

LITERACKI
HOMO
LOQUENS

POD REDAKCJĄ
MAGDALENY WANOT-MIŚTURY
I ELŻBIETY WIERZBICKIEJ-PIOTROWSKIEJ

**Literacki
homo loquens**

Literacki homo loquens

praca zbiorowa pod redakcją

Magdaleny Wanot-Miśtury
i Elżbiety Wierzbickiej-Piotrowskiej

Warszawa 2018

Wydano nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
e-mail: wyd.polon@uw.edu.pl

Dofinansowano ze środków
Warszawskiego Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń

Recenzenci
prof. dr hab. Grzegorz Leszczyński
prof. dr hab. Józef Porayski-Pomsta

Korekta
Magdalena Wanot-Miśtura
Elżbieta Wierzbicka-PIotrowska

Projekt okładki
Bartosz Żyliński, Sebastian Bekier

na motywie iluzji optycznej Davida Barkera, stworzonej w 1989 r.
dla Exploratorium w San Francisco

Copyright by authors
and Towarzystwo Kultury Języka

Warszawa 2018

ISBN 978-83-65667-87-8

Opracowanie komputerowe



Dom Wydawniczy ELIPSA
ul. Inflancka 15/198, 00-189 Warszawa
tel. 22 635 03 01, e-mail: elipsa@elipsa.pl

Pamięci
Profesora Tadeusza Drewnowskiego
(1926–2018)

SPIS TREŚCI

Od redaktorek.....	9
Przedmowa.....	11

SŁOWO W PROZIE, DRAMACIE I W FILMIE

Mieczysław Dąbrowski – Tekst postmodernistyczny: konstrukcja i lektura.	15
Joanna Wenek – Kurkiewy wskrzeszone, czyli doktor Kurkiewicz znów w akcji (uwagi na marginesie <i>Rozdartej zasłony</i> Maryli Szymiczkowej).....	27
Iwona Burkacka – O zahaczkach w <i>Wyspie Łzie</i> Joanny Bator. Rzecz nie tylko o neologizmach słowotwórczych	39
Kinga Tutak – Czasowniki modalne a zagadnienie wolnej woli w dramatach Karola Wojtyły	61
Monika Kresa – Jak mówi filmowy ursus loquens. Związki frazeologiczne w językowej kreacji bohatera filmu familijnego na przykładzie dubbingu filmów <i>Paddington</i> i <i>Paddington 2</i>	71
Urszula Kowalczyk – Konizmy, czyli język polski okuty na cztery nogi	85

SŁOWO W POEZJI

Tomasz Wójcik – Replika. Staffowski cykl Tadeusza Różewicza.....	99
Elżbieta Brandeburska – Między słowem a milczeniem. Strategie językowe w wybranych wierszach Tadeusza Różewicza	109
Teresa Dobrzyńska – Brzęcząca pozłocina. Pszczoły w wierszu Bolesława Leśmiana w kontekście archetypowych znaczeń symbolicznych tego motywu.....	125
Tomasz Korpysz – Nie wierz nigdy poecie? Na marginesie wiersza Cypriana Norwida <i>Z pokładu „Marguerity” wpływającej dziś do New-York</i>	139

Lucyna Bagińska – Światotwórcza właściwość języka na podstawie konceptualizacji motywu życia w ekfrazach Zofii Gordziałkowskiej z tomu <i>Böcklin w poezji</i>	153
Anna Brodawka – Dlaczego warto omawiać utwory Ewy Lipskiej na lekcjach języka polskiego? Uwagi w kontekście wybranych wierszy z tomiku <i>Pamięć operacyjna</i>	171
Monika Bojko – Między wierszami, czyli kilka kroków do odczytania wiersza <i>N.N. zaczyna zadawać sobie pytania</i> Stanisława Barańczaka	181
Barbara Gełczewska – Czym się karmi poeta? Przyczynek do ludzkich głodów w liryce drugiej dekady XXI wieku (wybrane przykłady).....	195

LITERACKIE OŻYWIANIE SŁOWA

Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska – Analiza retoryczna <i>Wielkiej Improwizacji</i>	221
Agnieszka Marcinkiewicz – Jak ludzie rozmawiają ze sobą i dlaczego się nie rozumieją. O spotkaniach bohaterów <i>Romea i Julii</i> Williama Szekspira, <i>Lalki</i> Bolesława Prusa i <i>Ludzi bezdomnych</i> Stefana Żeromskiego.....	235
Tomasz Wojczak – Rytuał interakcyjny w <i>Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią</i>	249
Regina Nagadowska – Kto chciałby mówić wierszem? (Nie)oczekiwane możliwości czytania <i>Pana Tadeusza</i> , <i>Madame Antoniego Libery</i> i <i>Piaskownicy</i> Michała Walczaka	257

OD REDAKTOREK

Słowo w literaturze ma inną moc niż w codziennej rozmowie. Pojawia się w świecie tekstu, który został dzięki słowu stworzony i w którym słowo zajmuje ważne miejsce. Można więc powiedzieć, że jest ono efektem swoistego aktu samostwarzania i że nigdzie indziej tak jak w literaturze nie ujawnia w związku z tym swojej dwoistej natury – bycia jednocześnie tworzywem i narzędziem, które temu tworzywu nadaje nowe kształty. A dzieje się tak dlatego, że jest częścią języka, którym mówią narrator i podmiot liryczny i którym rozmawiają ze sobą postacie wypełniające przestrzeń fikcji literackiej.

O tym, jaki to jest język, dyskutowali uczestnicy konferencji „Literacki homo loquens”, zorganizowanej we wrześniu 2018 roku z inicjatywy Towarzystwa Kultury Języka, Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawskiego Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń oraz Fundacji Języka Polskiego. Konferencja była drugim z kolei spotkaniem literaturoznawców i językoznawców z kilku ośrodków naukowych w Polsce oraz nauczycieli polonistów uczących w warszawskich szkołach. Efektem ubiegłorocznego spotkania był tom pt. *Przekraczanie granic języka*, a plon dyskusji z tegorocznej konferencji stanowi monografia wieloautorska pt. *Literacki homo loquens*, którą przekazujemy Państwu z nadzieją, że będzie inspiracją do własnych przemyśleń na temat języka literatury, a być może także do nowego spojrzenia na wypowiedzi bohaterów literackich.

Pierwszą część monografii pt. *Słowo w prozie, dramacie i filmie* otwierają rozważania Mieczysława Dąbrowskiego na temat powieści postmodernistycznej, której cechami charakterystycznymi są zdaniem autora otwartość, antyrealizm, autotematyzm oraz obecność ironii, parodii, groteski i pastiszu. Cechy te wpływają na typ bohatera, który jest słaby, pełen wątpliwości, ale za to skłonny do tworzenia gier językowych, mieszania stylów, odmieniania znaczeń oraz subtelnych nawiązań do innych konwencji językowych. Dwa kolejne artykuły dotyczą takich właśnie eksperymentów językowych, obecnych w powieściach *Rozdarta zasłona* Maryli Szymiczkowej oraz *Wyspa Łza* Joanny Bator. Pierwsza część książki zawiera poza tym analizę języka dramatów Karola Wojtyły oraz frazeologizmów używanych przez bohatera filmów o misiu Paddingtonie. W drugiej części monografii pt. *Słowo w poezji* autorzy prezentują nowe interpretacje

wierszy znanych poetów, takich jak Cyprian Kamil Norwid, Bolesław Leśmian, Tadeusz Różewicz, Stanisław Barańczak i Ewa Lipska, a także tych mniej znanych, należących do najmłodszego pokolenia twórców, m.in. Marcina Świetlickiego i Ewy Sonnenberg. Trzecia część książki pt. *Ożywianie słowa* jest natomiast prezentacją interakcji słownych interpretowanych w duchu teorii perswazji oraz teorii relewancji Sperbera i Wilson, a także spojrzeniem na utwory wierszowane od strony rymu i rytmu w celu zwrócenia uwagi na mnemotechniczną wartość mowy wiązanej.

Tom *Literacki homo loquens* w każdym swoim fragmencie zawiera wiele pomysłów, które mogą być wykorzystane w czasie zajęć akademickich i podczas lekcji języka polskiego poświęconych interpretacji językowej tekstów artystycznych. Pobrzmiwają w nim echa ważnych nurtów filozoficznych, które wywarły znaczący wpływ na refleksję dotyczącą języka literatury, m.in. postmodernizmu, kognitywizmu, neopozytywizmu, feminizmu, a także filozofii analitycznej i pragmatyki. Autorzy artykułów odwołują się w swoich rozważaniach do intuicjonizmu Bergsona, socjologii roli Goffmana, konstrukcji maski Deborda, teorii relewancji Sperbera i Wilson oraz funkcji argumentacyjnej Poppera. W rezultacie ich dociekań powstała monografia, której głównym tematem jest rola słowa w tekście literackim o funkcji nie tylko kreatywnej, lecz także sprawczej i perswazyjnej. Poświęcamy ją pamięci Tadeusza Drewnowskiego, wybitnego badacza literatury polskiej, który odszedł tuż przed konferencją i nie zdążył zabrać na niej głosu osobiście.

Magdalena Wanot-Miśtura
i Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska

PRZEDMOWA

Kilka dni przed konferencją „Literacki homo loquens” odszedł Profesor Tadeusz Drewnowski. Redaktorzy i współautorzy niniejszego tomu, który stanowi zapis tej konferencji, postanowili dedykować go pamięci Profesora.

Biografia Tadeusza Drewnowskiego (1926–2018) objęła prawie cały wiek XX. W sposób szczególny zaznaczyły się w niej niemal wszystkie kluczowe doświadczenia historyczne minionego stulecia. W okresie okupacji Tadeusz Drewnowski był więźniem Pawiaka. Po wojnie brał aktywny udział w kształtowaniu nowej rzeczywistości politycznej i społecznej. Można powiedzieć, że biografia Profesora jest reprezentatywna dla dziejów inteligencji polskiej XX wieku – dla tej jej formacji, którą trzeba najkrócej określić jako laicko-lewicową, a której geneza sięga końca XIX stulecia. I dla jej drogi intelektualnej oraz ideowej, naznaczonej trudnymi wyborami moralnymi i politycznymi.

Był więc Tadeusz Drewnowski świadkiem i uczestnikiem Wielkiej Historii, co dokumentują napisane już w późnej fazie biografii tomy wspomnieniowe (*Tyle hałasu – o nic?*, *„Happy end” i nawałnice*). Ale równocześnie – od debiutu w „Kuźnicy” w roku 1947 – był nieprzerwanie człowiekiem pióra, człowiekiem słowa, słowa pisanego i mówionego.

W krótkim wspomnieniu niełatwo wyliczyć, a tym bardziej przybliżyć wszystkie role pisarskie Profesora. Od lat pięćdziesiątych do lat osiemdziesiątych XX wieku był redaktorem czołowych czasopism społecznych i kulturalnych. Należały do nich między innymi „Nowa Kultura”, „Dialog” i przede wszystkim – przez wiele lat – „Polityka”. W dekadzie lat osiemdziesiątych i dwudziestych Tadeusz Drewnowski pracował w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Jako historyk literatury polskiej XX wieku był przede wszystkim autorem trzech monografii: o Tadeuszu Borowskim (*Ucieczka z kamiennego świata*), Marii Dąbrowskiej (*Rzecz russowska*) i Tadeuszu Różewiczu (*Walka o oddech*) oraz tomu rozpraw *Porachunki z XX wiekiem* i książki *Wyprowadzka z czyśćca. Burzliwe życie pośmiertne Marii Dąbrowskiej*. Wybór tych pisarzy nie wydaje się przypadkowy: są wśród nich twórcy bliscy Profesorowi albo generacyjnii (Tadeusz Borowski, Tadeusz Różewicz), albo ideowo (Maria Dąbrowska). Badania naukowe uzupełniała działalność krytycznoliteracka (zbiór szkiców *Krytyka i giełda*).

W szerszej świadomości społecznej i czytelniczej Tadeusz Drewnowski utrwalił się jako edytor ważnych dzieł literatury XX wieku, między innymi *Dzienników* Marii Dąbrowskiej i pism zebranych Tadeusza Borowskiego. Świadectwem aktywności akademickiej Profesora pozostała książka *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style* – jedna z niewielu syntez podręcznikowych literatury okresu PRL. Jej powstanie wiązało się z wykładami prowadzonymi przez Tadeusza Drewnowskiego dla studentów Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Odejściu Profesora Tadeusza Drewnowskiego można przypisać sens symboliczny. Uświadomiło ono, że nieuchronnie domykają się dzieje pokolenia Kolumbów, którego późny (może ostatni) rocznik reprezentował Profesor. I którego niejednokrotnie dramatyczny los zbiorowy przez wiele dekad dzielił.

Tomasz Wójcik

**SŁOWO W PROZIE,
DRAMACIE I W FILMIE**

Tekst postmodernistyczny: konstrukcja i lektura

Pytanie pierwsze: co oznacza termin *postmodernizm*?

Sama jego budowa oznaczać ma to, co nastąpiło po *modernizmie*; literatura zatem, która w tym czasie powstaje, musi się czymś odróżniać od modernistycznej. Ale tu rodzi się następne pytanie: jakie są czasowe *granice modernizmu* i czym jest *tekst modernistyczny*?

Jest wielu badaczy, którzy coraz częściej zwracają uwagę, że modernizm wcale się nie skończył, że rozpoczęty w końcu XIX wieku (niektórzy wskazują rok 1859, datę ukazania się *Madame Bovary* Flauberta i *Kwiatów zła* Baudelaire'a, jako *terminus a quo*) trwa do dziś, że zatem nie ma też żadnego postmodernizmu. Nie miejsce tu, aby wchodzić w jakieś szczegółowe rozważania, wskażę tylko na podstawy tego podwójnego myślenia, o których wielokrotnie pisałem¹.

Traktowanie postmodernizmu jako osobnego i faktycznego doświadczenia uzasadnia przede wszystkim nowe doświadczenie historyczne, jego dwa filary to druga wojna światowa i zwłaszcza Holocaust. Programowy i systematyczny mord nie miał w historii nigdy takiego wymiaru i takiego zaplecza retorycznego. Nie trzeba tego rozwijać, kwestia jest oczywista. To doświadczenie zmieniło także wiele w rozumieniu miejsca literatury w życiu społecznym; niewątpliwie stało się ono mniej znaczące, mniej nośne, mniej godne zaufania. Bardziej zwraca się teraz uwagę na cechy i wartości estetyczne literatury niż etyczne, to bezsporny fakt. Nie przekreśla to wysiłków w tym kierunku idących, jednak siła perswazji artystycznej pośród innych sposobów kształtowania świadomości społecznej i indywidualnej z pewnością znacznie osłabła. System kapitalistyczny wypromował dwie siły, które grają pierwsze skrzypce: to pieniądz i władza (polityka).

Zmiany powojenne objęły także wielkie obszary życia społecznego, gatunek cywilizacji, obyczajowość itp., w ślad za tym także charakter dociekań socjologicznych, filozofię i politologię, a dalej psychologię, etnografię, historię – słowem: wszystkie dyscypliny, które zajmują się człowiekiem jako jednostką społecznie determinowaną i społeczeństwami jako całościami. W miejscu dominującego dawniej myślenia historyczno-socjologicznego rozwinęła się refleksja antropologiczna i kulturowa². Jeśliby brać pod uwagę te wszystkie elementy, to

¹ Zob. M. Dąbrowski, *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011.

² Zob. *Kulturowa teoria literatury*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2010 (zwłaszcza wstęp R. Nycza).

bez wątpienia okres powojenny, a ściślej mówiąc: czas od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku niesie zupełnie nowe jakości i można go nazwać postmodernizmem.

Rzecz w tym jednak, że najczęściej sprowadza się to pojęcie do znaczeń estetycznych, a wtedy można przy nim postawić znak zapytania. Bo dlaczego ma to być postmodernizm, skoro James Joyce już w *Finnegans Wake* (1939) napisał tekst może najbardziej charakterystyczny dla postmodernizmu, z którym równać się może chyba tylko *Pustelnik z 69 ulicy* (1988) Jerzego Kosińskiego. Dlaczego dopiero po Holokauście mamy mówić o postmodernizmie, skoro Jorge Louis Borges już w czasie wojny publikował swoje opowiadania pt. *Biblioteka Babel* czy *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, czy inne, podobne, ale niepodobne w niczym do narracji tradycyjnej? A nasz Gombrowicz ze swoją przedwojenną *Ferdydurke* (1937) i obrazoburczym finałowym „Kto czytał, ten trąba”? Krótko mówiąc: eksperymenty estetyczne zaczęły się znacznie wcześniej, niż to zakłada teoria postmodernizmu – by wspomnieć choćby futurizm czy surrealizm – i dlatego dla wielu teoretyków nie jest on do końca wiarygodny.

Ihab Hassan, naturalizowany Amerykanin egipskiego pochodzenia, który najwcześniej na ten temat teoretyzował, podkreślał stale, że nie uważa, iż coś takiego jak postmodernizm czysty w ogóle istnieje, choć wskazywał tabelarycznie różnice między tekstem modernistycznym a postmodernistycznym³. Faktycznie: jeśli koncepcję postmodernizmu wywodzić tylko z poziomu estetycznego ukształtowania dzieł, a tak się najczęściej postępuje, to okaże się ona mało dystynktywna, zbyt rozciągliwa, workowata, a jej przykładów można szukać w dość odległych epokach. Z tego względu można rozumieć na przykład postawę profesora Stefana Morawskiego, który mówił, że postmodernizm to nic innego jak tylko pewien rodzaj wzmocnienia wybranych wątków z estetyki modernistycznej, ich rozwinięcie i dopowiedzenie⁴.

Pojęcie *postmodernizm* można zatem utrzymać w mocy tylko wtedy, gdy połączy się estetykę z historią, filozofią oraz socjologią nowoczesną. Ale kto by się tym przejmował, zwłaszcza w Polsce, gdzie lubimy chodzić na skróty i nie zadawać sobie zbyt głębokich pytań. Profesor Włodzimierz Bolecki nie tak dawno powiedział, że postmodernizm w Polsce się nie przyjął, gdyż nie pasuje jakoby do polskiej tradycji literackiej. Tu zawsze panowały powaga, odpowiedzialność, patriotyczny ton, a to wszystko nie zgadza się z ludycznym charakterem postmodernizmu. Pomijam już schematyczną i stereotypową diagnozę polskiej tradycji literackiej, ale chcę zauważyć, że za teksty postmodernistyczne

³ Zob. I. Hassan, *Postmodernizm* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Warszawa 1987, s. 53–65.

⁴ Por. S. Morawski, *Czy modernizm rzeczywiście zmierzcha?* [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 162–182.

uchodzą dzieła takie, jak *Imię róży* Umberto Eco, *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza czy *Terra nostra* Carlosa Fuentes, a także powieści Salmana Rushdiego (np. *Dzieci północy*) czy *Blaszany bębenek* Güntera Grassa. Trudno uznać, że ich głównymi cechami jest ta inkryminowana ludyczność.

Ale zostawmy na boku te niewczesne spory. Z rozmaitych lektur, analiz i teorii⁵ da się wypreparować kilka fundamentalnych cech tekstu postmodernistycznego – i o nich poniżej słów kilka.

Otwartość. To może najbardziej zasadnicza cecha takiego tekstu. Jest on niekonkluzywny, to znaczy, że nie dba o semiotyczną ramę klasycznej powieści dziewiętnastowiecznej, o której pisał Jurij Łotman⁶. Taka rama oznaczała wyraźny początek opowieści, jej przebieg, a zwłaszcza zakończenie, które miało być rozwiązaniem fabularnego węzła, a ponadto miało wyposażać dzieło w ostateczny sens (słynna „rozdarta sosna” u Żeromskiego). Zarówno początek dzieła, jak i jego zakończenie miały być znaczące. Początek sygnalizował kod estetyczny, do jakiego należało dany tekst przyporządkować, zakończenie nadawało całości ostateczny sens moralno-filozoficzny. Tekst postmodernistyczny o to nie dba, a nawet – mocniej! – programowo lekceważy te zalecenia estetyki dziewiętnastowiecznej czy jeszcze modernistycznej: opowieść zaczyna się programowo w przypadkowym miejscu świata czy życia i kończy się również nieoczywistym zdarzeniem, w którym najczęściej brakuje semantycznego rozwiązania, naznaczonego moralnym sensem.

Przypomnijmy, że Maria Dąbrowska skarżyła się, iż po zakończeniu *Nocy i dni* otrzymywała od czytelników listy z prośbą o ich kontynuację. To ją irytowało, ponieważ uważała, że powieść została prawidłowo zamknięta („dociągnięta”, jak mawiała); jest to dobitny przykład tradycyjnego rozumienia tekstu, który musiał być zamknięty, skończony. Dąbrowska należała do pokolenia literackich tradycjonalistów. Postmodernistyczny tekst tego nie praktykuje.

Oczywiście teksty postmodernistyczne różnią się między sobą, skala określonych zabiegów formalnych może być różna. I tak, *Imię róży* Eco, *Blaszany bębenek* Grassa czy *Dzieci północy* Rushdiego, a także na przykład *Kochanica Francuza* Johna Fowlesa, lub – polski przykład – *Z. po-wieść* profesora Mieczysława Porębskiego to są przykłady postmodernistyczne raczej w sensie konstrukcji i świadomości pisarskiej niż charakteru samego dzieła. Taka konstrukcja nazywana jest, za Lindą Hutcheon, metapowieścią⁷. *Metapowieść* oznacza powieść, która ma świadomość swoich źródeł i te źródła w trakcie narracji

⁵ Por. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, Kraków 2012; J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa 1997.

⁶ Zob. rozdział *Kompozycja słownego dzieła sztuki* [w:] J.M. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984.

⁷ Zob. L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

ujawnia. Są to dokumenty archiwalne, zapiski, notatki, wypisy z dzieł historycznych, komentarze współczesnych itp.

Jeśli sięgniemy na przykład do *Józefa i jego braci* (1933–1943, cztery tomy) Tomasza Manna, to zauważymy, że bardzo rozbudowany początek tego cyklu spełnia dokładnie ten warunek. Inna rzecz, że niemiecka solidność Manna zabiła artyzm dzieła, przynajmniej według mnie. Materiału historyczno-kulturowego jest tam za dużo, powieść zamieniła się w rozprawę historyczną. Ale Miłosz ze swoim tomem *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974)⁸, w którym rozważa własną genealogię i przywołuje rozmaite dokumenty z rodzinnego archiwum, mieszając przy tym fragmenty prozą z mową poetycką (i przy okazji mieszając odbiorcy kategorialne szyki) jest chyba dobrym przykładem. A z nowszych tekstów *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk – wszystko zbudowane na tej samej zasadzie. Taka powieść chętnie posługuje się figurami labiryntu i biblioteki w budowaniu fabuły, wskazuje na rizomatyczne powiązania wątków (jak na przykład u Teodora Parnickiego), czas jest tam kołowy, a nie linearny⁹.

Antyrealizm. Powieść postmodernistyczna nie przestrzega też zasady mimesy, która oznaczała strukturalne podobieństwo tego, o czym się pisze, do tego, co się widzi w realnym świecie. Taka powieść jest świadomą konstrukcją, często dość powikłaną, gdzie jednak nie rządzi zasada prawdopodobieństwa, lecz zasada narracji. Narracja nie jest podporządkowana fabule, a wręcz przeciwnie: to ona wpisana jest, jako wartość podrzędna, w samo opowiadanie. Żywioł narracji jest dla tekstu postmodernistycznego najzupełniej pierwszorzędny. Opowiadać. *Opowiadać dalej* (1996, wyd. pol. 1999) brzmi tytuł jednej z późniejszych książek Johna Bartha, wypełnionej niedokończonymi – w duchu estetyki postmodernistycznej – opowiadaniem, gdzie wartością samą w sobie jest fakt snucia opowieści, a nie jej zakończenie, doprowadzenie do jakiegoś rozwiązania. Nieprzypadkowo za prawzorzec tekstu postmodernistycznego uważa się *Szeherezadę*.

Bakunowy faktor (1960) Bartha jest pastiszem osiemnastowiecznej powieści angielskiej, gdzie nieznanemu nikomu bohater, niewydarzony poeta i prawnik Ebenezer Cooke staje się centrum powikłanej, niemal fantastycznej fabuły opowiedzianej na 500 stronach. Rozbudowywanie powieści możliwe było dzięki wykorzystaniu narracji szkatułkowej, która polega tam na tym, że każda kolejna

⁸ Miłosz komentował to w słowach: „Według niektórych badaczy jest to *opus magnum* mojej twórczości poetyckiej. Uważam to za możliwe i spowodowane przez ogromną swobodę, z jaką to pisałem. Ta »fuga poetycka« wymyka się regułom, a zarazem nadaje kształt mojemu marzeniu o »formie bardziej pojemnej«, mieszającej gatunki i wypisy z danych biograficznych”, https://pl.wikipedia.org/wiki/Gdzie_wschodzi_s%C5%82o%C5%84ce_i_k%C4%99dy_zapada [dostęp: 18 października 2018 r.].

⁹ Por. M. Dąbrowski, *Postmodernizm. Myśl i tekst*, Kraków 2000. Opisuję tu szczegółowo elementy estetyki postmodernistycznej.

postać, pojawiająca się w powieści, obejmuje władzę narracyjną i dokładnie opowiada swoje dzieje.

Żaluzja (1957) Robbe-Grilleta udowadnia z kolei, że do istoty realnego doświadczenia, które chcemy przekazać w słowie, i tak nie mamy dostępu. Nie mamy, ponieważ każda realność konstryuuje się poprzez nazwę, słowo, niechby tylko pomyślane, a te opalizują w zależności od tego, z jakiego miejsca, w jakim stanie i kto je wypowiada. A jeszcze gdy się uwzględni emocje?... Tu już wkraczamy zdecydowanie na pole oznaczone mianem dyskursu. Opowieści bywają fantastyczne, fantasmagoryczne, komiczne, pantagriueliczne, sensacyjne, realistyczne – to nie ma znaczenia. Że takie mogą, zgromadzone pod jedną okładką, układać się mimo gatunkowych rozbieżności w świetną powieść, udowodnił Italo Calvino w książce *Jeśli zimową nocą podróżny* (1979). Następne bowiem cechy to:

Ironia, parodia, groteska i pastisz. To najczęściej występujące „stany skupienia” tekstu postmodernistycznego. Parodia odnosi się najczęściej do poważnej powieści dziewiętnastowiecznej, społecznej opowieści serio. Potrzeba opowiadania istnieje nadal, materia opowiadania także się wiele nie zmieniła (ostatecznie zawsze opowiada się o człowieku i jego czasie), ale współczesna wrażliwość i wiedza nie godzą się już na narrację staroświecką, naiwną, jednotonową i jednowymiarową. Tekst postmodernistyczny musi być „z pieprzem”, mówi wprawdzie o tym samym, ale inaczej, wykorzystując właśnie ironię, parodię (także autoparodię), groteskową przesadę albo pastisz. Co dawniej było namaszczone i solenne, jednoznaczne i serio, teraz jest lekkie, piankowe, potraktowane kpiarsko, obrócone w żart, sparodiowane w przesadnych gestach literackich albo przynajmniej winno odkrywać swoje źródła, wносить autokomentarze itp.

Znakomitym przykładem takiej zmiany jest *Castorp* (2004) Pawła Huellego, która to powieść nadbudowana jest nad Mannowską *Czarodziejską górą* (1924), ale wykorzystuje właśnie chwyt postmodernistyczne, aby nowocześnie opowiedzieć dwuletni pobyt Castorpa w niemiecko-polsko-kaszubskim Gdańsku. Albo poemat *Dwanaście stacji* (2004) Tomasza Różyckiego, który jest wyraźnym pastiszem *Pana Tadeusza*. Zamiast *ksiąg są stacje*, czekanie na obrońców polskich wolności zastępuje fantastyczna wyprawa kresowiaków do swoich stron rodzinnych, aby odrodzić dawne życie parafii katolickiej, wysoka opowieść szlachecka zamienia się w łotrzykowską opowieść „niską” w stylu Rabelais’go. W pociągu jadącym na Wschód Wnuk, bohater i narrator tego poematu, spotyka całe generacje żywych i zmarłych obywateli utraconej Atlantydy.

Osobnym tropem, dość często stosowanym, jest *autotematyzm*, pisanie o pisaniu, refleksja nad słowem artystycznym (u nas chyba najlepszym przykładem jest powieść *Góry nad czarnym morzem* [1961], Wilhelma Macha), którego nowocześnie, autoironicznym dopowiedzeniem może być powieść *Fabulant* z podtytułem *Powiastrka intertekstualna* (1997) Anny Burzyńskiej, najlepiej

zorientowanej w kwestiach nowoczesnych teorii pani profesor z Krakowa, która pozwoliła sobie w tej książce na niezłą zabawę. *Fabulant*, swoista metapowieść, na sposób oświeceniowy niemal zarazem uczy i bawi.

I tu jesteśmy blisko zmiany fundamentalnej, mianowicie *konstrukcji i typu podmiotu* w tekstach postmodernistycznych. Otóż odchodzą one od tak zwanego podmiotu kartezjańskiego, to znaczy „twardego”, określonego, wyrazistego i jednoznacznego. Z takim podmiotem mieliśmy zwykle do czynienia w narracjach powieściowych, najwyraźniej rysował się on w powieści XIX wieku, bo też w niej stawał często naprzeciw świata zastanego, podejmował z nim walkę, wchodził w konflikt; jako ktoś taki musiał być bohaterem z krwi i kości. Filozofia XX wieku, w połączeniu z wcześniejszą podejrzliwą psychologią freudowską i jej dwudziestowiecznymi córkami, z filozofią Nietzschego, odnowioną w refleksji ponowoczesnej, socjologią roli (*vide*: Goffman), z konstrukcją maski (*vide*: Turner, Debord), ze społeczeństwem korporacyjnym (*vide*: Bauman), zarysowała zgoła inny wizerunek podmiotu: labilnego, zmiennego, niepewnego swojego ja, zawieszonego w egzystencjalnej próżni, pozbawionego wiary w trwałość czegokolwiek, sceptycznego lub nawet świadomie podejmującego gry typu *drag*, czyli przemiany.

Podmiot jest „słaby”, ale słaba jest również jego świadomość. Jednak ta słabość nie jest tu zarzutem czy oskarżeniem, raczej stwierdzeniem stanu rzeczy i jakąś nawet pochwałą jego emancypacji. „Słabość” podmiotu nie oznacza bowiem jego niepewności, ale poszerzoną wizję świata, która często jest wewnętrznie sprzeczna, niepoddająca się ujednolicającemu oglądowi. Gianni Vattimo opisuje to przejście w książce *Koniec nowoczesności*¹⁰. Nowoczesność w jego rozumieniu była jeszcze „mocna”, postnowoczesność jest „słaba”. Ale to ma być jej zaleta, gdyż słabość lepiej oddaje kształt współczesnej osobowości. Świat uległ bowiem entropii (jak twierdzi Lyotard), rozmaite reguły gry społecznej się rozpadły, odeszły w przeszłość tak zwane wielkie narracje (np. emancypacja duchowa), słaba świadomość jest lepszym wizerunkiem współczesnego człowieka.

