "Front. Psychol.".

PAULINA ZIELONKA

Zrozumienie procesów poznawczych zaangażowanych w pokonywanie lęku językowego wśród studentów szkół wyższych

Streszczenie: Badaniu poddano proces myślowy stojący za przezwyciężeniem lęku językowego. Im wyższy poziom lęku związanego z nauką języka, tym niższy poziom osiągnięć związanych z jego przyswajaniem. W związku z tym, wpływ strachu można zauważyć w różnych zachowaniach uczniów. Na przykład: student może bać się mówić w środowisku klasowym lub mieć obawy, że nie zostanie zrozumiany. Z uwagi na to zjawisko, w badaniach wzięło udział 30 studentów kierunków praktycznych Akademii Nauk Stosowanych im. Stanisława Staszica w Pile oraz Wyższej Szkoły Gospodarki w Pile. Uczących się oceniano za pomocą Foreign Language Classroom Anxiety Scale (skali pozwalającej na oszacowanie poziomu lęku językowego u uczniów). Kolejnym narzędziem badawczym, które zostało wykorzystane w niniejszych badaniach, była obserwacja. Zadaniem uczniów było wybranie artykułu z najnowszego numeru czasopisma naukowego, stworzenie streszczenia i wygłoszenie przemówienia przed grupą. Ponadto poproszono ich o wypełnienie ankiety. Studenci odpowiedzieli na pytania o omówienie szczegółów doświadczanego lęku oraz opisanie odczuwanych przez nich emocji, a także pożądanych zachowań lub działań, które mogłyby przyczynić się do złagodzenia napięcia. Zachowania, które można było zaobserwować u uczniów, można podzielić na sześć różnych kategorii: strategie dotyczące przygotowania, wskaźniki somatyczne, działania samouspokajającego, proces myślowy, poszukiwanie wsparcia zewnętrznego oraz techniki unikania. Według uczniów istnieje kilka kluczowych czynników, które ułatwiają złagodzenie lęku przed mówieniem w języku obcym. Wyróżnili kilka pojęć, które mogły przyczynić się do lepszego wygłoszenia przemówienia.

Słowa kluczowe: lęk, mówienie, proces myślowy, glottodydaktyka

Agnieszka Łazor-Pawelec
Uniwersytet Gdański
ORCID: 0000-0003-0482-9310
e-mail: a.lazor.878@studms.ug.edu.pl

Sposoby nawiązywania bliskości i podtrzymywania kontaktu z wiernymi w dyskursie homiletycznym

Streszczenie: Celem niniejszego opracowania jest odpowiedź na pytanie, w jaki sposób kapłani podejmują inicjatywę nawiązania i podtrzymania kontaktu oraz bliskości z wiernymi w dyskursie homiletycznym. Na podstawie przeprowadzonych obserwacji można stwierdzić obecność różnych środków językowych, których zadaniem jest stworzenie bliskiej relacji nadawczo-odbiorczej. Przedstawiono również niektóre z wielu elementów językowych, które pobudzają zainteresowanie oraz aktywizują wiernych podczas homilii.

Słowa kluczowe: zwroty adresatywne, kontakt, wierni, homilia

Celem niniejszego opracowania jest odpowiedź na pytanie, czy homiliści wychodzą z inicjatywą nawiązania bliskości z wiernymi, podtrzymania z nimi kontaktu oraz ich aktywizowania w trakcie przepowiadania homiletycznego? Jeśli tak, to za pomocą jakich środków językowych tego dokonują? Materiałem badawczym są homilie wygłoszone w miesiącach: kwietniu i maju 2020 roku w gdańskich parafiach, dostępne na kanale Facebook tychże parafii. Należy podkreślić fakt, że część analizowanych homilii została wygłoszona w momencie najbardziej radykalnych obostrzeń związanych z pandemią koronawirusa SARS-Co-V-2, kiedy to w kościołach, poza służbą liturgiczną, mogło przebywać zaledwie pięć osób. Dla pozostałych wiernych jedynym sposobem

uczestniczenia we Mszach świętych, były transmisje on-line, co wpłynęło na sposób zwracania się do wiernych. Widać więc wyraźnie z jak trudnym zadaniem musieli zmierzyć się homiliści, aby przekazywane przez nich słowo skutecznie dotarło do odbiorców. Z zebranego materiału wyekscerpowałam takie elementy jak formy czasownikowe i zaimkowe oraz formy adresatywne, ponieważ wspomniane elementy w szczególny sposób wpływają na aktywizację wiernych, budowanie pozytywnych relacji między nadawcami i odbiorcami oraz mają działanie wspólnototwórcze. Działanie to jest istotne, ponieważ cała celebracja Mszy świętej, której częścią jest homilia, ma wymiar właśnie wspólnototwórczy. Oznacza to, że cała zgromadzona wspólnota włączona w celebrację „odnajduje swoje korzenie i odnajduje tożsamość, oraz nawiązuje więzi" [Gabara 2014: 83].

Na wstępie, konieczne jest wyjaśnienie znaczenia terminu „homilia". Gerad Siwek [1992: 121] zapewnia o jego greckim pochodzeniu i tłumaczy jako „swobodną, przyjacielską rozmowę". Również Müller twierdzi, że nazwa ta wywodzi się z greki, gdzie słowo *homilein* oznacza „rozmawiać ze sobą po bratersku" [Müller 2003: 15]. Tak więc z samej definicji wynika, że jest to dyskurs, który powinien stwarzać bliskie relacje między stronami i obie te strony angażować. Homilia jest publicznym wystąpieniem oratorskim. To, co ją wyróżnia spośród innych wystąpień publicznych, jest jej wymiar mistagogiczny oraz kerygmatyczny. Bez tych elementów, homilia byłaby jedynie mową wygłoszoną językiem religijnym, który ze swej strony często jest dla odbiorców trudny do zrozumienia (ze względu na technicyzmy, czy archaiczne sformułowania). Do tego problemu odniósł się Sobór Watykański II, wskazując na potrzebę stosowania w przepowiadaniu języka prostego i jasnego, a tym samym bardziej zrozumiałego dla ogółu wiernych. Ma to szczególne znaczenie w obecnych czasach naznaczonych zjawiskiem dekatolicyzacji. Homiliści są zmuszeni do zastosowania różnych środków (również językowych), aby nie oddalać wiernych od Kościoła, lecz ich do Niego przybliżać, dlatego istotne jest aby homilie były wygłaszane w sposób skuteczny i angażujący.

DIALOGICZNOŚĆ KAZAŃ

Jednym ze sposobów zaangażowania wiernych w dyskurs homiletyczny jest zastosowanie dialogu w wygłaszanym przepowiadaniu. Dialog w gatunku homililetycznym jest elementem złożonym, ponieważ nie jest to jedynie konwersacja między dwiema lub więcej osobami, ale przenikają się w nim dwie płaszczyzny: antropologiczna oraz teologiczna. Jest to więc z jednej strony

dialog między Osobami boskimi i Kościołem (sfera teologiczna), z drugiej wzajemny dialog odbywający się między kapłanem a człowiekiem (sfera antropologiczna). Moim celem nie jest analiza dialogiczności homilii, lecz jedynie zwrócenie uwagi na fakt pojawiania się w niej elementów realnego dialogu[1]. Jest to istotne z perspektywy nawiązywania bliskości, ponieważ bezpośrednio zaangażowany w akt komunikacyjny uczestnik, jest w stanie nawiązać relację nadawczo-odbiorczą.

Wbrew stwierdzeniu Lidii Przymuszały [2003: 58], że „niemożliwy jest dialog *sensu stricto* między mówiącym a jego audytorium", analiza zebranego materiału pozwoliła na wyciągnięcie wniosku, że istnieją dwie sytuacje, w których dialog realny może się urzeczywistnić. Pierwszą z nich jest formuła inicjalna pełniąca funkcję powitania oraz formuła delimitacyjna w funkcji pożegnania wiernych. W części homilii pojawiał się zwrot: *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus,* co wywoływało kolektywną odpowiedź: *na wieki wieków amen*. Podobną reakcję wywoływało zakończenie charakterystycznyą dla kazań i homilii formułą delimitacyjną, będącą swistegogo rodzaju pożegnaniem: *amen,* na co wierni odpowiadali: *Bóg zapłać*. Dorota Rancew-Sikora stwierdza, że: „odpowiednia odpowiedź na pożegnanie stanowi dla mówiącego potwierdzenie, że jego partner dobrze zrozumiał uczestnika inicjującego pożegnanie i zaakceptował jego chęć skończenia rozmowy" [Rancew-Sikora 2007: 46]. To potwierdza zarówno relaną dialogowość homilii.

Drugim przypadkiem występowania realnegu dialogu jest wygłoszenie homilii dialogowanej. Stosowana najczęściej podczas Mszy świętych z udziałem dzieci i skierowana w szczególności do nich, polega ona na stawianiu przez homilistę pytań odnoszących się do przeczytanych w czasie liturgii tekstów, na które dzieci udzielają odpowiedzi, albo indywidualnie, albo zbiorowo. W jednej z homilii skierowanej do dzieci można usłyszeć następujące dialogi:

a) K: A skąd się biorą księża, z nieba nam spadają, czy z księżyca? D: Nieeee
b) K: I tu są balony. Widzimy?
   D: Tak, tu są balony!

[1] W homilii jako gatunku monologowym, obecny jest dialog wirtualny, który jest wewnętrzną odpowiedzią uczestnika przepowiadania na usłyszane słowo [zob. Siwek 1992: 120; Cygański 2018: 243]. Ponieważ homilia nie ma jedynie wymiaru antropologicznego, istotny jest dialog z samym Bogiem. On jest pierwotnym nadawcą treści, a homilista jej przekaźnikiem. I właśnie biorąc pod uwagę sytuację egzystencjalną wiernych w świetle bożego słowa, homilista przekazuje boskie przesłanie nadając swojej wypowiedzi dialogowość, ponieważ „odnosi ku sobie nawzajem nadawcę i odbiorcę komunikatu" [Cygański 2018: 246].

Niezwykle istotna jest tu rola homilisty, który dialog rozpoczyna, porwadzi, udziela głosu oraz go zakańcza [zob. Cygaski 2018: 258].

Przedstawione przykłady pozwalają zauważyć czynne zaangażowanie wiernych w homilię, zarówno ze strony dzieci biorących udział w dialogu, jak i ze strony dorosłych udzielających odpowiedzi na usłyszane powitanie i pożegnanie. Jest to dowód na istnienie prawdziwego i relanego kontaktu między nadawcą i odbiorcą.

WSPÓLNOTA WIERNYCH I RELACJA Z HOMILISTĄ

Istotny jest fakt, że wspólnotę wiernych stanowi grupa silnie zróżnicowana pod względem wieku, płci, statusu ekonomicznego i społecznego, pochodzenia oraz wykształcenia. To zróżnicowanie wymaga dostosowania przepowiadania do zdolności percepcyjnych audytorium, a także do jego doświadczenia. Natomiast należy zwrócić uwagę na jeden niezwykle ważny element łączący poszczególnych członków tej wspólnoty, którym jest wiara w Jezusa Chrystusa i jak twierdzi ks. Witold Ostafiński, właśnie ta wiara, która ze swej strony daje poczucie wspólnoty, „jest podstawową więzią między nadawcą a odbiorcą" [Ostafiński 2008: 79]. Więź taka aktualizowana jest za pomocą stosowania form gramatycznych pierwszej osoby liczby mnogiej. Czasownikowe formy 1 os. l. mn. „w największym stopniu sprzyjają nawiązaniu bliskiego kontaktu kaznodziei ze słuchaczami [Ostafiński 2008: 71]. Dzięki tym formom nadawca wskazuje na siebie jako członka wspólnoty i jako jednego ze zgromadzonych w kościele ludzi:

a) Moi drodzy, dzisiaj *czujemy się* zagrożeni, *martwimy się* o przyszłość naszą, naszych bliskich, o przyszłość naszych dzieł, które *budowaliśmy* nieraz za cenę wielu wyrzeczeń.
b) I *cieszymy się*, że rozmraża się gospodarka.
c) *dążymy* do dobra. Jako ludzie *mamy* taki zmysł, taką zdolność, że *wyczuwamy* tym zmysłem, że coś jest dobre […] *nie mamy* problemu, żeby za tym pójść.
d) *My wszyscy jesteśmy* uczniami Chrystusa i *my wszyscy mamy* Ducha Świętego. *Każdy z nas* jest posłany, aby być świadkiem Chrystusa.