Niekiedy mówi się o nim *nie-podmiot* (nie-podmiot w nie-miejscach). Taki nie-podmiot raczej poszukuje swojego miejsca w świecie, niż je ma, uczestniczy więc w życiu na prawach outsidera i kogoś, kto wiecznie mierzy się z różnymi rolami, ale żadnej nie traktuje jako ostatecznej i dla siebie istotnej. Jest to *podmiot nomadyczny*, by użyć tytułu książki Rosi Braidotti¹¹. Nie jest już ani patriarchalnym ojcem rodziny, ani zbawcą ojczyzny, ani jedynym żywicielem, ani człowiekiem, który ma twarde przekonania co do swojej istoty. Nie wie, po co żyje, i nie wie przede wszystkim, jak żyć. Osobowość monolityczna i zwarta zmienia się w refleksyjną i rozbitą. To bohater *Człowieka bez właściwości* (1930–1943)

¹⁰ Zob. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, Kraków 2006.

¹¹ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, Warszawa 2009.

Roberta Musila, *Kartoteki* (1961) Tadeusza Różewicza, powieści Josepha Hellera *Coś się stało* (1974), Georga Pereca *Człowiek, który śpi* (1967) i masy innych.

Jeszcze powieść modernistyczna operowała jednoznacznym, określonym bohaterem, który jeśli nawet wczesnomodernistycznie hamletyzował, to ostatecznie wyrastał na człowieka odpowiedzialnego i świadomego swojego ja, swoich zadań i swoich czynów. Jak wspomniany Castorp Tomasza Manna, który uwalnia się w pewnym momencie (rozdział pt. *Śnieg*) i od humanistycznej gadaniny Settembriniego, i od totalitarnej postawy Naphty, by samemu wybrać określony kształt życia i świadomości w drodze samokształcenia. Staje się podmiotem w pełnym tego słowa znaczeniu, na ostatnich stronach *Czarodziejskiej góry* spotykamy go na polu bitwy; dojrzał do archetypowego męskiego czynu.

Postmodernistyczny nie-podmiot łączy się z jednej strony z ruchem feministycznym, gdyż ten oskarżył tradycyjnego mężczyznę/podmiot o różne nieczne praktyki i zażądał równego traktowania, co pozbawiło go pewności, zaczął się cofać w głąb siebie, analizować swoją psychologię i jej podłoże, pozbawiając się tym bardziej wewnętrznej jedności i zewnętrznej skuteczności. Z drugiej zaś strony funkcjonuje we współczesnym świecie, świecie korporacji (w których nie może mieć własnego zdania, stając się nowoczesnym niewolnikiem) i *nie-miejsc* określanych przez Marca Augé jako miejsca, gdzie nie można się zakorzenić i wieść normalnego życia (dworce, lotniska, galerie handlowe, autostrady). Ale do tych ewidentnych nie-miejsz, w których nie można się zakorzenić, warto dodać także pewne typy lokali mieszkalnych, jak lofty czy wielosypialniane domy-pałace rosyjskich nowobogackich lub amerykańskich raperów; pierwsze mają charakter fabryczny, drugie – hotelowy, w obu przypadkach cechuje je raczej struktura *nie-miejsca* niż *domu*, gdzie jest się raczej przypadkowym gościem niż domownikiem. Trzeba jednak dodać, że dla Rosi Braidotti nie ma w tym nic złego, wręcz przeciwnie: życie w „przeciągu” przestrzennym, językowym i kulturowym wyostrza jej zdaniem wrażliwość, uczy tolerancji i stanowi stały impuls twórczego myślenia.

Czy to oznacza, że na miejsce męskiego nie-podmiotu weszła kobieta ze swoją jednoznaczną podmiotowością? Niekoniecznie. Ruch feministyczny przeszedł kilka faz rozwojowych, by ostatecznie zatrzymać się na podobnym szczeblu: niepewności co do własnego ja. Jego wczesną wykładnią, ale odkrytą kilkadziesiąt lat później, była koncepcja Jacques’a Lacana, który określał kobiety jako niemające swojej tożsamości, istniejące na kształt księżyca, dla którego słońcem jest mężczyzna i dyskurs męski. Jeśli nawet uznamy to za stanowisko skrajne, to same teoretyczki feminizmu, jak choćby Luce Irigaray czy Elaine Showalter¹², stwierdzają wyraźnie, że ten ruch stoi na rozdrożu.

¹² E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, t. IV, cz. 2; *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997.

Klasyczne zdanie Simone de Beauvoir: „Nie rodzimy się kobietami. Stajemy się nimi” (z *Drugiej płci*, 1949) miało obnażyć męski, opresywny dyskurs. Okazało się jednak, że mężczyzna także podlega społecznemu treningowi. Dawna pedagogika społeczna, poczynając od rodziny, miała jasne wyobrażenie dotyczące zarówno mężczyzny, jak i kobiety i wystarczyło, że wchodzący w życie młodzi ludzie je zaakceptowali. Współczesna pedagogika jest wielowątkowa, często wewnętrznie sprzeczna, operująca rozmaitymi wzorcami kulturowymi, poddaje młodego człowieka wielu presjom, co skutkuje właśnie zachwianiem jego podmiotowości. Uczy go raczej akceptować kolejne role, które ten odgrywa w teatrze życia, niż dbać o zwartość własnego wizerunku.

Jak więc czytać tekst postmodernistyczny? Próba odpowiedzi z trudem się mieści w polskiej tradycji rozumienia literatury. Przyzwyczajeni bowiem jesteśmy, że literaturę odczytujemy zawsze poprzez historię, że to historia polityczna i socjologia społeczeństwa wyznaczają podstawowe ramy interpretacji dzieł. Ten model literatury i jej interpretacji są tak zakorzenione, tak zinterioryzowane, że nie wyobrażamy sobie w zasadzie innej lektury. Dlatego też postmodernistyczne myślenie w kulturze polskiej rzeczywiście nie bardzo się zakorzeniło. Przyjęło się na Węgrzech, na Słowacji, w Czechach, nawet w Rosji (*vide*: Wiktor Pielewin), oczywiście na Zachodzie Europy i w USA, gdzie biblioteki spuchły już dawno od tekstów dotyczących postmodernizmu. Ale nie u nas.

Refleksja postmodernistyczna w Polsce jest marginalna i marginalizowana, ponieważ zakłóca dotychczasowy rytm, głównie dlatego, że domaga się odmiennej postawy lekturowej. Zamiast pytać o historię w literaturze, wojny i powstania, o przekształcenia w obrębie społeczeństwa, o los chłopą, upadający folwark i dzieje pańienek ze dworu, trzeba tu pytać o język, o nawiązania do innych tekstów, o gry stylistyczne, o estetykę, o psychologię, o subtelne rozważania moralne, o choroby ciała i duszy. Pojawia się koncepcja *surfikcji* Federmana¹³ (jak w *Królu Obojga Sycylii* [1970], Kuśniewicza czy w *Zaczarowanym pogrzebaczku* Coovera¹⁴), czyli takiej fikcji, która poprzez zwielokrotnienia i powtórzenia prowadzi do samounieważnienia, wskazuje na konwencjonalność i umowność powieści, a dalej *metanarracji*, figury labiryntu i biblioteki.

Przed wszystkim jednak literatura taka pyta o jednostkę, a nie o społeczeństwo, nie o klasy społeczne. I pyta o tekst, a nie o literaturę jako całość. Ponieważ każdy tekst jest odrębnym uniwersum znaków i sensów. Każda lektura jest przykładem *misreading*, a każda interpretacja – *misunderstanding*. Lektura czy interpretacja jest błędna nie w sensie potocznym, tylko w takim, że uwzględnia i zakłada istnienie i możliwość innych typów lektury i innych modeli rozumie-

¹³ R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu* [w:] Z. Lewicki, *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1983, s. 421–432.

¹⁴ R. Coover, *Zaczarowany pogrzebacz* [w:] *Gabinet luster*, oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1980.

nia. I że nie ma lektury jedynej, ostatecznej, kanonicznej. Interpretacją rządzi pluralizm. Wszystko zależne od tego, jakie zadajemy danemu tekstowi pytania.

Jacques Derrida nazwał ten proces odwracania znaczeń *dekonstrukcją*; wystarczy przecież pamiętać, że poszczególne słowa mają rozmaite znaczenia w zależności od kontekstu, interpretacja dzieła może zaś przyjąć taki lub inny kształt w odpowiedzi na pytania, które postawimy na początku: często jakaś peryferyjna scena potrafi zrewolucjonizować proces czytania, jeśli uczynimy ją kołem zamachowym całej lektury i interpretacji.

To są zadania trudniejsze, wymagają subtelniejszego języka, większych kompetencji kulturowych i filozoficznych. Każde odczytanie takiego tekstu jest osobną interpretacją, jeden tekst nigdy nie jest w całości podobny do drugiego, każdy niesie w sobie osobny potencjał. Zamiast *inżyniera* pojawiła się figura *bricoleura*, czyli majsterkowicza. „Inżynier” przystępował do lektury z gotowym i raz na zawsze przysposobionym zestawem narzędzi poznawczych (i był typowym zachowaniem strukturalistycznym), „bricoleur” za każdym razem tworzy na nowo zestaw potrzebnych narzędzi interpretacyjnych, koniecznych do otwarcia akurat danego tekstu. Czytać trzeba te teksty dwutorowo: uważnie i z bliska (*close reading*), lecz zarazem kulturowo (*distant reading*), sprawdzając, w jaki sposób i w jakim sensie pojedynczy tekst może stać się częścią ważniejszego, powszechnego doświadczenia (częstym przypadkiem są przecież teksty, w których ja autorskie staje się ja narracyjnym i zarazem autorytetem poznawczym). Jest to jednak doświadczenie kulturowe, a nie wąsko socjologiczne czy polityczne.

W tej literaturze gatunki się świadomie przekracza, zajmowanie się nimi nie ma więc sensu. Trzeba raczej pytać o rezultat wymieszania gatunkowego, o wynik zderzania jakości zasadniczo odmiennych. Pojęciem bardzo pomocnym w tych zajęciach jest *intertekstualność* (z odmianą *intratekstualności*, gdy nawiązania dotyczą twórczości własnej lub wewnętrznych powiązań tekstu, jak w *Miazdze* [1982], Jerzego Andrzejewskiego)¹⁵. Julia Kristeva powiedziała już dawno temu, że nie mamy do czynienia z tekstem, lecz z *intertekstem*, ponieważ teksty z sobą „rozmawiają”. Derrida doradza *dekonstrukcję pojęć*, czyli odkrywanie w nich zapomnianego, wywrotowego potencjału znaczeniowego, który może się stać kołem zamachowym nowego odczytania¹⁶ i prowadzić do

¹⁵ O pierwszej pisali między innymi: M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4; M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy* [w:] tegoż, *Tekstowy świat*, Warszawa 1983; O intratekstualności na przykładzie *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego zob. M. Gołaszewska, *Postmodernistyczna absolutyzacja wieloznaczności* [w:] *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema, Katowice 1995, s. 211–220.

¹⁶ Zob. J. Derrida, *Pismo filozofii*, wybrał B. Banasiak, Kraków 1992 (w tym esej *Farmakon*).

zerwania z tradycją jedynego sensu dzieła; sensów może być wiele w zależności od tego, jak ustawimy aparat poznawczy. Deleuze zapewnia przy tym, że *każde powtórzenie niesie w sobie także nowe odczytanie*, że nigdy nie jest mechanicznym odtworzeniem¹⁷. Pożytecznym działaniem jest szukanie tych pożyczek i ich nowe zastosowania zgodnie z zasadą opisaną przez Johna Bartha jako *literatura odnowy*¹⁸ przy podstawowym założeniu: odbiorca musi być aktywny. Tekst postmodernistyczny uruchamia aktywne uczestnictwo w kreowaniu znaczeń literatury; one nie są tam dane, lecz domagają się odkrycia i mozolnego ukonstytuowania.

Postmodernizm wychodzi z założenia, że w literaturze, w sztuce w ogóle, wszystko już było, nie ma co się silić na wynajdowanie jakichś nowych tematów czy konstrukcji artystycznych. To jest *gra resztkami*. Swoista melancholia przesytu i końca. Inaczej niż w tradycji pisarskiej rozumie się pojęcie oryginalności. Ale taka gra może wyzwolić niebywałe jakości w tekście, jak choćby we wskazywanym już *Jeśli zimową nocą podróżny* czy w *Żaluzji*, czy u Coovera w *Zaczarowanym pogrzebaczu*, czy u Borgesa i w tysiącu innych tekstów.

I na koniec jedna niezmiernie ważna uwaga: wszystkie te cechy tekstu postmodernistycznego można bardzo łatwo przekształcić w *odповідź na pytanie o fundamenty i o charakter współczesnej kultury*. Odpowiedź taka może zawierać w sobie wiele różnych aspektów, w tym i odpowiedź na historię, nawet na historię narodową. Zasadniczo jednak myślimy przy tym nie partykularnie, lecz globalnie, pytamy nie o Kowalskiego w Polsce, lecz raczej o *Jedermann*a w świecie. To dobry sposób na wyjście z zakłętego koła polskich problemów, sposób na kształtowanie wiedzy i doświadczenia uniwersalnego, oczywiście ze świadomością, że ani jedno, ani drugie nie daje nam odpowiedzi ostatecznej, jedynej i zwłaszcza szczęśliwej.

Tekst postmodernistyczny mimo pozorów luzu, zabawy konwencjami, pisanie na granicy serio i buffo odpowiada na współczesne pytania o stan świata, sytuację jednostki i społeczeństwa. Odpowiada najczęściej negatywnie¹⁹, co znaczy, że nie daje gotowych recept na wszystkie bolączki, nie rozwiązuje problemów. Raczej je rysuje, zaznacza, a jako radykalny lek na wszystko zapisuje ironię i dystans. Pytanie tylko, czy one uleczą nasz świat i nomadyczne podmioty.

¹⁷ Zob. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, Warszawa 1997.

¹⁸ Zob. J. Barth, *Literatura odnowy*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6.

¹⁹ T. Eagleton nazywa go „negatywną prawdą nowoczesności”. Zob. tegoż, *Iluzje postmodernizmu*, Warszawa 1998, s. 48.

Bibliografia

- Barth J., *Literatura odnowy*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6.
- Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, Warszawa 2009.
- Coover R., *Zaczarowany pogrzebacz* [w:] *Gabinet luster*, oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1980.
- Dąbrowski M., *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011.
- Dąbrowski M., *Postmodernizm. Myśl i tekst*, Kraków 2000.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, Warszawa 1997.
- Derrida J., *Pismo filozofii*, wybrał B. Banasiak, Kraków 1992.
- Eagleton T., *Iluzje postmodernizmu*, Warszawa 1998.
- Federman R., *Surfukcja – cztery propozycje w formie wstępu* [w:] Z. Lewicki, *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1983.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4.
- Gołaszewska M., *Postmodernistyczna absolutyzacja wieloznaczności* [w:] *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema, Katowice 1995.
- Hassan I., *Postmodernizm* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Warszawa 1987.
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Gdzie_wschodzi_s%C5%82o%C5%84ce_i_k%C4%99dy_zapada
- Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Kulturowa teoria literatury*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2010.
- Liotard J.F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa 1997.
- Łotman J.M., *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984.
- McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, Kraków 2012.
- Morawski S., *Czy modernizm rzeczywiście zmierza?* [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy* [w:] tegoż, *Tekstowy świat*, Warszawa 1983.
- Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997.

Pfister M., *Koncepcje intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4.

Showalter E., *Krytyka feministyczna na bezdrożach* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, t. IV, cz. 2.

Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, Kraków 2006.

Streszczenie

Tekst rozpatruje kategorie modernizmu i postmodernizmu, ich chronologię i rozumienie, a następnie omawia główne cechy estetyki tekstu postmodernistycznego oraz modele jego lektury.

Słowa kluczowe: modernizm, postmodernizm, tekst, konstrukcja, interpretacja

Summary

The text examines the categories of modernism and postmodernism, their chronology and understanding, and then discusses the main features of the aesthetics of the postmodern text and models of its reading.

Keywords: modernism, postmodernism, text, construction, interpretation

Joanna Wenek

*LX Liceum Ogólnokształcące im. Wojciecha Górskiego w Warszawie
doradca metodyczny WCIES*

**Kurkiewy wskrzeszone,
czyli doktor Kurkiewicz znów w akcji
(uwagi na marginesie *Rozdartej zasłony* Maryli Szymiczkowej)**

Kilka słów wstępu o polskim słownictwie erotycznym

Rzecz aż nazbyt oczywista,
Że jest piękną polska mowa:
Jędrna, pachnąca, soczysta,
Melodyjna, kolorowa,

Bohaterska, gromowładna,
Czysta niby błękit nieba,
Mądra, zacna, miła, ładna,
Ale czasem przyznać trzeba,

Że ten język najobfitszy
W poetyczne różne kwiatki,
W uczuć sferze pospolitszej
Zdradza dziwne niedostatki;

[...]

Pytam tu obecne Panie,
By od grubszych zacząć braków:
Jak mam nazwać «obcowanie»
Dwojga różnej płci Polaków?

Czy «dusz bratnich pokrewieństwem»?
Czy «tarzaniem się w rozpuście»?
«Serc komunią» – czy też «świństwem»,
Lub czym innym w takim guście?

[...]

W archaicznym tym zamęcie
Jak ma kwitnąć szczęścia era?
Gdzie zetraca się pojęcie,
Tam i sama rzecz umiera!

Ludziom trzeba tak niewiele,
 By na ziemi niebo stworzyć,
 Lecz wykrztusić jak: aniele,
 Ja chcę z tobą – – cudzołożyć!!?

Jak wyszeptać do dziewczęcia:
 Chcę «pozbawić cię dziewictwa»,
 Nie obawiaj się «poczęcia»,
 Kpij sobie z ja-wno-grze-szni-ctwa!

[...]

Tak właśnie pisał o polskim słownictwie erotycznym Tadeusz Boy-Żeleński w słynnej *Pieśni o mowie naszej*¹. Oczywiście rzeczzone realia językowe odnosić się miały do polszczyzny okresu *fin de siècle'u*, a więc końca XIX wieku. Boy-Żeleński – zarówno jako lekarz, jak i mistrz mowy polskiej – w sposób humorystyczny zauważa tu i diagnozuje niedostatki polszczyzny w zakresie języka dotyczącego spraw płci. Słusznie komentując, że „gdzie zatracą się pojęcie, tam i sama rzecz umiera”², daje wyraz swojej opinii. A jest ona jednoznaczna. Językowi polskiemu doby modernizmu (a więc paradoksalnie epoki *nowoczesności*) brakuje pomysłowości i zręczności w określaniu kwestii erotycznych. Czy zatem znalazł się ktoś, kto rzucił wyzwanie ówczesnej polszczyźnie i spróbował zmierzyć się z owym leksykalnym deficytem?

Przedmiotem moich rozważań będzie sylwetka samotnego rycerza, jeśli chodzi o polską terminologię erotyczną, i jego językowa walka z wiatrakami.

Ten szalony doktor płciownik – sylwetka Stanisława Kurkiewicza³

Doktor chorób wewnętrznych Stanisław Kurkiewicz, silnie związany ze światem krakowskich lekarzy, postawił przed sobą nie lada wyzwanie. Z naukowej ciekawości postanowił zostać oficjalnym podglądaczem i podsłuchiwcem rodaków płci obojga w zakresie życia erotycznego. Jako pionier nazewnictwa seksualnego w polszczyźnie miał olbrzymie aspiracje. Za dostarczane mu informacje oferował sowite zapłaty. Nie cofał się nawet przed umieszczaniem w krakowskich gazetach ogłoszeń, w których anonsował swoje lekarskie upodobania. Ze szczególną atencją zwracał się przy tym Kurkiewicz do pań: „Przyjmijcie,

¹ T. Boy-Żeleński, *Pieśń o mowie naszej* [w:] tegoż, *Słówka*, Kraków 1987, s. 49–50.

² Tamże, s. 50.

³ Ciekawy przyczynek do sylwetki Stanisława Kurkiewicza proponuje E. Dereń w mało profesjonalnym, acz poczytnym czasopiśmie popularnonaukowym: *Doktor płciownik*, „Wróżka” 2018, nr 9, s. 34–35.

Panie, ode mnie to drukowane zaproszenie na śledczyne płciowego życia [...]. Przy grach i zabawach, na przechadzkach, zebraniach itp. zbierajcie, co się zebrać da”⁴.

Warto dodać, że w owym czasie edukacja seksualna wraz z właściwą tej dziedzinie terminologią praktycznie nie istniała. Swoje powołanie Kurkiewicz dostrzegł zatem w dziedzinie niemającej nazwy, jakkolwiek dotyczącej – jak to sam określał – „płciożycia” rodaków. Prosił wprost: „Pomocy dajcie nam, rodacy!”⁵ i w imię tego otworzył w Krakowie przy ulicy Batorego pierwszą przychodnię płciowniczą, siebie samego mianując pierwszym w Galicji – a może i w obrębie dalszych ziem polskich – doktorem płciownikiem.

Jednak zamiast miana naukowca Kurkiewicz z racji swych dziwaczných metod i pomysłów zyskał etykietkę seksualnego maniaka i postrachu kobiet, owładniętego erotyczną monomanią. Po utracie posady w szpitalu zmuszony do otwarcia prywatnej praktyki, Kurkiewicz zmarł w sile wieku, dręczony manią prześladowczą, przekonany o spisku, który przeciw niemu zawiązano.

Bez względu jednak na groteskowość jego metod i samej postaci dokonania pierwszego w Galicji doktora płciownika zasługują na krótkie osobne potraktowanie.

Rozważania o życiu płciowym i inne dokonania Stanisława Kurkiewicza

Trzeba przyznać, że lista publikacji prekursora polskiej seksuologii przedstawia się imponująco. Obejmuje bowiem łącznie ponad czterdzieści tytułów artykułów i publikacji książkowych. I choć realnie po doktorze Kurkiewiczzu pozostał w polszczyźnie termin *seksuologia*, to jednak spektrum jego zainteresowań wydaje się naprawdę szerokie. Potwierdzają to już choćby same tytuły: *Życie płciowe kobiety*, *W sprawie samiennej (onanistycznej) u naszej młodzieży*, *Nerwowość u ludu wiejskiego*, *Zwyczaj chłopów pacjentów (Wypytywanie)*, *Płody mojego dowcipu*, *Uwodzenie chłopów (przez kobiety)*, *Kilka rad dla narzeczonych*, *Choroby – a ożenek*, *Słownik płciowy*. *Zbiór wyrażań o płciowych: właściwościach, przypadłościach, i.t.p.*, *O sprośności w piśmie i sztuce*, *Z docieków (studiów) nad życiem płciowym*, *Moja dola lekarska (Zwierzenia się i uwagi, przed ludźmi dobrej woli)*⁶.

To oczywiście tylko niektóre z publikacji doktora wszech nauk, na którego poniekąd wykreował się w swych pismach Kurkiewicz. Owszem, kiedy się spojrzy na tytuły, widać rozległość jego lekarskich pasji. Interesowały go zagadnienia z kręgu modnej ówczesnie ludomanii, perspektywa jednostkowa, edukacja

⁴ Tamże, s. 34.

⁵ Tamże.

⁶ Wykaz wszystkich publikacji dostępny na stronie: https://pl.wikipedia.org/wiki/Stani%C5%82aw_Kurkiewicz [dostęp: 23 października 2018 r.].

seksualna i nawiązanie do własnych doświadczeń (sam Kurkiewicz przyznawał się niejednokrotnie, że został w dzieciństwie nadużyty przez swoje opiekunki, co usiłował nazwać *chłopczykowaniem* lub też *plcieniem się z chłopczykiem*⁷).

Za najważniejsze spośród wszystkich publikacji należy jednak uznać bezspornie *Docieki nad życiem płciowym*⁸, które w zakresie leksykalnym dają podstawy polskiej terminologii seksuologicznej. Oto jak w *Słótku na drogę* sam autor uzasadniał potrzebę stworzenia językowych podstaw mówienia o życiu erotycznym:

W życiu codziennem miewamy wszyscy nieprzewycięzoną potrzebę omawiać różnorodne przypadłości i zdarzenia – czyli w ogóle sprawy – z życia płciowego [...]. Dawny postępek błędnej (fałszywej), jak się pokazało, obyczajności [...] rzucił na pewne u człowieka narządy i części ciała [...] grubą zasłonę wstydlivosti i tajemniczości, których obu przestrzeganie ma być nie tylko właściwością osoby przyzwoitej i o dobrych obyczajach, ale nawet ma być rzekomo korzystnem dla zdrowia. Otóż dla poszanowania tej tajemniczości i wstydlivosti, o czemś z osnowy płciowej mówi się zwykle... do ucha. Owocem tego jest tylko to, że wszystko co jest z osnowy płciowej ma dziwny urok, wyobraźnię podbudzający w znaczeniu lubieżnem [...]. Pod różnymi względami, czyli w różnych sprawach z życia płciowego, malujemy sobie w wyobraźni tego czarta nierównie czarniejszym i straszniejszym, niż on jest w rzeczywistości, czyli mamy o rzeczach z zakresu płciowego nieznośnie błędne pojęcia⁹.

Jak zatem widać, Kurkiewicz doskonale zdawał sobie sprawę z pruderii ówczesnych użytkowników języka w sprawach życia erotycznego i widział, jak bardzo jest ono demonizowane. W swoich kolejnych publikacjach i w codziennej lekarskiej pracy rzucił wyzwanie mieszczańskiemu światu Galicji, w tym zwłaszcza Krakowa, obligując rodaków do nazywania rzeczy płciowych po imieniu czy raczej – w wykreowany przez siebie językowy sposób.

Słotwórcza inwencja doktora Kurkiewicza. Narodziny kurkiewów

Przywołany tu Tadeusz Boy-Żeleński słusznie doszukiwał się w lekarskim słownictwie pioniera polskiej seksuologii kopalni pomysłów z kręgów językoznawczych. Samego doktora nazywał zresztą zaciekle purystą językowym i kowalem nowego słownictwa, który nie tylko pełnił obce nazewnictwo i zastępował je rodzimymi odpowiednikami, lecz także eksplorował nowe obszary rzeczowej dziedziny i wręcz zmuszony był do tworzenia nowej terminologii.

⁷ E. Dereń, dz. cyt., s. 35.

⁸ S. Kurkiewicz, *Z docieków (studyów) nad życiem płciowym. Luźne osnowy (tematy)*, Kraków 1905.

⁹ Tamże, s. 5.

„Terminologia ta – pisał Boy-Żeleński – bywa czasem szczęśliwa, czasem nazbyt robiona i dziwaczna”¹⁰.

Wszystkie te konstrukcje słowotwórcze, zarówno bardziej, jak i mniej udane, ich autor nazywa kurkiewami, przypisując je raz na zawsze do osoby twórcy. „Pewne czynności płciowe nazwał Kurkiewicz od swojego nazwiska kurkiewy, rozróżniając w nich kurkiewy wielkie i małe. To tylko częstka tego oryginalnego słownictwa”¹¹.

Oto dla przykładu kilka kurkiewów dotyczących sfery płciowej, których żywotność okazała się jednak wątpliwa: *samieństwo* (‘onania’) podzielone zostało na *samiectwo* i *tobieństwo*, sfery ‘szczególnie wrażliwe na erotyczne bodźce’ to obszary *blagosne*, ‘pieszczoty’ to *blagoszczenie*, a *zachwytywanie* to ‘rodzaj erotycznej ekstazy’. Osoba *wnetszczytliwa*, czyli *rychlicowa*, to, jak łatwo się można domyślić, przeciwieństwo *późnicowej*. Z kolei *pierwopłcenie* i *pierwosp* stanowią leksykalne określenia ‘inicjacji seksualnej’. ‘Współżycie’ określone zostało jako *razemspy*, ‘fantazje erotyczne’ jako *myśłosaminy*, a *rówieśnictwo* oznacza ‘orientację w kierunku własnej płci’, czyli homoseksualizm. Erotyczna ‘gra wstępna’ zyskała rozmaite aspekty leksykalne w tym *krzątania przedpłcenne*, *wycaluśy* (względnie *ustnica*), *merdanka* czy *omacki*¹².

Trudno oprzeć się wrażeniu, że neologizmy tworzone przez Kurkiewicza, mające rzekomo być profesjonalizmami, w gruncie rzeczy niosą z sobą spory ładunek humorystyczny. Ponieważ z prawdziwą terminologią naukową nie mają one wiele wspólnego, nie dziwi to, że w krótkim czasie zostały one nie tylko wyśmiane, ale wręcz zapomniane.

Kurkiewy na językowej banicji

Erotyczną terminologię Kurkiewicza wyśmiało zarówno środowisko galicyjskich lekarzy, jak i pacjenci, a nawet krakowska ulica. Nawet jego *Słownik płciowy*¹³ o wdzięcznym podtytule *Do zeznawania przed lekarzem płciownikiem* był jedynie obiektem kpin. Sam Kurkiewicz – mimo nieustających szyderstw z jego pomysłów językowych – uważał się za dobrego lekarza, gotowego do opisu zjawisk erotycznych za pomocą stworzonej w tym celu terminologii. Niestety, nie tylko nie spotkał się z uznaniem, ale znakomitą większość jego neologizmów wręcz wyrugowano z polszczyzny.

¹⁰ T. Boy-Żeleński, *Na marginesie „freudyizmu”* [w:] tegoż, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985, s. 578.

¹¹ Tamże.

¹² Wszystkie kurkiewy, czyli neologizmy doktora Kurkiewicza, pochodzą z jego książki *Z docieków (studyów) nad życiem płciowym* (dz. cyt.).

¹³ S. Kurkiewicz, *Słownik płciowy. Zbiór wyrażen o płciowych właściwościach, przypadłościach, i.t.p.*, Kraków 1913.

Jedynym słowem (co istotne – także neologizmem!), które na stałe znalazło się w języku polskim, jest *seksuologia* jako nazwa dziedziny zajmującej się życiem płciowym człowieka. Jako pierwszy seksuolog tudzież twórca nazwy tej specjalizacji doktor Kurkiewicz położył w tej mierze istotne zasługi. Godna podziwu wydaje się również wytrwałość, z jaką dążył do upowszechnienia swych publikacji, a przez to także swojego nazewnictwa poszczególnych zjawisk. Artykuły i broszury wydawał własnym sumptem, rujnując się dosłownie na koszty druku. Kiedy umierał, był na skraju bankructwa, a jego prywatna firma lekarska znalazła się w ruinie. Kurkiewy straciły rację bytu i odmówiono im wszelkiego istnienia nie tylko w branży lekarskiej, lecz także w *Słowniku języka polskiego*, nawet na zasadzie językowego kuriozum.

Rozdarta zasłona¹⁴ – życie pośmiertne doktora Kurkiewicza w kryminale retro

W niecałe sto lat po śmierci doktora Kurkiewicza na polskiej scenie literackiej pojawił się cykl kryminałów retro napisanych rzekomo przez Marylę Szymickową, o której czytamy na skrzydełkach kryminalnego tryptyku, że jest to „wdowa po prenumeratorze »Przekroju«, królowa pischingera, niegdysiejsza gwiazda Piwnicy pod Baranami i korektorka w »Tygodniku Powszechnym«¹⁵. W istocie bowiem Marylę Szymickową powołali do życia dwaj młodzi literaci – Jacek Dehnel i Piotr Tarczyński. Bawiąc się konwencją kryminału, wywołali z zapomnienia świat dekadentckiego, barwnego Krakowa z jego eleganckim towarzystwem, mieszczańskimi salonami, intrygami, a także dziwnymi zabójstwami na różnym tle. Tryptyk kryminałów, na który składają się kolejno *Tajemnica Domu Helclów*¹⁶, *Rozdarta zasłona* oraz *Seans w Domu Egipskim*¹⁷, to z jednej strony świetna zabawa genologiczna, z drugiej natomiast – swoisty seans spirytystyczny. Oto bowiem zostają ponownie powołani do życia wszyscy ci, których osobowości i dokonania tworzyły niepowtarzalny urok melancholijnego końca XIX wieku. Będzie tam zatem sam mistrz Matejko, szatan Młodej Polski Przybyszewski, początkujący w medycynie oraz na niwie literacko-kabaretowej Boy-Żeleński i wreszcie doktor płciownik Stanisław Kurkiewicz, zdobywający pierwsze szlify lekarskie na krakowskich salonach i w zamtużach.

Wprowadzenie do drugiej części tryptyku osoby doktora Kurkiewicza nie tylko w nieoczekiwany sposób zdynamizowało i ubarwiło akcję powieści. Kiedy patrzymy na jego poczynania w prosektorium podczas wypełniania obowiąz-

¹⁴ M. Szymickowa, *Rozdarta zasłona*, Kraków 2016.

¹⁵ J. Dehnel, P. Tarczyński [w:] tamże, tylna okładka książki.

¹⁶ M. Szymickowa, *Tajemnica Domu Helclów*, Kraków 2015.

¹⁷ Tejże, *Seans w Domu Egipskim*, Kraków 2018.

ków służbowych i gdy śledzimy jego dialogi z wybranymi bohaterami, możemy wyraźnie zdać sobie sprawę zarówno z poziomu ówczesnej seksuologii, jak i z osobliwości leksykalnych kurkiewów.

Doktor Kurkiewicz w akcji – triumfalny powrót z językowego wygnania

Stanisława Kurkiewicza poznajemy w powieści w kontekście relacji zawodowych. Profesor Szczupaczyński był na Akademii Medycznej wykładowcą młodego adepta, mającego wyraźne skłonności ku rozwijaniu pruderyjnie przemilczanej seksuologii. W świecie konserwatywnego Krakowa, opanowanego przez tradycyjne mentalnie mieszczaństwo, trudno było zaistnieć komuś, kto wyraźnie odstawał od normy, zwłaszcza w tym, co młody lekarz przejawiał w relacjach z ludźmi. Oto jak postrzegali go ludzie pokroju profesorostwa Szczupaczyńskich:

Kurkiewicz należał do studentów Ignacego, ale w przeciwieństwie choćby do Tadeusza Żeleńskiego, nie należał do jego ulubieńców; mawiano, że jest dotknięty nieszkodliwą manią, cały czas spędza na niekończących się studiach tematów wstydliwych, które nazywa osobliwie „seksuologią”. Wszystkich na Wydziale Lekarskim, zarówno studentów, jak i profesorów, zadręczał swoimi językowymi pomysłami, które wywracały do góry nogami terminologię przyjętą w medycynie. Za każdym razem, kiedy przyszedł medykom pokazywano pacjenta czy pacjentkę, nie dbał o demonstrowane schorzenia, o których traktowały dane zajęcia, ale zawsze dopytywał o to, czy pacjent „samił się” w dzieciństwie i czy „sami się” nadal, choćby chodziło o zaawansowany świerzb, delirium tremens albo gruźlicę. Nie cieszył się niczyją chyba sympatią; większość czasu spędzał nie jak inni studenci, łącząc naukę z hulankami, ale w domu, pisząc jakieś sążniste dzieło, „studium, pracę zakrojoną na lata całe”, jak lubił mawiać, gdzie zamierzał pomieścić całość swoich rozważań, rozważań – jak mówił – „płciownika”. Pewnie znowu miał problemy z którymś z wykładowców i zamierzał prosić profesora o wstawiennictwo; Zofia widywała go czasem, kiedy odprowadzał Ignacego z zakładu albo jadł obiad w garkuchni na rogu Wolskiej, i choć trzeba mu było oddać, że zawsze był uprzedzająco grzeczny i starannie ubrany, nie potrafiła jakoś obdarzyć go sympatią¹⁸.

Sam Kurkiewicz mówi w powieści cytataми z własnych publikacji. Jako literacki homo loquens jest więc wyjątkowo wiarygodny. Mało tego: czuje wręcz potrzebę używania swoich neologizmów jako terminów naukowych, które mogą być z powodzeniem stosowane zarówno przy sekcji zwłok, jak i w udzielaniu

¹⁸ Tejże, *Rozdarta...*, dz. cyt., s. 45. Pozostałe cytaty z powieści według tego wydania.

porad dotyczących życia płciowego potencjalnych pacjentów. Jest przy tym konsekwentny i nie daje się zbić z tropu swoim kolejnym rozmówcom.

W praktyce wygląda to jeszcze ciekawiej. W rozmowie Kurkiewicza z profesorem Szczupaczyńskim podczas sekcji zwłok otrzymujemy próbkę charakterystycznego stylu językowego z domieszką kurkiewów:

- Denatka bowiem cierpiała w tym sensie, że została przed śmiercią zniewolona. [...]
- Czy mówimy o utracie dziewictwa?
- Jeśli rozpatrujemy ten przypadek płcenia, to dzięki pozostawionym śladom można o nim to i owo powiedzieć. – Kurkiewicz wyraźnie się ożywił, bo zaczął mówić głośniej. – Pewnym jest, że osoba spodnia przed rozpoczęciem czynu płciowego nie tylko była nieródką, ale i miała wianek zupełnie utrzymany, nieochwierutany nawet (s. 46).

Z dalszej części rozmowy można wywnioskować, że mimo młodego wieku Kurkiewicz śmiało stawia diagnozę, która może się okazać kluczowa w rozwiązaniu zagadki zbrodni na tle seksualnym. Dokonując oględzin denatki, doktor objaśnia profesorowi, co się przydarzyło zamordowanej:

- Mamy raczej do czynienia z późniakiem, aby bowiem dokonać takich uszkodzeń, jego zwisak poruszać się musiał w płciwie czas dłuższy ruchami tłokowymi [...]. Nie użył także chronidła zapłodnego, w pochwie bowiem odnaleźliśmy, pomimo działania wody, resztki męskiego strzykiwa.
- Inaczej: nasienia?
- Tak, nasienia. Termin ten, jako rdzennie polski, również stosuję (s. 47).

Niestety, ani zamięłowanie Kurkiewicza do rodzimości leksykalnej, ani jego profesjonalne wyjaśnienia nie znajdują do końca uznania u starszego lekarza, który nie może nadążyć za słowotwórczą inwencją Kurkiewicza i uważa ją za poniekąd naganną językowo. Daje temu wyraz w komentarzu, mówiąc: „Panie studencie, doprawdy, podziwiam pańską inwencję, ale [...] niektóre słownictwa, jakie przecież... w obecnej dobie...” (s. 47).

Kurkiewicz broni jednak swojego stanowiska, powołując się na publikację, która wprawdzie dopiero zaistnieje, mimo to uważa ją za krok milowy w zakresie wybranej przez siebie specjalizacji: „Panie profesorze, od dawna już spisuję moje docieki nad życiem płciowym, jest to praca zakrojona na całe lata, proszę mi jednak wierzyć... konieczna” (s. 47).

Ciekawą kwestią jest reakcja dojrzałej profesorowej Szczupaczyńskiej na słowną i poniekąd małżeńską inicjatywę młodego doktora. Nie wiedząc, w jakim celu Zofia zjawiła się u niego, Kurkiewicz zaczyna przypuszczać, że przybyła ona w związku z kłopotami w pożyciu z mężem. Próbuje zatem przeprowadzić fachowy wywiad lekarski:

– W jakiej to sprawie pani profesorowa przychodzi? Przyznaję, że chętniej zajmuję się problemami osób... za pozwoleniem pani... młodszych, ale i kwestie dotyczące małżeństw z długim stażem nie są mi zupełnie obce. U mężczyzn w sile wieku podtycie, które, wyznaję, zauważyłem u pana profesora, wiąże się niekiedy z wyczerpaniem... Pojawiają się trudności z błogoszczeniem... Czyżby pan profesor był trudnoszczytakiem?

– Nie! – zakrzyknęła Szczupaczyńska. – Nie! Co też pan mówi, dobry Boże!

– A pomyśleć, że sądziłem, iż przychodzi pani w sprawie naukowej, pragnie ulepszyć błogoszczenie w swoim stadle małżeńskim, tymczasem i pani pragnie mnie pognać! (s. 238)

Młody seksuolog szybko doszedł do wniosku, że jego zainteresowania i chęć praktycznej pomocy budziły zdecydowany opór mieszczańskiego Krakowa ze względu na językową pruderię. I choć jego sposób wysławiania się tudzież osobliwe neologizmy doprowadzały do – komicznych bądź co bądź – nieporozumień, oznaczało to zarazem, że galicyjskie środowiska w swoim puryzmie i snobizmie nie były zdolne do przyjęcia zarówno językowych wynalazków w postaci kurkiewów, jak i nowej wiedzy, którą jest seksuologia, częściowo okiełznana przez Kurkiewicza.

Ze swoich poszukiwań środowiskowych doktor zwierzył się nieoczekiwanie Zofii Szczupaczyńskiej, czym wywołał konsternację. Chodziło o rzecz kłopotliwą czy wręcz wstydliwą. On sam myślał nawet o tym, że „owszem, trudno lekarzowi płciownikowi prowadzić takie rozmowy, zwłaszcza z kobietami, które nienawykłe do jawnej z mężczyzną rozmowy o wątku płciowym, uważają ją za nieprzyzwoitą” (s. 241). Niemniej próbował. Najpierw przedstawił żonie swojego wykładowcy własną teorię seksuologiczną odnośnie do młodych kobiet:

Służące, młode, ale pozostające w stanie panieńskim, są tu szczególnie cennym materiałem badawczym. Rozbudzają się płciowo, czy to szyjąc na maszynie nożnej, czy to jeżdżąc na dwukole, czy w trakcie niektórych płasów... a właściwie wszystkich, bo są one w zasadzie uciechą płciową, kiedy ciała zbliżają się do siebie w ruchach płasistych, zwłaszcza zagrzaną gorzalczyną... (s. 242)

Inną kwestią, którą doktor poruszył w rozmowie z profesorową, jest *samieństwo*. Kurkiew dotyczący onanii wydaje się dość obrazowy, by nie rzec: sugestywny w swojej wymowie. W obrębie intrygi kryminalnej jednak zainteresowania lekarskie w tym względzie zaprowadziły jedynie na trop językowej inwencji początkującego seksuologa.

Kurkiewicz mówi Szczupaczyńskiej o *samieństwie* następująco:

– Interesowały mnie, pani profesorowo, doświadczenia panny Karolci, próbowałem... bezskutecznie, niestety... wypytywać ją o jej doświadczenia w kwestii samienia się.

– Samienia? – Szczupaczyńska zmarszczyła brwi, niezbyt pewna, co takiego ma na myśli siedzący przed nią człowiek (s. 242).

Jak zatem widać, w pruderyjnym świecie mieszczańskich salonów nie zawsze było miejsce na zrozumienie ciekawości badacza, a dociekliwość naukowa uznana została za nieprzyzwoite wścibstwo. Kurkiewicz jednak nie zrezygnował z możliwości podzielenia się swoimi wnikliwymi obserwacjami dotyczącymi płciowości. Toteż nie zamilkł i opowiadał dalej:

– Z przeprowadzonych dotychczas przeze mnie badań, nader niekompletnych, dodajmy, ale mogących jednak stanowić już pewną podstawę twierdzeń ogólniejszych, samienie się jest zjawiskiem wielce pospolitym. Pewien uczeń przyznał się przede mną, że z innymi uczniami na kilku ławkach rozsiadłszy się na Plantacjach gromadnie, popełniali samieństwo... (s. 242)

Nie dalej jak kilka dni temu przy placu Szczepańskim sprzedający ogórki na wozie parobek leżał brzuchem na nich i miał wydobyty zwisak! W Sukiennicach, przyglądając się sklepowej wystawie widokówek z podobiznami nagich kobiet, młody uczeń gimnazjalny popełniał samieństwo przez spodnie! (s. 243)

Po rozmowie, a właściwie już w jej trakcie, Zofia Szczupaczyńska, odgrywająca niebagatelną rolę powieściowego detektywa, zdała sobie raptem sprawę z tego, że „nie chciała jednak dłużej słuchać tego człowieka, lekarza tak oszałałego na punkcie »płciowości«, że sam brzmiał jak osoba wymagająca pomocy medycznej” (s. 244).

Cokolwiek myślała jednak o młodym płciowniku bohaterka powieści, należy przyznać, że doktor Kurkiewicz został w *Rozdartej zasłonie* przedstawiony jako człowiek śmiały i zdecydowany na spełnienie swoich celów. Mówił, co myślał, a jego specyficzny język nie tylko indywidualizował poszczególne kwestie, lecz był wręcz niezbywalnym narzędziem opisu powieściowego świata, w którym więcej rzeczy miało aspekt erotyczny, niż się to początkowo wydawało. Ponownie powołany do życia Kurkiewicz jest jednostką z krwi i kości, a jego kurkiewy, wypowiedziane we właściwym miejscu i w odpowiednim czasie, mogą oburzać już tylko krakowskie mieszczaństwo, lecz bynajmniej nie czytelnika.

Kurkiewy w rzeczywistości postmodernistycznej – literatura *contra* seksuologia

Kurkiewy wskrzeszone w *Rozdartej zasłonie* na potrzeby powieściowego świata przedstawionego budzą jednak nostalgię. I to nie tyle za minionymi czasami, ile za zmarnowaną szansą słowotwórczą ówczesnej polszczyzny. Wpraw-

dzie Tadeusz Boy-Żeleński pisał o *kurkiewach do skutku*¹⁹, był jednak odosobniony w propagowaniu rodzimych wzorców nazewnictwa stworzonego na użytek bądź co bądź nauki. Młody doktor zaistniał jednak na kartach literatury także w innym celu. Wydaje się, że Maryli Szymiczkowej (czy też obu jej twórców) chodziło o to, aby raz jeszcze mógł wybrzmieć głos jednostki niedocenionej przez resztę. Człowieka, który wbrew temu, co mówi, pragnie nie tyle sławy, ile przede wszystkim wiedzy z zakresu reprezentowanej przez siebie dziedziny.

Ostatnie bowiem zdanie w rozmowie z Zofią Szczupaczyńską należy mentalnie do młodego doktora, który ma zarówno szerokie aspiracje, jak i poczucie misji. Na koniec zatem niech wybrzmia jego słowa, które nie do końca się sprawdziły w późniejszym czasie. Dają one jednak świadectwo dobrych chęci, ambicji i pragnienia zmiany rzeczywistości. Kurkiewicz bowiem jak nikt w jego czasach był pewien, że postęp leży w propagowaniu seksuologii. Dlatego ostatecznie powiedział, nie używając przy tym ani jednego kurkiewu:

Należy krzewić naukę płciową prawdziwą, obszerną, zwłaszcza wśród kobiet. Należy rozpraszać ciemności powodujące wadliwy płciowy stan rzeczy! I takie właśnie zadanie stawiam sobie ja, Stanisław Teofil Kurkiewicz! Gwarantuję [...], że moje nazwisko stanie się jeszcze sławne! Nie tylko w tym mieście, nie tylko w cesarstwie, ale i całej Europie. Stanie się tak niewątpliwie, kiedy opublikuję moje dzieło, moje *opus magnum*, które nie tylko podsumowuje stan obecnej wiedzy płciowej, wiedzy „seksuologicznej”, ale też, powiedzmy to zupełnie otwarcie, znacznie ją poszerza! (s. 244)

Biorąc pod uwagę wciąż istniejące deficyty w zakresie polskiego słownictwa erotycznego, trudno nie przyznać doktorowi racji. Jego postulat zatem, mimo że wypowiedziany jedynie na kartach postmodernistycznej powieści, wydaje się aktualny i jak najbardziej uzasadniony, co być może pozwala liczyć na dalsze życie pośmiertne zarówno kurkiewów, jak i ich twórcy.

Bibliografia

Boy-Żeleński T., *Kurkiewy... aż do skutku* [w:] tegoż, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985.

Boy-Żeleński T., *Na marginesie „freudyizmu”* [w:] tegoż, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985.

Boy-Żeleński T., *Pieśń o mowie naszej* [w:] tegoż, *Słówka*, Kraków 1987.

Dereń E., *Doktor płciownik*, „Wróżka” 2018, nr 9.

¹⁹ T. Boy-Żeleński, *Kurkiewy... aż do skutku* [w:] tegoż, *Reflektorem...*, dz. cyt., s. 582–585.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Stanis%C5%82aw_Kurkiewicz

Kurkiewicz S., *Z docieków (studyów) nad życiem płciowym. Luźne osnovy (tematy)*, Kraków 1905.

Kurkiewicz S., *Słownik płciowy. Zbiór wyrażen o płciowych właściwościach, przypadłościach, i.t.p.*, Kraków 1913.

Szymiczkowa M., *Rozdarta zasłona*, Kraków 2016.

Szymiczkowa M., *Seans w Domu Egipskim*, Kraków 2018.

Szymiczkowa M., *Tajemnica Domu Helclów*, Kraków 2015.

Streszczenie

Tekst prezentuje sylwetkę pioniera polskiej seksuologii, doktora Stanisława Kurkiewicza. Pokazuje jego osiągnięcia w zakresie publikacji oraz inwencję słowną, przejawiającą się w tworzeniu nowej terminologii naukowej. Doktor Stanisław Kurkiewicz jest również bohaterem kryminału w stylu retro *Rozdarta zasłona*, w którym zostały przedstawione dialogi z użyciem jego charakterystycznego słownictwa, oparte na autentycznych publikacjach.

Słowa kluczowe: seksuologia, neologizmy, prekursor, życie płciowe

Summary

The text presents the figure of the pioneer of Polish sexology, Doctor Stanisław Kurkiewicz. It shows his achievements in the field of publishing as well as verbal inventiveness, manifested in the creation of new scientific terminology. Doctor Stanisław Kurkiewicz also stars in the retro style crime novel *Rozdarta zasłona* (Torn curtain), in which dialogues were created using his characteristic vocabulary, based on authentic publications.

Keywords: sexology, neologisms, precursor, sex life

O zahaczkach w *Wyspie Łzie* Joanny Bator. Rzecz nie tylko o neologizmach słowotwórczych

Centralnym pojęciem książki *Wyspa Łza* Joanny Bator jest *zahaczka*. Wyraz ten, będący artystycznym neologizmem słowotwórczym, w ujęciu autorki ma nazywać sytuacje, wydarzenia, elementy rzeczywistości, które stają się inspiracją literacką, fragmentem tworzywa literackiego:

Zahaczka to żeńska forma od słowa haczyk, które nie odpowiada mi, bo kojarzy się z takimi wyrażeniami jak „mieć na kogoś haczyk” albo „zarzucić haczyk”. Tymczasem zahaczki służą do tego, by zacząć o nie nic i tkać opowieść, która na Wyspie Łzie dotyczy między innymi, jeśli nie przede wszystkim, tego, na czym polega samo tkanie (s. 169 i 172)¹.

Jego istotność polega nie tylko na nowości struktury, lecz także na sposobie wprowadzenia do tekstu: autorka opatrzyła go definicją i przykładami zastosowania, co przypomina technikę stosowaną przez Witkacego. Ważna jest również znaczna frekwencja tego słowa w analizowanej prozie (odnotowano dwadzieścia przykładów wystąpień tej jednostki leksykalnej), która pozwala widzieć w nim słowo klucz opisywanego tekstu, element konstrukcyjny tej niezwyklej opowieści, łączącej cechy reportażu i powieści autobiograficznej², a także relacji z podróży czy zapowiedzi nowej powieści³.

Warto spojrzeć na to słowo również z perspektywy słowotwórczej: jest to derywat odczasownikowy, w którym do tematu podstawy *zahaczyć* dołączono sufiks *-k(a)*, tworzący w jednej ze swoich funkcji nazwy czynności, np. *podwyżka*, *polerka*, *przebieżka*, *zagrywka*, oraz nazwy wytworów. Należy dodać, że niektóre wyrazy mające w swojej strukturze ten formant niosą jednocześnie znaczenie

¹ Jeśli w nawiasie podano tylko numer strony, oznacza to, że cytat pochodzi z książki *Wyspa Łza* (Warszawa 2015).

² Joanna Bator tak ujmuje to zagadnienie: „Natomiast *Wyspa Łza* jest otwarcie autobiograficzna, ale tylko niektóre elementy mojego życia stały się zahaczkami i nie opowiadałam oczywiście swojej historii od narodzin do dziś. Nie czuję się wystarczająco zasłużona i stara ani na autobiografię, ani nawet na wywiad rzekę” (J. Kurkiewicz, D. Piwowarczyk, *Joanna Bator o książce „Wyspa Łza”. Mężczyzna chciał seksu, bo jest mężczyzną. Kobieta – bo jest dziwką* [ROZMOWA], 16 stycznia 2015 r., http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,129155,17262383,Joanna_Bator_o_ksiazce__Wyspa_Lza___Meczczyna_chcial.html [dostęp: 23 sierpnia 2018 r.].

³ M. Robert, *Po śladach Bator*, <https://xiegareria.pl/artykuly/po-slachach-bator/> [dostęp: 13 października 2018 r.].

czynności i wytworu, np. *zbiórka*, *wysyłka*⁴. Nie jest to więc – tak jak chciała Joanna Bator – nazwa żeńska: odpowiednik wyrazu *haczyk*, lecz jedynie rzeczownik rodzaju żeńskiego, choć nazwy żeńskie są istotnym elementem języka prozy tej autorki, zwłaszcza *Piaskowej Góry* i *Chmurdalii*. Wystarczy przywołać formacje *wrogowa*, *wrogini*, *wrożyna* (występujące w *Chmurdalii*). Dwie z tych form to – jak można sądzić⁵ – neologizmy. Derywat *wrogini* ma wcześniejsze poświadczenia⁶.

Tworzenie form żeńskich i dyskusja na ich temat są jednymi z ważniejszych elementów dyskursu feministycznego⁷. Co ciekawe, u Witkacego – jak podaje Magdalena Nawotny-Szybistowa⁸ – występują autorskie nazwy żeńskie: *szpieżycza* ‘kobieta szpieg’, *kacica* ‘kobieta kat’, które świetnie wpisują się w rozważania językoznawców dotyczące blokad w derywacji form żeńskich od rzeczowników zakończonych na -g⁹.

Spróbujmy więc dokładniej przyjrzeć się roli *zahaczek* w powieści *Wyspa Łza*, skoro autorka tworzy nazwę, która swoją neologicznością i częstotliwością użycia przykuwa uwagę czytelnika.

Informacje wprowadzające

Wyspa Łza ukazała się w 2015 roku jako pierwsza książka Joanny Bator po otrzymaniu przez nią Nagrody Literackiej Nike (w 2013 roku) za powieść *Ciemno, prawie noc*. Składa się z dwóch porządków: tekstowego i graficznego

⁴ Znaczenia rzeczownika *zbiórka* ‘zbieranie’ i ‘to, co zebrane’, a wyrazu *wysyłka* ‘wysyłanie’ i ‘to, co się wysyła’ (zob. R. Grzegorzczkowska, J. Puzynina, *Słowotwórstwo współczesnego języka polskiego. Rzeczowniki sufiksalne rodzime*, Warszawa 1979, s. 123).

⁵ Por. uwagi na temat weryfikacji neologiczności przedstawione w dalszej części tekstu. Zob. też: I. Burkacka, *Od poetyzmów do potocyzmów. Neologizmy słowotwórcze w „Piaskowej Górze” i „Chmurdalii” Joanny Bator* [w druku].

⁶ Tamże.

⁷ A. Małocha-Krupa, *Etykieta równościowa w tekstach publicznych* [w:] *Poradnik równościowy*, red. W. Pietrzak, Oława 2011, s. 157–158.

⁸ M. Nawotny-Szybistowa, *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Witkiewicza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 68.

⁹ Por. H. Satkiewicz, *Produktywne typy słowotwórcze współczesnego języka ogólnopolskiego*, Warszawa 1969, s. 71–72; tejsze, *Słowotwórstwo* [w:] D. Buttler, H. Kurkowska, H. Satkiewicz, *Kultura języka polskiego*, t. 1: *Zagadnienia poprawności gramatycznej*, Warszawa 1971, s. 109–110; tejsze, *Zagadnienia poprawności słowotwórczo-semantycznej* [w:] D. Buttler, H. Kurkowska, H. Satkiewicz, *Kultura języka polskiego*, t. 2: *Zagadnienia poprawności leksykalnej*, Warszawa 1972, s. 235; R. Grzegorzczkowska, J. Puzynina, dz. cyt., s. 119; B. Kreja, *Z morfologii i morfotaktyki współczesnej polszczyzny*, Wrocław 1989, s. 23–25; H. Jadacka, *System słowotwórczy polszczyzny (1945–2000)*, Warszawa 2001, s. 128; tejsze, *Kultura języka polskiego. Fleksja, słowotwórstwo, składnia*, Warszawa 2005, s. 127–129; I. Burkacka, *Kombinatoryka sufiksalna w polskiej derywacji odrzeczownikowej*, Warszawa 2012, s. 36, 74–76; tejsze, *Od poetyzmów...*, dz. cyt.

(fotografii Adama Golca), co jest zabiegiem nawiązującym do multisensoryczności współczesnej kultury.

Punktem wyjścia akcji jest historia tajemniczego zniknięcia Sandry Valentine. Miejsce akcji jest znaczące, to Ceylon – wyspa, na której przebywali Witkacy, Malinowski, Bouvier. Odwołania do wątków biograficznych tych osób, a także ich twórczości pojawiają się na kartach *Wyspy Łzy* wielokrotnie, począwszy od hotelu, w którym przebywał Witkacy po zawodzie miłosnym i w którym poróżnił się z przyjacielem – Bronisławem Malinowskim, po sposoby widzenia flory i fauny, zmagania z owadami, motyw szaleństwa, obecność demonów, współfunkcjonowanie świata widzialnego i niewidzialnego (zwłaszcza twórczość malarska Witkacego i „Ryba-Skorpion” Bouviera¹⁰).

W całym utworze zastosowana jest narracja pierwszoosobowa, prowadzona z perspektywy kobiety, doświadczonej podróźniczki, z dużą wiedzą o kulturach i licznych rysach wspólnych z biografią Joanny Bator. Głównym tematem jest proces twórczy¹¹.

Warto dodać, że autorka jest kulturoznawczynią, publicystką i felietonistką, a do 2011 roku była pracownikiem naukowym. Jej praca doktorska dotyczyła filozoficznych aspektów feminizmu, co wraz ze zdobytym wykształceniem i zainteresowaniami nie pozostaje bez wpływu na tematykę jej powieści i sposób kreacji świata przedstawionego¹². Powieści cieszą się dużą poczytnością i są cenione za walory językowe, zwłaszcza plastyczność, potoczność i żywość polszczyzny, sprawne operowanie ironią.

Cel i metoda pracy

Podstawowym celem tekstu jest prześledzenie zahaczek – słów, które skupiają uwagę odbiorcy ze względu na swoją neologiczność lub obecność nawiązań leksykalnych i stylistycznych do innych tekstów kultury i odmian polszczyzny, a także określenie ich roli w tekście. Ze względu na bogactwo materiału pominięto oczywiste odniesienia cytatowe obecne w postaci mott otwierających każdy rozdział (lista przywoływanych w nich twórców jest bogata: S. Brzozowski, M. Ondaatje, Ch. Baudelaire, W. Gombrowicz, H. Murakami), a spośród kryptocytatów, odwołań do tytułów utworów, postaci literackich, miejsc akcji i innych elementów świata przedstawionego przywołano tylko niektóre (ich dobór jest subiektywny, egzemplifikuje przywołane typy zahaczek).

¹⁰ Por. M. Robert, dz. cyt.

¹¹ Podjęcie tej tematyki może się wiązać się z odczuwanym przez Joannę Bator napięciem i poczuciem rosnących oczekiwań odbiorców, a także z poczuciem pustki, wyczerpania (por. tamże).

¹² Por. I. Burkacka, *Słowotwórcze wykładniki kolokwializacji w „Piaskowej Górze” i „Chmurdałli” Joanny Bator* [w:] *Socjolekt. Idiolekt. Idiosyl. Historia i współczesność*, red. U. Sokólska, Białystok 2017.

W interpretacji materiału odwołano się do zasad analizy derywatów przyjętych na gruncie synchronicznego słowotwórstwa opisowego (ujętego w podstawowych kompendiach¹³) oraz badań tekstowego obrazu świata, związanego z językowym obrazem świata¹⁴. W celu weryfikacji neologiczności struktur pochodnych słowotwórczo wykorzystano różne metody określania datacji¹⁵. Odwołano się do subiektywnego poczucia nowości (które jest dość zawodne), metody gniazdowej, zastosowano kryterium słownikowe, polegające na sprawdzeniu, czy dana jednostka (w określonym znaczeniu) jest notowana w dostępnych słownikach dawnej i współczesnej polszczyzny oraz w leksykonach i wykazach słownictwa specjalistycznego, sprawdzono zasoby Narodowego Korpusu Języka Polskiego (choć od kilku lat zasoby te nie są pomnażane) oraz sięgnięto do prac zespołu Piotra Wierzchoń¹⁶. Po zastosowaniu metody fotodokumentacyjnej Piotra Wierzchoń dokonano weryfikacji internetowej, polegającej na przeszukaniu zasobów internetu z wykorzystaniem wyszukiwarki Google.