Kolejnym sposobem po który sięgają homiliści w celu budowania wspólnoty jest forma zaimka osobowego *my,* która ma silny wydźwięk wspólnototwórczy. Izabela Kępka [zob. Kępka 2011: 60] twierdzi, że występowanie nadawcy w formie *my* podkreśla jedność kaznodziei z odbiorcami oraz wzmacnia dialogiczność kazania. W analizowanych homiliach z dużą częstotliwością

pojawiają się formy fleksyjne tego zaimka osobowego:

a) *My* wszyscy, gdyby nie Jezus, *byśmy* skazani byli na śmierć.
b) *My* jesteśmy w drodze do świętości.
c) On zaprasza *nas,* abyśmy nie tracili nadziei.
d) Również pojawiają się, choć w mniejszej liczbie, formy fleksyjne zaimka dzierżawczego *nasz*:
e) By Duch wypełniał *nasze* ciało.
f) *Nie moglibyśmy* pokonać śmierci, nie możemy tego zrobić, dlatego, że śmierć jest owocem grzechu, a grzech jest obecny w *naszym* życiu.

Występowanie form zaimkowych w pierwszej osobie liczby mnogiej przytoczone w powyższych przykładach podkreśla wspólnotę z wiernymi,; ma więc „wydźwięk nieprzeciwstawny" [Kępka 2011: 60]. Autorka zwraca jednak uwagę na fakt, że istnieje także *my,* które nie wskazuje na wspólnotę[2]. Wśród analizowanych homilii, w jednej pojawiło się szczególnie widoczne zastosowanie wykluczające wiernych:

a) *My też* czekamy aż to się skończy […] *My też* mamy dokładnie takie same odczucia […] *my też* za wami tęsknimy. Tęsknimy za wspólnotą parafialną.

My w tym przypadku stanowią tylko i wyłącznie kapłani. Jednak należy zwrócić uwagę na występującą po zaimku *my* leksem *też* w funkcji partykuły wzmacniającej. Jej występowanie daje do zrozumienia, że kapłani tak samo, jak wierni czekają i tęsknią, i tak samo, jak oni odczuwają. Tak więc, z jednej strony przytoczony przykład zaimka osobowego *my* wyklucza wiernych z grona duchownych, z drugiej zaś występująca bezpośrednio za nim partykuła *też* jednoczy i zacieśnia więzi, ponieważ wszyscy – zarówno kapłani, jak i parafianie znajdują się w tej samej pandemicznej rzeczywistości i mają takie same odczucia.

W analizowanych tekstach pojawiło się również zastosowanie form gramatycznych (czasownikowych i zaimkowych) drugiej osoby liczby pojedynczej:

a) Miłosierny Bóg, który opiekuje się *tobą* dzisiaj i będzie się opiekował także jutro, albo odwróci od *ciebie* cierpienie, albo da *ci* siłę do jego zniesienia, dlatego *zachowaj* spokój i *odrzuć od siebie* cały strach, bojaźń i niepokój, który podpowiada *ci twoja* wyobraźnia.

[2] Autorka grupuje występowanie zaimka *my,* w zależności od tego, kogo dane „my"dotyczy. Między innymi dokonuje podziału na my – jako wy, my – jako niektórzy z was, my – jako ja + niektórzy z was, itd. (zob. 2011: 61-65).

b) *Będziesz* dobrym mężem, dobrą żoną, dobrym ojcem, dobrą matką.

Takie zwrócenie się do odbiorcy stwarza wrażenie, że wypowiedź jest skierowana bezpośrednio do niego i dotyczy jego własnych problemów i wątpliwości. Ostafiński w następujący sposób odnosi się do powyższego zagadnienia:

Dzięki takiej formie odbiorca staje się niejako partnerem dialogu. […] W ten sposób kaznodzieja akcentuje indywidualność odbiorcy, zostawia miejsce na dylematy etyczne, trudne wybory moralne. Słuchacz jest przeświadczony, że kazanie zrodziło się z wewnętrznego dialogu z jego pytaniami i problemami [Ostafiński 2008: 71-72].

Pojawia się także, choć rzadko, użycie drugiej osoby liczby mnogiej. Badacze homilrtyki, między innymi Leszek Szewczyk, zwracają uwagę na silne oddziaływanie wykluczające i tworzące dystans między nadawcą i odbiorcami takiej formy gramatycznej [Szewczyk, 2002: 363], co potwierdza poniższy przykład:

a) Tak jak *wy*. *Wy* jesteście w funkcji Chrystusa.

W pozostałych przykładach można zauważyć, że zwracanie się w drugiej osobie liczby mnogiej jest związane z wyrażeniem emocjonalnych stanów kaznodziei, związanych z prośbami i życzeniami:

a) *Chciałbym was prosić* o modlitwę. […] *Proszę was z całego serca* o modlitwę.
b) *Chciałbym was* dzisiaj poprosić.

Wyrażanie próśb i życzeń nie jest związane jedynie z użyciem drugiej osoby liczby mnogiej, ale również form gramatycznych osoby pierwszej (l. poj i mn.), czego przykładem są następujące cytaty:

a) I tego dzisiaj, w dzień zesłania Ducha Świętego, *sobie życzmy*.
b) *Niech* zmartwychwstały Chrystus wypełnia *nasze serca* radością.
c) *Bardzo się cieszę*
d) *Cieszmy się*

ZWROTY ADRESATYWNE W RELACJI NADAWCZO-ODBIORCZEJ W DYSKURSIE HOMILETYCZNYM

W celu podkreślenia obecności odbiorców homiliści posługują się różnymi środkami językowymi, wśród których najczęściej można zaobserwować

zastosowanie form adresatywnych. Należą one „do grupy skonwencjonalizowanych formuł o charakterze grzecznościowym" [Kępka 2011: 67]. Pomimo tego, że nie pełnią one funkcji informacyjnej, ich obecność w przepowiadaniu jest pożądana, ponieważ:

> Formy adresatywne stanowią jedną ze strategii dyskursywnych. Dzięki przekazywaniu znaczeń interpersonalnych na linii nadawca – odbiorca nie tylko wzmagają dialogiczność tekstu, ale także wytwarzają określny rodzaj związku między obiema stronami komunikacji [Kępka 2011: 67].

Dzieje się tak ze względu na funkcje, jakie pełnią formy adresatywne w wypowiedzi. Wewiór za najbardziej istotną uważa funkcję pragmatyczną, ponieważ: „zwroty adresatywne przede wszystkim zmniejszają dystans między kaznodzieją i wiernymi, osłabiają oficjalność kontaktu […] służą wyrażaniu szacunku i zaznaczaniu więzi" [Wewiór 2012: 94], natomiast Lidia Przymuszała [2003: 48] stwierdza, że formy adresatywne pełnią bardzo ważną funkcję fatyczną oraz służą „nawiązaniu kontaktu i wyraźnemu ukierunkowaniu tekstu".

W materiale poddanemu analizie najliczniejsza okazała się formuła kolektywna *moi drodzy.* Również często stosowano inne adresatywy z centrum rzeczownikowym w liczbie mnogiej[3], takie jak: *kochani, kochani moi, drodzy w Chrystusie.* Podstawowy adresatyw *bracia i siostry* występował samodzielnie lub był wzbogacany prepozycjonalnie takimi określnikami, jak *kochani* lub *drodzy*.

Zwroty adresatywne zwracają uwagę odbiorcy na fakt, że do niego jest skierowana wypowiedź; mają działanie aktywizujące. Ponadto wzmocnione emocjonalnie przez kaznodziejów, dzięki zastosowaniu określeń wyrażających pozytywne nastawienie, stwarzają wrażenie serdeczności i budują bliską relację z wiernymi. Wśród zebranych homilii pojawiły się formy adresatywne rozwinięte o określenia wskazujące na obecność odbiorcy w sferze wirtualnej: *siostry, które łączycie się z nami poprzez transmisję; drodzy siostry i bracia zgromadzeni w swoich domach.* Zjawisko to miało bezpośredni związek z ograniczeniami

[3] Wewiór w artykule: *Zwroty adresatywne współczesnych kazań* [2012] dokonuje podziału na adresatywy podstawowe (np. bracia i siostry), adresatywy z centrum rzeczownikowym w liczbie mnogiej (takie jak kochani parafianie) oraz adresatywy z centrum substantywnym (najmilsi drodzy wierni) [por. s. 93-94].

spowodowanymi epidemią i transmitowaniem Mszy świętych drogą online.[4]

Poza funkcją łączącą, wspólnototwórczą i budującą więzi uwagę zwraca fakt, że pojawiały się również formy adresatywne wskazujące na hierarchiczność, co wyrażało się w zastosowaniu następujących sformułowań:

a) Drodzy współbracia w kapłaństwie, drogie siostry zakonne, liturgiczna służbo ołtarza i wy którzy, drodzy parafianie i kościół, wy, którzy jesteście razem z nami na modlitwie.

b) Drodzy kapłani na czele z księdzem proboszczem Tadeuszem, drodzy szafarze nadzwyczajni i członkowie służby liturgicznej, drogie siostry, drodzy bracia.

W przytoczonych przykładach homilista zwraca się w pierwszej kolejności do osób stojących najwyżej w hierarchii danego zgromadzenia, czyli kapłanów, następnie osób konsekrowanych (sióstr zakonnych), służby liturgicznej (świeckich, którzy służą do Mszy świętej) i dopiero na samym końcu do wiernych. Zjawisko to opisuje Eugeniusz Tomiczek, który zauważa, że „im grupa społeczna jest hierarchicznie bardziej zróżnicowana, tym większe znaczenie przypisywać będą jej członkowie przestrzeganiu etykiety" [Tomiczek 1983: 107]. Według autora, takie *rygorystyczne* przestrzeganie etykiety zwracania się do odbiorców wynika z tradycji zapoczątkowanej już w czasach wczesnego średniowiecza i przestrzeganej do dzisiaj. Według tej tradycji, jak zapewnia autor, „każdy członek obowiązany jest honorować starszeństwo/ wyższą rangę/ w formie odpowiedniej tytulatury" [Tomiczek 1983: 107]. Takie właśnie zastosowanie uwypuklają powyższe przykłady.

Formy adresatywne stosowane w homiliach pełnią również funkcję strukturalną. Najczęściej inicjują przepowiadanie (przywitanie słuchaczy) w celu zapoczątkowania kontaktu oraz za ich pomocą wprowadzana jest nowa myśl [Kępka 2011: 67]. Odzielają poszczególne części tekstu i oznajmiają jego zakończenie. Wśród adresatywów występujących w tych funkcjach pojawiły się sformułowania *moi drodzy, moi kochani, bracia i siostry,* i dalej *drogie siostry, drodzy bracia, drodzy w Chrystusie* i *kochani*.

WNIOSKI

Na podstawie przeprowadzonej analizy można stwierdzić, że w większości homilii pojawiają się językowe środki nawiązania bliskości z wiernymi,

[4] Oczywiście transmisje Mszy świętych nie są niczym nowym. Już wcześniej były nadawane drogą radiową oraz za pomocą telewizji. Jednak transmitowanie ich za pomocą Internetu i to na tak szeroką skalę, zdecydowanie stanowi novum.

podtrzymania z nimi kontaktu oraz, że homiliści podejmują próby aktywizowania wiernych. Dzięki zastosowaniu przywitania w postaci sformułowania *niech będzie pochwalony Jezus Chrystus* lub użycia form adresatywnych zostaje nawiązany kontakt między nadawcą i odbiorcą. Czasownikowe i zaimkowe formy gramatyczne, szczególnie pierwszej osoby liczby mnogiej, pozwalają stworzyć atmosferę bliskości, a także mają działanie wspólnototwórcze, natomiast wprowadzenie elementów dialogu (częste w homiliach skierowanych do dzieci) ma działanie aktywizujące, powodując czynny udział wiernych w trakcie wygłaszanej homilii. Takie działania sprawiają, że homilia staje się wielowymiarowa, jest prawdziwym aktem komunikacyjnym w którym bierze udział nie tylko wygłaszający homilię kapłan, ale też wierni. Są oni realnymi uczestnikami interakcji jaka zachodzi na przestrzeni nadawczo-odbiorczej.

BIBLIOGRAFIA

Cygański A., 2018, *Dialogiczny wymiar homilii po Soborze Watykańskim II,* praca doktorska, [opublikowana w:] *Ancilla Verbi*, t. 6, red. H. Sławiński, Kraków.

Gabara P., 2014, *Recepcja zjawiska komunikacyjnego w teologii liturgii i homiletyce,* „Łódzkie Studia Teologiczne", t. 23, nr 3, s. 77-92.

Kępka I., 2011, *Przepowiadanie ks. Hieronima Kajsiewicza 1812-1873*, Gdańsk.

Müller K., 2003, *Homiletyka na trudne czasy*, Kraków.

Ostafiński W., 2008, *Nadawca i odbiorca w komunikacyjnym modelu przepowiadania na przykładzie tekstów abp. Józefa Michalika*, „Collectanea Theologica", nr 78 (1), s. 67-79.