Nie można mieć jednak pewności, czy spoglądając na słowo nieznanne i nieodnotowane we wskazanych źródłach, mamy do czynienia z neologizmem. Istnieje bowiem możliwość, że dana jednostka została już wcześniej utworzona i zapisana, tylko nie mamy do niej dostępu lub jest ona bardzo słabo rozpozszechniona, co jest istotne, gdy mamy do czynienia z neologizmami artystycznymi, które żyją w określonych tekstach i poza nimi nie funkcjonują (z wyjątkiem opracowań czy tekstów naukowych).

Materiał pochodzi z książki *Wyspa Łza* wydanej w 2015 roku. Internetowa weryfikacja neologiczności została przeprowadzona we wrześniu 2018 roku, choć w prowadzonej analizie uwzględniłam nie tylko neologizmy słowotwórcze.

¹³ R. Grzegorczykowa, J. Puzynina, dz. cyt.; R. Grzegorczykowa, R. Laskowski, H. Wróbel, *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, Warszawa 1998; A. Nagórko, *Zarys gramatyki polskiej*, Warszawa 2002.

¹⁴ Zob. np. R. Grzegorczykowa, *Pojęcie językowego obrazu świata* [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990; A. Kadyjewska, *Problematyka obrazu świata w badaniach języka pisarza (na przykładzie pism Cypriana Norwida)* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001; A. Kozłowska, *Od psalmów słowiańskich do rzymskich medytacji. O stylu artystycznym Karola Wojtyły*, Warszawa 2013; R. Tokarski, *Światy za słowami. Wykłady z semantyki leksykalnej*, Lublin 2014; tegoż, *Od językowego obrazu świata do obrazów świata w języku*, „Język Polski”, nr 2; G. Żuk, *Językowy obraz świata w polskiej lingwistyce przełomu wieków* [w:] *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI wieku*, red. M. Karwatowska, A. Siwiec, Chełm 2010, s. 239–257.

¹⁵ P. Wierzchoń, *Z kart historii „parcia na” neologizmy*, „Poradnik Językowy”, z. 4, s. 111–112; I. Burkacka, *Od poetyzmów...*, dz. cyt.

¹⁶ P. Wierzchoń, *Depozytorium leksykalne języka polskiego*, Warszawa 2010.

Analiza funkcji zahaczek

Zahaczki to słowa nieprzezrocyste, przykuwające uwagę odbiorcy, odsyłające do innych elementów rzeczywistości literackiej, kulturowej i społecznej, budujące pomosty między utworem a tekstami kultury i rzeczywistością. Podstawowym celem wprowadzania zahaceń, nazywanych zahaczkami, jest wprowadzenie odniesień do życia i doświadczeń autorki książki:

Podczas podróży po Wyspie Łzie interesuje mnie ten szczególny rodzaj zahaceń należących do porządku, który możemy nazwać „prawdziwym życiem autorki”, tajemniczym i niebezpiecznym obszarem tego, co tak bardzo chcą wiedzieć czytelnicy, czyli „jak było naprawdę”. Czy to się naprawdę Pani przydarzyło w podróży? Ile z autorki jest w bohaterce *Wyspy Łzy*? Roland Barthes pisał w *Świetle obrazu* o biografemach, czyli elementach tekstu, które pozwalają na szczególną zmysłową przyjemność dotykania biografii pisarza. „Fotografia ma ten sam związek z Historią, co biografem z biografią”. Zahaczki to właśnie biografemy. Nadużycie ich prowadzi do nudy ekshibicjonizmu i narcyzmu, umiejętne zahaczanie o nie narracji – do czystej rozkoszy tekstu i to jej szukam zdana na pastwę czarnej magii i deszczy (s. 172).

Zdaniem Joanny Bator obecność zahaczek w tekście zapewnia odczuwanie doznań estetycznych, przyjemność rozpoznawania odniesień i poznawania elementów życia autorki. Ich zamieszczanie jest też odpowiedzią na pytania o relacje między światem przedstawionym a rzeczywistym, między kreacją postaci a doświadczeniami osobistymi twórcy. To również komentarz dotyczący procesu twórczego i odniesienie do spotkań autorskich z czytelnikami.

Joanna Bator oprócz podania definicji zahaceń i celu ich umieszczania wyjaśnia, jak powstaje przykładowe zahaczenie:

Istotę zahaczki najlepiej wyjaśnię na przykładzie ucha dziadka (s. 172).

Objawiło się nagle i stało zahaczką, o którą zaczęłam nić jednej z opowieści w *Piaskowej Górze*, bo z owego ucha, niczym Wenus z muszli, narodził się Władek Chmura, dziadek Dominiki, melancholijny kelner z Tęczowej, były kowal [...]. W dziadku wymyślonym z ucha dziadka realnego znalazłam dziadka prawdziwego. Tak działa magia zahaczki – pozwala tkać fikcje literackie, które nie są kłamstwami. Na tym polega pisanie (s. 173).

Pisarka stosuje metaforę tkania, które jest działaniem żmudnym, wymaga czasu, naciągnięcia osnowy – bez niej nie powstanie tkanina – opowieść. Tworzenie jako tkanie nawiązuje do zwrotu *snuć opowieść*. Motyw tworzenia jako tkania pojawia się w wierszach Saććidananda Hirananda Watsajana („Agjeja”),

wybitnego indyjskiego poety tworzącego w języku hindi¹⁷. Każda tkanina wymaga osnowy, a każda opowieść – historii; fikcja – zdaniem Joanny Bator – potrzebuje związku z elementami rzeczywistości, wymaga zahaczeń, by nie była kłamstwem. Zahaczka przenosi nas zatem ze świata realnego w świat przedstawiony i czyni to w sposób magiczny: „działa magia zahaczki” (s. 173).

Zahaczka jest niczym wena twórcza, natchnienie poetyckie, jest darem, czymś, co jest konieczne, czego się szuka i potrzebuje, ale nie można jej wypracować, wymyślić:

Zahaczki nie można wymyślić, załatwić sobie, wychodzić, bo jest raczej czymś, co samo wpada w ręce, co wchodzi pod pióro. Kiedy piszę, wiem, że w nurcie, który płynie przez mój umysł i ciało, mieszają się dwa teksty: ten dzienny, świadomy, poddany kontroli, i ten bliźniaczy, spod spodu, pulsujący pod powierzchnią, ciemny. W nim, niczym węgorzyki w Morzu Sargassowym, pływają zahaczki i nigdy nie wiadomo, która akurat wyskoczy. O istnieniu niektórych zahaczek wiem, czy raczej mogę się domyślać, jakie elementy mojego realnego życia przybrały taką postać. Poniemiecki album fotograficzny [...] jest z pewnością zahaczką, która się już sprawdziła (s. 173).

Potrzebuję zahaczki i szukam jej w Labookellie, wpatrując się w ludzi z taką intensywnością, że odwracają wzrok (s. 169).

Czasem, i są to chwile zupełnie nieprzewidywalne, wpadam na zahaczki gotowe do natychmiastowego użycia [...] (s. 175).

Należy też dodać, że materiałem, z którego czerpie autor, często jest jego życie, własne doświadczenia, obserwacje i zmysłowe doznania:

Kiedy tak dryfuję w Oceanie Indyjskim w roli ofiary katastrofy lotniczej, czynię z siebie samej zahaczkę, owijam wokół niej i rozciągam nić wyprutą z własnych flaków, sztukowaną wyrwanymi włosami, niczym jedna z tych bransoletek, które zmajstrowałam dla Młodości i Starości (s. 232).

Zahaczki są bliskie ciału i związane z pogardzanymi zmysłami: zapachem, smakiem, dotykem (s. 175).

Kolejna literatka zdana na łaskę i niełaskę tropików, o takie właśnie zahaczki proszę teraz tę wyspę szmaragdową, która zwabiła mnie w swoje kapryśne objęcia (s. 175).

[...] nagle beznadziejne poszukiwanie zahaczki w spalinach, kurzu i hello you want tuk-tuk hello zmienia się w przyjemny spacer [...] (s. 282).

¹⁷ J. Zapart, „*Jako pierwszą tkam ciszę*”. O procesie twórczym w poezji S.H. Watsajana, „Agjeja”, <http://www.iphils.uj.edu.pl/~atma/images/teksty01/01a01zapart.pdf> [dostęp: 12 października 2018 r.].

Odbieramy wrażenie, że najważniejszym elementem procesu twórczego jest żmudne poszukiwanie zahaczek, wytrwałe wypatrywanie i oczekiwanie, nerwowa pogoń i rozglądanie się wokół, by uchwycić nić, dzięki której wróci sens podróży, a znoje i trudy zostaną wynagrodzone. Zahaczki zdają się także porządkować świat, budować jakiś układ: „Świat bez zahaczek to tylko płatanina wielonitek umykających między palcami” (s. 169). Powraca motyw tkania: świat, aby go uchwycić, potrzebuje splotu, budującego materiał, który nie wymyka się z rąk w przeciwieństwie do pojedynczych wydarzeń – nitek. Autotematyzm jest istotnym elementem poetyki i estetyki postmodernistycznej¹⁸, choć znany był już dużo wcześniej¹⁹.

Zahaczki – oprócz wprowadzania odniesień do procesu twórczego – służą do wprowadzania licznych odniesień intertekstualnych²⁰, swoistych gier semantycznych. Niektóre nawiązania widoczne były już w przywołanych cytatach, np. do Rolanda Bartes’a i jego pracy *Światło obrazu* oraz terminu *biografem* (wraz z przywołanym cytatem). Inne są przywołane przez sparafrazowane tytuły:

Przyznaję, łudziłam się odrobinę, że uda mi się na wyspie szmaragdowej utkać przyjemną opowieść międzykontynentalnej flaneurki²¹, która, ach, **je, modli się i kocha**²², bo dla czegoż by nie pokrzepić serca własnego i cudzych serc **odrobiną dobrze przyprawionej egzotyki** (s. 167) – *Jedź, módl się, kochaj* Elizabeth Gilbert²³.

Nagle, o cudzie, wylądować w jakimś miejscu na przykład jako ekstrawertyczna optymistka łatwo nawiązująca kontakt z ludźmi, **blondynka na krańcu świata skłonna**

¹⁸ Por. M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000 (zob. też artykuł autora w niniejszym tomie); J. Cerazy, *Literatura wyczerpania? – współczesny autotematyzm na podstawie „Do szpiku kości” Krzysztofa Jaworskiego*, s. 75, http://www.ujk.edu.pl/ifp/studia_filologiczne/wp-content/uploads/2015/03/Literatura-wyczerpania-%E2%80%93-wsp%C3%B3%C5%82czesny-autotematyzm-na-podstawie-Do-szpiku-ko%C5%9Bci-Krzysztofa-Jaworskiego.pdf [dostęp: 13 października 2018 r.].

¹⁹ E. Szary-Matywiecka, *Autotematyzm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 54–62; B. Bakula, *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, „Biuletyn Polonistyczny” 1991, z. 3/4, s. 134–135.

²⁰ Pojęcie intertekstualności wprowadziła Julia Kristeva, a transtekstualności – Gérard Genette.

²¹ To też jest interesujące słowo, występujące w pracach dotyczących antropologii miasta, etnologii. Oprócz formy *flaneur* występuje też czasownik *flaneurować* i *poflaneurować*, por. J. Kucharczyk, *Postrzegać przestrzeń po swojemu*, <https://ethnographerwrites.wordpress.com/2009/03/09/postrzegac-przestrzen-po-swojemu-czyli-o-subiektywnym-czytaniu-miasta/> [dostęp: 21 sierpnia 2018 r.].

²² Wszystkie wyróżnienia w postaci pogrubionego pisma pochodzą od autorki tekstu.

²³ Oprócz tytułu powieści można tu widzieć również nawiązanie do treści (*pokrzepienie serca odrobiną dobrze przyprawionej egzotyki*), a także ekranizacji tej książki. Warto dodać, że do tej powieści nawiązała również Beata Pawlikowska: *Podróżuj, módl się, kochaj* („National Geographic” 2012).

do narracji łagodnej w smaku, słodkiej niczym mordoklejka (s. 167) – Beata Pawlikowska, audycje radiowe: „Świat według blondynki”, „Blondynka w samo południe”, „Blondynka w podróży”, cykl książek podróżniczych z blondynką w tytule: *Blondynka w dżungli*, *Blondynka w Londynie*²⁴.

Był bosy, a jego szerokie **hobbicie** stopy o brązowych paznokciach wyglądały, jakby nigdy nie nosił butów [...] (s. 165) – John Ronald Reuel Tolkien, *Hobbit, czyli tam i z powrotem*²⁵.

Występują też odwołania do tytułów, które weszły do szerszego – pozaliterackiego – obiegu, np. do powieści *Lubiewo* Michała Witkowskiego (pierwsze wydanie w 2004 roku)²⁶, części tytułu utworu Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Mister Prince czyli Bzik tropikalny*)²⁷ i tytułu głośnej inscenizacji Grzegorza Jarzyny czy znanych fragmentów dzieł, np. *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza²⁸.

Czasami w bliskim sąsiedztwie mamy odniesienia do różnych postaci literackich, np. do Molly z *Ulissesa* i Gombrowiczowskiego parobka²⁹. Niekiedy pojawiają się nazwiska, np. znanej pisarki i przedstawicielki filozofii feministycznej (choć Bator od niej się odżegnywała) – Hélène Cixous³⁰: „Gwiazdopatrznia, wąska linia między dżunglą a niebem gwiazdzistym, niezłe miejsce dla kobiety, sroki złodziejki, kradnącej to i owo z męskiego języka, jak pisała Cixous” (s. 243); lub wyrazy pochodne od nazwisk, np. nazwa zwolennika psychoanalizy w ujęciu Jacques’a Lacana, twórcy francuskiej szkoły psychoanalizy: „Nie pomogła mu w tym wszystkim terapia u lacanisty, może dlatego, że ten głównie milczał” (s. 236).

Czasami przywoływane jest charakterystyczne słownictwo, swoiste dla danego twórcy, np. Witkacego, lub struktury podobne:

²⁴ A zwłaszcza reportażu w publikacji wieloautorskiej *Wyprawy na koniec świata* („National Geographic” 2004). Choć można też widzieć tu nawiązanie do cyklu reportażu telewizyjnych Martyny Wojciechowskiej „Kobieta na końcu świata”.

²⁵ Również do postaci literackich z powieści *Władca pierścieni* i popularnych ekranizacji obu książek.

²⁶ „[...] przypomniał mi się pewien starszy brytyjski gej, którego poznaliśmy [...] na lokalnym Lubiewie [...]” (s. 160).

²⁷ Tytuł jednego z rozdziałów powieści to *Bzik tropikalny* (s. 197).

²⁸ „Dalej tekst jest nieczytelny, nie wiadomo, co było białe, może gryka, bo przecież nie dziecielina, co panieńskim rumieńcem pała” (s. 198). Fragment ten odnosi się do nieczytelnego fragmentu listu Witkacego do ojca.

²⁹ „Powtarzało to swoje nie z takim samym uporem i przekonaniem, jak Molly z *Ulissesa* swoje tak, a ja odpowiadałam mu: cicho bądź, nie przeszkadzaj. Chciałam się czegoś chwycić: jedną ręką młodego i niedojrzałego, gombrowiczowskiej łydki jakiejś i parobka, drugą – starego bezcielesnego, półplatonicznego [...]” (s. 160).

³⁰ W kontekście feminizmu zwykle przywoływany jest jej esej *Śmiech Meduzy* (H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, 147–166), choć Cixous jest autorką wielu tekstów naukowych.

Mówiliśmy na to [zagrzebane w słoikach to, czego nie chciałyśmy zabierać w świat – uzupełnienie I.B.] nasze **głatwy**, nasze węzowiska i **gyubale wahazary**, a niekiedy wymyślałyśmy własne Witkacym podszyte słowa, które moja pamięć przechowywała z sobie znanych powodów, być może po to, by po blisko trzech dekadach zapisać je po raz pierwszy od czasów licealnych: **klębrus**, **sregrul** i **mrożlich**. I jeszcze: małe zielone **palermo panoptikum**, oznaczające rzeczy niezrozumiałe, dziwne i obce (s. 132).

Wyraz *głatwa* jest też przykładem słowa przywoływanego w innych tekstach literackich. Jak podaje Magdalena Nowotny-Szybistowa, jednostka ta wystąpiła u Michała Choromańskiego (*Głownictwo, moglitwa i praktykarze*) i Edwarda Stachury (*Siekierezada*)³¹. Powstaje zatem pytanie, czy to nadal neologizm. Jest to niewątpliwie indywidualizm Witkacego (struktura o charakterze artystycznym, stworzona przez Witkacego), ale skoro pojawia się on kilkakrotnie na kartach literatury i można mówić o pewnym rozpowszechnieniu (przynajmniej w obrębie tekstów literackich), to czy nadal mamy do czynienia z neologizmem? Zwykle mówiąc o neologizmach artystycznych, podkreśla się, że są to jednostki związane z twórczością jednego autora (np. Żeromskiego, Wyspiańskiego, Leśmiana) lub nawet z jednym jego dziełem. W tym wypadku mamy do czynienia z jednostką wędrującą, stosowaną, która w pewnym stopniu weszła do szerszego obiegu. Nadal jednak jest ona wiązana z Witkacym, przypomina skrzydlate słowo.

Co ciekawe, w *Wyspie Łzie* Joanna Bator często nawiązuje do własnych powieści, ednak sięga nie tylko do obecnych w nich wątków autobiograficznych i autotematyzmu, lecz także wykorzystuje słowa znane z wcześniejszych utworów:

Wszyscy z ulgą wychodzimy, a **synorodna** matka wlepia mi w ramiona oseska o oczach tak wielkich i czarnych, że boję się w nich utonąć, i robimy sobie zdjęcie z paszczy tygrysa [...] (s. 103) – *Piaskowa Góra*³².

Od kiedy tu przyjechałam, zajmuję się **rozprzypominaniem**³³, **odzapominaniem**, zapamiętałym sobie wypominaniem, a granica między jawą i snem jest jak sito (s. 142) – *Chmurdalia*.

³¹ M. Nowotny-Szybistowa, dz. cyt., s. 25.

³² Nawiązanie do występującego określenia Jadzi, matki Dominiki: *córkorodna* („Biedna Jadzia córkorodna jak zwykle za późno wymyśliła złośliwą odpowiedź i już się jej nie przydała”, *Piaskowa Góra*, s. 113).

³³ Rzeczownik *rozprzypominanie* pochodzi od neologicznego czasownika „rozprzypominać”. Oba neologizmy nawiązują do nowych struktur czasownikowych „zaprzypamiętać” i „pozaprzypomnieć”, występujących w *Chmurdalii* (por. I. Burkacka, *Od poetyzmów...*, dz. cyt.). Te formacje przywołują zaś neologizmy innych autorów: Tuwima: *zaniemyślić się*, Leśmiana:

Dziecko urodzone ze zmieszanej krwi, z historii niemożliwej, podrzutek, **nieślubek** i zahaczka do dalszego ciągu tej opowieści o podróży, zemście, poplątanych językach, jajeczku, co przepadło w szczelinie (s. 120) – *Chmurdalia*³⁴ i *Piaskowa Góra*³⁵.

Jedno oko ma zielonkawę jak peridot, a drugie błękitne jak akwamaryn, daje się pogłaskać po łebku i przez chwilę czuję pod palcami jego siłę i kruchość – istotę **kotowatości** (s. 272); [...] męski pępek w kształcie strzałki wskazującej w dół, bliźniaczko podobny do mojego, jest zahaczką. [...] Dostał go Martin, kochanek Alicji, choć ja nigdy, niestety, nie znalazłam żadnego Martina, pogromcy **kotojadów**. Opowieść o tajemniczym kochanku rozpięłam między dwie zahaczki w realnym życiu zupełnie ze sobą nie związane: pępek strzałkę i wchodzenie nocą przez okno czyjegoś domu (s. 174–175) – *Ciemno, prawie noc*.

Niekiedy występują nawiązania do realiów opisanych w innych tekstach, np. do wieżowca, na którego dachu bohaterka marzyła o odległych krajach i innym życiu (także do tytułu *Piaskowa Góra*): „W tej dżungli, nad którą leżę w swojej gwiazdopatrzni jak przed laty na dachu piaskowogórskiego wieżowca, jest nas więcej, tu i we wszystkich innych chaszczach” (s. 244).

W tej zróżnicowanej językowo powieści mamy też do czynienia z niejednorodnym stylistycznie tekstem. Obok siebie występują terminy naukowe, zwłaszcza etnologiczne, literaturoznawcze i szerzej humanistyczne, nazwy kierunków w badaniach, słownictwo książkowe, wyszukane wyrazy pochodne, nienotowane w słownikach, które można podejrzewać o neologiczność (np. *boginiczny*), a także wyrazy dawne czy przestarzałe oraz słownictwo potoczne. Spójrzmy na przykłady wykorzystania słów związanych z dyskursem naukowym:

Czy można przekształcić międzyludzką **diadę** w **triadę**, skoro nawet brakuje cytatów na ten temat i mimo że trójka jest liczbą magiczną, jedyna trójka, jaka większości przychodzi na myśl, jest święta albo banalna jak z mieszczańskiej **tragifarsy**? Ani znana z etnologicznych opisów **poliandria**, której uzasadnieniem jest ekonomia, ani **poliamoria**, z jej ponowoczesną przygodnością i chwilowością interakcji oraz uczuć, nie wchodziły w grę (s. 99).

[...] i dłuższą chwilę dyszał, chwytając się za serce, łapiąc powietrze jak świąteczny karp tuż przed **dekapitacją** (s. 160).

Para mieszana nie do końca hetero i dwie lesbijki w obliczu **boginicznej epifanii** (s. 127).

zaniepatrzeć się i Witkiewicza: *domysleć*. Można więc widzieć tu elementy odwołania szkatułkowego.

³⁴ „[...] ma czterech niemal identycznych synów o wielkich smutnych oczach z bizantyjskich ikon i ogromnym apetycie, nie licząc właśnie ujawnionego nieślubka” (*Chmurdalia*, s. 425).

³⁵ „Stefan bajstruk, nieślubek dreptał na kabłąkowatych nogach pod spiżarnią i oblizywał wargi suche, spierzchnięte jak dwa kawałki kory” (*Piaskowa Góra*, s. 44); „[...] a zresztą i tak wszyscy stamtąd wiedzieli, że bachor, bajstruk, nieślubek” (*Piaskowa Góra*, s. 73).

Gdybym miała siłę, odpowiedziałabym na ten tajny znak moim podręcznym zwierciadélkiem, ale zamiast tego doznałam **epifanii** i przypominałam sobie o strasznym napoju zwanym colą, który podróżnicy radzą pić na wypadek zatrucia w tropikach (s. 164).

Ta dobrze odgrywałam już rolę pewnej siebie zdobywczyni świata *in spe*, że nie było tam szczerości i **samorozpoznania**, ale prawda moich głątów i węzówisk na pewno ukryła się między wierszami dętej dziewczęcej prozy, bo nie znałam tak dobrze jak dziś sztuki maskarady (s. 132).

[...] nieświadoma oczywiście wtedy, że właśnie zaczepiam o ten przedmiot nici swojej **mikronarracji**, że tkam swoją fantazmatyczną genealogię, spragniona opowieści, jakiej żywi i obecni nie potrafili mi dać (s. 174).

Budzę się w gęstej ciemności przerażona i zdruzgotana tym, że sen był proroczy i nie czeka mnie już w życiu nic lepszego oprócz Barthes'owskiego **pół-chcenia** i **pół-pożądania**, jak podczas tej podróży nikłym tropem Innej kobiety (s. 205).

Spróbowałam więc nawet **poststrukturalistycznie** po-i-grać ze słowem rośl-Inność, ale czułam się tak, jakbym nożyczkami do paznokci chciała sobie wyciąć drogę w dżungli (s. 200)³⁶.

Odwołania do feminizmu są widoczne nie tylko w przywoływaniu nazwisk osób z nim związanych i w poszukiwaniu nazw żeńskich, a przynajmniej rodzaju żeńskiego (*zahaczka*), ale także w poruszaniu tematów ważnych dla tego dyskursu (wypełnianie luk semantycznych, dyskurs równościowy, idea siostrzeństwa, problem zawiści kobiet):

Nawet jedna z najpotężniejszych trucizn ludzkiego świata, kobieca zawiść, nie jest w stanie mnie zrazić i wierzę w ideę **siostrzeństwa** równie mocno jak w moje konkretne wieloletnie przyjaźnie (s. 244).

Sam wyraz *siostrzeństwo* jest odpowiednikiem wyrazu *braterstwo* i podobnie jak forma *ucórczyć* (występująca w *Piaskowej Górze*) w stosunku do czasownika *usynowić* wypełnia istniejącą lukę (na którą zwracają uwagę zwolennicy feminizmu), buduje równowagę (przysposobić syna – *usynowić*, przysposobić córkę – *ucórczyć*³⁷).

Joanna Bator niekiedy zestawia w bliskim sąsiedztwie czasowniki odwołujące się w swej budowie do nazw płci: *mężnieć* i neologizm *kobiecieć*, por.: „Sądziłam, że w podróży ciało mężnieje, gdzie trzeba, a gdzie trzeba **kobiecieje** [...]” (s. 289).

³⁶ Tu na marginesie warto dodać, że reinterpretacje słowotwórcze słów są charakterystyczne na przykład dla twórczości Norwida, a także właściwe dla etymologii ludowej.

³⁷ I. Burkacka, *Słowotwórcze...*, dz. cyt.

Tu nie są to odpowiedniki. Słownikowe znaczenie pierwszego *verbum* to według USJP: 1. *książk.* ‘nabierać sił, tężyzny, stawać się barczystym, muskularnym’, 2. *przestarz.* ‘stawać się mężnym, nabierać męstwa, odwagi’. Skoro w przywołanym cytacie mowa o ciele, to przywoływane jest pierwsze znaczenie, któremu przeciwstawiany jest czasownik *kobiecieć* o przypuszczalnym sensie wynikającym z interpretacji tekstu: ‘smukleć, delikatnieć, nabierać krągłości, tracić kanciastość’. Według definicji słownika internetowego to ‘stawać się podobnym do kobiety, nabierać cech kobiecych’³⁸. Sam czasownik jest odnotowany w Narodowym Fotokorpusie Języka Polskiego³⁹.

Pojawia się też czasownik *dziewczęcić* (występujący również w *Piaskowej Górze*): „[...] próbujemy nawet kolaboracji i »normalnego życia«, do którego nas matki **dziewczęciły**, ale tam nie ma już dla nas miejsca, bo nie da się wcisnąć rozgwieżdżonej do pudełka zapalek” (s. 248). W ten sposób odnosi się do procesu dojrzewania dziewcząt, ale i wpisywania ich w role społeczne i oczekiwania dotyczące wyglądu i zachowania⁴⁰. Dziewczęcenie⁴¹ jest sposobem urabiania, kształtowania osobowości i wyglądu; więcej uwagi temu zagadnieniu Joanna Bator poświęciła w *Piaskowej Górze*⁴².

Innym często przywoływanym problemem jest niewidzialność⁴³ starszych kobiet. W świecie, w którym liczy się młodość, uroda i sprawność fizyczna, kobiety w wieku około 50 lat i starsze przestają interesować mężczyzn, spada ich atrakcyjność⁴⁴: „Zniknę z **heteroradaru** w szarej strefie pomiędzy, która zaludniona jest gęściej, niż się śniło obrońcom świętej Normy” (s. 297). Udało się znaleźć internetowe potwierdzenia funkcjonowania struktur *homo radar* (*homoradar*) i *gej-radar* (*gejradar*), nie odnalazł się wyraz *heteroradar* na stronach polskojęzycznych (obecny jednak na innojęzycznych).

Oprócz terminów i neologizmów na kartach książki występują wyrazy dawne, np. *gwiazdopatrnia* – wyraz odnotowany w Słowniku warszawskim⁴⁵:

³⁸ Zob. <https://sjp.pl/kobiecie%C4%87> [dostęp: 13 października 2018 r.].

³⁹ M. Iłowiecki, *Nowy niezbyt wspaniały świat*, Warszawa 1974, <http://www.nfjp.pl/lemma/kobiecie%C4%87> [dostęp: 13 października 2018 r.].

⁴⁰ Np. noszenie sukienek i spódnic z falbankami, włosy ułożone w fale, zainteresowanie modą.

⁴¹ „Po co ci takie portki jak dla chłopaka, strofowała Jadzia Dominikę, która wypadła z kursu dziewczęczenia w obliczu dżinsów ogrodniczków” (*Piaskowa Góra*, s. 185–186).

⁴² Por. I. Burkacka, *Od poetyzmów...*, dz. cyt.

⁴³ Istnieje też termin *niewidzialność kobiet* o dużo szerszym znaczeniu ‘brak widoczności kobiet w społeczeństwie, pracy itp.’. Por. <http://www.siecznosc.gov.pl/slownik-pojec/art,78,niewidzialnosc-kobiet.html> [dostęp: 12 października 2018 r.].

⁴⁴ Temat ten jest często poruszany przez prasę i portale, np. <https://kobieta.wp.pl/kobiety-popiecdziesiatce-staja-sie-niewidzialne-5982412575646849a> [dostęp: 12 października 2018 r.], http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,16617960,Kiedy_kobieta_staje_sie_niewidzialna__LIST_.html [dostęp: 12 października 2018 r.].

⁴⁵ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1900, t. 1.

Nazywam go gwiazdopatrnią. Tak kiedyś określano obserwatorium astronomiczne. Gwiazdopatrnia to miejsce przeznaczone do tego, by oglądać ciała niebieskie [...]. Gwiazdopatrnia, wąska linia między dżunglą a niebem gwiazdzistym, niezłe miejsce dla kobiety [...] (s. 243).

Warto dodać, że ten wyraz przykuł uwagę Joanny Bator już wcześniej, czego śladem jest napisanie krótkiego tekstu pod tytułem *Gwiazdopatrnia*, zamieszczonym w tomie *Zapomniane słowa* pod redakcją Magdaleny Budzińskiej⁴⁶.

Niekiedy w bliskim sąsiedztwie autorka zestawia słowo zapożyczone i dawne:

[...] czas rozprawić się z jeszcze jednym osobistym mitem – mitem wielkiej samotnej podróży. O ile lubię przez kilka miesięcy pomieszkać i **poflaneurować samojedna** w Tokio i innych miastach, do których rzuca mnie los, to podróżować, w sensie pokonywania trasy od punktu A do punktu B, pragnę w pokrewnym towarzystwie (s. 113).

W przywołanym cytacie wystąpił morfologicznie przyswojony wyraz *poflaneurować*, charakterystyczny dla tekstów dotyczących antropologii miasta⁴⁷, oraz wyraz *samojedna*, który przywołuje liczebnikowe archaizmy leksykalne: *samowtór*, *samotrzeć*, *samoczwart*, *samopięt*.

Słownictwo potoczne, dość liczne, jest włączone w zdania, których składnia nawiązuje do mowy potocznej (powtórzenia, podpórki składniowe⁴⁸, potok składniowy):

Trachnięcie, które słyszę na zewnątrz, brzmi jak zmaterializowany odgłos niechęci, jaką przez tego pajaca z wachlarzem i jego pomocnika naganiacza czuję w tym momencie do wszystkich kapłanów, i to trachnięcie brzmi intrygująco, więc idę zobaczyć, co się dzieje (s. 104–105).

Photo okay, zachęca mnie i dołącza do niego nerwowa żona, która wpuściła mnie do domu i ma prawo żądać, bym odegrała swoją rolę turystki jak trzeba, więc **nie dziwacze** i fotografują małą piękność [...] (s. 123).

Nic jej się nie chciało, przesnuła się przez życie, trochę **kelnerując**, trochę stróżując, popijając i polegując na kolejnych kanapach niczym odaliska w podomce [...] (s. 137).

Na co umarła tak nagle, nie chorując poważnie na nic prócz melancholii czarnej i gęstej jak **kawa plujka**, pozostaje dla mnie tajemnicą [...] (s. 137).

[...] wyskakiwała w swoich koronkach, diamentach i falbanach, **rozdziawiając** chirurgicznie powiększone usta. (s. 160).

⁴⁶ J. Bator, *Gwiazdopatrnia* [w:] *Zapomniane słowa*, red. M. Budzińska, Warszawa 2014, s. 61–62.

⁴⁷ Por. treść przypisu 7.

⁴⁸ Np. „trachnięcie [...], i to trachnięcie [...]”.

[...] rozczarować **wypacykowanymi** na pomarańczowo figurami [...] (s. 102).

[...] bladolicy jegomość w **gaciach** w kwiatkach, w których łązi po ogrodzie [...] (s. 102).

Po każdym spotkaniu z Młodością w natłoku internetowych obrazów i długich maili od Starości prześladowała mnie księżna Alby – Maria del Rosario Cayetana Alfonsa Victoria Eugenia Francisca Fitz-James y Silva – **strupieszala** panna młoda o twarzy sparaliżowanej botoksem [...]. (s. 160).

[...] wnętrza i przedmioty istotowo brzydkie i ubogie upiększyć kobiecą ręką gospodyni wtykającej tu i tam równie nieładne **durnostojki** (s. 269).

Są to zarówno wyrazy pospolite, np. *gacie*, jak i typowe dla polszczyzny potocznej czasowniki odrzeczownikowe, np. *kelnerować*. Niekiedy ich dobór jest celowo stylistycznie niespójny, np. w ostatnim z przykładów mamy przysłówki *istotowo* (o nacechowaniu książkowym) i potoczizm *durnostojka*. Warto podkreślić, że Joanna Bator świetnie zna sposoby kolokwializacji tekstów oraz wykładniki słowotwórcze tej stylizacji⁴⁹. Niekiedy tworzy nowe wyrazy lub czerpie z bogatego repertuaru mowy codziennej, zwłaszcza zasobów ekspresywnych.

Uwagę zwracają liczne struktury neologiczne, zwłaszcza będące derywatami złożonymi, które oddają trudność w opisaniu złożoności świata i wskazują na brak adekwatnej leksyki⁵⁰. Często są to nazwy zwierząt:

Nie zdążyłam się roześmiać, na co miałam ochotę, bo zadzwonił telefon i kiedy rozmawiałam z K., przysięgłabym, że ta siwa wariatka, której bez słowa pozwalam się co rano pić diabelskimi miksturami sprawiającymi, że w mojej głowie roją się potem **rybokoty**, Burki i Marysie, jednookie **tchórzochomiki** i **motyloskorpiony**, przedrzeźnia mnie, gadając do siebie przy zmywaniu naczyń (s. 101 i 102).

Próbuję powołać do życia moje hybrydy i coś z nich sklecić: **pawiolwie** bezpański i piękny, **motyloskorpionie** jadowity, różowy jeżozwierz tygrysi, wołam was, ale nic z tego nie wynika, nie wiadomo, dlaczego pojawia się tylko **pandoleniwiiec**, spocony i z wysypką, mający pretensje, że go źle traktuję (s. 202).

[...] małe **rybokoty** o nie wydziobanych jeszcze oczach (s. 277).

Niemal czarne jest morze, kiedy idę zobaczyć, co się dzieje z **rybokotem** w mój ostatni wieczór w Arugam (s. 292).

⁴⁹ Por. I. Burkacka, *Słowotwórcze...*, dz. cyt.

⁵⁰ Być może jest także wyrazem zafascynowania bliźniactwem jako metaforą ludzkiego wnętrza. Zob. <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/wyspa-lza-joanny-bator-mroczna-blizniaczka-recenzja/41yxfg> [dostęp: 28 sierpnia 2018 r.].

Rybokot ma wzdęty brzuch i wydziobane oczy, jego ciało pokryte jest kolcami, które wyglądają jak mokra sierść (s. 273).

Pasowałyby do moich miłosnych hybryd tropikalnych i w wyobraźni widzę go raczej koło **kolczatkolabradora**, puszczającego kaczki, pięknego **pawiolwa**, dziś już nieco wyleniałego, lecz wciąż robiącego wrażenie, niż w towarzystwie płaczącego jednym okiem **tchórzochomika**, miękkiego jak z ciasta, czy **pandoleniwca** malkontenta (s. 235).

Wyrazy te ukazują dwoistość istot zamieszkujących Cejlon, ich magiczny, niespotykany wygląd, czasami zadziwiający, np. *motyloskorpion*, *rybokot*. Skomplikowanie świata oddają też przymiotniki złożone:

Miała **długopalczaste** dłonie z innej bajki, kości policzkowe z Hollywoodu, wysokie czoło [...] (s. 136).

To przy tym **psio-muszym** wspomnieniu czuję po raz pierwszy falę mdłości, jakby ono mi siedziało na żołądku, a nie kurczak [...] (s. 149)

Pielgrzymki pochodzą z wioski niedaleko Trikunamalaja, ale jej nazwa w języku ciągle taki opór stawiającym pamięci umyka mi jak jeden z tutejszych **szczy-pawkopodobnych** stworów, tak szybkich, że być może nie zostały nawet jeszcze nazwane (s. 194).

Wracam do hotelu w poczuciu **czarnosłonecznej**⁵¹ utraty [...] (s. 277).

Do tej grupy można zaliczyć też imię własne, utworzone od wyrażenia przyimkowego (*bez szyi*) – *Bezszyja*: „Bezszyja, i niech też mi wybaczy swe prowizoryczne imię, tkwiła obojętna, z nieodgadnionym wyrazem twarzy [...]” (s. 118).

Złożoną strukturą neologiczną jest też forma *przyszczychrząszczysięwybłyszczyl*, zwracająca uwagę nagromadzeniem połączeń *szcz*: „Dobrze wie, że jej słucham, i szeleści sobie **przyszczychrząszczysięwybłyszczyl**” (s. 102). Wyraz ten ma charakter dźwiękonaśladowczy, na co wskazuje także obecność czasowników *szeleścić* i *słuchać*. Forma ta przypomina czasownik ze względu na ostatni element złożenia: *wybłyszczyl* (widoczna końcówka koniugacyjna), choć pełni funkcję podmiotu zdania, w którym występuje. To nazwa odnoszona do kobiety Oset, staruszki, która mówi po tamilsku i jej słowa nie są rozumiane przez narratorkę („[...] odburknęła po tamilsku coś, co zabrzmiało jak podrapkrótkągrubymdrągiem, no”, s. 100). Narratorka nie rozumie wypowiedzi

⁵¹ Tu widoczne również nawiązanie do sformułowania *urodzeni pod czarnym słońcem*, czyli osoby z depresją. Mówi o tym też Joanna Bator w rozmowie z Juliuszem Kurkiewiczem i Damianem Piwowarczykiem (dz. cyt.).

gospodyni, więc nie może w niej wydzielić słów, wyrazy zlewają się w całość, co oddaje zapis przywołanych przykładów.

Pojawiają się też struktury łączące wyrazy o identycznym wygłosie i nagłosie. Są to swoiste kalambury słowne: „[historia] Kazała się opowiadać dalej, a ja zrobiłam to najlepiej, jak potrafiłam, bo to przecież moja historia o pisaniu i miłości, o samotności i **podróżyciu**” (s. 299). Połączenie słów *podróż* i *życie* nawiązuje z jednej strony do znanej metafory *życie to podróż*, a z drugiej – przywołuje teksty Witkacego i Tuwima, w których występowały takie gry słowne. Ten neologizm jest też tytułem jednego z rozdziałów powieści, w której bohaterka podróżuje. Autorka odnosi się też do popularności podróży we współczesnej kulturze, funkcjonowania tego motywu i dość idyllicznego jej pojmowania.

Niekiedy mamy do czynienia ze zbudowaniem zaprzeczenia, np. w *Wyspie Łzie* jest mowa o Matce Nieboskiej (w opozycji do nazwy *Matka Boska*⁵²): „Podczas tamtej wyprawy do Częstochowy sprzed kilku lat, kiedy widziałam Violetę **Matkę Nieboską**, spotkała mnie też inna szczególna rzecz” (s. 127).

Wnioski

Neologizm *zahaczka* jest ważnym elementem konstrukcyjnym powieści, który wskazuje na najważniejsze tematy: autotematyzm, intertekstualność, złożoność świata, przeplatanie się planu realnego i fantastycznego, przecież „granica między jawą i snem jest jak sito” (s. 142). Dwoistość dotyczy wielu aspektów powieści. Przejawia się w nawiązaniach intertekstualnych, które dotyczą zarówno fabuły, jak i języka, twórczości własnej i obcej, danych biograficznych swoich i cudzych. Na jedną opowieść nakłada się druga, w jednym tekście występują inne – wcześniejsze, nowy tekst napisywany jest na innych, co przypomina strukturę palimpsestu.

Jak podkreśla Joanna Bator, niemożliwe jest życie bez międzytekstowych zobowiązań: „[...] jako Inna kobieta bez przeszłości i przyszłości, bez międzyludzkich i międzytekstowych zobowiązań, to mi się wszystko wbrew zdrowemu rozsądkowi roilo w głowie [...]” (s. 167–168). Myślenie, że uda się funkcjonować bez nawiązań, jest mrzonką, tylko „roi się w głowie”.

Nie można też żyć bez przeszłości, stąd ważne jest *rozprzypominanie* i *odzapominanie*⁵³: „Od kiedy tu przyjechałam, zajmuję się rozprzypominaniem, odzapominaniem, zapamiętałym sobie wypominaniem, a granica między jawą i snem jest jak sito” (s. 142). Wyrazy te wskazują na ważność pamięci oraz na

⁵² *Matka Boska* i pochodny od niej przysłówek *po matkobosku* pojawiają się w powieści *Chmurdalia*.

⁵³ Obie struktury to neologizmy słowotwórcze.

jedną z jej funkcji, którą jest przenoszenie w czasie, zawieszanie „tu i teraz”. Stąd też pojawia się termin *zahaczka*, który naprowadza na nawiązania, uwidacznia nitki z innych opowieści.

Wyspa Łza skłania także do dyskusji nad istotą neologizmów artystycznych. Czy są nimi indywidualizmy występujące w więcej niż jednym tekście autorki? Czy autorskie struktury wędrujące po różnych tekstach artystycznych, np. *głatwa*, to nadal neologizmy? Czy należy je traktować jako formacje wchodzące do repozytorium kulturowego, dziedzictwa literackiego? Oczywiście, samo swobodne korzystanie z różnych nawiązań leksykalnych jest elementem powieści ponowoczesnych, działaniem zamierzonym i celowym. Wprowadza szaradę znaczeń. Podwójność czy bliźniaczość opisywanego świata ma również przejawy językowe: złożenia słowotwórcze (np. *rybokoty*, *pawiołwy*), struktury analogiczne (np. *Matka Nieboska*, *siostrzeństwo*).

Autotematyzm, tak istotny element literatury i estetyki postmodernistycznej, wprowadza także odniesienia do własnych powieści i powrót do tematyki ważnej dla Joanny Bator: motywu podróży (*podróżycie*) i magicznej wyspy, idei siostrzeństwa (świat kobiet i ich przeżyć), roli pamięci (*zahaczka*, *rozprzypominanie*, *odzapominanie*), dwoistości natury i trudności w opisanu świata (tworzenie neologicznych złożów). Nie mniej istotna jest strona językowa tekstu, a zwłaszcza te cechy, na które zwraca uwagę autorka: poszukiwanie nowych słów (neologizmów), wyrazistych stylistycznie elementów, skłonność do mieszania elementów pochodzących z różnych stylów czy odmian języka, do „kryptocytatowego i »cudzosłownego« przetwarzania różnych dyskursów”⁵⁴, co sytuje *Wyspę Łzę* w samym środku zjawisk charakterystycznych dla tekstów ponowoczesnych, podobnie jak nieważność czy pretekstowość akcji, fabuły.

Warto podkreślić, że zestawienie elementów językowych o różnej proveniencji i ewokujących różne dyskursy i typu komunikacji powoduje wyostrenie ich nacechowania stylistycznego i ekspresywnego (kontrast), a także służy budowaniu dystansu i ironii. Ów powstający kolaż językowy i tematyczny zaciera granice między jawą i snem oraz między jedną opowieścią a drugą, a także niweluje granice międzygatunkowe (literacki reportaż z podróży, rozważania o procesie twórczym, powieść o życiu, autobiografia). Czytelnik uczestniczy w maskaradzie i niczego nie jest pewien.

⁵⁴ E. Sławkowa, Bru-net. *Co nowa proza polska „robi” z odmianami stylowymi polszczyzny?* [w:] *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, red. U. Sokólska, Białystok 2011, s. 300. Por. też E. Dąbrowska, *Styl artystyczny – kondycja ponowoczesna* [w:] *Styl współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk, Kraków 2013, s. 141–177.

Bibliografia

Bakuła B., *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, „Biuletyn Polonistyczny” 1991, z. 3/4.

Bator J., *Chmurdalia*, Warszawa 2010.

Bator J., *Gwiazdopatrznia* [w:] *Zapomniane słowa*, red. M. Budzińska, Warszawa 2014.

Bator J., *Piaskowa Góra*, Warszawa 2009.

Bator J., *Wyspa Łza*, Warszawa 2015.

Burkacka I., *Kombinatoryka sufiksalka w polskiej derywacji odrzeczownikowej*, Warszawa 2012.

Burkacka I., *Od poetyzmów do potocyzmów. Neologizmy słowotwórcze w Piaskowej Górze i Chmurdalii Joanny Bator* [w druku].

Burkacka I., *Słowotwórcze wykładniki kolokwializacji w Piaskowej Górze i Chmurdalii Joanny Bator* [w:] *Socjolekt. Idiolekt. Idiosyl. Historia i współczesność*, red. U. Sokółska, Białystok 2017.

Cerazy J., *Literatura wyczerpania? – współczesny autotematyzm na podstawie „Do szpiku kości” Krzysztofa Jaworskiego*, http://www.ujk.edu.pl/ifp/studia_filologiczne/wp-content/uploads/2015/03/Literatura-wyczerpania-%E2%80%93-wsp%C3%B3%C5%82czesny-autotematyzm-na-podstawie-Do-szpiku-ko%C5%9Bci-Krzysztofa-Jaworskiego.pdf [dostęp: 13 października 2018 r.].

Cixous H., *Śmiech Meduzy*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

Dąbrowska E., *Styl artystyczny – kondycja ponowoczesna* [w:] *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczyk, Kraków 2013.

Dąbrowski M., *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000.

Grzegorzczkowska R., Laskowski R., Wróbel H., *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, Warszawa 1998; A. Nagórko, *Zarys gramatyki polskiej*, Warszawa 2002.

Grzegorzczkowska R., *Pojęcie językowego obrazu świata* [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990.

Grzegorzczkowska R., Puzynina J., *Słowotwórstwo współczesnego języka polskiego. Rzeczowniki sufiksalkalne rodzime*, Warszawa 1979.

<http://www.sieczownosci.gov.pl/slownik-pojec/art,78,niewidzialnosc-kobiet.html> [dostęp: 12 października 2018 r.].

http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,16617960,Kiedy_kobieta_staje_sie_niewidzialna__LIST_.html [dostęp: 12 października 2018 r.].

<https://kobieta.wp.pl/kobiety-po-piecdziesiatce-staja-sie-niewidzialne-5982412575646849a> [dostęp: 12 października 2018 r.].

<https://kultura.onet.pl/wiadomosci/wyspa-lza-joanny-bator-mroczna-blizniaczka-recenzja/41yxfg> [dostęp: 28 sierpnia 2018 r.].

<https://sjp.pl/kobiecie%C4%87> [dostęp: 13 października 2018 r.].

Hołwiecki M., *Nowy niezbyt wspaniały świat*, Warszawa 1974, <http://www.nfjp.pl/lemma/kobiecie%C4%87> [dostęp: 13 października 2018 r.].

Jadacka H., *Kultura języka polskiego. Fleksja, słowotwórstwo, składnia*, Warszawa 2005.

Jadacka H., *System słowotwórczy polszczyzny (1945–2000)*, Warszawa 2001.

Kadyjewska A., *Problematyka obrazu świata w badaniach języka pisarza (na przykładzie pism Cypriana Norwida)* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001.

Kozłowska A., *Od psalmów słowiańskich do rzymskich medytacji. O stylu artystycznym Karola Wojtyły*, Warszawa 2013.

Kreja B., *Z morfologii i morfotaktyki współczesnej polszczyzny*, Wrocław 1989.

Kucharczyk J., *Postrzegać przestrzeń po swojemu*, <https://ethnographerwrites.wordpress.com/2009/03/09/postrzegac-przestrzen-po-swojemu-czyli-o-subiektywnym-czytaniu-miasta/> [dostęp: 21 sierpnia 2018 r.].

Kurkiewicz J., Piwowarczyk D., *Joanna Bator o książce „Wyspa Łza”. Mężczyzna chciał seksu, bo jest mężczyzną. Kobieta – bo jest dziwką [ROZMOWA]*, 16 stycznia 2015 roku, http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,129155,17262383,Joanna_Bator_o_ksiazce__Wyspa_lza___Meczczyna_chcial.html [dostęp: 23 sierpnia 2018 r.].

Małocha-Krupa A., *Etykieta równościowa w tekstach publicznych* [w:] *Poradnik równościowy*, red. W. Pietrzak, Oława 2011.

Nawotny-Szybistowa M., *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Witkiewicza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.

Pawlikowska B., *Podróżuj, módl się, kochaj*, „National Geographic” 2012.

Robert M., *Po śladach Bator*, <https://xiegareria.pl/artykuly/po-slalach-bator/> [dostęp: 13 października 2018 r.].

Satkiewicz H., *Produktywne typy słowotwórcze współczesnego języka ogólnopolskiego*, Warszawa 1969.

Satkiewicz H., *Słowotwórstwo* [w:] D. Buttler, H. Kurkowska, H. Satkiewicz, *Kultura języka polskiego*, t. 1: *Zagadnienia poprawności gramatycznej*, Warszawa 1971.

Satkiewicz H., *Zagadnienia poprawności słowotwórczo-semantycznej* [w:] D. Buttler, H. Kurkowska, H. Satkiewicz, *Kultura języka polskiego*, t. 2: *Zagadnienia poprawności leksykalnej*, Warszawa 1972.

Sławkowa E., Bru-net. *Co nowa proza polska „robi” z odmianami stylowymi polszczyzny?* [w:] *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, red. U. Sokólska, Białystok 2011.

Słownik języka polskiego, red. J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1900, t. 1.

Szary-Matywiecka E., *Autotematyzm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992.

R. Tokarski, *Od językowego obrazu świata do obrazów świata w języku*, „Język Polski”, nr 2.

R. Tokarski, *Światy za słowami. Wykłady z semantyki leksykalnej*, Lublin 2014.

Wierzchoń P., *Depozytorium leksykalne języka polskiego*, Warszawa 2010.

Wierzchoń P., *Z kart historii „parcia na” neologizmy*, „Poradnik Językowy”, z. 4.

Wyprawy na koniec świata, „National Geographic” 2004.

Zapart J., „*Jako pierwszą tkam ciszę*”. O procesie twórczym w poezji S.H. Watsjajana, „Agjeja”, <http://www.iphils.uj.edu.pl/~atma/images/teksty01/01a01zapart.pdf> [dostęp: 12 października 2018 r.].

Żuk G., *Językowy obraz świata w polskiej lingwistyce przełomu wieków* [w:] *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI wieku*, red. M. Karwatowska, A. Siwiec, Chełm 2010.

Streszczenie

Centralnym pojęciem książki *Wyspa Łza* jest *zahaczka*. Wyraz ten, będący neologizmem słowotwórczym Joanny Bator, w zamierzeniu autorki ma nazywać sytuacje, wydarzenia, elementy rzeczywistości, które stają się inspiracją literacką, fragmentem tworzywa literackiego. Jednak słowo to można odnieść także do różnorodnych odwołań intertekstualnych. To sięgnięcie do języka tekstów literackich (cudzych i własnych), naukowych (np. etnologicznych), danych biograficznych (np. życia Witkacego i Malinowskiego) i autobiograficznych, wydarzeń życia codziennego i języka potocznego. *Zahaczki* w konstrukcji *Wyspy Łzy* zacierają także granice między jawą a snem, przenoszą czytelnika z jednej opowieści do drugiej, przemieniają literacki reportaż z podróży w rozważania o procesie twórczym, o życiu, które jest podróżą, czyli w języku Joanny Bator *podróż*.

ciem, o roli pamięci (*odzapominanie*, *rozprzypominanie*). Sprawiają, że czytelnik uczestniczy w maskaradzie i niczego nie jest pewien.

Słowa kluczowe: intertekstualność, neologizm artystyczny, derywat, cytat, ponowoczesność, postmodernizm

Summary

The central notion of the book *Wyspa Łza* (The Tear Island) is *zahaczka* ('the hook'). This word is a derivational neologism of Joanna Bator. In the author's intention, it is supposed to describe situations, events, elements of reality, which become a literary inspiration, a fragment of literary material. However, this word may have various intertextual references. This is the use of the language of literary texts (somebody else's and one's own), academic (e.g. ethnological), biographical data (e.g. the lives of Witkacy and Malinowski) as well as autobiographical one, everyday life and colloquial language. The hooks in the construction of *Wyspa Łza* blur the boundaries between dream and reality, move the reader from one story to another, transform a literary reportage from a journey to deliberations about a creative process, about life, which is a journey, that is, in Joanna Bator's language, *podróżycie* ('journey-life'), about the role of memory (*odzapominanie* 'deforgetting', *rozprzypominanie* 'reminiscing'). They make the reader participate in the masquerade and be sure of nothing.

Keywords: intertextuality, artistic neologism, derivative, quotation, postmodernity, postmodernism

Czasowniki modalne a zagadnienie wolnej woli w dramatach Karola Wojtyły

Celem artykułu jest opis funkcjonowania czasowników modalnych¹ występujących w trzech dojrzałych² dramatach Karola Wojtyły: *Brat naszego Boga* (1944–1949), *Przed sklepem jubilera* (1960) i *Promieniowanie ojcostwa* (1964). Analizie została poddana trylogia dramatyczna Karola Wojtyły w wydaniu *Poezji i dramatów* krakowskiego Znaku z 1986 roku.

Czasowniki zwane modalnymi wyrażają subiektywną lub obiektywną możliwość względnie konieczność zajścia jakiegoś zdarzenia. Uwzględniłam zarówno czasowniki *musieć*, *móc*, *mieć*, *powinien*, jak i tzw. czasowniki niewłaściwe³, pozbawione fleksyjnej kategorii osoby: *można*, *trzeba*, *należy*, *wolno* i inne. Tworzą one grupy werbalne z konotowanym czasownikiem w bezokoliczniku.

Najwięcej czasowników modalnych (235) pojawia się w dramacie *Brat naszego Boga*. Dominuje wśród nich słowo *móc*, poświadczone 66 razy, w dalszej kolejności występują czasowniki *musieć* (39 razy) i *nie móc* (35 razy). W utworach *Przed sklepem jubilera* oraz *Promieniowanie ojcostwa* odnotowałam tę samą liczbę poświadczeń czasowników modalnych (136), podobny jest również ich rozkład: w obu dramatach najczęściej występuje słowo *musieć* (*Przed sklepem jubilera* – 40 razy, *Promieniowanie ojcostwa* – 45 razy). W dalszej kolejności w dramacie *Przed sklepem jubilera* pojawiają się czasowniki *nie móc* (28 razy) i *móc* (24 razy), odwrotnie w *Promieniowaniu ojcostwa* – *móc* (30 razy) i *nie móc* (18 razy, por. tabela 1).

¹ Modalność jest złożonym, kompleksowym zjawiskiem. Ujmowana ze stanowiska lingwistycznego, określa stosunek nadawcy do części składowych procesu komunikacji, tzn. do odbiorcy oraz do samej wypowiedzi, jej treści (K. Tutak, *Rola wykładników tzw. modalności epistemicznej w wypowiedziach polityków III Rzeczypospolitej* [w:] *Współczesne odmiany języka narodowego*, K. Michalewski, Łódź 2004, s. 314). Por. R. Łapa, *Predykatywne wyrażenia modalne z bezokolicznikiem we współczesnej polskiej prasie*, „Biblioteczka Poznańskich Studiów Polonistycznych Serii Językoznawczej” 2003, nr 20; K. Tutak, *Leksykalne nieczasownikowe wykładniki modalności epistemicznej w autobiografiach*, Kraków 2003.

² A. Kołodziejska, *Karol Wojtyła – dramaturg. Twórczość dramatyczna oraz związki Karola Wojtyły z Teatrem Rapsodycznym*, Warszawa 2015, s. 11.

³ Według Zygmunta Saloniego, niefleksyjne u Stanisława Jodłowskiego, predykatywy u Romana Laskowskiego (R. Grzegorzczak, R. Laskowski, H. Wróbel, *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, Warszawa 1998, t. 1, s. 54–61).

**Tabela 1. Czasowniki modalne w trzech dramatach Karola Wojtyły
(w nawiasach dane dotyczące poświadczeń tekstowych)⁴**

<i>Brat naszego Boga</i> (235)	<i>Przed sklepem jubilera</i> (136)	<i>Promieniowanie ojcostwa</i> (136)
<i>móc</i> (66)	<i>musieć</i> (40)	<i>musieć</i> (45)
<i>musieć</i> (39)	<i>nie móc</i> (28)	<i>móc</i> (30)
<i>nie móc</i> (35)	<i>móc</i> (24)	<i>nie móc</i> (18)
<i>trzeba</i> (24)	<i>mieć</i> (13)	<i>trzeba</i> (12)
<i>można</i> (21)	<i>trzeba</i> (8)	<i>można</i> (11)
<i>mieć</i> (19)	<i>powinien</i> (6)	<i>mieć</i> (5)
<i>powinien</i> (12)	<i>można</i> (5)	<i>nie można</i> (4)
<i>nie wolno</i> (8)	<i>nie można</i> (3)	<i>nie wolno</i> (4)
<i>nie można</i> (5)	<i>nie musieć</i> (3)	<i>nie sposób</i> (2)
<i>należy</i> (2)	<i>nie wolno</i> (3)	<i>powinien</i> (2)
<i>wolno</i> (2)	<i>należy</i> (1)	<i>wolno</i> (2)
<i>nie musieć</i> (1)	<i>nie (po)winien</i> (1)	<i>nie trzeba</i> (1)
<i>nie trzeba</i> (1)		

Źródło: opracowanie własne.

Czasowniki modalne występujące w utworach dramatycznych Karola Wojtyły stanowią około 10 proc. grup werbalnych (finitywnych i infinitywnych) konstytuujących wypowiedzenia. To niedużo, jednak nie o liczbę tutaj chodzi, ale o jakość, o potencjał semantyczny tych wykładników modalnych. Wojtyła umiejętnie wydobywa zresztą ten potencjał przez zastosowanie pewnych chwytów stylistycznych.

Wspomniałam, że czasowniki modalne charakteryzują się obligatoryjną konotacją czasownika – ważnego, bo związanego ze zdarzeniem koniecznym lub możliwym. W dramatach czasownik ten może zostać wyeliminowany, a odbiorca musi sam dokonywać interpolacji brakującego elementu językowego, np. na podstawie kontekstu, otoczenia leksykalno-semantycznego bliższego lub dalszego, por.:

⁴ Warto skonfrontować ten wykaz z listą rangową czasowników wyekscerpowanych z homilii Jana Pawła II wygłoszonych po polsku podczas ośmiu pielgrzymek do ojczyzny w latach 1979–2002 (K. Zagórska, *Listy czasowników Jana Pawła II*, Poznań 2011, s. 15–35). Na liście czasownik *móc* zajmuje drugie miejsce. Inne czasowniki modalne z tej listy: *trzeba*, *musieć*, *można*, *wolno*, *powinien*, *raczyć*.

*Lęka się spojrzeć im w oczy jeszcze raz; czuje jednak, że **musi***⁵. (BNB⁶ 138)

LUCJAN. Może jednak, Adasiu, zechcesz podejść z nami kilka kroków.

ADAM. **Nie mogę**. Mam bardzo ważne spotkanie. (BNB 164)

Musimy iść odtąd razem, Moniko, **musimy** razem,
choćbym miał odejść od ciebie tak wkrótce, jak ojciec od matki. (PSJ 223)

Czasownik modalny może otwierać miejsca dla kilku bezokoliczników, które tworzą szereg. A ponieważ wykładnik modalny występuje na początku takiej grupy werbalnej, mamy do czynienia z figurą stylistyczną, którą określa się jako protozeugma, por.:

*Teolog wraz ze Starszą Panią przesunęli się równocześnie tak daleko w przeciwnym kierunku, że **mógł** ich nie zauważyć lub nie odróżnić*. (BNB 124)

Chcę mieć tatusia na ziemi bliżutko, blisko serca,
muszę go sobie wyszukać, wyłuskać z cichego obrazu
i z całej mojej nadziei urodzić, urodzić, urodzić... (PO 243)

Więc człowiek **może się zaszyć**
i dumać. Odkrywać głębie istot cudzych i własnej –
odkrywać, dosięgać. Dosięgać tym, co jest we mnie, tego – co w Tobie. (PO 257)

W dramatach zwraca uwagę nagromadzenie czasowników modalnych, które najczęściej występują w układach dwójkowych lub trójkowych:

Spółczeństwo jest chorym organizmem. Pozostaje ta wielka różnica, że chory organizm szybko **musi** się wydać, **musi** nie dociągnąć i opaść. Podczas gdy społeczeństwo długo **może** w sobie kryć chorobę. Raczej: **może** kryć się przed chorobą. (BNB 126)

Trzeba poczekać. To się **musi** dokonać powoli, od wewnątrz. Z pośrodku nich **musi** wypłynąć samorzutnie i dojrzeć. (BNB 145)

Poza tym całokształt ów **nie może** być nigdy zamknięty w sobie. **Musi** być otwarty [...]. (PSJ 231)

W takich skupieniach pojawiają się różne czasowniki, konstrukcje są jednak zharmonizowane. W szczególności powtarzany jest ten sam wykładnik:

⁵ Przykład pochodzi z didaskaliów utrwalonych kursywą w: K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1986.