Przymuszała L., 2003, *Struktura i pragmatyka Postylii Samuela Dambrowskiego*, Opole.

Siwek G., 1992, *Przepowiadać skuteczniej*, Kraków.

Szewczyk L., 2002, *Perswazja językowa w wybranych homiliach kapłanów archidiecezji katowickiej,* „Śląskie Studia Historyczno- Teologiczne", z. 2, s. 359-376.

Tomiczek E., 1983, *System adresatywny współczesnego języka polskiego i niemieckiego. Socjologiczne studium konfrontatywne*, Wrocław.

Wewiór S., 2012, *Zwroty adresatywne współczesnych kazań*, „Język – Szkoła – Religia", nr 7 (2), s. 89-97.

AGNIESZKA ŁAZOR-PAWELEC

Wayf of establishing closeness and maintaing contact with the faithful in the homiletic discourse

Summary: The aim of this work is to answer the question on how the priests take the initiative to establish and keep contact with the faithful during preaching the homily. Based on my research we can observe several linguistic resources, bringing together the faithful and the priest and establishing a close contact with them. This paper also shows some of the many linguistic elements stimulating the interest of the faithful during the homily.

Keywords: addressative forms, contact, faithful, homily

Małgorzata Musiał
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0009-0000-8321-4618
e-mail: musmal@wp.pl

Językowy obraz niewoli w relacjach jeńców Stalagu II D w Stargardzie

Streszczenie: Tekst jest próbą rekonstrukcji językowego obrazu niewoli, w jakiej przebywali jeńcy wojenni w stalagu II D w Stargardzie w latach 1939-1945. Celem pracy jest doprecyzowanie jak jeńcy postrzegali i nazywali warunki, na postawie analizy relacji jeńców stalagu II D. Z powstałych relacji można wypreparować obraz niewoli jeńców stalagu, której warunki diametralnie różniły się od warunków niewoli jeńców oflagów, których los jest znacznie lepiej znany. Jak wynika z przeprowadzonej analizy zebranych dokumentów traktowanie jeńców nie było zgodne z prawem międzynarodowym. Językowy obraz niewoli, który wyłonił się z analiz relacji jeńców i źródeł epistolarnych, to głód towarzyszący jeńcom każdego dnia, ale w znacznie pogłębionej formie niż wynika to z definicji braku pożywienia. Ponadto warunki mieszkaniowe jak dla zwierząt, brak higieny i niewolnicza wręcz praca rysują obraz niewoli, w którym człowiek traktowany by jak zwierzę. Zbudowany z relacji jeńców językowy obraz niewoli pokazuje co system totalitarny zgotował tysiącom niewinnych osób. Oprawcy sprawili, że jeńcy byli upokarzani, upodlani każdego dnia swojej niewoli w stalagu.

Słowa klucze: stalag, jeńcy wojenni, językowy obraz niewoli, prawa jeńców

Polska narracja historyczna na temat drugiej wojny światowej, w tym losów polskich jeńców wojennych, których część stała się robotnikami przymusowymi, zmieniała się w kolejnych dekadach drugiej połowy XX wieku. Wynikało to z wielu czynników, nie zawsze zależnych od samych naukowców oraz zasobu czy stanu źródeł do dziejów obozów jenieckich i miejsc pracy przymusowej. W pierwszych latach powojennych ustrój polityczny Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej i ideologiczna zależność jej władz od Związku

Radzieckiego wpływały decydująco na oficjalną politykę naukową, w tym historyczną naszego państwa, między innymi narzucały lub wykluczały konkretne tematy badań historyków. Nie tylko centralizacja władzy i polityka naukowa, lecz również brak dostępu do dokumentów niemieckich powodował powojenną marginalizację badań nad losami jeńców wojennych i robotników przymusowych na terenie zachodniej Polski. Ani jeńcy wojenni, ani rekrutujący się spośród nich robotnicy przymusowi aż do transformacji ustrojowej w 1989 roku nie stali w centrum tych badań.

Przełomem dla dowartościowania badań nad wydarzeniami z lat 1939-1945, a przede wszystkim dla normalizacji warunków polsko-niemieckiego sąsiedztwa, była wizyta Willy Brandta w Polsce w 1970 roku. Kanclerz Republiki Federalnej Niemiec zadeklarował wówczas pracę na rzecz poprawy relacji z Polską, co potwierdził symbolicznym gestem, klękając przed pomnikiem Bohaterów Getta w Warszawie. Przełamał w ten sposób mentalną i polityczną barierę dzielącą Polskę i RFN od czasu zakończenia drugiej wojny światowej; pokazał, że gdy zawodzą słowa, gesty mogą wiele wyrazić. Od tego momentu krzywdy doznane przez Polaków ze strony Niemców podczas drugiej wojny światowej przesunęły się bliżej centrum zainteresowań historyków, reprezentujących różne instytucje państwowe i pozarządowe.

Transformacja ustrojowa z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku przyniosła zmianę zainteresowań historyków, którzy zwrócili uwagę na dynamicznie zmieniającą się sytuację polityczną w Europie Środkowo-Wschodniej. W tym okresie w centrum ich badań stanął nowy system polityczno-gospodarczy Polski oraz kształtowanie się naszych relacji z ZSRR i Niemcami na nowych podstawach i zasadach. Spowodowało to z jednej strony rozwój badań nad wojennymi losami polskich Żydów i Holocaustem, z drugiej nad wojennymi losami Polaków pokrzywdzonych przez Związek Radziecki. Zwroty polityczne, determinujące w dużym stopniu wybory głównych przedmiotów badań historycznych, zbiegły się w czasie z wygaszaniem aktywności naukowej pomorskich pionierów badań nad jeńcami wojennymi i robotnikami przymusowymi, takich jak Bogdan Frankiewicz. Badacze ci, pozbawieni przez dużą część swojej naukowej kariery instytucjonalnego wsparcia ze strony ośrodka uniwersyteckiego, nie zdołali wychować następców zainteresowanych kontynuacją ich prac.

Dopiero w ostatnich latach nowe pokolenie naukowców pomorzoznawców, związanych z Uniwersytetem Szczecińskim, Książnicą Pomorską, Muzeum Archeologiczno-Historycznym w Stargardzie, wraca do prac poprzedników, by je kontynuować i czerpać z nich inspiracje do własnych badań.

W niniejszym tekście jak wskazuje jego tytuł podejmę próbę rekonstrukcji językowego obrazu niewoli, w jakiej przebywali jeńcy wojenni w stalagu II D w Stargardzie w latach 1939-1945. Celem moim będzie doprecyzowanie jak jeńcy postrzegali i nazywali warunki, które w słowniku języka polskiego określane są mianem „niewoli". Posiłkować się tu będę definicją podaną w *Słowniku języka polskiego* PWN, która określa niewolę jako:

> brak wolności, niepodległości, suwerenności, w odniesieniu do zwierząt: życie nie na swobodzie, lecz w ogrodzie zoologicznym, w klatce itp. odosobnienie żołnierzy strony przeciwnej w obozie wojskowym w okresie wojny przemożny wpływ czegoś, uzależnienie od czegoś [SJP PWN].

Definicja ta zwraca zatem uwagę na ograniczenie wolności jako swoboda poruszania się, utrudnianie kontaktów przez daną jednostkę, za istotną dla niej wolność wyznania.

Jak wynika z relacji jeńców Stalagu II D powyższa definicja odnosi się tylko do jednego aspektu życia jenieckiego, czyli ograniczenia swobody opuszczania miejsca stałego pobytu. Paradoks polega na tym, że nie ten aspekt odczuwany był jako najbardziej boleśnie, co potwierdzają także relacje jeńców z oflagów (jeńcy oflagów mimo ograniczeń wolności cieszyli się swobodą życia kulturalnego, lepszymi warunkami bytowymi, możliwością wymiany korespondencyjnej).

Analiza relacji jeńców stalagu II D w Stargardzie pozwoli zatem pogłębić definicję niewoli, jakiej doznawali w latach 1939-1945 [Levine 2017: 8-14]. Relacje własnoręczne, dyktowane maszynopisy, materiały analityczne pochodzą ze zbiorów Muzeum Historyczno-Archeologicznego w Stargardzie, Książnicy Pomorskiej w Szczecinie (dział Pomorzoznawczy i rękopisów), Archiwum Państwowe w Szczecinie, IPN w Szczecinie. Materiał analityczny obejmuje 23 relacje jenieckie i 32 listy pozyskane z Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Stargardzie. Powstały już one w czasie niewoli, następnie tuż po zakończeniu II wojny światowej podczas pracy Komisji Badań Zbrodni Hitlerowskich [por. Biuletyn Głównej Komisji Badania Zbrodni...] oraz wiele lat po zakończeniu wojny (te ostatnie powstawały od 1947 do pierwszych dekad XXI wieku).

Z powstałych relacji można wypreparować obraz niewoli jeńców stalagu, której warunki diametralnie różniły się od warunków [Maciejewski 2013: 41] niewoli jeńców oflagów, których los jest znacznie lepiej znany [Czechowicz, Gasztold 1974: 88-89]. Stalagi to obozy przeznaczone dla żołnierzy

szeregowych, oflagi dla oficerów, natomiast Dulagi to tzw. obozy przejściowe, które z reguły przekształcano w stalagi [Bojar-Fijałkowski 1979: 2-3]. To wyjaśnia, dlaczego warunki niewoli jeńców stalagu są tak mało znane (szeregowy mniej wykształcony, nie objęci tak skrupulatną ochroną prawną jak oficerowie) [Aniszewska, Clemens 2011: 75-79]. Relacje mają różną formę. W tych z narzuconą formą na formularzu, Komisja do Badań Zbrodni Hitlerowskich dokładnie wiedziała jakie informacje chce uzyskać od jeńców. Dlatego nie było w formularzach miejsca na emocje, dłuższą narrację. Natomiast w relacjach narracyjnych wydarzenia, które poprzedzały przybycie do stalagu II D było istotne i analizowane przez jeńców. Zadawali sobie pytania, że być może nie byli dość dobrymi żołnierzami, dlatego przegrali. W ich wypadku obóz nie był tak ważny, jak to co wydarzyło się przed niewolą w stalagu II D. Obóz w Stargardzie było obozem wzorcowym, aż strach pomyśleć co działo się w innych obozach, które nie miały takiego statusu.

Relacje pochodzą m. in. od następujących jeńców: Stanisław ur. 1914, stopień wojskowy starszy strzelec, w 1940 r zwolniony ze stalagu II D i przewieziony do obozu w Greifenberg. Józef R. urodzony w 1915 roku, stopień wojskowy Uffz., zwolniony ze stalagu w 1945 roku, uczestnik kampanii wrześniowej1939, relacja spisana w 1947 roku, a w 2011 uzupełniona przez Jana B., Franciszek P. urodzony w 1901 roku, stopień wojskowy st. szeregowy, dostał się do stalagu na skutek kapitulacji Helu w 1939 roku. Jan R. urodzony w 1909 roku. Podczas drugiej wojny światowej wielu żołnierzy doświadczyło takiego uczucia jakim jest niewola. Stając się jeńcami hitlerowskiego systemu, pozbawiani byli wielu praw, a Konwencje Genewskie bardzo często były wobec jeńców łamane. Los jeńców wojennych prowadził ich najpierw przez obozy zbiorcze, z których przewożono ich do obozów przejściowych usytuowanych w III Rzeszy. Pełniły one funkcję tymczasowego przetrzymania jeńców wojennych poza obszarem okupowanym. Miało to miejsce przed agresją Niemiec na Polskę, dlatego pierwsze z obozów przejściowych, tzw. Dulagi powstały już w sierpniu 1939 roku. Szczecin stanowił II obszar wojskowy, w którym były dwa obozy o charakterze Dulagu, mianowicie Dulag E Grossborn (Borne, przekształcony w listopadzie 1939 na obóz typu Stalag II E Grossborn) oraz Dulag L Stargard in Pommern (Stargard Szczeciński). Każdy jeniec, który znalazł się w obozie przechodził wstępną segregację, dotyczącą narodowości, kwalifikacji zawodowych czy polityczno-wojskowych przynależności.

Stalag II D stanowił jeden z największych obozów jenieckich na terenie Niemiec, a powstał na początku września 1939 roku i początkowo pełnił funkcję obozu przejściowego, nazywanego Dulagiem L [Ostrzyżek 1972: 125].