⁶ Przy oznaczaniu przykładów materiałowych posługuję się następującymi skrótami: BNB – *Brat naszego Boga*, PSJ – *Przed sklepem jubilera*, PO – *Promieniowanie ojcostwa*. Wyłuszczenia w cytatach moje.

Patrzac w wydarzenia ostatnich dni
musiałam być roztrzęsiona.
Musiałam w nie patrzeć z goryczą (PSJ 203).

Tak właśnie: po drugiej stronie tego uniesienia nie pozostaje nic, poza nim jest tylko nic. A **nie może, nie może** pozostać nic! Słuchajcie, **nie może**. Człowiek jest jakimś *continuum*, jakąś całością i ciągłością – więc **nie może** pozostać nic! (PSJ 211)

[...] **można** biegać długim korytarzem,
 nie przewróciwszy sprzętów, **można** się kręcić w kółko,
 nie musnąwszy nawet czegokolwiek, **można** pisać... (PO 242).

Warto zauważyć, że czasowniki modalne pojawiają się we fragmentach ważnych dla wymowy całego dramatu. Przykładowo w utworze *Brat naszego Boga* będą to kwestie wygłaszane przez Adama w jego dialogach z Nieznajomym, rozważania w obliczu obrazu cierpiącego Człowieka – Chrystusa „Ecce Homo” czy spowiedź.

Na uwagę zasługują te użycia czasowników modalnych, które odnoszą się do świata norm i ocen i dotyczą działań człowieka, które z woli sprawcy indywidualnego lub zbiorowego są mu nakazane, zakazane lub dozwolone⁷. Takie czasowniki są wykładnikami modalności deontycznej; dalej będę je nazywała czasownikami deontycznymi, choć ze względu na wieloznaczność czasowników modalnych lepiej byłoby mówić o użyciach deontycznych tych czasowników.

Romana Łapa wyróżniła cztery komponenty składające się na strukturę semantyczno-pragmatyczną takich czasowników, tj. sprawcę modalności, odbiorcę modalności, potencjalną akcję i uwarunkowania⁸. W dramatach Karola Wojtyły komponent [potencjalna akcja] rzadko wiąże się z konkretnymi czynnościami typu: *ktoś może/musi wyjść*. Wykładniki modalne przyłączają w analizowanych utworach głównie czasowniki oznaczające stany emocjonalne lub czynności o charakterze abstrakcyjnym, por.:

– **Wolno** pani tak sądzić. (BNB 117)

Trzeba po kolei demaskować całe zespoły ludzi, cały splot bezprawia i krzywdy... (BNB 165)

Zobaczyłam twarz, której nienawidzę, i zobaczyłam też twarz, którą **powinnam** miłować. (PSJ 217)

⁷ Por. E. Jędrzejko, *Semantyka i składnia polskich czasowników deontycznych*, Wrocław 1987, s. 19.

⁸ R. Łapa, *O modalności w homiliach i przemówieniach Jana Pawła II* [w:] *Język religijny dawniej i dziś. Materiały z konferencji Gniezno 15–17 kwietnia 2002*, red. S. Mikołajczak, T. Węclawski, Poznań 2004, s. 142.

Wreszcie o tym, że mamy do czynienia z takimi właśnie czasownikami (abstrakcyjnymi), świadczą konotowane przez te czasowniki elementy leksykalne w funkcji dopełnień lub okoliczników:

Tej nędzy **nie wolno** szukać na krańcach człowieka, na jego peryferiach. (BNB 179)

Trzeba by teraz przebić jakąś warstwę twojej duszy, tak jak przebija się warstwę poszycia i gleby poszukując źródła wody pośród zieleni lasu. (PSJ 216)

Czyż **musiałeś** dotknąć mojej myśli Twoim poznaniem, które jest Rodzeniem? Czy **musiałeś** dotknąć mojej woli tą miłością, która jest Spełnieniem? (PO 235)

Kolejny składnik struktury znaczeniowej czasowników deontycznych, czyli [uwarunkowania]⁹, pojawia się sporadycznie, jako uzasadnienie sądu aktualizowanego w wypowiedzeniu z czasownikiem modalnym. Takie uzasadnienie może sygnalizować odpowiedni wskaźnik zespolenia, por.:

Nie przyciąga mojej inteligencji. Przestał stanowić dla mnie zagadnienie. **Mogę** go ominąć. (BNB 146)

Andrzej nie umarł we mnie, nie zginął na żadnym froncie,
nie musiał nawet powracać, bo jakoś jest. (PSJ 221)

Ileż razy myślałem, że **muszę** zatrzeć swoje ślady, że siebie samego **muszę** zatrzeć, by w ten sposób utożsamić się z każdym człowiekiem, którego dzieje pisze tłum. (PO 233)

Niewątpliwie dwoma najważniejszymi komponentami struktury semantycznej omawianych czasowników są [sprawca modalności] i [odbiorca modalności] – obu przysługuje element wolitywny [wola]. Określenie odbiorcy modalności nie przysparza większych kłopotów. Odbiorcami tymi są protagoniści dramatów, zarówno bohaterowie „realni”, jak i postacie symboliczne. Niezwykle trudno jest natomiast wskazać sprawcę modalności, czyli tego, kto coś nakazuje, czegoś zakazuje lub na coś przyzwala.

Według Ewy Jędrzejko deontycznym źródłem sprawczym mogą być człowiek, grupa ludzi, bóstwo uznawane przez jednostkę lub społeczność, prawo, obyczaj itp., które reprezentują przejaw jakiejś zbiorowej woli¹⁰. W tej funkcji najchętniej widzielibyśmy Boga, ale byłoby to zbytne uproszczenie, wręcz nadużycie, tym bardziej że Bóg w utworach scenicznych Karola Wojtyły się nie pojawia. Klucz do rozwiązania tej zagadki można znaleźć, analizując nie osobno

⁹ Według R. Łapy wskazany komponent wyraża wszelkie okoliczności, które decydują o tym, że w konstrukcji może zaistnieć znaczenie modalne (R. Łapa, *Predykatywne...*, dz. cyt., s. 54).

¹⁰ E. Jędrzejko, dz. cyt., s. 26.

sprawcę modalności i jej odbiorcę, ale relację łączącą te dwa ogniwa. W jej świetle człowiek jawi się jako istota myśląca i wolna, która nie podlega żadnemu przymusowi zewnętrznemu. Jak pisał K. Wojtyła w *Rozważaniach o istocie człowieka* wydanych w 1999 r., ale wygłoszonych 50 lat wcześniej, a więc wówczas, gdy powstawał dramat *Brat naszego Boga*:

Między Stwórcą a rozumnym stworzeniem – człowiekiem, między Naturą Bożą a ludzką istotą wyrasta jakaś nowa więź, taka jak między ojcem a synem. Człowiek zostaje podniesiony z rzędu li tylko stworzenia, a wciągnięty w tajemniczą sferę Bożego synostwa¹¹.

Wraz z tym awansem człowiek otrzymuje dar: prawo Boże, które dobrowolnie wybiera i przeżywa. To dzięki niemu poznaje, co należy czynić, a czego unikać. Tak właśnie działają bohaterowie dramatów Karola Wojtyły: działają „ze świadomego i wolnego wyboru, tzn. osobowo, od wewnątrz poruszeni i naprowadzeni”¹², por.:

Największą moją pokusą jest ta myśl, że jednak **można** miłować inteligencją. (BNB 149)

Po pewnym czasie stwierdziłem, że znalazła się w polu mej uwagi, to znaczy, że **musiałem**¹³ nią się interesować, i równocześnie **g o d z i ł e m** się na to, że **muszę**. **Mogłem** wprawdzie nie postępować tak, jak czułem, że **muszę**, lecz sądziłem, że nie miałoby to sensu. (PSJ 189)

Więc zdobyłem świadomość, że **nie wolno** mi mówić „moje” na Twoje. **Nie wolno** mi tak mówić, myśleć, czuć. **Muszę** się z tego wyzwolić, wyzuć – niczego nie mieć, niczego nie chcieć na własność [...]. (PO 235)

W przytoczonych przykładach pojawiły się czasowniki deontyczne w formie pierwszoosobowej. Co ciekawe, takie formy nie dominują wśród czasowników modalnych, stanowią 27 proc. zgromadzonych przez mnie słowoform. Aby wyjaśnić tę prawidłowość, należy sięgnąć do opracowań literaturoznawczych. I tak, badacze twórczości Karola Wojtyły są zgodni co do tego, że autor *Promieniowania ojcostwa* konsekwentnie realizował koncepcję „teatru wnętrza” z akcją toczącą się w przestrzeni psychicznej bohaterów¹⁴.

¹¹ K. Wojtyła, *Rozważania o istocie człowieka*, Kraków 1999, s. 108.

¹² Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*, <http://ptm.rel.pl/files/swii/141-gaudium-et-spes.pdf> [dostęp: 19 września 2018 r.], s. 17.

¹³ Druk rozspacjowany według wydania z roku 1986.

¹⁴ Por. B. Taborski, *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*, Lublin 1989, s. 51; A. Kołodziejska, dz. cyt.

Z takim stwierdzeniem należy się zgodzić, choć niezbędna jest jego niewielka korekta – korekta, którą uzasadnia przeprowadzona analiza materiału językowego. Otóż na scenie nie zostaje umieszczone zobiektyfikowane „ja”¹⁵, lecz jego refleksje, myśli, przecucia, emocje, inaczej: zinterioryzowane idee i problemy. W dramacie *Brat naszego Boga* będzie to problem powołania czy – jak pisze Wojtyła – posłannictwa artystycznego lub społecznego (BNB 114–115), a także zagadnienie formy posłannictwa społecznego: bunt, rewolucja albo miłosierdzie; w utworze *Przed sklepem jubilera* centralnym problemem jest „miłość oblu-bieńcza”¹⁶ i dorastanie do małżeństwa, w *Promieniowaniu ojcostwa* natomiast – „twórcza wzajemność osób”¹⁷.

Utwory Wojtyły nie tyle są dramatami konkretnych ludzi, ile dramatami postaw moralnych, podejmowanych lub traconych szans¹⁸, realizujących się w języku – zwłaszcza na poziomie leksyki modalnej. Utwory te stanowią prawdziwe wyzwanie dla odbiorcy i badacza. Zagadnienia z teologii i antropologii chrześcijańskiej zostały w nich przełożone na język artystyczny, utrwalone w kwestiach wygłaszanych przez bohaterów dramatów.

Słowo odgrywa w utworach scenicznych Karola Wojtyły wyjątkową rolę, zgodnie zresztą z założeniami programowymi Teatru Rapsodycznego. Autor *Promieniowania ojcostwa* przyznawał słowu najwyższą rangę wśród środków wyrazowych, uznawał je za praelement teatru¹⁹, który najlepiej odzwierciedla ludzkie życie, sięga w sferę czystych, abstrakcyjnych pojęć, myśli i idei.

Bibliografia

Grzegorzczukowa R., Laskowski R., Wróbel H., *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, Warszawa 1998.

Jędrzejko E., *Semantyka i składnia polskich czasowników deontycznych*, Wrocław 1987.

Kołodziejka A., *Karol Wojtyła – dramaturg. Twórczość dramatyczna oraz związki Karola Wojtyły z Teatrem Rapsodycznym*, Warszawa 2015.

Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*, <http://ptm.rel.pl/files/swii/141-gaudium-et-spes.pdf> [dostęp: 19 września 2018 r.].

Langacker R., *Obserwacje i rozważania na temat zjawiska subiektywizacji*, Kraków 2005.

¹⁵ Por. R. Langacker, *Obserwacje i rozważania na temat zjawiska subiektywizacji*, Kraków 2005, s. 60.

¹⁶ K. Wojtyła, *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin 2001, s. 87.

¹⁷ J. Tischner, *Promieniowanie twórczej wzajemności*, Warszawa 1983 [cyt. za:] B. Taborski, dz. cyt., s. 79.

¹⁸ B. Taborski, dz. cyt., s. 60.

¹⁹ K. Wojtyła, *O teatrze słowa* [w:] tegoż, *Poezje...*, dz. cyt., s. 386.

Łapa R., *O modalności w homiliach i przemówieniach Jana Pawła II* [w:] *Język religijny dawniej i dziś. Materiały z konferencji Gniezno 15–17 kwietnia 2002*, red. S. Mikołajczak, T. Węclawski, Poznań 2004.

Łapa R., *Predykatywne wyrażenia modalne z bezokolicznikiem we współczesnej polskiej prasie*, „Biblioteczka Poznańskich Studiów Polonistycznych Serii Językoznawczej” 2003, nr 20.

Taborski B., *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*, Lublin 1989.

Tischner J., *Promieniowanie twórczej wzajemności*, Warszawa 1983.

Tutak K., *Leksykalne nieczasownikowe wykładniki modalności epistemicznej w autobiografiach*, Kraków 2003.

Tutak K., *Rola wykładników tzw. modalności epistemicznej w wypowiedziach polityków III Rzeczypospolitej* [w:] *Współczesne odmiany języka narodowego*, K. Michalewski, Łódź 2004.

Wojtyła K., *Rozważania o istocie człowieka*, Kraków 1999.

Wojtyła K., *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin 2001.

Wojtyła K., *O teatrze słowa* [w:] tegoż, *Poezje i dramaty*, Kraków 1986.

Wojtyła K., *Poezje i dramaty*, Kraków 1986.

Zagórska K., *Listy czasowników Jana Pawła II*, Poznań 2011.

Streszczenie

Celem artykułu jest opis funkcjonowania czasowników modalnych w trzech dramatach Karola Wojtyły: *Brat naszego Boga* (1944–1949), *Przed sklepem jubilera* (1960) i *Promieniowanie ojcostwa* (1964). Czasowniki te wyrażają możliwość lub konieczność zajścia jakiegoś zdarzenia. W artykule zwrócono uwagę na zastosowane przez Wojtyłę chwytów stylistyczne, które pozwalają na wydobycie potencjału semantycznego omawianych czasowników. Szczególną rolę w dramatach odgrywają czasowniki modalne odnoszące się do świata norm i ocen. Wyróżniono i scharakteryzowano komponenty składające się na ich strukturę semantyczno-pragmatyczną. W świetle tej charakterystyki człowiek jawi się jako istota myśląca i wolna, która wprawdzie nie podlega żadnemu przymusowi zewnętrznemu, ale jest świadoma daru w postaci prawa Bożego. To dzięki temu zinterioryzowanemu prawu poznaje, co należy czynić, a czego unikać.

Słowa kluczowe: czasowniki modalne, dramaty Karola Wojtyły, wolna wola

Summary

The paper aims to give a description of the functioning of modal verbs in three plays by Karol Wojtyła: *Brat naszego Boga* (Our God's Brother, 1944–49), *Przed sklepem jubilerza* (The Jeweller's Shop, 1960), and *Promieniowanie ojcostwa* (Radiation of Fatherhood, 1964). Modal verbs express the possibility or necessity of an event. The author draws attention to certain stylistic tricks used by Wojtyła in order to expose their semantic potential. Modal verbs referring to the world of norms and judgements play a special role in dramas. The paper highlights and characterizes the components of their semantic-pragmatic structure. In its light, man emerges as a rational and free being which, while not subject to any external coercion, is yet aware of the gift of God's law. It is thanks to the internalization of this law that man recognizes what is to be done, and what to be avoided.

Keywords: modal verbs, Karol Wojtyła's plays, free will

Jak mówi filmowy ursus loquens. Związki frazeologiczne w językowej kreacji bohatera filmu rodzinnego na przykładzie dubbingu filmów *Paddington* i *Paddington 2*

Dubbing jako jeden z typów przekładów audiowizualnych stosowany był w Polsce już w okresie międzywojennym, czyli u początków polskiego kina dźwiękowego. Za pierwszy zdubbingowany w języku polskim film animowany uznaje się *Królowną śnieżkę i siedmiu krasnoludków*, do której dialogi i polskie wersje piosenek napisał w 1938 roku Marian Hemar. Dubbing, mimo że stosowany również w filmach fabularnych dla dorosłych widzów, najlepiej chyba sprawdza się w stanowiących przykład kina rodzinnego produkcjach animowanych przeznaczonych dla widzów najmłodszych.

Zagadnienia związane z dubbingiem, strategiami tłumaczeniowymi stają się coraz częściej podstawą refleksji medioznawczych i językoznawczych, o czym świadczyć może chociażby praca Iwony Sikory poświęcona strategiom translatorycznym w polskim dubbingu filmów animowanych¹.

Bogactwo materiału językowego, którego dostarcza omawiany typ tłumaczenia audiowizualnego, sprawia, że wiele zagadnień z nim związanych nie doczekało się jeszcze pogłębionej analizy. Jednym z nich są niewątpliwie związki frazeologiczne i innowacje frazeologiczne, wykorzystywane przede wszystkim jako narzędzie komizmu językowego². Warto podkreślić, że wskazane środki językowego obrazowania mogą być nie tylko interesującym tematem badawczym, lecz także – z uwagi na to, że filmy dubbingowane, stanowiące przykład kina rodzinnego, są chętnie oglądane przez widzów w różnym wieku – wartościowym i pociągającym (z punktu widzenia nauczyciela i ucznia) materiałem dydaktycznym. Wydaje się, że do takich praktycznych celów można wykorzystać związki i innowacje frazeologiczne budujące dialogi bohaterów dwóch filmów opowiadających o przygodach misia Paddingtona.

Jak podkreślają teoretycy i praktycy tłumaczeń audiowizualnych, dubbing jest najtrudniejszym, najbardziej pracochłonnym, a co za tym idzie – również

¹ I. Sikora, *Dubbing filmów animowanych*, Nysa 2013.

² Wyjątek stanowi dość skromny artykuł dotyczący frazeologii w dubbingu filmów z cyklu *Epoka lodowcowa*: A. Filipowska, K. Rose, „Gdy wszyscy śpią, budzą się opasy” – innowacje frazeologiczne w przekładzie audiowizualnym filmów animowanych „Epoka lodowcowa” [w:] *Nowe zjawiska w języku tekście i komunikacji. Frazeologizmy*, red. I. Kosek, R. Makarewicz, K. Zawilska, Olsztyn 2015.

najbardziej kosztochłonnym rodzajem adaptacji filmu stworzonego w jakimś języku na inny kod językowy. Wymaga bowiem zaangażowania nie tylko tłumacza, który przełoży dialogi bohaterów, lecz także reżysera, dialogisty, a przede wszystkim aktorów, którzy użyją swoich głosów bohaterom wykreowanym przez innych twórców. Wydaje się, że to właśnie konieczność wpisania się w istniejące już struktury fabularne i zachowania aktorskie (w tym również w wypadku filmów fabularnych lub fabularyzowanych – na przykład ruchy warg aktorów) stanowi jedną z największych trudności w tworzeniu filmowych dubbingów.

Twórcy dialogów i ścieżki dźwiękowej do filmów tego typu muszą się bowiem wykazać z jednej strony dbałością o językowy kształt tekstów, z drugiej zaś – o ich atrakcyjną dla odbiorcy formę, z trzeciej wreszcie – o ich przystawalność do szablonów wyznaczonych przez twórców filmu, który dubbingują. Nie oznacza to jednak, że realizacja wszystkich tych elementów na najwyższym poziomie jest zadaniem niemożliwym do wykonania. Wprost przeciwnie – zdarza się, że (jak w wypadku pierwszej części *Shreka*) polskie wersje dubbingowe są oceniane o wiele lepiej niż oryginały, a użyte w nich frazy zaczynają funkcjonować na prawach skrzydlatych słów i wzbogacają polszczyznę potoczną.

Źródłem tych cytatów są bardzo często innowacje frazeologiczne, które po pierwsze, powstają na gruncie języka docelowego; po drugie, nie zawsze są odpowiednikami idiomów oryginalnych; po trzecie, charakteryzuje je bardzo silne osadzenie w kulturze i języku docelowym:

Strategia neutralizacji, czyli tłumaczenia ukierunkowanego na kulturę docelową (kulturowego), widoczna jest w takich przypadkach, kiedy idiom pojawiający się w tekście źródłowym zastąpiony zostaje polskim odpowiednikiem. Nawet jeśli wyrażenia te różnią się pod względem środków leksykalnych, to z reguły mają to samo albo bardzo zbliżone znaczenie, a często nawet podobną strukturę³.

Celem niniejszego artykułu nie jest wprowadzić analizę strategii translacyjnej zastosowanej w dubbingu filmów o misiu Paddingtonie, z uwagi jednak na specyfikę wykorzystanych w nich frazeologizmów i innowacji frazeologicznych należy zaznaczyć, że mamy w ich wypadku do czynienia ze strategią neutralizacji.

Miś Paddington

Pierwowzorem filmowej postaci misia mówiącego ludzkim głosem jest literacki miś Paddington stworzony w 1958 roku przez Michaela Bonda. Sześćdziesiąt lat po wykreowaniu tej postaci miś w niebieskim płaszczu i czerwonej czapce jest rozpoznawalny niemal na całym świecie, dzięki czemu stał się elementem kultury popularnej, do czego w ostatnich latach przyczyniły się również dwa

³ I. Sikora, dz. cyt., s. 238–239.

filmy fabularne opowiadające o jego przygodach. Pierwszy z nich wyreżyserowany został w roku 2014, drugi – w 2017 przez Paula Kinga. Scenariusz i dialogi do obu części napisali reżyser i Hamish McColl. W ramach ciekawostki warto wspomnieć, że w filmie z roku 2014 w epizodycznej roli wystąpił twórca literackiego pierwowzoru opowieści – Michael Bond.

Na polskich ekranach pierwsza część przygód misia Paddingtona pojawiła się w 2016 roku, druga – kilka miesięcy po wersji oryginalnej – w roku 2017. Scenariusz do obu części wersji dubbingowej napisała Elżbieta Jeżewska, autorką dialogów jest natomiast Karolina Anna Kowalska, która pracuje w filmowej branży tłumaczeniowej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Choć w wypadku związków frazeologicznych predyspozycje aktorskie mają niewielki wpływ na kształt tworzonych tekstów dubbingowych, warto wspomnieć, że tytułowemu bohaterowi w obu częściach filmu głosu użyczył Artur Żmijewski, a pozostałe role zagrali między innymi: Aleksander Mikołajczak, Jolanta Fraczyńska, Wiktoria Gąsiewska, Teresa Lipowska i Maja Ostaszewska.

Pierwsza część analizowanego filmu opowiada losy misia, który przyjeżdża z Peru do Londynu i zostaje przysposobiony (początkowo niechętnie) przez rodzinę Brownów. To ona wymyśla mu nowe imię przejęte od nazwy stacji kolejowej, na której został znaleziony. Ważnym faktem fabularnym znajdującym odzwierciedlenie w filmowej frazeologii jest zamiłowanie misia do jedzenia pomarańczowej marmolady, którą jeszcze w Peru przygotowywał jego wuj. Nie bez znaczenia jest również fakt, że Paddington nie jest zwykłym misiem – nie zna wprawdzie Londynu i praw, jakimi rządzi się świat ludzi, w którym przyszło mu żyć, doskonale jednak posługuje się ich językiem.

W drugiej części filmu w wyniku splotu niekorzystnych okoliczności i intrygi chciwego sąsiada miś Paddington trafia do londyńskiego więzienia, gdzie musi się zaadaptować do nowych warunków i odnaleźć w nowym środowisku. Fakt, że duża część akcji filmu rozgrywa się w więzieniu, nie pozostaje obojętny dla kreacji językowej bohaterów, a tym samym dla używanych przez nich związków frazeologicznych.

Analiza materiału

Na materiał badawczy stanowiący podstawę analizy, której wyniki zostały zaprezentowane w niniejszym artykule, złożyło się 108 związków i innowacji frazeologicznych, przy czym większość z nich (77) została wyekscerpowana z drugiej części filmu, co może świadczyć o tym, że autorka dialogów dubbingowych dopiero w drugiej części doceniła wartość, jaką dla kreacji językowej i budowaniu komizmu językowego stanowią mogą związki frazeologiczne. Rozumiane są one w niniejszym artykule jako 'utrwalone w języku związki co najmniej dwóch wyrazów, których znaczenie jest inne niż suma znaczeń ich

komponentów'. Związki frazeologiczne w tym ujęciu oraz powstałe na ich gruncie innowacje stały się podstawą zaprezentowanej tu analizy.

Typy strukturalne związków frazeologicznych

Z przeprowadzonych badań wynika, że dominującym typem związków i innowacji frazeologicznych wykorzystanych w kreacji językowej postaci obu filmów są zwroty, rozumiane tradycyjnie jako związki wyrazowe, w których główny człon stanowi czasownik otwierający miejsca składniowe na uzupełnienia ograniczone wymaganiami łączliwości składniowej i leksykalnej. W analizowanym materiale znalazły się 72 zwroty używane przez różnych bohaterów obu filmów, np. *zapaść korzenie, przyjąć kogoś pod swój dach; rzucić na coś okiem, mieć coś za uszami, odzyskać dobre imię*.

W analizowanym materiale dialogowym o wiele rzadziej (26 jednostek) wykorzystywane są wyrażenia, czyli związki wyrazowe o strukturze nominalnej (złożone z rzeczowników, przymiotników i przysłówków), które – jak zostanie wykazane dalej – mają różną długość i genezę, np. *Francja elegancja, nieźle ziółko, niebo w gębie, rozbój w biały dzień; ojciec dzieciom*.

Najrzadszym z punktu widzenia klasyfikacji strukturalnej typem frazeologizmów wykorzystanych w obu analizowanych filmach są frazy, czyli zespoły wyrazowe złożone z członów werbalnych i nominalnych. Tych w dialogach bohaterów obu filmów znalazło się zaledwie 10, np. *Złość piękności szkodzi czy Niech ci Pan Bóg w dzieciach wynagrodzi*.

Ograniczenie do minimum ostatniego typu frazeologizmów jest strategią zrozumiałą i w pełni uzasadnioną: twórcom dialogów filmowych zależało bowiem z jednej strony na zbudowaniu za ich pomocą komizmu językowego, z drugiej zaś – na maksymalnym zbliżeniu języka bohaterów do potocznego języka ogólnego, który będzie zrozumiały i przezroczysty dla odbiorców w różnym wieku i o różnych kompetencjach językowych. Przesycenie partii dialogowych frazami mogłoby utrudnić osiągnięcie zakładanych celów.

Nie dziwi również wykorzystanie niewielkiej liczby wyrażeń, które z jednej strony wpisują w strategię ekonomizacji przekazu partii dialogowych, z drugiej zaś, w porównaniu chociażby z wyrażeniami, są o wiele bardziej statyczne, spowalniają więc przekaz, który we współczesnych filmach familijnych, a zatem skierowanych do odbiorców w różnym wieku, przede wszystkim dzieci, z założenia ma być dynamiczny, musi przyciągać uwagę widza, ale nie może jej na sobie skupiać. Dialogi bohaterów filmów dubbingowanych przypominają bardzo często słowną żonglerkę, opartą na krótkich ripostach, a jeśli już pojawiają się w nich partie monologowe, twórcy filmów dążą do ich maksymalnej dynamizacji.

Słowa, podobnie jak bohaterowie, są w nieustannym ruchu, co sprawia, że widz nastawiony na w miarę wartką akcję nie ma możliwości się znudzić

w fotelu kinowym czy przed ekranem telewizora lub komputera. W tę strategię dynamizacji języka wpisują się również przytoczone zwroty, które same w sobie (po nadaniu im odpowiednich form fleksyjnych) mogą stanowić zdania, a użyte w partiach monologowych skutecznie dynamizują (dzięki czasownikom) język bohaterów. Nawet bowiem jeśli wygłaszający monologi, a używający zwrotów, bohaterowie sami nie działają, to opowiadają o działaniach i czynnościach, robiąc to w sposób nieszablonowy, bo oparty na ożywiających język związkach i innowacjach frazeologicznych.

Innowacje frazeologiczne

Frazeologizmy obecne w języku i wykorzystane w analizowanych filmach nie byłyby tak interesującym materiałem badawczym i dydaktycznym oraz nie stanowiłyby tak doskonałego narzędzia komizmotwórczego, gdyby nie zostały celowo zmodyfikowane. Świadome, zamierzone i celowe odstępstwa od normy frazeologicznej, czyli innowacje frazeologiczne, mogą przybierać formę innowacji: kontaminujących, regulujących, rozwijających, skracających, uzupełniających, wymienianujących i rozszerzających⁴. W analizowanym materiale znalazły się tylko niektóre z nich, a ich liczebność jest zróżnicowana.

W obu filmach o misiu Paddingtonie najczęściej wykorzystywane są innowacje wymienianujące (20), które polegają na zastąpieniu jednego ze składników związku frazeologicznego innym. Innowacje te są warunkowane fabułą, o czym świadczy chociażby wyrażenie *bułka z marmoladką*, odwołujące się do *bułki z masłem* jako synonimu czegoś banalnego, prostego do wykonania.

Część innowacji wymienianujących znajduje swoje uzasadnienie w tym, że akcja drugiego z omawianych filmów w większości rozgrywa się w więzieniu, dlatego też bohaterowie filmu mają *ubaw po dziary* (← *ubaw po pachy*) i twierdzą, że *wszędzie dobrze, ale w pace najlepiej* (← *wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej*). Silne uwarunkowanie fabularne ma także innowacja frazeologiczna *zrobić kogoś na różowo* (← *zrobić kogoś na szaro*), która w ustach bohaterów pojawia się po tym, jak zatrudniony w więziennej pralni miś przypadkowo wrzuca do urządzeń piorących ubrania wszystkich więźniów czerwoną skarpetkę.

O tym, że w analizowanym materiale nie mamy do czynienia z błędami frazeologicznymi, ale z celowymi modyfikacjami składników zwrotów, fraz i wyrażen, świadczy to, że usuwane człony związków frazeologicznych zostały zastąpione rzeczownikiem *miś* i derywatami od niego lub rzeczownikami z pola semantycznego ZWIERZĘ I CZĘŚCI JEGO CIAŁA. Świadczą o tym następujące przykłady: *pazury lizać* ← *palce lizać*; *spokojna (twoja) futrzana* ← *spokojna*

⁴ Por. P. Müldner-Nieckowski, *Wprowadzenie do frazeologii* [w:] P. Müldner-Nieckowski, Ł. Müldner-Nieckowski, *Nowy szkolny słownik frazeologiczny*, Warszawa 2004, s. 22–23.