Na powierzchni 6 ha znajdował się tylko jeden budynek gospodarczy z kuchnią i mieszkaniami dla załogi obozu [Aniszewska, Bierca, Clemens 2011]. Kolejne osoby, który przyjeżdżały do obozu rozstawiały namioty, w których przebywało 150-200 osób. Niestety zima 1939-1940 mocno zweryfikowała załogę obozu, pozostawiając przy życiu mała grupę jeńców. Ponadto nieludzkie warunki jakie panowały sprawiały, że jeńcom naprawdę było coraz trudniej walczyć o swoje życie [Aniszewska 2011]. Świadczą o tym m. in. dramatyczne warunki sanitarne, znikome porcje jedzenia, czy spanie na lodowatej wręcz zamarzniętej zimą ziemi. Jeńcy pracowali na roli, w przemyśle, w usługach hotelarskich, w branży restauracyjnej. Zatrudniano ich również przy budowie autostrady na odcinku Szczecin–Gdańsk. Pod koniec 1940 roku, na 1648 zatrudnionych tylko 252 stanowili robotnicy przymusowi, a 1396 osób reprezentowało jeńców wojennych z różnych narodów.

Dodatkowo osoby te były dyskryminowane, poprzez podzielenie ich na dwie kategorie, mianowicie wschodnią i zachodnią. Przybyli ze Wschodu musieli nosić naszywkę na ubranie z napisem: „Ost". Z zarządzenia z dnia 4 grudnia 1940 wynika, że robotnicy i jeńcy polscy, którzy okazują niechęć lub nie podejmują pracy zostaną poddani karze śmierci. Podobnie mogło stać się, gdy nie słuchali swojego pracodawcy. Obóz istniał do lutego 1945 roku.

Najważniejsze hitlerowskie akty prawne zostały przetłumaczone na język polski i opublikowane w wielotomowej serii „Documenta Occupationis" wydawanej przez Instytut Zachodni w Poznaniu. Jest ona uznawana za jedno z ważniejszych źródeł wiedzy o podstawach prawnych i przebiegu niemieckiej okupacji na terenach polskich w latach drugiej wojny światowej. Wśród wielu tomów warto wyróżnić tom IX pt. *Położenie polskich robotników przymusowych w Rzeszy 1939-1945* [Łuczak 1975] w wyborze i opracowaniu Czesława Łuczaka. Zebrał on ponad dwie setki dokumentów wytworzonych przez administrację niemiecką, aby uregulować sytuację prawną polskich robotników przymusowych w Trzeciej Rzeszy. Materiał uzupełniający zawiera tom X pt. *Praca przymusowa Polaków pod panowaniem hitlerowskim 1939-1945* [Konieczny, Szurgacz 1976] w wyborze i opracowaniu Alfreda Koniecznego i Herberta Szurgacza. Zebrali oni dokumenty dotyczące kształtowania się systemu represji sądowych, policyjnych i karnych wobec robotników przymusowych na terenie Rzeszy i w okupowanej Polsce.

Z dokumentów udostępnionych w wielotomowej serii „Documenta Occupationis" wydawanej przez Instytut Zachodni w Poznaniu uznawanych za jedno z ważniejszych źródeł wiedzy o podstawach prawnych i przebiegu niemieckiej okupacji na terenach polskich w latach drugiej wojny światowej.

W tomie IX pt. *Położenie polskich robotników przymusowych w Rzeszy 1939-1945* [Łuczak 1975] w wyborze i opracowaniu Czesława Łuczaka, który zebrał ponad dwie setki dokumentów wytworzonych przez administrację niemiecką, aby uregulować sytuację prawną polskich robotników przymusowych w Trzeciej Rzeszy. Materiał uzupełniający zawiera tom X pt. *Praca przymusowa Polaków pod panowaniem hitlerowskim 1939-1945* [Konieczny, Szurgacz 1976] w wyborze i opracowaniu Alfreda Koniecznego i Herberta Szurgacza. Zebrali oni dokumenty dotyczące kształtowania się systemu represji sądowych, policyjnych i karnych wobec robotników przymusowych na terenie Rzeszy i w okupowanej Polsce. Z powyższych dokumentów wynika, że władze hitlerowskie w celu eksploatacji pracy Polaków zatrudnionych w Trzeciej Rzeszy stworzyły system represji i terroru, oparty o system aktów normatywnych tworzonych przez całą drugą wojnę światową [Zientarski 1979: 75]. Już 23 grudnia 1939 roku pojawił się okólnik Reichsführera SS szykanujący polskich robotników przymusowych uchylających się od pracy – wobec Polaków, którzy porzucili swoje miejsce pracy, stosowano przepis o włóczęgostwie, a paragraf 361 ustęp 3 niemieckiego prawa karnego pozwalał na wystawienie sądowego nakazu ich aresztowania [Zientarski 1979: 78]. Na mocy powyższych zarządzeń szef szczecińskiego gestapo Poche zakazał Polakom uczęszczania do lokali rozrywkowych czy restauracji [Zientarski 1979: 78].

System terroru wobec polskich robotników przymusowych został stworzony jednak przede wszystkim na podstawie aktów z 8 marca 1940 roku, w skład których wchodziło dziesięć dokumentów. Stanowiły one część pisma feldmarszałka Hermanna Göringa jako pełnomocnika planu czteroletniego i przewodniczącego Ministerialnej Rady Obrony Rzeszy skierowane do naczelnych organów Rzeszy w sprawie traktowania cywilnych robotników polskich na terenie Rzeszy [„Documenta Occupationis" IX: 21]. Dokumenty te (poza 3) oraz rozporządzenia później wydawane przez Reichsführera SS, szefa policji w Niemczech, szefa policji bezpieczeństwa i SD oraz przez Główny Urząd Bezpieczeństwa Rzeszy, nie zostały w odpowiedni sposób ogłoszone w Dzienniku Ustaw Rzeszy, wskutek czego nie miały oficjalnie mocy prawnej. Z okólnika Reichsführera skierowanego do wyższych władz administracyjnych, podpisanego 3 września 1940 roku, wynikało, że za podstawę przepisów regulujących zatrudnianie polskich robotników przyjęto pismo Göringa z 8 marca 1940 roku (poz. 1) [„Documenta Occupationis" IX: 82]. Zarządzenia zawarte w tym piśmie, jak i zarządzenia wydane na jego podstawie były niezgodne z obowiązującym w Niemczech prawem. Na uwagę zasługuje punkt czwarty pisma Göringa, z którego wynika, że: „Nienaganny tryb życia Polaków

należy zapewnić przy pomocy przepisów specjalnych. Potrzebne w tym celu przepisy prawne i administracyjne wyda Reichsführer SS i szef niemieckiej policji w ministerstwie spraw wewnętrznych Rzeszy" [„Documenta Occupationis" IX: 82]. Przepisy te, po pierwsze – odnosiły się do Polaków, którzy pracowali na rzecz Niemców, po drugie – zawierały rozporządzenia specjalne, a ponadto nie wymagały ogłaszania w obowiązujący w Trzeciej Rzeszy sposób ani posiadania podstawy prawnej. Podsumowując: powyższe rozporządzenia nie musiały być zgodne z obowiązującą w Niemczech literą prawa.

Jak wynika z przeprowadzonej analizy zebranych dokumentów (protokoły przesłuchań pięćdziesięciu świadków, ekshumacji zwłok jeńców, materiały z procesów w Norymberdze), traktowanie jeńców nie było zgodne z prawem międzynarodowym [Gumkowski, Barciszewski 1961: 7-10]. Potwierdzili to świadkowie podczas zeznań, wskazując na nienaturalną przyczynę zgonów, spowodowanych strasznymi warunkami panującymi w obozie, głodem, zimnem, chorobami zakaźnymi itp. Traktowanie jeńców z ZSRR cechowało wręcz ludobójstwo [Tomiczek, Zarudzki 1989: 9]. Władze hitlerowskie stosowały własny, niejednolity system podziału jeńców [Flemming 2000], który opierał się na różnych kategoriach (m.in. kryterium podziału ze względu na rasę, narodowość czy przynależność państwową) [Kuźniewski, Suchowiecki 2013]. Sposób traktowania jeńców wynikał z politycznych przesłanek, dlatego jeńcy z Europy Zachodniej i Ameryki byli traktowani w sposób lepszy niż jeńcy z Europy Wschodniej [Kuźniewski, Suchowiecki 2013: 17-20].

Na podstawie 3 z 18 listów znajdujących się w Muzeum Archeologiczno-Historycznym w Stargardzie została przeprowadzona pogłębiona analiza, tzw. swoiste studium przypadku, które pokazuje językowy obraz niewoli nakreślony oczami, uczuciami i emocjami, jednego z jeńców, przebywającego w Stalagu II D.

Korespondencję jeniecką cechuje język ezopowy, co wynikało z cenzury, jakiej poddawano każdy list nadawany w Stalagu II D: jeńcy mieli wytyczne dotyczące reguł pisania, których nieprzestrzeganie skutkowało brakiem zgody władz obozowych na wysłanie korespondencji. Każdy z listów to swoiste studium przypadku ilustrującego obozową rzeczywistość, z którą każdego dnia musieli mierzyć się jeńcy. Wczytując się w tę korespondencję, czytelnik ma możliwość poznania przejmującej historii polskich jeńców, a poprzez to – przywrócenia pamięci wszystkim żołnierzom, którzy uwikłani zostali w eksterminacyjny system Trzeciej Rzeszy.

W stargardzkim muzeum przechowywanych jest sześć listów jeńca Janusza Szaybo zaadresowanych do jego żony Marii Szaybo, pochodzących

z przełomu października i grudnia 1942 roku, siódmy list skierowany jest do syna Szayby – Rosława i pochodzi z grudnia 1942 roku. Janusz Szaybo, syn Ludwika Szaybo, urodził się 23 maja 1904 roku w Starachowicach, w rodzinie szlacheckiej – jego dziadek Józef Szaybo związał się bowiem z hrabiną Marią de Fleury z Moniuszków (24.12.1847-15.02.1917) [Kowalczyk 2015]. We wrześniu 1939 roku Janusz Szaybo był podchorążym w Korpusie Ochrony Pogranicza, następnie znalazł się w niewoli, z której uciekł do Francji. Tam wstąpił w szeregi armii francuskiej, otrzymując stopień aspiranta (odpowiednik polskiego podchorążego, który został wprowadzony do powstającej Armii Polskiej) [Aniszewska, Kobylarz-Buła, Stanek 2011: 165].

W niewoli niemieckiej znalazł się w pierwszych latach wojny – najpierw przebywał w Stalagu XII A Limburg (Hesja), gdzie za sprawą znajomości języków oraz swojej charyzmy został mężem zaufania, następnie w Stalagu II D przebywał od 12 września do końca grudnia 1942 roku [Aniszewska, Kobylarz-Buła, Stanek 2011: 166-173]. Sporadycznie pracował w Tychowie, czyli wiosce obok Stargardu. Kolejnym obozem na jego jenieckiej drodze okazał się Stalag II B Hammerstein, gdzie dzięki dobrej znajomości języka niemieckiego został zatrudniony w administracji szpitala (znał także francuski, rosyjski i słabiej angielski) [Aniszewska, Kobylarz-Buła, Stanek 2011: 166], co zmieniło jego status. Od tego momentu Szaybo mógł swobodnie poruszać się po obozie, dlatego stał się fundamentem konspiracyjnego systemu łączności o nazwie Odra w Czarnem. Gdy konspiranci zostali zatrzymani, a Szaybo należał do pierwszych zatrzymanych, zostali oni przewiezieni do obozu koncentracyjnego w Mauthausen, gdzie zostali rozstrzelani 9 listopada 1944 roku wraz z grupą oficerów.

Na temat żony Janusza Szaybo trudno ustalić dodatkowe fakty. Jego syn Rosław Szaybo urodził się 13 sierpnia 1933 roku w Poznaniu i był profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, plakacistą, fotografikiem, projektantem okładek płytowych oraz książek (w tym okładki do książki *Zwykły żołnierski los*…), zdobywcą wielu prestiżowych nagród w międzynarodowych konkursach plastycznych.

Korespondencja aspiranta Janusza Szaybo chwyta czytelnika za serce, szczególnie w tych momentach, gdy autor listu wyraża większą troskę o swoich bliskich niż o samego siebie. W liście z 20 października 1942 autor podkreśla kilkakrotnie, w jak ciężkiej sytuacji znalazła się jego żona, a on – jako głowa rodziny – nie ma możliwości jej pomóc. Nie pisze więc o swojej trudnej sytuacji obozowej, ponieważ – po pierwsze – cenzura nie przepuściłaby

takiego listu, a po drugie – nie chciał przysparzać dodatkowych problemów i zmartwień swojej żonie. Opisuje to następująco:

> Żal mi ciebie kochana, całym sercem jestem z Tobą i postaram się, by wróciła i lepsza, i serdeczniejsza jeszcze […]Wyobrażam sobie Twoje trudności i wiem, jak Ci bardzo nieraz musi być ciężko [*List Janusza Szaybo... z 20 października 1942*].
>
> Jak znaczące dla Szayby są otrzymywane listy od żony, świadczy chociażby ten fragment korespondencji:
>
> Cieszę się wiadomościami uspokajającymi od Ciebie, choć wiem, kochana, jak Ci trudno, i wiem, że wiele piszesz, by mnie uspokoić [*List Janusza Szaybo... z 20 października 1942*].