(twoja) rozczochrana; szukanie pchły w misiowym futrze ← szukanie igły w stogu siana; brać futro w troki ← bierz tylek w troki; mieć pazury pełne roboty ← mieć ręce pełne roboty; misia w sercu nie mieć ← Boga w sercu nie mieć; (komuś) jest (w czymś) do pyska ← (komuś) jest (w czymś) do twarzy.

Innowacje wymieniające są celową strategią mającą na celu dostosowanie języka postaci do fabuły filmów. Z jednej strony jest to zatem subtelna gra z odbiorcą bardziej świadomym językowo, który zapewne w zamierzeniu twórców ma się uśmiechnąć, słysząc odpowiednio zmodyfikowane związki frazeologiczne; z drugiej zaś – w odniesieniu do odbiorcy młodszego – jest to próba stworzenia niejako iluzji świata „misiocentrycznego”, w którym wszystko, nawet język, sprzyja głównemu bohaterowi.

Podobną funkcję pełnią nieliczne innowacje rozwijające (2), których mechanizm zasadza się na wzbogaceniu składu związku frazeologicznego nowym składnikiem: *Niech mu włos z futra z głowy nie spadnie*.

Warto zwrócić uwagę, że w filmach, w których głównymi bohaterami są zwierzęta lub ryby albo których akcja rozgrywa się w konkretnej, niezwyklej, innej niż ludzka rzeczywistości, twórcy dubbingu bardzo często bazują na niemodyfikowanych związkach frazeologicznych odwołujących się do tych faktów fabularnych. W związku z tym, że dużą część zasobu frazeologicznego polszczyzny stanowią związki wyrazowe odnoszące się do świata zwierzęcego lub ogólnie rzecz biorąc obserwacji przyrody, zabiegi takie nie są niczym trudnym. Z tego też powodu w dialogach rybek z filmu *Gdzie jest Nemo* pojawiają się takie frazy jak *dzieci i ryby głosu nie mają* czy *rybka lubi pływać*; a bohaterowie *Krainy lodu* mówią o *zamarzniętym sercu* czy *zamarzaniu na kość*.

Podobna strategia, wykorzystywania związków frazeologicznych odwołujących się do postaci głównego bohatera, została zastosowana w analizowanym filmie, w którym pojawia się między innymi frazeologizm *niedźwiedzia przysługa*. Twórcy postanowili jednak wykorzystać jego potencjał i umiejętnie zmodyfikować go tak, aby wywołał on efekt komiczny, który jednak może zaistnieć jedynie pod warunkiem posiadania przez widza wiedzy na temat filmowych wydarzeń fabularnych. Miś Paddington, chcąc zarobić pieniądze na bardzo drogi prezent dla cioci, pracował między innymi w salonie fryzjerskim, w którym pod nieobecność swojego szefa zajął się fryzurą jednego z klientów. W związku z tym, że miś nie znał się na sztuce fryzjerskiej, włosy jego klienta zostały zgolone bardzo nieumiejętnie, co znalazło swoje reperkusje na sali rozpraw. Kiedy bowiem Paddington zasiadł na ławie oskarżonych, okazało się, że sędzią mającym rozpatrywać jego sprawę jest nie kto inny, jak tylko nieszczęsny klient z zakładu fryzjerskiego. W związku z tym miś został skazany nie tylko za kradzież, lecz także za *niedźwiedzią przysługę fryzjerską*.

Poza innowacjami wymieniającymi i rozwijającymi w analizowanym materiale frazeologicznym znalazły się także innowacje regulujące (3), które polegają

na zmianie formy jednego z członów frazeologizmów: *sprawić komuś zawodzik* (← *sprawić komuś zawód*), *nie rób spinki* (← *nie rób spiny*). Co ciekawe, obie te innowacje, bazujące na strategii zastąpienia jednego z rzeczowników utworzoną od niego formą deminutywną, pochodzą z dialogów pozornie groźnej postaci więziennego kucharza. Zamierzony przez twórców dubbingu efekt komiczny opiera się w tym wypadku na kontraście między kreacją wizualną a językową postaci.

W analizowanym materiale jednostkowo zostały wykorzystane także inne typy innowacji: skracająca (*Niech ci w dzieciach wynagrodzi* ← *Niech ci Pan Bóg w dzieciach wynagrodzi*) i kontaminująca (*co nagle to po tasmańskim diable* ← *co nagle to po diable + diabeł tasmański*). Nie są one jednak uwarunkowane fabularnie, ich celem jest zatem jedynie urozmaicenie języka bohaterów.

Udosłownienia związków frazeologicznych i gry językowe

Bezpośrednio związane z fabułą obu filmów są nie tylko omówione innowacje, lecz także związki frazeologiczne, które użyte w konkretnej sytuacji zyskują znaczenie dosłowne, nie tracąc jednocześnie znaczenia przenośnego. To kolejny przykład świadomego i celowego budowania kreacji językowej bohaterów.

O zgotowanych włosach klienta w salonie fryzjerskim miś mówi *trochę lyso*, dojrzałe pomarańcze, z których zamierza zrobić pyszną marmoladę, a które musi przenieść z jednego końca kuchni na drugi nazywa natomiast *słodkim ciężarem*. Z celowym zakłóceniem łączliwości leksykalnej w obrębie frazeologizmu *dać komuś wycisk* mamy z kolei do czynienia w zwrocie *dać cytrusom wycisk*, również użytym w scenie produkcji pomarańczowej marmolady. Wyrażenie *niesmaczny żart* także zostało wykorzystane w scenie rozgrywającej się w więziennej kuchni, która przed przybyciem tam misia nie była kojarzona ze smacznymi posiłkami.

Innym przykładem celowego udosłownienia frazeologizmów jest chociażby tłumaczenie się misia: *przecież nie dałem plamy* (po tym jak z powodu wrzuconej przez niego do prania czerwonej skarpetki zmienił się kolor wszystkich więziennych ubrań). W interesujący sposób (tym razem polegający na oderwaniu związku frazeologicznego od jego pierwotnego znaczenia) został wykorzystany zwrot *mieć coś za uszami* 'mieć coś na sumieniu, mieć coś do ukrycia'. Kiedy nauczony przez panią Bird sztuczki polegającej na wyciąganiu monety zza ucha Paddington pragnie udowodnić, że zdobędzie pieniądze na prezent dla cioci, właściciel antykwariatu mówi: *Nawet ty nie masz tyle za uszami, misiek*.

Poza udosłownieniem związków frazeologicznych ciekawą strategią, niejednokrotnie wykorzystywaną przez twórców dubbingowych wersji filmów, są gry językowe bazujące na związkach frazeologicznych, a polegające na celowym powtórzeniu jednego z komponentów związku lub jego rdzenia w dalszej części

wypowiedzi. W dialogach wyekscerpowanych z obu części *Misia Paddingtona* znalazły się następujące przykłady omawianego zjawiska: *bajki se włóż między bajki* (odpowiedź strażnika więziennego na prośbę Paddingtona o przeczytanie mu bajek przed snem), *niech miasteczko maszyn parowych rusza pełną parą; ludzie ją sobie wyrrywają – porywająca lektura*.

Pola semantyczne + rejestr potoczny

Jak już wspomniano, fabularyzowane opowieści o misiu Paddingtonie są przykładem filmów rodzinnych, a zatem z jednej strony skierowanych do najmłodszych widzów, z drugiej zaś – niewykluczających z grona odbiorców również widzów starszych. Twórcy tego rodzaju filmów muszą tak skonstruować przekaz (zarówno fabularny, jak i językowy), aby był on przystępny i zrozumiały dla dziecka, a jednocześnie w miarę atrakcyjny dla opiekującego się nim dorosłego. W związku z tym język bohaterów *Misia Paddingtona* i *Misia Paddingtona 2* to zasadniczo potoczny rejestr polszczyzny, który z jednej strony jest dostosowany do sytuacji komunikacyjnych uwarunkowanych fabułą i socjologiczną charakterystyką bohaterów, z drugiej zaś – odpowiada kompetencji językowej programowanych odbiorców filmu.

Z rejestru potocznego pochodzi największa liczba związków frazeologicznych użytych do kreacji językowej postaci. Warto podkreślić, że w analizowanych filmach zostały wykorzystane związki frazeologiczne z rejestru potocznego rozumianego zarówno jako język codzienny, nienacechowany, przezroczysty, jak i jako język nacechowany, używany przez osoby gorzej wykształcone w sytuacjach trudnych lub skrajnych emocjonalnie.

Do grupy frazeologizmów reprezentujących nienacechowany rejestr potoczności można zaliczyć następujące przykłady, wykorzystane lub odpowiednio zmodyfikowane w tekstach dialogowych: *sprawić komuś zawód, zapuścić korzenie, rzucić okiem, ojciec dzieciom, przypaść komuś do serca, mrożący krew w żyłach, wąskie horyzonty; odzyskać dobre imię*. O wiele częściej jednak twórcy dubbingu, nastawieni na ekspresywną i impresywną funkcję języka, wykorzystują frazeologizmy z niższego rejestru potoczności, o czym świadczą następujące przykłady: *trzymać łapy z dala od czegoś; spokojna twoja futrzana; kopnąć w kalendarz; bzdura na resorach; łzawa bajeczka; stulić papę; dać drapaką; puścić farbę*.

W związku z wprowadzeniem do drugiej części filmu o misiu Paddingtonie bohaterów recydywistów w rejestrze frazeologicznym wykorzystywanym w filmie znalazły się także przykłady odwołujące się do gwary więziennej: *wziąć kogoś na dołek, ubaw po dziary*.

Dowodem na to, że wykorzystane w filmach związki frazeologiczne zostały zaczerpnięte przede wszystkim z rejestru potocznego, są także pola seman-

tyczne, do których się one odwołują. Poza wspomnianym „umisiowieniem” języka bohaterów, mamy tu bowiem do czynienia z frazeologizmami ewokującymi pole semantyczne CIAŁO I JEGO CZĘŚCI. Jest to sfera najbliższa człowiekowi, niewykluczająca przy tym z grona bohaterów misia, którego budowa ciała jest w filmie bardzo podobna do budowy ciała człowieka. Do omawianego pola semantycznego odwołują się następujące przykłady: *trzymać łapy z dala od czegoś; pazury lizać; w kolanach (kogoś) łupie; rzucić na coś okiem; niebo w głębie; przejrzeć na oczy; stulić papę; pazury pełne roboty; mieć coś za uszami; cienki w uszach; lepkie łapki; nie wychylać łba; przymknąć oko; zmrozić krew w żyłach; typnąć okiem; mydlić oczy; mieć klapki na oczach.*

O tym, że twórcy polskiej wersji dubbingu filmów o misiu Paddingtonie jako programowanego odbiorcę swoich filmów zakładali nie tylko dzieci, lecz także dorosłych, świadczy jednak fakt, że użyli w ścieżkach dialogowych takich związków i innowacji frazeologicznych, które dla młodszego widza są zupełnie nieczytelne i raczej nie zostałyby wykorzystane w dialogach postaci klasycznych dobranocek zakładających ich odbiór jedynie przez dzieci. Warto jednak podkreślić, że twórcy dubbingu zastosowali przemyślaną strategię – związki i innowacje frazeologiczne z rejestrów innych niż potoczny oraz te wymagające uruchomienia poziomów wiedzy innych niż podstawowa wiedza o świecie dziecka w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym, zostały wplecione w dialogi postaci filmowych w taki sposób, że nie zakłócają one czytelności wypowiedzi bohaterów. Są pewnym naddatkiem, który odczytają i rozumieją dorośli, a którego braku zrozumienia zupełnie nie odczuwają dzieci.

Do frazeologizmów tego typu należy zaliczyć ten użyty w zdaniu: „zakonnica robi pod kopułą Sodomę i Gomorę”. Warto tu zwrócić uwagę na kilka aspektów tej konstrukcji. Po pierwsze, jest ona wyjątkowa, bo jako jeden z niewielu frazeologizmów wykorzystanych w analizowanych filmach ma źródło biblijne i jest w większości wypadków niemożliwa do odekodowania przez dziecko. Po drugie, celem jej użycia jest chęć zbudowania komizmu językowego. To nie przez przypadek *Sodomę i Gomorę* robi pod *kopułą* (kościelną) właśnie *zakonnica*. W tym zdaniu wykorzystane zostały rzeczowniki z pola semantycznego związanego z kościołem, a więc poniekąd również ze sferą sacrum, z którą zestawione zostało profanum (*Sodoma i Gomora*). Ten środek językowy, który zyskuje fabularną aktualizację w świetle wydarzeń obserwowanych przez widza na ekranie wywołać może uśmiech dorosłego, dziecko zrozumie natomiast jedynie przekaz fabularny i wizualny, w czym nie przeszkodzi mu niezrozumienie frazeologizmu.

Z nieco inną sytuacją mamy z kolei do czynienia w wypadku innego frazeologizmu (innowacji frazeologicznej), również wymagającej uruchomienia rejestru wiedzy wyższego niż wiedza potoczna. W drugiej części przygód misia Paddingtona pada ostrzeżenie odwołujące się do znanego związku frazeologicznego

(*Nie ucz ojca dzieci robić, a księdza pacierzy klepać*), tzn. *Nie ucz bazyliuszka patrzeć* – ta podwójna innowacja wymieniająca również nastawiona jest raczej na widza dorosłego, zakłada bowiem po pierwsze, wiedzę na temat postaci i mocy bazyliuszka (choć tę mogą mieć już dzieci w wieku szkolnym lub nawet przedszkolnym), po drugie – znajomość frazeologizmu, który stał się podstawą innowacji. Odbiorca dojrzały zrozumie komizm językowy zasadzający się na wymianie członów frazeologizmu, dziecko natomiast zdanie wypowiedziane w filmie zrozumie dosłownie, co jednemu i drugiemu nie przeszkodzi we właściwym odbiorze filmu i jego dialogów.

Filmowy potencjał frazeologiczny

Na koniec warto wspomnieć o takich jednostkach językowych stworzonych na potrzeby dubbingu analizowanych filmów, które trudno nazwać związkami frazeologicznymi w przyjętym w artykule rozumieniu. Nie są one bowiem związkami utwalonymi w języku i świadomości większej społeczności komunikacyjnej. Analiza materiału filmowego i obserwacja zachowań językowych Polaków prowadzi jednak do wniosku, że wypowiedzi bohaterów dobrze skonstruowane i wkomponowane w fabułę filmową mogą w pewnym momencie oderwać się od kontekstu filmowego, przerodzić w skrzydlate słowa, a w ostateczności wzbogacić system frazeologiczny współczesnej polszczyzny:

Pamiętne kwestie filmowe stanowią otwartą kategorię zjawisk o rozmytych, nieostrych granicach. Społeczne, czasowe cezury funkcjonowania cytatów filmowych są ruchome, a proces pojawiania się oraz znikania poszczególnych jednostek trwa ciągle oraz jest praktycznie nieprzewidywalny. Paradoksalną naturę filmowego cytatu najpełniej odzwierciedla dialektyka utrwalenia i tymczasowości, rozpowszechnienia i lokalności. Ta właśnie dwoistość – dynamiczne funkcjonowanie na przecięciu osi o zmiennych, nawet przeciwstawnych wektorach – dobrze charakteryzuje „filmopochodne” skrzydlate słowa⁵.

We współczesnym języku potocznym funkcjonują, w oderwaniu od swojego pierwotnego źródła lub w powiązaniu z nim takie cytaty, jak: *Ciemność widzę* (*Seksmisja*), *Ile i dlaczego tak drogo* (*Dom*), *Nie chce mi się z tobą gadać* (*Psy*), *Oczko mu się odlepiło, temu misiu* (*Miś*) i wiele, wiele innych. Okazuje się, że źródłem tego typu skrzydlatych słów, które Wojciech Chlebda nazywa „frazeologizmami autorskimi”, mogą być także dubbingowane filmy animowane, czego chyba najlepszymi przykładami są *Shrek*, z którego pochodzą takie frazy,

⁵ B. Skowronek, „*Ciemność widzę, ciemność!*”, czyli spojrzenie na polskie kino popularne jako źródło cytatów [w:] *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2011, s. 367.

jak: *Żwirek kręci z Muchomorkiem, Niech mnie ktoś przytuli; Zainwestuj w tik-taki*, czy wspominana już *Kraina lodu*, w której polskim dubbingu wykorzystano wyrażenie funkcjonujące głównie w gwarze uczniowskiej: *Mam tę moc*.

Innym przykładem omawianego zjawiska jest także odchodzące już w zapomnienie, ale nadal żywe w świadomości użytkowników języka średniego pokolenia, życiowe motto Timona i Pumby z *Króla Lwa* (*Hakuna matata*, tłumaczone jako *Nie martw się*).

Analiza dialogów bohaterów filmów o misiu Paddingtonie dowodzi, że co najmniej kilka wyrazów i fraz, które zostały stworzone na ich potrzeby, ma szansę wejść do języka jako rozpoznawalne cytaty filmowe, a być może także jako frazeologizmy autorskie. Wydaje się, że taki potencjał mają następujące porównania: *nudy jak na geriatrii; waleczna jak działaczka ze stoczni, pogoda jak dla kaczek; rozpuścić się jak masło na toście; pomykać swobodnie niczym stado bizonów na prerii; podopieczni potulni jak przed gwiazdką*.

Dwa pierwsze przykłady są porównaniami, które zrozumieją jedynie starsi odbiorcy kina familijnego. Podobnie jak wymienione wcześniej niektóre związki frazeologiczne, będą one natomiast zupełnie niezrozumiałe dla dzieci. Warto także podkreślić, że porównanie *waleczna jak działaczka ze stoczni* jest dowodem na zastosowanie w analizowanym tłumaczeniu audiowizualnym strategii tłumaczeniowej neutralizacji, wkomponowywania w tłumaczone dialogi elementów typowych dla kultury docelowej. Zacytowane porównanie dla odbiorcy nieznającego historii strajków w Stoczni Gdańskiej jest zupełnie niezrozumiałe i chybione, podobnie jednak jak pozostałe frazeologizmy z rejestru innego niż potoczny, nieznanostwo tego faktu nie stanowi przeszkody w zrozumieniu całości filmu.

Zakończenie

W prolegomenach do rozważań na temat dubbingu polskich filmów animowanych Iwona Sikora stwierdza:

Wpływ komunikacji audiowizualnej na naszą rzeczywistość – ze względu na jej ogólnosięwiatowy zasięg, ilość tłumaczonych programów oraz natychmiastowość odbioru – jest ogromny. W końcu ubiegłego i początku obecnego stulecia, w dobie globalizacji i masowej komunikacji, kiedy przepływ informacji jest coraz szybszy, tłumaczenie tekstów audiowizualnych i multimedialnych stało się najważniejszym rodzajem działalności translatorskiej [...]. Magnesem przyciągającym do kin jest nie tylko fabuła, perfekcyjna animacja, interesująco opowiedziana historia, ale przede wszystkim polski dubbing. Odbiorcy oczekują niecierpliwie premier filmowych i z ochotą wybierają się do kina, aby obejrzeć nowe popisy polskich dialogistów⁶.

⁶ I. Sikora, dz. cyt., s. 13–14.

Przykład przeanalizowanych związków frazeologicznych wykorzystanych w kreacji językowej bohaterów *Misia Paddingtona* i *Misia Paddingtona 2* zdają się tę tezę potwierdzać. Już na przykładzie frazeologizmów widać, że warsztat językowej pracy twórców tych filmów był bardzo staranny, a zastosowany w nich dubbing nie stanowi jedynie tła historii opowydanych w filmach, ale staje się integralnym elementem dzieła filmowego, w fazie dubbingu powstającego niejako na nowo. Związki i innowacje frazeologiczne wykorzystane w dialogach są pod wieloma względami różnicowane, choć podporządkowane kilku wyraźnie zarysowanym celom: rozbawieniu widza, a także skupieniu jego uwagi na warstwie językowej filmu przy jednoczesnym nieoderwaniu go od wątku fabularnego.

Omówione różnicowanie (głównie strukturalne i genetyczne) nie wyklucza pewnej spójności: związki i innowacje frazeologiczne wykorzystane w filmie pochodzą przede wszystkim z rejestru potocznego i skupiają się wokół dwóch pól semantycznych: CZŁOWIEK I CZĘŚCI JEGO CIAŁA oraz ZWIERZĘ I CZĘŚCI JEGO CIAŁA. To właśnie ta spójność zapewnia z jednej strony związek języka z fabułą, z drugiej zaś – gwarantuje zrozumienie dialogów filmowych przez najmłodszych widzów. Nie ulega natomiast wątpliwości, że wszystkie omówione cechy filmowej frazeologii czynią ją z jednej strony atrakcyjnym materiałem badawczym, z drugiej zaś – ciekawym narzędziem dydaktycznym w nauczaniu polskiej frazeologii dzieci i obcokrajowców.

Bibliografia

Filipska A., Rose K., „Gdy wszyscy śpią, budzą się oposy” – innowacje frazeologiczne w przekładzie audiowizualnym filmów animowanych „Epoka lodowcowa” [w:] *Nowe zjawiska w języku tekście i komunikacji. Frazeologizmy*, red. I. Kosek, R. Makarewicz, K. Zawilska, Olsztyn 2015.

Müldner-Nieckowski P., *Wprowadzenie do frazeologii* [w:] P. Müldner-Nieckowski, Ł. Müldner-Nieckowski, *Nowy szkolny słownik frazeologiczny*, Warszawa 2004.

Paddington, reż. Paul King, 2018, DVD.

Paddington 2, reż. Paul King, 2018, DVD.

Sikora I., *Dubbing filmów animowanych*, Nysa 2013.

Skowronek B., „Ciemność widzę, ciemność!”, czyli spojrzenie na polskie kino popularne jako źródło cytatów [w:] *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2011.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest analiza 108 związków i innowacji frazeologicznych wyekscerpowanych z dialogów filmowych polskiej wersji dubbingowej dwóch najnowszych filmów o misiu Paddingtonie w reżyserii Paula Kinga. Celem analizy była charakterystyka strukturalna i semantyczna wybranych frazeologizmów oraz odpowiedź na pytanie o cel ich wykorzystania w polskim dubbingowanym filmie familijnym. Przeprowadzone badania dowodzą, że na zebrany materiał składają się przede wszystkim zwroty, o wiele mniej jest wyrażań i fraz. Wśród innowacji frazeologicznych dominują innowacje wymieniałące, których celem jest ukazanie związku języka bohaterów z fabułą filmową i ich charakterystyką wizualną. Dlatego też poszczególne składniki frazeologizmów są wymieniane na rzeczowniki z pola semantycznego ZWIERZĘ I JEGO CIAŁO. Twórczyni dialogów do polskiej wersji korzysta przede wszystkim z potocznego rejestru języka, a związki i innowacje frazeologiczne z innych stylów wprowadzane do wypowiedzi bohaterów są niejako ukłonem w kierunku dorosłego widza, którzy nierzadko towarzyszy dziecku, będącemu docelowo głównym projektowanym przez twórców odbiorcą filmu.

Słowa kluczowe: frazeologizm, innowacja frazeologiczna, dubbing, film fabularny, dialogi filmowe

Summary

The subject of the article is the analysis of 108 phraseologisms and phraseological innovations erased from film dialogues of the Polish dubbing version of the two latest films about Paddington Bear directed by Paul King. The aim of the analysis was the structural and semantic characteristics of selected phraseologisms and answering the question about the purpose of their use in the Polish dubbed family movie. The conducted research proves that the collected material consists mainly of verbal constructions, there are far fewer expressions and phrases. Among the phraseological innovations, interchanging innovations dominate, the purpose of which is to show the relationship between the protagonists' language and the story as well as their visual characteristics. That is why individual components of phraseologisms are exchanged for nouns from the semantic field ANIMALS AND THEIR BODY. The author of dialogues to the Polish version primarily uses the colloquial register of language, and phraseologisms and phraseological innovations from other styles introduced to protagonists' statements are a kind of a nod to an adult viewer who often accompanies a child, the film's main recipient.

Keywords: phraseology, phraseological innovation, dubbing, feature film, film dialogues

Konizmy, czyli język polski okuty na cztery nogi

Wstęp

Konie były niegdyś obecne w życiu ludzi, tak jak dziś jest obecny prąd czy Internet. Jeszcze sto lat temu trudno byłoby bez nich wyobrazić sobie codzienne życie. Choć współcześnie pełnią inną rolę, to jednak emocje, obyczaje i spostrzeżenia związane ze współdziałaniem ludzi i koni są wciąż żywe i aktualne. John Galsworthy (1867–1933), angielski powieściopisarz i dramaturg, laureat Nagrody Nobla w roku 1932, już na przełomie wieku XIX i XX stwierdził: „Zabawna rzecz dzieje się z końmi: wychodzą z użycia, a wchodzi w modę”. Wydaje się, że zwierzęta te kreują obecnie styl życia wielu ludzi i jako przyjaciele i towarzysze pasji jeździeckiej wciąż – podobnie jak przed wiekami – zdobywają ludzkie serca. Najlepszym tego dowodem jest często używany zwrot *mieć konika*.

Prezentowane opracowanie wpisuje się w zakres edukacji hippicznej, czyli idei prezentowania różnych tematów – w tym również kwestii językowych – z uwzględnieniem relacji ludzi i zwierząt, w tym wypadku: koni. Chciałabym pokazać możliwości wykorzystania zagadnień związanych z końmi w edukacji szkolnej, a tym samym wskazać na zasadność uwzględniania tej aktywności człowieka w nauce dzieci i młodzieży.

Konie i relacje, które zawiązują się między nimi a ludźmi, mogą odegrać niezwykle ważną rolę w procesie edukacji młodego człowieka. Wiele z tych zagadnień nie zostało jeszcze w Polsce naukowo opracowanych i opisanych, relacje te są jednak silnie odczuwane i rozumiane przez miłośników koni, a opowieści o tych szlachetnych zwierzętach zawsze wywołują pozytywny odzew. O sile i głębokości relacji człowieka z koniem świadczą też między innymi liczne przysłowia i porzekadła związane z końmi, od stuleci obecne w języku polskim.

¹ Autorka jest specjalistką w dziedzinie zarządzania i marketingu, przez wiele lat kierowała agencją reklamową. Od 14 lat właścicielka konia, od 20 lat miłośniczka koni i amazonka. Napisała i wydała książkę *Koń jaki jest, każdy widzi – czyli alfabetyczny zbiór 300 konizmów* (Warszawa 2018). Wieloletnia praca nad książką uczyniła z niej znawczynię i popularyzatorkę konizmów oraz samych koni, ich historii, roli w rozwoju cywilizacji i związków z człowiekiem. Kontakt do autorki: tel. 603 876 445, ukowalczuk@konizmy.pl.

Ogólne tło historyczne i społeczne

W Polsce koń od wieków zajmował szczególne miejsce. Oprócz orła i bociana jest jednym z trzech naszych zwierząt narodowych – polskich symboli. Ani orzeł jednak, ani bocian nie wzbudzają tylu emocji co koń. To szlachetne zwierzę zapisało się w polskiej historii, w narodowej mitologii oraz we wspomnieniach i sercach wielu ludzi. Jest to również temat, który niemal nikogo nie pozostawia obojętnym. Podobnie jak Francuzi mają swoje wina, Hiszpanie – byki, Włosi – kuchnię, Niemcy – samochody, tak samo Polska ma „swoje konie”, na których grzbietach przed wiekami „wszystkie zasługi zachodniemu wyświadczyła światu”².

Świat koni taki, jakim go znali nasi przodkowie, bezpowrotnie przeminął. Konie jednak pozostały. Są nie tylko piękne, ale mogą również odegrać interesującą, wieloaspektową rolę w życiu nowoczesnego społeczeństwa – zarówno dorosłych, jak i dzieci i młodzieży. W świadomości większości ludzi to szlachetne zwierzę zaistniało już we wczesnym dzieciństwie (por. zabawa w „patataj”, koń na biegunach, wakacyjne jazdy konne i agroturystyka, pierwsze doświadczenia sportowe). Najczęściej kojarzone jest niezwykle pozytywnie.

Współcześnie kontakt człowieka z koniem ma charakter całkowicie inny niż w przeszłości. Nauka jazdy konnej nie służy już przygotowaniu młodego człowieka do zadań wojskowych. Wymaga też interdyscyplinarnego podejścia, co jest efektem kumulacji wiedzy z zakresu hodowli, weterynarii, psychologii, historii, tradycji, języka, sztuki, ekonomii i sportu. Każdy, kto zajmuje się końmi, musi w stopniu co najmniej elementarnym rozumieć tę tematykę. Co więcej, wiele z tych zagadnień dotyczy w równym stopniu zwierzęcia, jak i człowieka.

Mimo upływu wieków nie zmienia się to, że kontakt z koniem budzi prawie wyłącznie pozytywne skojarzenia i emocje. Jest też dla wielu ludzi intrygujący, rodzi ciekawość, mobilizuje do nauki i poszukiwania odpowiedzi dotyczących najróżniejszych dziedzin. Tym samym spełnia ważną, potrzebną, inspirującą funkcję dydaktyczną, wychowującą i integrującą.

W nowoczesnym społeczeństwie, w którym ceniona jest daleko idąca specjalizacja, istnieje równocześnie głęboka potrzeba podejścia interdyscyplinarnego oraz stałego polepszania jakości relacji międzyludzkich, których znaczenie dla realizacji wspólnych celów oraz rozwoju osobistego i intelektualnego pozostaje nie do przecenienia. Konie są niezastąpionymi i bardzo konsekwentnymi nauczycielami – uczą nas budowania relacji, pokory, spokoju wewnętrznego, które zaszczerpięte w młodym pokoleniu zaowocują w przyszłości. Jeśli dodać

² Słowa Mariana hrabiego Czapskiego (1816–1875), polskiego arystokraty, hipologa, pszczelarza, doktora prawa i uczestnika powstania styczniowego, autora wielotomowego dzieła *Historia powszechna konia* (Poznań 1874).

do tego umiejętności praktyczne, takie jak dbałość o porządek czy dyscyplina, wartości, których od koni i przy koniach można się nauczyć, sport i rekreację ruchową na świeżym powietrzu oraz możliwości resocjalizacyjne i hipoterapeutyczne (zarówno dla osób pełnosprawnych, jak i niepełnosprawnych) – zwierzę to okazuje się jeszcze szlachetniejsze, niżbyśmy wcześniej przypuszczali, lecz inaczej szlachetne, niż myśłano o nim w przeszłości.

Nie każdy jednak ma możliwości, gotowość i odwagę, aby zadawać się bezpośrednio z końmi – czy to w ramach rekreacji, czy sportowo. Każdy Polak styka się natomiast ze światem koni, używając języka polskiego, który pełen jest nawiązań, odniesień, porównań do tych zwierząt. Te wszystkie przysłowia, porzekadła, frazeologizmy i inne konstrukcje językowe nazwałam konizmami.