Miłość tych dwojga kochających się ludzi, mimo że wystawiona na próbę, jak można wywnioskować z listu, odznaczała się szacunkiem i oddaniem, których żadna siła nie zniszczy. Szaybo musiał zmierzyć się zarówno z trudami wojny, jak i z rozłąką ze swoimi bliskimi, jednak mimo to w listach nie wybrzmiewa smutny ton. Pisze:

> Mam teraz trochę pracy biurowej, z czego b. zadowolony, bo czas płynie mi łatwiej. Zdrowy już zupełnie, nastrój dobry – szczególnie jak są listy od Ciebie. Załączam Ci odpisy listów do Sowińskich i do Jadzi. Ten ostatni za słaby w stosunku do tego, co czuję, ale listownie trudno inaczej. […]. Dzieciaki moje – całuję gorąco, serdecznie, a Córkę specjalnie, bo to dziewczynka [*List Janusza Szaybo... z 20 października 1942*].

Jak wynika z powyższego fragmentu, listy od żony miały szczególne znaczenie dla Szaybo, ponieważ to one pozwalały mu przetrwać trudy życia w stalagu i rozłąkę z rodziną. W kolejnym liście, z 4 listopada 1942 roku, już na wstępie opisuje sytuację, która spowodowała długą przerwę w odpisywaniu na korespondencję żony: zaczął pracować w jednym z wielu komand roboczych, które rozlokowane były w Stargardzie i okolicznych miejscowościach, a ponadto pracował bardzo długo (w godzinach od 7 do 19). Mimo całodniowej pracy, był z niej zadowolony, ponieważ pracował w swoim zawodzie, miał nawet zostać szefem tego komanda, a pracodawcę opisał jako „przyzwoitego człowieka" [*List Janusza Szaybo... z 4 listopada 1942*]. Opisując swoją pracę, Szaybo pisze, że jest mu trudno, że musi ciężej pracować, ale mimo to prosi żonę, aby się o niego nie martwiła. Pisał do niej:

> Praca mnie o tyle nęci, że mam być zatrudniony w swojej dziedzinie w melioracjach, prócz tego ma to być komenda stała, na której mam być szefem. Zapowiada się to dość dobrze, właściciel przyzwoity człowiek. Na razie muszę pracować […] w najcięższej pracy. Trochę trudno z początku, bo brak zaprawy, ale fizycznie czuję się dobrze – więc nie martw się Kochana. Tylko zaoramy łąki, że wieczorem, jak przyjadę, myję się jem coś i spać – o pisaniu myśleć trudno i na to jedynie niedziela [*List Janusza Szaybo... z 4 listopada 1942*].

W korespondencji Szaybo nawiązuje także do listu otrzymanego wcześniej (przypuszczalnie od znajomej, tj. Ziuty), wyraża troskę o żonę, ponieważ przez 14 dni nie otrzymał od niej żadnych wieści. Porusza także kwestie pomocy, jaką oferuje jego żonie mieszkająca z nią pani Ala oraz odpisu listu wysłanego przez Szaybo do rodziny Sowińskich (autor podaje ten fakt jako istotny). Dopiero pod koniec pisze o sobie, swoich potrzebach, co po raz kolejny może świadczyć o lęku przed cenzurą, a zarazem pragnieniu oszczędzenia bliskim przykrych informacji o jenieckiej rzeczywistości. Autor opisuje to w następujący sposób:

> Mnie Kochana, jeśli możesz, przyślij jedynie 1 sztukę dolnej bielizny ciepł. Ze 2 pary najprostszych, ale mocnych skarpet i, jeślibyś mogła mi zrobić z wełny (pewno nie masz?) lub z materiału ciepłego, najprostsze rękawiczki (z palcami), to wszystko – nic więcej […] nie potrzebuję. Za to pisz Kochana o sobie i Sławulu – Ty wiesz, jak czekam, to moje jedyne radości – to list. Nie martw się – bo jest dobrze [*List Janusza Szaybo... z 4 listopada 1942*].

W liście datowanym na 10 listopada 1942 roku Szaybo, jak i w poprzednich listach, nawiązuje do swojej pracy:

> Z początku ciężko oczywiście trochę, bo mam robić wszystko co najcięższe, ale po paru dniach idzie już lepiej, a w przyszłym tygodniu rozpoczynam roboty melioracyjne, a na zimę mam obiecane dobre funkcje. Fizycznie czuję się dobrze Kochana – nie martw się o mnie zupełnie, bo tak jak jest, jest dobrze. […] co do przesyłki dla mnie, to pamiętaj, jedne dolne, a rękawice i skarpetki zrób inaczej. Wiem, że trudno o wełnę, więc rękawice z materiału grube do roboty tylko, a zamiast skarpet – praktyczniejsze onuce – może masz jakąś starą flanelę 35 cm x 70 cm. Więcej nic nie przysyłaj, chyba fotki (tak o nie prosiłem). I szybko […] dobrze. Nic raczej mi nie trzeba Kochana, naprawdę. […] – jestem szczęśliwy i dumny, że sobie tak radzisz – pamiętaj, że jesteście mi wszystko na świecie. Kocham Cię najgoręcej, tęsknię ogromnie za Tobą, Sławciem. O mnie nie martw się nic, zdrowy, mocny i bezgranicznie Wasz [*List Janusza Szaybo... z 10 listopada 1942*].

Życie w obozie sprowadza się do bardzo konkretnych elementów, a mianowicie, aby przeżyć, więc ważne są zarówno kwestie ratujące ciało (w przypadku Szaybo ciepła odzież), jak i duszę (fotografie bliskich).To pokazuje bezmiar zła, w jakim zanurzeni zostali wszyscy jeńcy.

Z przytoczonej wyżej korespondencji Janusza Szaybo można wnioskować, że nazistowska cenzura pozbawiała jeńców możliwości swobodnej komunikacji ze światem zewnętrznym, szczególnie zaś informowania bliskich o trudnych warunkach obozowych. To mogło wpływać na zdrowie jeńca, który z konieczności tłumił emocje, stawał się coraz bardziej zamknięty w świecie terroru towarzyszącego żołnierzom każdego dnia. Potrzeby Szaybo były bardzo skromne, ograniczały się bowiem do niezbędnych części garderoby, dających możliwość przetrwania w spartańskich warunkach panujących w obozach jenieckich i komandach pracy. Warto podkreślić troskę jeńca o bliskich, z którymi kontakt pozwalał im przetrwać trudy niewoli, a zdjęcia bliskich stanowiły swego rodzaju talizmany, odczarowujące obozową rzeczywistość, dodające siłę do codziennej walki ze zwątpieniem w pokonanie okupanta.

W korespondencji obozowej dominuje tak zwana mowa ezopowa, czyli „pośredni sposób mówienia" [Szpak 2014: 23], pozwalający ominąć cenzurę i podjąć tematy, które zostałyby przemilczane, a stanowiły opozycję w stosunku do ideologii nazistowskiej. Mowa ezopowa często wykorzystuje takie środki stylistyczne, jak peryfraza, antonomazja, synekdocha, metonimia, a także metafora [Martuszewska 1986: 5-26]. Mowa ezopowa powoduje zarazem, że dla badacza korespondencji jeńców część treści przekazywanych w sposób zapośredniczony jest dla niego nieczytelna, pozbawiona klucza do odszyfrowania treści zawartych w liście, który rozumieli wyłącznie jego nadawca i adresat.

Jeńcy po zakończonej wojnie zaczęli spisywać swoje wspomnienia w postaci luźnych narracji bądź narracji na specjalnych formularzach stworzonych m.in.: przez IPN. Jeńcy bardzo często rozbudowywali warstwę opisu tragicznych warunków panujące podczas transportu do obozu jenieckiego. Lektura tych fragmentów relacji przywodzi na myśl czytelnika skojarzenia z wagonami bydlęcymi, którymi przewożeni byli ludzie do obozów zagłady. Aby scharakteryzować źródła narracyjne pisane, dokładnej analizie poddam jeden przykład – relację Józefa Rajskiego spisaną w formie maszynopisu liczącego ponad sto stron.

Józef Rajski urodził się w 3 marca 1915 roku w Piaskowicach, zmarł w 29 września 2005 roku. Przed wojną mieszkał w Zgierzu [Zgierz, *Józef Rajski...*]. Był uczestnikiem walk w kampanii wrześniowej 1939 roku, 9 września tego roku został wzięty do niewoli i trafił do stargardzkiego Stalagu II D, skąd

został zwolniony w marcu 1945 roku [Fundacja Polsko-Niemieckie Pojednanie...]. Rajski był pierwszym prezesem Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół" w Zgierzu, do którego wstąpił już jako piętnastolatek kierujący się patriotyzmem i kultem dla tradycji. Przywiązanie do wartości przyświecających członkom „Sokoła" przejawił w woli, by zostać pochowany w ukochanym, uszytym przez żonę, mundurze „sokolim", który nosił z dumą. W 1947 roku próbował reaktywować „Sokoła" w Zgierzu, niestety ówczesne władze nie dały na to pozwolenia. Dopiero po powstaniu Solidarności okazało się to możliwe, dzięki staraniom jego oraz dawnych członków i sympatyków „Sokoła". Dołożył także cegiełkę do powstania „gniazda Sokoła" w Łodzi, a na Zlocie Sokolstwa w Poznaniu otrzymał Srebrną Gwiazdę Zasługi Sokolstwa Polskiego w Ameryce. Rajski został odznaczony wieloma wyróżnieniami, m.in. Krajową Odznaką im. Jana Pawła II za odwiedzenie wielu sanktuariów religijnych w Polsce. Dzięki Rajskiemu umieszczono na froncie Urzędu Miasta Zgierza tablicę z nazwiskami Zgierzan, którzy zginęli w obronie swojej ojczyzny w latach 1914-1920. Choroba nie powstrzymała jego aktywności w kolejnych latach, kiedy wydał własnym sumptem na potrzeby lokalnego środowiska patriotycznego dwie broszury o charakterze patriotyczno-historycznym: *Historia Grobu Nieznanego Żołnierza w Warszawie* oraz *Cmentarz Orląt Lwowskich*. W maju 2005 roku otrzymał od władz wojskowych nominację na porucznika Wojska Polskiego. Był on ostatnim z kręgu zgierskich przedwojennych „Sokołów".

Analizę relacji Rajskiego zacznę od informacji należących do zakresu krytyki źródła zewnętrznego, nazywanej erudycyjną. Relacja ta pochodzi z 1947 roku i została spisana przez samego autora wspomnień, czyli Józefa Rajskiego W 2011 roku została poszerzona o przesłane przez Jana Bamberskiego spisanych w 1998 roku w Łodzi relacji pt. *Ta polska pieśń ma w sobie dziwną moc*... Krytyka wewnętrzna analizowanej relacji pozwala stwierdzić, że jest to źródło wiarygodne, ponieważ pochodzi od jeńca Stalagu II D. W wyrażaniu intencji relacje, pamiętniki czy listy charakteryzują się największą swobodą wypowiedzi, co widać również we wspomnieniach Rajskiego. Relacje ponadto zaliczamy do kategorii wspomnień, które pozwalają na określenie tożsamości autora, a także na nadanie jego życiu sensu i wartość – jak twierdzi Peter Levine [Levine 2017: 8-14]. Dzięki wspomnieniom nabieramy pewności, że jesteśmy potrzebni, a nasz byt jest po coś i przynosi innym ludziom konkretną i określoną wartość. Dlatego Rajski wielokrotnie kreśli obraz nieludzkich warunków, jakie panowały w obozie jenieckim, a także sposób, w jaki byli traktowani przez strażników i ludność cywilną czy pracodawców, by nie pozwolić na zapomnienie tych wydarzeń i ludzkich krzywd.

Moim zdaniem relacje Rajskiego są bogatym źródłem wiedzy na temat drugiej wojny światowej, a dokładniej: na temat warunków, doświadczeń i przeżyć jeńców, którzy przebywali w Stalagu II D. Ta nieskrępowana, luźna narracja jest autentycznym materiałem dostarczającym cennych informacji na temat życia obozowego. Inaczej jest w relacjach spisywanych na specjalnych kartach (stworzonych przez IPN) do udzielania odpowiedzi – zarówno z konkretnymi pytaniami, jak i wydzielonymi miejscami na udzielenie odpowiedzi. To poddaje w wątpliwość autentyczność lub szczerość tych relacji, ponieważ nałożona na nie „czapka ideologiczna" w znacznym stopniu zawęża możliwość udzielenia przez jeńca pełnej i szczerej odpowiedzi.

Z relacji Rajskiego można wysnuć wnioski co do intencji kierujących jego narracją, z których najważniejsze zostaną przedstawione poniżej. Na sposób opisywanych zdarzeń z przeszłości miał wpływ tzw. filtr czasowy nałożony na pamięć jeńca. Rajski, spisując swoją pierwszą relację (1947 rok) miał 32 lata, a więc był młodym człowiekiem, który dobrze pamiętał dopiero co zakończoną drugą wojnę światową. W jego pierwszej relacji z 1947 roku został dokładnie opisany obóz, w którym przebywał w latach 1939-1945. Druga relacja pochodzi z 1998 roku, a więc z czasów znacznie późniejszych, kiedy to jego pamięć wyparła już pewne obrazy z przeszłości i zachowała wybiórczo wspomnienia z wojny, której obraz może być wskutek tych procesów niepełny, a nawet zafałszowany. W niniejszej pracy zanalizuję więc tylko relację Rajskiego spisaną w 1947 roku.

Najważniejsze intencje przyświecające wczesnym wspomnieniom Rajskiego odnoszą się do konkretnych wydarzeń, co sprawia, że ich interpretator może w sposób holistyczny odnieść się do opisywanych wydarzeń. Dobrze widoczne intencje deskryptywne, ekspresyjne, afirmacyjne, performacyjne oraz petryfikujące pozwalają dotrzeć do idei naczelnej przyświecającej wspomnieniu Rajskiego – danie możliwie pełnego świadectwa wydarzeń, których był obserwatorem i uczestnikiem, aby pamięć o nich nie zaginęła i stanowiła ostrzeżenie przed wojną [Buksiński 1992: 7, 63-69]. Dzięki nakreśleniu głównej intencji możliwe jest uchwycenie sytuacji, w której i na temat której powstało wspomnienie Rajskiego [Zgierz, *Józef Rajski*...].

W latach 1938-1939 roku Rajski przeszedł w Sieradzu czynną służbę wojskową w 31 pułku w stopniu kaprala. Gdy został kontuzjowany 19 września 1939 roku, podczas walk, w okolicach Ryczywołu dostał się do niewoli niemieckiej. Przetransportowano go wówczas do szpitala PCK w Kielcach, skąd 26 października został zabrany i przewieziony do obozu w Stargardzie [Muzeum Archeologiczno-Historyczne...: 1-2]. Niewątpliwie, intencja zarówno

deskryptywna, opisowa, jak i ekspresywna, afirmacyjna wyraźnie widoczna jest przy opisie obozu:

> 4. Po 1 listopada 1939 r. transportem zbiorowym wywieziono nas z Kielc i w stalagu II D w Stargardzie znalazłem się w czasie 6-11 listopada, gdzie na zabezpieczonym drutem kolczastym terenie były ustawione rzędami namioty oraz budynki administracyjne. Warunki bytowe były bardzo ciężkie, wręcz straszne.
>
> 4.a. Wielkość obozu określa się na kilkanaście ha kosówki pod lasem, stan ilościowy obozu na około 30.000 ludzi, ale zdrowych zabierano zaraz na roboty, niewielką ilość szczęśliwców zabrano do oflagów, ja do marca 1940 r. byłem w obozie i spałem pod namiotem, część jeńców była zakwaterowana w barakach. Najgorsze warunki mieli żołnierze jeńcy – Żydzi. Na przełomie kwietnia–maja 1940 r., będąc na robotach u bauera, uciekam, ale ponieważ nie dopisało mi szczęście, zostałem zatrzymany i odstawiony ponownie do obozu, gdzie za karę za próbę ucieczki zostałem wcielony do karnej kompanii.
>
> 4.b. Obóz podzielony był na komanda oznaczony cyframi arabskimi zarówno na terenie obozu, jak i grupy robocze poza obszarem.
>
> 4.c. Napisaną korespondencję na terenie obozu można było wrzucić do skrzynek rozmieszczonych na terenie obozu.
>
> Jeńcy z komand roboczych poza obozem napisaną korespondencję musieli oddawać wachmanowi, a ci przekazywali ją do cenzorów w obozie. Pisanie listów prywatnych było surowo zakazane i karane, zresztą zdobycie listu czy znaczka było ogromną sztuką, chociaż część wachmanów nie darmo, ale pomagała – u nich liczyły się marki.
>
> 4.d. Wiem, że było ich paru, ale nazwisk nie pamiętam, jeden z nich wiosną 1940 w czasie kontroli obozu przez Komisję Międzynarodowego Krzyża był w moim namiocie.
>
> 4.e. Mężem zaufania mojego komanda w obozie był sierżant służby czynnej Troszke bądź Traoszka, Ślązak, służył w jednym z pułków na Pomorzu. W czasie krótkiej pracy u bauera, a następnie w obozie karnym, nie pamiętam, w pracy w cukrowni był Karol Maria Latoska – Ślązak pracujący w Gdyni, nosił mundur marynarki wojennej, zdaje się, że zakonspirowany oficer lub podchorąży, biegle władał językiem niemieckim i francuskim, z zawodu elektryk, bardzo dobry fachowiec i wielce szanowany starszy kolega.
>
> 4.f. Numer jeniecki 19101 otrzymałem w czasie 10-15 listopada 1939 r., moja karta nr 296326.
>
> […] Każdy jeniec mógł z obozu wysłać w miesiącu jeden list i jedną kartkę pocztową, bo tyle otrzymywał od wachmana bądź męża zaufania, mogło się zdarzyć, że z kart bądź listu rezygnował kolega, ale to kosztowało: raz „cuga", raz całego papierosa, a innym razem kromkę

chleba, a na taki luksus nie każdy mógł sobie pozwolić, szczególnie w pierwszej fazie, potem się coś niecoś zmieniło, ale nie wiele.

7. Paczkę z domu można było otrzymać raz w miesiącu, podobno do 5 kg. Były one kontrolowane bardzo szczegółowo. Ja takową otrzymałem z bielizną tuż przed świętami Bożego Narodzenia, wagi absolutnie nie pamiętam, kontrolowana była przez cenzora i wachmana bardzo starannie, a znalezionej w paczce kartki w ogóle mi nie oddano. Pod koniec 1940 r. zaczęły już przychodzić typowe paczki Czerwonego Krzyża.

10. Tak w zasadzie musieli pracować wszyscy jeńcy, zresztą zmuszano ich do tego warunkami do arbeitkomando. Poza obozem każdy szedł dobrowolnie, natomiast na terenie obozu zabierano przymusowo. Ja na terenie i pobycie w obozie wykonywałem różne prace: sprzątałem na lotnisku, w mieście przy budowie baraków i innych, w marcu–kwietniu pracowałem u bauera. […] udaje mi się zbiec, ale po kilku dniach wędrówki polami z dala od osiedli zostałem zatrzymany i przez żandarmerię odstawiony z powrotem do obozu, gdzie za karę zostałem umieszczony w karnej kompanii początkowo na terenie obozu, a od lipca–sierpnia 1940 r. do połowy zdaje się września 1941 r. przy budowie autostrady koło Labez [obecnie Łobez – przyp. M.M.]. Chory wraca do obozu i tu, ponieważ jestem mechanikiem, jeden z pracowników administracji obozowej skierował mnie do pracy w cukrowni (nadmieniam nie bezinteresownie), gdzie na stanowisku mechanika maszyn parowych i innych urządzeń mechanicznych w grupie 6 jeńców Polaków wysokich specjalistów i dużej grupie jeńców francuskich a potem włoskich pracowałem już do zakończenia działań wojennych. […]

11. Mnie okres, kiedy była nagonka na podpisanie statusu wolnego robotnika, zastał w obozie karnym i takim jak ja w ogóle nie proponowano tego typu akcji […]. Ponadto wiem bardzo dokładnie, że Niemcy stosowali rygory, zmuszały ich do pewnego stopnia warunki, obóz był grubo przeludniony, warunki bytowe straszne, głód. […]

12. Markami obozowymi (lagergelt) płacono za każdą pracę usługową dla osób cywilnych i przedsiębiorstw. Za pracę na terenie i dla obozu, dla wojska czy miasta nie płacono. Wynagrodzenie było podobno zgodne z wykonywanymi czynnościami. Zarobione pieniądze można było wysyłać za pomocą wachmanów, biura obozowego bądź biura zatrudnienia w wysokości zarobku. W czasie pracy w cukrowni zarobione pieniądze wysyłałem do rodziców za pośrednictwem biura zakładowego. […] Za zarobione „lagergelty" na terenie obozu można było kupić: żyletkę do golenia, aparat do golenia, pastę do butów i zębów […] ja pracując w cukrowni w gronie starszych kolegów żonatych zarabiałem znacznie mniej, ale ile, nie pamiętam, zresztą dla mnie najważniejsze było przetrwać i w miarę możliwości pomóc rodzinie" [Muzeum Archeologiczno-Historyczne...: 2-3].

Jak wynika z powyższego opisu (intencja deskryptywna), Rajski dokładnie przedstawił Stalag II D, co pozwala na stworzenie ogólnego obrazu większości obozów jenieckich powstałych podczas drugiej wojny światowej na terenie ówczesnej Polski. Obraz ten tym bardziej można uznać za prawdziwy, że Stalag II D był jednym z wzorcowych obozów stworzonych przez Hitlera. To co najbardziej ukazuje „zezwierzęcenie" człowieka, uprzedmiotowienie człowieka przez innego człowieka, to nakreślone przez Rajskiego obrazy warunków bytowych panujących w Stalagu i w gospodarstwach bauerów. Skala zła, jakiego doświadczyli jeńcy, spowodowała, że jeszcze przez wiele lat po zakończeniu wojny nie mogli zetrzeć z siebie jej piętna, a w skutek doznanych urazów, kontuzji i chorób często umierali przedwcześnie. Intencja ekspresywna, w opisach tych nieludzkich warunków, pozwala Rajskiemu na dotarcie do czytelnika i wywołanie w nim refleksji, dzięki którym te straszne wydarzenia nie popadną w zapomnienie kolejnych powojennych pokoleń i wywołają w nich mocne przekonanie, że należy przeciwdziałać wojnie w przyszłości. Intencja petryfikująca we wspomnieniu Rajskiego wyłania się z obrazu lat niewoli, mającego dać możliwie pełną informację czytelnikowi o nieludzkich doświadczeniach jeńców Stalagu II D.

Jak wynika z powyższego opisu, jeńcy mieli utrudniony kontakt z rodziną, a poddawane cenzurze listy nie oddawały faktycznego stanu ich zdrowia oraz warunków, w jakich żyli. To spowodowało, że tworzyli obrazy przekłamane na użytek rodziny, o którą się troszczyli i chcieli jej oszczędzić przykrych informacji o sobie. Brak możliwości szczerego podzielenia się swoimi troskami i bólami z osobami najbliższymi, niejednokrotnie prowadził do choroby duszy, a w konsekwencji do rzucania się wielu jeńców na druty kolczaste – kończyło się to śmiercią jeńców wskutek rozstrzelania ich przez strażników.

W cytowanym wspomnieniu Rajskiego występuje również intencja petryfikująca, której celem jest zachowanie w pamięci myśli, czynów, doświadczeń autora. Na uwagę zasługuje fakt, że mimo bardzo ciężkiej sytuacji, Rajski pamiętał o swojej rodzinie i wysyłał bliskim pieniądze, które udało mu się zarobić podczas pobytu w obozie. Uważam, że taka postawa pomagania innym bez oczekiwania wzajemności, godna jest naśladowania także w obecnych czasach.

Relacja Rajskiego jako jeńca przebywającego w latach 1939-1945 w Stalagu II D, zawierająca obrazy nieludzkich warunków jeńców, oddaje faktyczny stan obozu w latach drugiej wojny światowej. Obrazy są tym bardziej wstrząsające, gdy umieścimy je w kontekście wiedzy z innych źródeł, a mianowicie, że Niemcy dążyli do biologicznej zagłady narodu polskiego, przejawiającej

się wykorzystywaniem pracy jeńców i robotników przymusowych do granic ich fizycznych możliwości, karami cielesnymi, np. chłostaniem, zsyłaniem do obozów pracy czy przenoszeniem do obozów koncentracyjnych. Niestety, wielu z nich umierało z powodu chorób, głodu i wycieńczenia niewolniczą pracą [Madejczyk 1961: 66]. Należy pamiętać, że w momencie agresji wojsk Hitlera na Polskę rezerwy niemieckiej siły roboczej wykorzystane zostały prawie w całości przez nazistów [Bojar-Fijałkowski 1979: 82-86]. Ponieważ niemieckie prawo pracy stwierdzało, iż Polacy są „podludźmi" bez kultury i nie potrafią wydajnie pracować, nadano specjalny status prawny Polakom wykonującym pracę przymusową na rzecz Niemiec. Zgodnie z nim robotnicy przymusowi mogli być wykorzystywani do granic ich fizycznych możliwości [Zientarski 1979: 5]. Gdy więc połączymy informacje uzyskane ze wspomnień Rajskiego z faktami spoza relacji otrzymamy pełny i spójny obraz życia jenieckiego w Stalagu II D.

Na językowy aspekt relacji składają się następujące kwestie: po pierwsze posługiwanie się przez jeńców językiem narzuconym przez okupanta w opisach miejsca pobytu (*stalag*, *oflag*, *dulag*) oraz funkcji administracyjnej *Oberkommand* czyli Naczelne Dowództwo Wehrmachtu, *Lagerarzt* tj. lekarz obozowy, *Arbeitskommando* czyli komanda robocze, *Bauer* tzn. rolnik, chłop, *Wachmann* czyli strażnik, *Lagergeld* czyli pieniądze obozowe.

Złożenia typu *Lagerarzt* czy *Lagergeld* świadczą o tym, że rzeczywistość opisywana przez te słowa istniała tylko na tym terenie. Z relacji jednego z jeńców, który zarobił pieniądze obozowe, świadczy o tym, że obóz był rodzajem państwa w państwie – wymiana pieniędzy u strażnika na walutę zewnętrzną, którą wysyłał do domu.

Po drugie warunki bytu: sanitarne, latryny otwarte lub w innej relacji wiadra służyły za dnia do przenoszenia posiłków a w nocy jako toaleta. Mieszkalne spanie na gołej ziemi bez względu na porę roku, niektórzy mówią o słomie lub kocach. Jeńcy spali w chlewach, oborach, barakach, namiotach. Język opisu miejsc i warunków bytowych sugeruje, że dotyczyły raczej zwierząt niż ludzi. To zgadzało się z intencjami okupanta, by przekształcić ludzi w zwierzęta pociągowe, juczne, narzędzia do pracy.

Po trzecie wyżywienie: śniadanie chleb suchy jak torf, nieregularna, skąpa ilość jedzenia. Dostawali 1 zmarzniętego ziemniaka, kawa o smaku brukwi, na obiad pół litra płynu ugotowanego na liściach buraczanych, bez kawałka ziemniaka, czy jakiegoś warzywa. Głód tak im doskwierał, że sami zgłaszali się do prac, by otrzymać lepsze jedzenie.

To pokazuje, że jedzenie było raczej paszą dla zwierząt niż jedzeniem dla człowieka, pozbawione wartości odżywczych. Na temat ubioru nie ma informacji.

Po czwarte korespondencja: listy z komand roboczych. Jeńcy oddawali list, napisane poza obozem, wachmanowi, którzy dostarczali je do cenzorów w stalagu. Korespondencja prywatna była surowo zabroniona i karana. Rodzina raz w miesiącu mogła przysłać paczkę ważącą prawdopodobnie do 5 kg, która starannie sprawdzana była przez strażnika i cenzora. Z relacji jednego z jeńca wynika, że nie dostał on kartki od rodziny, która była w paczce. Koniec 1940 roku to czas nadsyłania „ typowych paczek „ od Czerwonego Krzyża:

Korespondencja w obozie: raz w miesiącu mogli wysłać jeden list i jedną kartę pocztową, którą dostawali od strażnika czy „męża zaufania". Istniała możliwość „odkupienia" karty czy listu od kolegi. Korespondencję po napisaniu, wrzucano do skrzynek rozmieszczonych na terenie stalagu. Kontakt z domem i rodziną, za pomocą kartek, na których było mało miejsca na treść, podlegały cenzurze.

Po piąte pieniądze: walutą mogło być wszystko, zwłaszcza jedzenie, papierosy, kartki do korespondencji czy znaczki pocztowe. Praca: bardzo ciężka, uciążliwa, na polu trzeba było wytrwać 10-12 godzin niezależnie od pogody. Za pracę na rzecz obozu nie otrzymywano wynagrodzenia, na terenie obozu jeńców zmuszano do pracy, poprzez stosowany terror żywieniowy. Praca poza obozem, dla cywilów, przedsiębiorstw czy w usługach pozwalała zarobić jeńcom pieniądze.

Po siódme relacje w obozie. Relacja jeniec do jeńca: dbano o patriotyczne zachowanie. Zdarzały się bardzo rzadko przypadki, w których polscy jeńcy chcieli przypodobać się Niemcom. Odpowiednie, ze strony polskich jeńców słowa, pouczenia szybko to likwidowało; 1) Relacja strażnicy – jeńcy: okrutny, ordynarny; 2) Relacja – polskiego lekarza do jeńców: lekarz uczył jeńców jak mają radzić sobie z odmrożeniami, chłodem, głodem, w miarę możliwości załatwiał leki; 3) Relacja lekarz niemiecki – jeńcy: traktował jeńców gorzej niż weterynarz zwierzęta.

Po ósme życie kulturalne – w obozie nie istniało. Jeńcy nie mogli chodzić do kin czy lokali, wychodzić z obozu lub domu, (w którym pracowali) w lecie po godzinie 21, a zimą po 20, a także opuszczać Stargard czy spotykać się z Niemkami. Wychodząc do pracy poza obóz, musieli podpisać oświadczenie, w którym zawarte było za co mogą zostać ukarani. Emocje: jeńcy w swoich relacjach nie używali emocji. Przebywanie w obozie za drutem kolczastym sprawiło, że wiele traumatycznych wydarzeń została zapomniana przez jeńców.

Głód definiowany jest jako „stan organizmu związany z niedoborem lub brakiem pożywienia; uczucie czczości spowodowane brakiem pożywienia, brak żywności spowodowany nieurodzajem, powodzią, wojną itp. pragnienie czegoś lub dotkliwy brak czegoś".

Jak wynika z powyższej definicji i warunków panujących w Stalagu II D głód towarzyszył jeńcom każdego dnia, ale w znacznie pogłębionej formie niż wynika to z definicji braku pożywienia. Ponadto warunki mieszkaniowe jak dla zwierząt, brak higieny i niewolnicza wręcz praca rysują obraz niewoli, w którym człowiek traktowany by jak zwierzę. Zbudowany z relacji jeńców językowy obraz niewoli pokazuje co system totalitarny zgotował tysiącom niewinnych osób. Oprawcy sprawili, że jeńcy byli upokarzani, upodlani każdego dnia swojej niewoli w stalagu.

Taki status jeńca/robotnika przymusowego potwierdza rozpoznania jego filozoficzno-politycznej kondycji dokonane przez filozofa Giorgio Agambena w książce *Homo sacer*. Agamben analizuje w niej publikacji status „świętego/przeklętego człowieka" („homo sacer") funkcjonującego w starożytnym świecie, głównie w prawie Rzymu. Homo sacer to osoba, którą można było pozbawić życia, nie ponosząc żadnych skutków prawnych, dzięki specjalnemu paradoksalnemu mechanizmowi tj. włączającego wyłączenia, podlegania prawu i wyłączenia spod jego ochrony. Według Agambena polityka władzy nad procesem włączającego wyłączenia, polegającym na sprawowaniu władzy w sposób suwerenny, czyli pozwalający zapanować nad naturą w obrębie kultury, ale nie dającą ująć się w żadną kontrolę. Dlatego sprawujący władzę, by móc realizować swój plan polityki autorytarnej wobec każdego elementu ludzkiego bytu, musi oswoić/ poskromić także biologię, aby była zgodna z koncepcją i strategią rządzących. „Nagie życie", tj. bios musi w tym przypadku podlegać konwencjom prawno-polityczno-kulturalnym, w które każdy obywatel danego państwa jest uwikłany. Agamben, mając na uwadze późne rozważania Michela Foucaulta, kreśli obraz „nagiego życia" zawłaszczanego przez reguły współczesnej polityki, kształtujący się już w XVIII wieku dzięki doktrynie polityczno-ekonomicznej kameralizmu. Jej głównym założeniem było wykorzystanie do maksimum zarówno możliwości produkcyjnych danego kraju, jak i jego zasobów ludzkich. Agamben pisze:

> Dla Foucaulta jednak wiek osiemnasty jest czasem szczególnym, momentem krwawego starcia rozumu i życia, z którego wyszło ono ostatecznie zwycięsko, ustanawiając coś, co potem nazwano „biowładzą". Taka [Agamben 2008] [władza dociera do ciała raczej przez opanowanie życia niż przez groźbę uśmiercenia. Skoro miano 'biohistorii' nadać

> można naciskom, w których nurt życia i procesy historyczne znajdują wzajemne odniesienia, należałoby mówić o 'biopolityce' dla określenia zespołu poczynań wprowadzających życie i jego mechanizmy w dziedzinę ludzkiego świata] [por. Agamben 2008: 282 – tu źródła wymienione w przypisie 28]

Według Agambena ludzki byt zawiera się przede wszystkim w politycznej strategii państwa. Równocześnie życie biologiczne danego kraju zaczyna odgrywać większą rolę w odniesieniu do suwerennej władzy. Pozytywnym aspektem tego procesu stał się rozkwit następujących obszarów: medycyny, ekonomii i statystyki, w celu zapewnienia lepszego zdrowia w społeczeństwie, co przyczyniło się do wzrostu poziomu życia obywateli (zdrowia, oświaty, zamożności, bezpieczeństwa). Negatywnym aspektem tych procesów była chęć zawładnięcia przez państwo większością sfer życia człowieka obywatela, co w niedługim czasie doprowadziło np. do monitorowania higieny ludności i wskutek tego do akceptacji wykluczania (tj. eksterminacji życia uznanego za niegodne). Jak opisuje to w Piotr Nowak:

> Dla Agambena […] biowładza nie jest siłą demoniczną, nie jest siłą demoniczną, nie jest także w najmniejszym stopniu „przemocą boską". Jest po ludzku uprawianą „tanatologią", ustalaniem progu, poza którym pewien rodzaj życia jest życiem wykolejonym, wybrakowanym, „życiem nie zasługującym na przeżycie". Do istoty „obozu" (totalitaryzmu, demokracji współczesnej) należy bowiem przekształcenie naturalnych faktów w polityczne zadanie, a więc dowolne, arbitralne przesuwanie progu, poza którym można zabijać, nie popełniając przy tym zbrodni morderstwa (eutanazja, czystki etniczne, będące oficjalną polityką byłego rządu w Belgradzie *etc.*). Upolitycznienie nagiego życia przez nadanie mu absolutnej wartości wywołuje powstanie na przeciwległym biegunie „anty-wartości". Nie jest nią śmierć, przynajmniej nie wprost. Mowa tu raczej o „anty-życiu", życiu przeklętym („świętym"), życiu, które można bezkarnie usuwać i które znikąd nie może oczekiwać pomocy [Agamben 2008: 302].

Taką politykę cienka granica dzieli od eugenicznych programów służących „doskonaleniu" rasy ludzkiej czy nazistowskiej koncepcji „lebensunwertes Leben", czyli życia pozbawionego wartości. Foucault nazwał tę politykę biopolityką, lecz nie odniósł jej mechanizmów do obozów koncentracyjnych jako elementów dwudziestowiecznych porządków totalitarnych, gdzie tragiczna w skutkach wersja biopolityki widoczna była najwyraźniej. Według Agambena, który rozwinął obserwacje Foucault, upolitycznienie „nagiego życia" powinno być uważnie obserwowane w dzisiejszych czasach, aby społeczeństwa

nowoczesne umiały zapobiegać mechanizmom wykluczania różnie zdefiniowanych „innych" wyrzucenia poza granice przestrzeni publicznej chronionej prawem [Musiał 2008].

ZAKOŃCZENIE

Sposób opisywania wydarzeń związanych z drugą wojną światową zmieniał się na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat. Dzięki tzw. zwrotowi antropologicznemu w humanistyce dokonała się m.in. dekonstrukcja i reinterpretacja sposobów opisu tego, jak uczestnicy drugiej wojny światowej doświadczali przeszłych wydarzeń oraz w jak historycy je konceptualizowali. Niewypowiedziane przez lata ludzkie tragedie znajdowały i wciąż znajdują nowe formy wyrazu i upamiętnienia, w których istotną rolę odgrywa empatyczna wyobraźnia. Współczesny historyk może więc budować własny obraz przeszłości, łącząc warsztat badawczy z subiektywizmem w opisywaniu wydarzeń z przeszłości. Wcześniej odtwarzał przeszłość, skupiając się przede wszystkim na warstwie faktograficznej źródeł[1].

Na podstawie zachowanych danych statystycznych oraz drastycznych czasami opisów warunków obozowych, zdeponowanych w korespondencji i relacjach jeńców Stalagu II D w Stargardzie, omówionych w powyższym tekście, skreślić można przejmujący obraz tragicznych warunków bytowych w stargardzkim obozie. Analizowane materiały różniły się w znaczący sposób od siebie. Np. materiały epistolarne kontrolowane były przez cenzurę, która uniemożliwiała jeńcom swobodny opis warunków panujących w obozie, z kolei relacje i wspomnienia byłych jeńców pochodzące z lat powojennych przyjmują postać narracji nieskrępowanej lub narracji kierowanej w formie odpowiedzi na pytania zadane w formularzu ankietowym stworzonym przez IPN. Pamiętać także należy, że obszerność odpowiedzi na ankietę ograniczona była ilością miejsca w formularzu, a wymowa ideologiczna relacji jenieckiej podporządkowana była obowiązującej koncepcji polityki historycznej, której wyrazicielami i strażnikami były i są instytucje takie jak IPN.

Jeńcy, którzy opisywali swoje wspomnienia w nieskrępowanej formie, często pokazywali nie tylko warunki panujące w stargardzkim obozie, ale także warunki podczas transportu do Stalagu II D. Z przeanalizowanych dokumentów wyłania się jeden obraz: zezwierzęcony człowiek, pozostawiony sam sobie, jadący w bydlęcym wagonie. Po wyczerpującej podróży żołnierze wzięci

[1] Zagadnienia te omawiał dr hab. R. Simiński z Instytutu Historii US w trakcie wykładu pt. *Pozyskiwanie danych archiwalnych* (7.06.2023).

w niewolę musieli stoczyć jeszcze walkę z ludnością cywilną, która często była wobec nich bezlitosna. Po przybyciu na dworzec w Stargardzie, oddalonego od obozu jenieckiego o kilka kilometrów, jeńcy narażeni byli bowiem na różne szykany ze strony niemieckiej ludności cywilnej. Niemcy znęcali się nad więźniami zarówno psychicznie (np. poprzez wyzwiska skierowane do jeńców), jak również fizycznie (np. poprzez rzucanie w żołnierzy kamieniami). Pisarz Witold Wirpsza w zapiskach z 1939 roku wspomina, że młodzież z Hitlerjugend wyzywała jeńców od „polskich świń", rzucała w nich kamieniami, groziła im pięściami.

Niemcy, dążąc do biologicznej zagłady narodu polskiego, stosowali drastyczne metody. Jeńcy mieszkali przeważnie w chlewach lub na starych, przerobionych na lagry strychach, w stalagu panowały prymitywne warunki higieniczne, które często doprowadzały do epidemii wśród jeńców, a w konsekwencji do ich śmierci. Posiłki przygotowywane dla jeńców miało bardzo niską kaloryczność, a jeńcy jedni niekiedy z tych samych misek, które służyły im za ustępy. Wyniszczająca, wielogodzinna praca, w ekstremalnych warunkach latem i zimą, także doprowadzała do wyniszczenia, a często i do śmierci jeńców. W stargardzkim obozie normą było bicie i kopanie jeńców, wyzwiska typu „polnische Schweine" (polskie świnie), „blaue Hunde" (psy) czy „Dümliche Volk" (głupi naród) stosowane wobec jeńców. Z przeanalizowanych wspomnień i relacji wynika, że sposób traktowania jeńców zależał od stopnia kultury osobistej i poziomu humanizmu wachmana (strażnika). Skrajnym rodzajem okrucieństwa wobec jeńców były Strafkommanda, czyli kompanie karne, w których panowały warunki tragiczne. Tam zarówno psychicznie, jak i fizycznie „złamany jeniec", pozbawiony pomocy ze strony najbliższych, walczył każdego dnia o przeżycie. Hitlerowcy, by móc w pełni stosować na jeńcach polskich politykę eksterminacyjną, często zmuszali ich siłą do zrzekania się statusu jenieckiego. W tym celu dopuszczali się czynów sadystycznych wobec jeńców, mimo podpisanej przez władze niemieckie Konwencji Genewskich, chroniącej jeńców. Praktyka odbiegała rażąco od teorii.

Wypreparowany z jenieckich relacji i listów językowy obraz niewoli prowadzi do następującego stwierdzenia: „targ niewolników", „niewolnik", „zezwierzęcenie", „podludzie", „odhumanizowanie", „brak tożsamości", te rzeczowniki mają wspólny mianownik – obóz jeniecki. To właśnie tam jeńcy zaznali ze strony swoich oprawców największych krzywd, jakie zapisały się na łamach historii. Człowiek stał się tylko trybem w machinie puszczonej w ruch przez Adolfa Hitlera, napędzanej ludzką krzywdą i krwią, przez długie lata zbierającej tragiczne żniwo. Potwierdzeniem tego obrazu życia jenieckiego

w Stalagu II D są wyniki, trwających od 2021 roku, prac ekshumacyjnych na terenie byłego obozu jenieckiego w Stargardzie. Biegli lekarze po przeanalizowaniu kilkudziesięciu szkieletów potwierdzili, że jeńcy umierali w sposób nagły, jak o tym mówili w swych relacjach świadkowie tamtych wydarzeń. Jeńcy pozbawieni odpowiednich warunków bytowych, tracąc z dnia na dzień siłę, nie byli w stanie wykonywać katorżniczej pracy, dlatego m.in. na jeńcach polskich i francuskich przeprowadzano masowe egzekucje. Biegli lekarze potwierdzili także, że wysoka śmiertelność wśród jeńców spowodowana była brakiem odpowiedniej ilości i kaloryczności pożywienia. Uważam, że jeńcy doświadczyli jednej z najokrutniejszych śmierci, czyli śmierci z głodu i wycieńczenia pracą, która wyniszcza ciało każdego dnia aż do ustania funkcji życiowych. Na wysoką śmiertelność wśród jeńców miały wpływ także choroby i epidemie.

Jakie warunki bytowe panowały w pozostałych stalagach, jeśli obóz w Stargardzie był tzw. obozem wzorcowym?! Analiza relacji i wspomnień oraz korespondencji i kartek byłych jeńców pozwala postawić pytanie, czy wraz z rozwojem cywilizacyjnym Europy nastąpił rozwój moralny. Czy nie jest tak, że raczej podczas drugiej wojny światowej nastąpił regres etyczny i znaleźliśmy się ponownie w średniowieczu, kiedy to osoby przebywające w niewoli traktowano w sposób bestialski? Czy wobec bezmiaru zła, wynikającego z faszystowskiego systemu, jakiekolwiek słowa są w stanie oddać choć w niewielkim stopniu krzywdy, jakich doznały ofiary drugiej wojny światowej? Niestety, jak pokazują aktualne wydarzenia w Ukrainie, narody Europy ponownie doświadczają okrucieństw wojny sprowokowanej przez „urojenia" jednego tylko najeźdźcy. Dlatego to właśnie my, współcześnie żyjący Polacy, powinniśmy pamiętać o tragicznych losach ludzi walczyli z totalitaryzmem, kładących bardzo często na szali swoje życie.

W świetle źródeł o życiu codziennym jeńców Stalagu II D w Stargardzie można jednoznacznie stwierdzić, że stosunek Trzeciej Rzeszy do polskich i innej narodowości jeńców nosił cechy ludobójstwa, wobec którego także dziś nie powinniśmy być obojętni. Dla wielu z nas numer jeniecki stanowi tylko cyfrę, należy jednak pamiętać, że pod nią stał walczący każdego dnia o przetrwanie człowiek. Wspomnienie doznanych krzywd nasączało bólem jego życie jeszcze wiele lat po wyzwoleniu się spod jarzma hitlerowskiego.

Piętno zdehumanizowanego obozowego środowiska prowadziło u jeńców do uformowania się innego systemu wartości niż u ludzi zdrowych, którego oś stanowiły negatywne wspomnienia. Z tego powodu byli jeńcy czy więźniowie obozów gromadzili żywność w kieszeni czy pod poduszką, chociaż

mieli świadomość, że jedzenia im już nie zabraknie, albo miewali stany lękowe, koszmary, fobie, problemy ze snem. Jeżeli nałożymy na jenieckie wspomnienia z czasów drugiej wojny światowej stereotypowe myślenie dzielące, przede wszystkim Polaków i Niemców, na krzywdzicieli z Trzeciej Rzeszy i polskich ofiar pokrzywdzonych przez totalitarny system, powstanie obraz społeczeństw znajdujących się w emocjonalno-narracyjnej spirali zła.

BIBLIOGRAFIA

„Biuletyn Głównej Komisji Badania Zbrodni hitlerowskich w Polsce", część XXVIII, Warszawa 1978.

Aniszewska J., 2011, *W obowiązku pamięci … Stalag II D i formy upamiętnienia jeńców wojennych w Stargardzie Szczecińskim*, „Łambinowicki Rocznik Muzealny – Jeńcy wojenni w latach II wojny światowej", nr 34.

Aniszewska J., Bierca A., Clemens P., 2011, *Miejsca pracy przymusowej w Stralsundzie i Stargardzie (1939-1945) / Orte der Zwangsarbeit von Polen in Stralsund und Stargrad (1939-1945)*, Stargard Szczeciński.

Aniszewska J., Kobylarz-Buła R., Stanek P. (red.), 2011, *Zwykły, żołnierski los. Jeńcy wojenni na Pomorzu Zachodnim (1939-1945)*, Stargard.

Bojar-Fijałkowski G., 1979, *Losy jeńców wojennych na Pomorzu Zachodnim i w Meklemburgii 1939-1945*, przedm. Cz. Pilichowski, Warszawa.

Czechowicz A., Gasztold T., 1974, *Hitlerowskie prześladowania Polaków na Pomorzu Zachodnim 1939-1945. Dokumenty – relacje – wspomnienia*, Koszalin.

Flemming M., 2000, *Jeńcy wojenni. Studium prawno-historyczne*, Warszawa.

Foucault M., 2005, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie", nr 6.

Łuczak Cz., 1975, *Położenie polskich robotników przymusowych w Rzeszy 1939-1945*, wybór źródeł i oprac. Cz. Łuczak, „Documenta Occupationis", t. IX, Poznań.

Maciejewski M., 2013, *Zbrodnie niemieckie na Pomorzu Zachodnim i ziemi lubuskiej popełnione w latach 1939-1945 w świetle śledztw prowadzonych przez Oddziałową Komisję Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu w Szczecinie*, Szczecin.

Szpak R., 2014, *Język ezopowy – interpretacje i redefinicje. Postawienie problemu*, [w:] *Prze(d)sądy. O czytaniu kultury*, red. J. Czurko, M. Wróblewski, Łódź, s. 21-30.

Zientarski A., 1979, *Represje Gestapo wobec polskich robotników przymusowych na Pomorzu Zachodnim 1939-1945*, Koszalin.

Źródła internetowe:

Drążek G., 2021, *76 lat temu skończyła się II wojna światowa. Polska i Stargard w obliczu okupacji*, Stargard nasze miasto, 8 maja 2021, https://stargard.naszemiasto.pl/76-lat-temu-skonczyla-sie-ii-wojna-swiatowa-polska-i/ar/c1-8267880 [dostęp: 10.12.22].

Fundacja Polsko-Niemieckie Pojednanie, https://www.fpnp.pl/ [dostęp: 10.04.2023],

Kowalczyk J., 2015, *Starachowice*, http://powstanie1863.zsi.kielce.pl/index.php?id=s17 [dostęp: 10.12.2022].

SJP PWN, https://sjp.pwn.pl/ [dostęp: 10.12.2022].

Zgierz, *Józef Rajski*, https://cms.miasto.zgierz.pl/index.php?page=jozef-rajski&hl=pol [dostęp: 8.01.2023]

The linguistic image of captivity in the reports of the prisoners of Stalag II D in Stargard

Summary: The text is an attempt to reconstruct the linguistic image of the captivity in which prisoners of war were held in Stalag II D in Stargard in 1939-1945. The purpose of the work is to clarify how the prisoners of war perceived and called the conditions, on the basis of an analysis of the accounts of the prisoners of Stalag II D From the resulting accounts it is possible to draw a picture of the captivity of the stalag prisoners of war, the conditions of which were diametrically opposed to those of the oflag prisoners of war, whose fate is much better known. As can be seen from the analysis of the collected documents, the treatment of POWs was not in accordance with international law. The linguistic picture of captivity that emerged from the analysis of the POWs' accounts and epistolary sources is that of hunger accompanying the captives every day, but in a much deeper form than the definition of lack of food implies. In addition, animal-like housing conditions, lack of hygiene and downright slave labor draw a picture of captivity in which a person would be treated like an animal. Built from the captives' accounts, the linguistic picture of captivity shows what the totalitarian system inflicted on thousands of innocent people. The torturers made the captives humiliated, debased every day of their captivity in the stalag.

Keywords: stalag, prisoners of war, linguistic image of captivity, rights of prisoners of war

ISBN 978-83-67959-09-4