„Koń” i „konizmy” mogą być więc użyte jako platforma edukacyjna służąca do objaśniania uczniom licznych zagadnień dotyczących najróżniejszych dziedzin. Takie ujęcie sprawi jednocześnie, że nauka poszczególnych przedmiotów stanie się mniej abstrakcyjna, a indywidualne pasje i doświadczenia odnajdą z nią bezpośredni związek.

Konie w języku polskim

Choć konie nie są już tak powszechnie obecne, jak było to jeszcze parę wieków temu, to jednak wciąż funkcjonują w języku polskim. Polacy używają związanych z nimi powiedzeń, przysłów i określeń, które przeniknęły do współczesnego języka wraz z dawną tradycją i historią. Nie zawsze jednak zauważają bezpośredni związek pewnych konstrukcji właśnie z końmi. Zdarza się też, że nie znają pierwotnego znaczenia słów i zwrotów. Konstrukcje językowych związanych z końmi, określanych wspólnie mianem konizmów, używamy jednak intuicyjnie i na ogół poprawnie, ponieważ ich znaczenie zostało nam zaszczepte w dzieciństwie.

Sporo dorosłych osób nie wie już dzisiaj, co to jest *koń z rzędem* czy dlaczego *darowanemu koniowi (nie) zagląda się w zęby*. Przysłowiowe *końskie zdrowie* często bywa rozumiane opacznie i staje się przekleństwem samych koni. Mało kto pamięta o świetności polskich koni w przeszłości, choć każdy wie „o tyle, o ile”, co to *husaria* i *ułańska fantazja*. Mało kto kojarzy *stawanie w szranki* czy *pasowanie na...* właśnie z końmi, wielu zaś szuka tych, z którymi *można konie kraść*, choć wcale kraść ich nie zamierzają. Prawie nikt (w tym również koniarze) nie wie, dlaczego mówi się *znamy się jak łyse konie*, choć przecież konie nie łysieją.

Okazuje się, że w języku polskim jest ponad 800 konizmów, a wiele z nich (około 150) jest używanych na co dzień przez większość Polaków. Liczby te dziwią nawet znawców przedmiotu. Skąd takie bogactwo w języku polskim? Odpowiedź jest prosta: w przeszłości, gdziekolwiek człowiek spojrzał, widział konia. Aby opi-

sać to, czego doświadczał zarówno w relacji z końmi, jak i w ogóle w życiu, odwoływał się do swoich codziennych obserwacji i wniosków, a koń – stały towarzysz tej codzienności – przez wieki stanowił idealny punkt odniesienia.

W czasach, gdy powstawała większość konizmów, obecność konia była powszechna w środowisku ziemian, szlachty, urzędników państwowych i prostych ludzi związanych z dworem i pracujących przy koniach. Wiele przysłów jest więc z życia wziętych – z życia, w którym do początku XX wieku człowiek, szukając środków do wyrażenia myśli, rozglądał się wokół i prawie zawsze widział konia.

W licznych zbiorach przysłów i porzekadeł najtrafniejsze aforyzmy spisywano: *Księga przysłów...* Samuela Adalberga³ zawiera 264 przysłowia związane z koniem, *Nowa księga przysłów polskich* opracowana pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego na podstawie dzieła Adalberga⁴, wydana w latach siedemdziesiątych XX wieku, zawiera ich już 281. W opracowaniu *O koniu w Polsce*⁵, wydanym w 1912 roku, autor Zygmunt Sosnowski zgromadził 683 polskie przysłowia i wyrażenia przysłowiowe związane z końmi. Kopalnią objaśnień dawnych przysłów i powiedzeń o koniach jest książka Bohdana Dyakowskiego *Koń – towarzysz człowieka*, wydana w 1911 roku⁶.

Autorami aforyzmów i sentencji związanych z końmi bywali również różni zacięci obywatele swoich czasów, często znakomici ludzie pióra: Wacław Potocki (1621–1696), Andrzej Maksymilian Fredro (około 1620–1679), Wespazjan Kochowski (1633–1700), Jan Chryzostom Pasek (około 1636–1701), Kazimierz Władysław Wójcicki (1807–1879) czy Samuel Bogumił Linde (1771–1847). Bliżsi naszym czasom byli Julian Tuwim (1894–1953) i Stanisław Jerzy Lec (1909–1966).

Bogactwo konizmów i tematów z nimi związanych stwarza w kontekście nauki dzieci i młodzieży ciekawą przestrzeń do objaśniania wielu zagadnień, a przy tym do odświeżenia wiedzy, tradycji, obyczajów związanych z końmi, a zawartych w konizmach.

Koń jaki jest, każdy widzi i inne przykłady konizmów

Tytułowa fraza *Koń jaki jest, każdy widzi* została użyta po raz pierwszy przez księdza Benedykta Chmielowskiego, autora księgi *Nowe Ateny* – pierwszej polskiej encyklopedii z lat 1745–1746. We współczesnych nam czasach każdy może

³ S. Adalberg, *Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich*, Warszawa 1889–1894.

⁴ *Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*, red. J. Krzyżanowski, t. 1 i 2, Warszawa 1969–1970.

⁵ Z. Sosnowski, *O koniu w Polsce*, Warszawa 1912.

⁶ B. Dyakowski, *Koń – towarzysz człowieka*, Warszawa 1911.

i konia widzi, choć już nieczęsto na żywo, ale nie każdy wie, jaki naprawdę jest koń, mimo że w codziennym języku wiele jest do niego porównań i odniesień. Nie ma bowiem dnia, by ktoś nie powiedział, że *okiełznał* jakiś temat, *trafił w sedno* (to też konizm!), *wygrał w cuglach* czy *stanął w szranki*.

Wśród najbardziej znanych konizmów używanych współcześnie można wymienić następujące: *baba z wozu koniom lżej*, *konia z rzędem*, *nie stawia się wozu przed koniem*, *koń mechaniczny*, *konik szachowy*, *boso ale w ostrogach*, *co koń wyskoczy*, *koński ogon*, *mieć konika chodzić jak koń w kieracie*, *koń by się uśmieł*, *kuty na cztery nogi*, *końskie zdrowie*, *końska dawka*, *darowanemu koniowi nie patrzy się w zęby*, *znać się jak łyse konie*, *móc z kimś konie kraść*, *czarny koń*, *okiełznać coś*, *puścić wodze*, *dorwać się do żłobu*, *trzymać język na wodzy* i inne.

Z konizmów dawnych warto przywołać takie, jak: *upominek jak żmudzinek*, *jak fryz oracya*, *konia tanio nie ceń*, *króla o mało nie proś*, *i koń hardo stąpa*, *gdy w bogatym rzędzie*, *koniu polski*, *bierz przykład z konia radzieckiego*, *koń o święto nie prosi*, *tylko postu nie lubi*, *nie każdy rów koń przeskoczy*, *koniom i zakochałym inaczej pachnie siano*, *cztery konie w lic*, *a w kieszeni nic*, *bez końskiego ogona nic skrzypek nie dokona*, *nie każdej ręce powierzaj lejce*.

Książka *Koń jaki jest, każdy widzi* – czyli alfabetyczny zbiór 300 konizmów

Książka *Koń jaki jest, każdy widzi* – czyli alfabetyczny zbiór 300 konizmów, opublikowana w 2018 roku, jest zbiorem felietonów, dla których punktem wyjścia stało się 300 konizmów. W treści dwutomowego wydania wyróżniłam łącznie 616 konstrukcji językowych związanych z końmi. Książka może służyć jako leksykon ułatwiający wybór i dopasowanie konkretnych konizmów do wybranych zagadnień językowych. Szerszy opis publikacji zawiera recenzja doktor Małgorzaty Kuruc, językoznawczyni, nauczycielki języka polskiego, wychowawcy, logopedy.

Jedną z ciekawych pozycji na obecnym rynku wydawniczym jest książka Uli Kowalczuk. Już sam tytuł jest znaczący – *Koń jaki jest, każdy widzi* – czyli alfabetyczny zbiór 300 konizmów A–K. Zawiera on – jak nazwa wskazuje – zestawienie określeń, przysłów, powiedzeń i wyrażeń związanych z koniem. Jest to zwierzę najbliższe człowiekowi, jego przyjaciel i sługa, który towarzyszył ludziom od tysięcy lat w różnych sytuacjach. Z tego właśnie powodu przez wieki powstały ślady w języku świadczące o tej niezwykłej więzi i wynikające ze współpracy zwierzęcia i człowieka. Tytułowy zwrot *Koń jaki jest, każdy widzi* został pierwszy raz użyty przez ks. Benedykta Chmielowskiego, autora książki *Nowe Ateny* – pierwszej polskiej encyklopedii z lat 1745–1746.

Całość pracy rozpoczyna wstęp, w którym autorka wyjaśnia powody zainteresowania tematem jeździectwa. Określa różne funkcje, jakie pełniły konie w różnych okresach historii od czasów najdawniejszych po obecne. Podkreślone zostało znaczenie koni dla Polaków, z tego względu, że Polska to kraj rolniczy, co uwarunkowane zostało położeniem geograficznym i możliwościami klimatycznymi. Jednocześnie jesteśmy narodem zakorzenionym w tradycji i z bogatą spuścizną historyczną, w której konie zajmowały i nadal zajmują ważne miejsce. Autorka podkreśla także nasycenie polszczyzny powszechnie używanym słownictwem związanym z hodowlą, ujeżdżaniem koni. Wprowadziła na to swoje określenie „konizmy”, co doskonale ilustruje omawianą tematykę. Podstawą do usystematyzowania zebranych przez lata śladów językowych związanych z końmi stał się alfabet ze względu na przejrzystość i łatwość wyszukiwania poszczególnych fraz. Inne klucze, w tym językowy – według podziału na środki stylistyczne – okazał się zbyt skomplikowany. Część główna to 167 zwrotów mających formę krótkich felietonów o wybranym zwrocie. Budowa tej części jest podobna – wraz z numerem podane jest określenie i jego wyjaśnienie, a poniżej historia zwrotu, informacje dotyczące zagadnienia lub rozważania w podanym zakresie tematycznym. Zakończenie jest żartobliwą próbą podsumowania dotychczasowych dywagacji.

W książce zwrócona została uwaga, że konizmy funkcjonują w różnych dziedzinach życia współczesnych ludzi – nawet tych, którzy z popularnymi zwierzętami nie mają nic wspólnego. Ich znaczenie jest – raczej w większości bez problemów – właściwie dekodowane przez większość ludzi i stosowane – w mniejszym lub większym stopniu – nie tylko przez ludzi związanych z końmi. Świadczą o tym liczne przykłady użycia określeń występujących w książce. Bogactwo metafor, porównań, przysłów i zwrotów w tak wąskim zakresie tematycznym akcentuje ważność omawianej tematyki. Na pochwałę zasługuje sposób połączenia materiału z zakresu językoznawstwa, frazeologii, psychologii, historii, zasad hodowli koni, zwyczajów ludowych, a nawet rozmyślań filozoficznych oraz cudowne obrazki koni namalowane przez Magdę Braciszewską-Klimek. Książki nie czyta się jak powieści, ale jest równie wciągająca ze względu na ciekawe przykłady, lekki język i dowcipne puenty będące uwiecznieniem danego tematu. Polecam tę pozycję nie tylko lingwistom, nie tylko miłośnikom koni, ale każdemu, kto chce – w sposób niekonwencjonalny – uczestniczyć w „zabawie słowem i obrazem”.

dr Małgorzata Kuruc

Książka uzyskała patronat Fundacji Języka Polskiego przy Uniwersytecie Warszawskim, która doceniła jej formułę oraz znaczenie dla popularyzacji wiedzy o języku polskim. Patronatem objęły ją również: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie wraz z oddziałem – Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa, Polski Związek Jeździecki, Polski Związek Hodowców Koni, Fundacja na rzecz Tradycji Jazdy Polskiej oraz marka Cavaliada. Swoją patronat zadeklarowało ponadto Muzeum Regionalne w Łęborku – mieście, w którym mieszka i pracuje Magda

Braciszewska-Klimek, artystka, której obrazy znalazły się w książce, autorka jej projektu graficznego⁷.

Konizmy – *koń pociągowy* mądrych rozmów o języku polskim

W posłowie do pierwszego tomu książki Ewa Odachowska-Zielińska⁸ napisała:

Warto zatem spojrzeć z uznaniem na trud Autorki, usiłującej wyrwać z niebytu i tym samym ocalić powiedzenia i maksymy związane z niegdysiejszą końską rzeczywistością. Nie tylko skrywają one życiową mądrość naszych przodków, ale przede wszystkim wzbogacają słownictwo w jakże przyjemny i bezbolesny sposób – operując anegdotą i humorem. Stara oświeceniowa zasada „ucząc, bawić” znajduje tu najlepsze zastosowanie, choć cel dydaktyczny został sprytnie zamaskowany⁹.

Ten dydaktyczny walor i piękna zasada „ucząc, bawić” mogą być realizowane w procesie edukacji dzięki inspiracjom związanym z końmi i ich rolą w historii Polski oraz w budowaniu współczesnej cywilizacji. Dzięki konizmom można w barwny sposób rozwinąć różne aktualne i potrzebne zagadnienia, takie jak:

- archaizmy w języku polskim (*upominek jak żmudzinek, jak fryz oracya*),
- pojęcie przenośni (*ruszyć galopem, czarny koń, rycerz na białym koniu*),
- pojęcie riposty (*gdzie koni brakuje, tam osłów używają*),
- historia (*Lach bez konia jak ciało bez duszy, dokąd husarza, dotąd Polska*),
- tradycje (*i koń hardo stąpa, gdy w bogatym rzedzie, konia z rzędem*),
- obyczaje (*jarmark i wesele koń pamięta cztery niedziele, pasowanie na rycerza*),
- wartości życiowe (*z cudzego konia pośród błota zsiadaj, boso, ale w ostrogach*),
- porady życiowe (*i w sto koni nie dogoni dnia, który przeminął*),
- humanizm (*godzien chodzić piechotą, kto nie umie dbać o konia*),
- relacje międzyludzkie (*urody końskiej w gromadzie końskiej nie udawaj, znać się jak łyse konie*),

⁷ Wszelkie informacje na temat książki są dostępne na stronie www.konizmy.pl. Za jej pośrednictwem możliwy jest również zakup publikacji.

⁸ Ewa Odachowska-Zielińska, literaturoznawczyni z Uniwersytetu Warszawskiego, autorka antologii poetyckich, artykułów naukowych i recenzji związanych tematycznie z literaturą XX wieku, współpracownik redakcji oświatowych Polskiego Radia i Telewizji, w latach dwudziestych XX wieku wykładowczyni w Katedrze Polonistyki Uniwersytetu Ankarckiego w Turcji, popularyzatorka kultury polskiej za granicą. W swoim dorobku oprócz prac naukowych ma również pełne humoru książeczki dla dzieci. Prywatnie miłośniczka koni, która mówi o sobie: „Próbowałam kiedyś jeździć konno, czule wspominam śliczną klacz o imieniu Perełka”.

⁹ U. Kowalczyk, *Koń jaki jest, każdy widzi – czyli alfabetyczny zbiór 300 konizmów*, t. 1 i 2, Warszawa 2018.

- patriotyzm (*niechaj niewola na bedewijach hardzie jeździ, zawsze niewolą będzie*),
- wiedza ogólna (*bez końskiego ogona nic skrzypek nie dokona*),
- wiedza o koniach (*bez kopyt nie ma konia*).

Konizmy są świadectwem tego, że język może być bardziej emocjonalny i bogatszy, a przez to nieobojętny, barwny i interesujący. Pokazują to również dawne sformułowania, takie jak *cudzić konia* (od słowa *cudny* ‘sprawiać, żeby koń stał się cudny’), *jeździec powinien w publice jaśnieć* (czyli dumnie i prosto siedzieć na koniu), *chodzić pieszkami* (*kto nie ma konia, ten musi chodzić pieszkami*), *dryndanie chwostem* (‘machanie ogonem’), *zażywać konia* (‘próbować konia, jeździć konno’), *ochędństwo* (‘schludność i porządek’, *koń, wino i panna wielkiego ochędństwa potrzebują*).

Okiełznać edukację. Propozycje wykorzystania konizmów w szkole

Jaki to konizm (zabawa typu memory)

Zabawa typu memory, przeznaczona zarówno dla dzieci najmłodszych, jak i nieco starszych, może być rozgrywana według różnych scenariuszy. Do zabawy służą dwa rodzaje kart: z obrazkami ilustrującymi konizmy (z czarnym rewersem) oraz z konizmami (z pomarańczowym rewersem) wraz z opisem ich znaczenia przenośnego¹⁰.

Scenariusz 1 (dla najmłodszych dzieci)

Każde dziecko dostaje kartonik z obrazkiem i ma opisać to, co na nim widzi. Następnie prowadzący odczytuje konizmy z kartoników zawierających opisy. Dziecko, które skojarzy dany konizm ze swoim obrazkiem, zgłasza się, a prowadzący objaśnia dosłowne i przenośne znaczenie odgadniętego hasła i rozmawia o nim z dziećmi.

Scenariusz 2 (dla dzieci starszych)

Na stole rozłożone są obrazki ilustrujące konizmy. Każdy uczestnik dostaje po dwie–trzy karty z konizmami i odszukuje pasujący obrazek. Prowadzący prosi grających, aby opowiedzieli, jak rozumieją jeden z konizmów, i ocenili, czy obrazek faktycznie go dobrze ilustruje.

Scenariusz 3 (dla dzieci starszych)

Zasady analogiczne jak w grze memory. Na stole rozłożone są wszystkie karty rewersami do góry. Uczestnicy kolejno odkrywają po jednej karcie z czarnym rewersem i jednej z pomarańczowym rewersem. Jeżeli opis pasuje do obrazka,

¹⁰ Gra jest dostępna na zamówienie. Szczegóły na stronie www.konizmy.pl i bezpośrednio u autorki.

uczestnik zabiera parę kart. Jeżeli nie, zakrywa je, starając się jednocześnie zapamiętać, co było na karcie i gdzie się ona znajduje.

Projekt badawczy „W poszukiwaniu znaczenia konizmów”

Uczeń otrzymuje zadanie, by przeprowadzić sondę wśród wybranych osób (z rodziny, z grona znajomych, kolegów i koleżanek, napotkanych obcych osób). Do realizacji uczniowie mogą użyć zarówno kartki i długopisu, jak i smartfona – mogą wówczas nagrać, a nawet zmontować krótki film. Przedmiotem ich pracy jest konizm wybrany z listy zaprezentowanej przez nauczyciela.

Projekt obejmuje następujące elementy:

- Co ten konizm znaczy dosłownie?
- Co oznacza w przenośni?
- Czy pytane osoby znają odpowiedź na postawione pytania? Czy odpowiadają poprawnie? Jak i na ile różnią się odpowiedzi fachowców (np. weterynarza) czy miłośników koni oraz przeciętnych rozmówców? Jak pytane osoby rozumieją konizm jako porzekadło? Jaki ma to związek z ich wykształceniem, zawodem, hobby, wiekiem?
- Jaka refleksja wypływa z tego konizmu? (wypowiedź własna ucznia).

Lekcja z wykorzystaniem konizmów „W poszukiwaniu wartości”

Zadaniem uczniów byłoby przypisywanie konizmów do różnych – określonych wcześniej przez nauczyciela – sfer życia, zalet i wad itp.:

- moralność, grzeczność, chciwość (np. *darowanemu koniowi nie patrzy się w zęby*),
- praca, wysiłek, zmęczenie, dbałość (np. *dla zmęczonego konia i uzda ciężka, dwóch panów koń zawsze chudy*),
- społeczność, współpraca, szacunek dla innych (np. *co dwa konie, to nie jeden, co konia obchodzi, że się wóz przewraca*),
- patriotyzm, wojskowość, odwaga (np. *dokąd husarza, dotąd Polska, żołnierz na dobrym koni sławy i chleba nabywa, koń i kulbaka – majątek wojaka*),
- mądrości życiowe, przemijanie, szacunek dla czasu, godne życie (np. *i w sto koni nie dogoni dnia, który przeminął, boso, ale w ostrogach*).

Wybrane konizmy można wypisać na tablicy i jednocześnie przydzielić po jednym lub po dwa grupom złożonym z trzech–czterech uczniów. Uczniowie w grupach przyporządkowują wspólnie: sferę życia, której dany konizm dotyczy, wartości, ludzkie cechy, zalety i wady pasujące do otrzymanych haseł. Następnie przedstawiają wynik swojej pracy klasie, a pozostali uczniowie mogą to komentować, podawać przykłady z życia itp.

Dzień z koniem w tle

Lekcje ze wszystkich przedmiotów są przygotowywane wspólnie z uczniami, tak aby każda dotyczyła tematyki związanej z końmi i/lub opierała się na jakimś konizmie, np.:

- język polski → czy powinniśmy *trzymać język na wodzy*? co oznacza, że ktoś się *zagalopował*?
- fizyka → wyjaśnienie znaczenia pojęć: *koń mechaniczny*, *zrywka*, *siła pociągowa*, *obciążenie na 1cm² kopyta*, *ćwiczenia do jazdy konnej* (gdyby *koń o swej sile wiedział, żaden by na nim nie siedział*),
- WF → skok przez konia, (we współpracy z instruktorem jazdy konnej) skoki przez przeszkody, bieg galopem i kłusem, stęp, jazda na grzbiecie w parach,
- matematyka → „biznesplan” funkcjonowania stajni,
- historia → ciekawostki: poselstwo Ossolińskich, książę Józef Poniatowski, Kasztanka Józefa Piłsudskiego, husaria, pospolite ruszenie,
- sztuka → Kossak, Matejko, Brandt, znane pomniki,
- język angielski → słownictwo związane z koniem, idiomy, przysłowia,
- chemia → co to jest amoniak (*koń gdy parska i pierdzi, to o zdrowiu twierdzi*),
- geografia → gdzie były i gdzie znajdują się obecnie słynne stadniny w Polsce i za granicą? dlaczego nasz klimat jest dobry do hodowli koni?¹¹

Lekcja poświęcona archaizmom w języku polskim „W szranki z językiem polskim”

Zadaniem uczniów byłoby najpierw rozszyfrowanie tytułu lekcji, a potem odczytywanie intuicyjne znaczenia słów w konkretnych porzekadłach, przypisywanie im cech, zgadywanie, co może znaczyć całe porzekadło. Docelowo nauczyciel wyjaśniałby obszerniej znaczenie danego konizmu:

- *forys* (*poznać po mowie, czy jest forys w głowie*),
- *cugi* (*kto trzyma cugi, ten lezie w dług*),
- *zawždy* (*końska sława jako i przyjaźń człowiecza na okazaniu ludzi polega zawždy*),
- *pomsta* (*pomsta i na chromym koniu dojedzie*),
- *dziegieć* (*łyżka dziegiu w beczce miodu*), można pobawić się również odmianą tego słowa.

Dialogi na cztery końskie nogi

Uczniowie pracują w parach. Ich zadaniem jest napisanie krótkiego dialogu (scenki) z użyciem dowolnego konizmu. Dialog ma być tak wymyślony, aby jak

¹¹ W przygotowaniu jest pełny scenariusz dla wszystkich przedmiotów.

najlepiej oddawał przenośne znaczenie wybranego przysłowia. Przy tej okazji można objaśnić uczniom, co to jest puenta i przenośnia.

Lekcja z autorką

Proponuję ponadto 30–40-minutowe spotkania pt. „Przysłowia są mądrością Polaków, a konie ich dumą. Moja opowieść jest o jednym i drugim”. Spotkanie może się odbyć zarówno w ramach lekcji języka polskiego czy historii, jak i w ramach zajęć bibliotecznych lub pozalekcyjnych, kółek zainteresowań itp. Opowiadając o konizmach, przytaczam wątki historyczne, obyczajowe, związane z tradycją, anegdoty i refleksje związane z poszczególnymi sentencjami. Uczniowie dowiedzą się, co faktycznie znaczą różne przysłowia i porzekadła odnoszące się do koni i jak ich używać poprawnie i inteligentnie. Poznają również wiele ciekawostek.

Bibliografia

Adalberg S., *Księga przysłów i przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*, Warszawa 1889–1894.

Czapski M., *Historia powszechna konia*, t. I–III, Poznań 1874.

Dyakowski B., *Koń – towarzysz człowieka*, Warszawa 1911.

Kowalczuk U., *Koń jaki jest każdy widzi – czyli alfabetyczny zbiór 300 konizmów*, t. 1 i 2, Warszawa 2018.

Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich, red. J. Krzyżanowski, t. 1 i 2, Warszawa 1969–1970.

Sosnowski Z., *O koniu w Polsce*, Warszawa 1912.

Streszczenie

W artykule zaprezentowano w zarysie propozycję edukacji hippicznej, czyli idei prezentowania różnych tematów – w tym również kwestii językowych – z uwzględnieniem relacji ludzi i koni. Możliwości wykorzystania zagadnień związanych z końmi w edukacji szkolnej zostały omówione ze szczególnym omówieniem konizmów, czyli przysłów, porzekadeł, frazeologizmów i inne konstrukcji językowych związanych z końmi.

Słowa kluczowe: koń, konizmy, tradycja, język polski, scenariusz lekcji

Summary

The paper outlines the proposal of equestrian education, i.e. the idea of presenting various topics – including language issues – including human and horse relationships. The possibilities of using horse-related issues in school education have been discussed using *konizmy*, or proverbs, phrases, phraseologisms and other language constructs related to horses.

Keywords: horse, horse-related expressions, tradition, Polish language, lesson scenario

SŁOWO W POEZJI

Replika. Staffowski cykl Tadeusza Różewicza

1

Tom *szara strefa*, wydany w 2002 roku, Tadeusz Różewicz zamknął cyklem miniatur zatytułowanym *Appendix*. Tytuł jest dwuznaczny. Z jednej bowiem strony wydziela cykl – jako osobny fragment – z całego tomu. Z drugiej powiadamia, że cykl ten jest powrotem, dopowiedzeniem, repliką. W opatrującej go „[nocie wstępnej]” poeta wyjaśnia:

Szanowny i Kochany Przyjacielu, nazywałem Pana, zawsze z respektem i miłością, „Starym Poetą”... ale zajrzałem do „kalendarium” i okazało się, że jestem już starszy od Pana o rok, a może dwa lata! Tak więc mogę teraz mówić o „Poldku” jako o młodszym bracie... [...] po pół wieku [...] napisałem *Appendix* do Twojego, wydanego po śmierci, tomu *Dziewięć muz*... Nie jest to jakiś „komentarz”, to takie przekomarzanie się poetów przyjaciół, którzy z latami dojrzeli do pogodnego uśmiechu¹.

Wypada uściślić przypomniany fragment „noty” i dodać, że w *Appendixie* Różewicz odwołuje się do utworów zamieszczonych w cyklu zamykającym zbiór Staffa *Dziewięć muz* (1958) zatytułowanym – tak samo – *Appendix*. Jedyny wyjątek stanowi nienależący do niego wiersz *Tolstoj*. Symetria jest więc zupełna. Składa się na nią identyczność tytułów obu cykli i ich (finalnego) miejsca w obu tomach oraz tytułów poszczególnych utworów, a dodatkowo wzmacnia ją zachowanie przez Różewicza w swoim cyklu układu (wybranych) wierszy cyklu Staffa (równolegle zresztą w *szarej strefie* przedrukowanych).

2

Po tych koniecznych przypomnieniach pora postawić zasadnicze pytanie. Różewicz powraca do tomu *Dziewięć muz* po prawie pięćdziesięciu latach. Co może oznaczać ten powrót? Co może wynikać z lektury *Appendixu* dla wiedzy i o poezji Staffa, i o poezji Różewicza, i – co może jeszcze ważniejsze – o przemianach poezji (w tym jej języka) czy szerzej: literatury, estetyki, kultury w drugiej połowie minionego stulecia? W szkicu *Rainer Maria Rilke pięćdziesiąt lat później* Hans Georg Gadamer zauważa – i pyta:

¹ T. Różewicz, *szara strefa*, Wrocław 2002, s. 89. Wszystkie cytaty z wierszy Tadeusza Różewicza i Leopolda Staffa pochodzą z tego tomu.

[...] od jego [Rilkego] czasów oddziela nas półwiecze – pięćdziesiąt lat, w ciągu których zmieniliśmy się bardzo my sami oraz charakter i sposób oddziaływania sztuki poetyckiej. Zdajemy sobie sprawę z historycznego dystansu. Wiemy, że umarło wiele z tego, co wówczas słowu poety zapewniało oddźwięk, i że w żyjących dzisiaj otworzyły się nowe przestrzenie rezonansu, wzmacniające co innego i co innego przytłumiające. Co zachowało ważność i na czym się ta ważność opiera?²

To właśnie z takiego dystansu Różewicz – na przełomie XX i XXI wieku – czyta cykl (tom) Staffa i dzieli się wrażeniami ze swojej lektury. Nie ukrywam, że jestem mniej wrażliwy na – doskonale przecież widoczną – humorystyczną formę zapisu tych wrażeń. Użyte przez poetę w „[nocie wstępnej]” sformułowania „przekomarzanie się” i „pogodny uśmiech” są w odniesieniu do poetyki *Appendixu* jak najbardziej zasadne, a równocześnie zwodnicze i mylące. Albowiem humor stanowi tylko środek ekspresji najgłębiej poważnych rozpoznań i diagnoz. Powtórzę zatem pytanie: jakie to rozpoznania? jakie to diagnozy?

Rozpoznanie pierwsze: inna przestrzeń

Przede wszystkim – jak wynika z porównania obu *Appendixów* – zamieszkujemy w innej/zmienionej przestrzeni. Nie chodzi oczywiście o przestrzeń fizyczną, lecz – po Heideggerowsku rozumianą – przestrzeń duchową, duchowe miejsce zamieszkiwania. By nazwać to miejsce, Staff przywołuje arcytopos kultury europejskiej – topos ogrodu:

Siedzę w ogrodzie.
Wszystko jest stare odwieczne.
Słońce, drzewa, kwiaty³.

Różewicz – co jest znaczące – ani wprost nie neguje tego toposu, ani go nawet nie przywołuje. Wskazuje natomiast nieznane miejsce bez nazwy i bez właściwości:

siedzę gdzieś
ale nie wiem gdzie⁴

Inny wielki topos obecny w tradycji europejskiej – topos drogi – zostaje przez Staffa podjęty, by w jego perspektywie zarysować silną i spójną tożsamość czy podmiotowość – powiedzmy zgodnie z treścią wiersza – wędrowca:

Idę radośnie w skwarze dróg,
Właściciel swego cienia⁵.

² H.G. Gadamer, *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 52.

³ L. Staff, *Wiosna*, s. 94.

⁴ T. Różewicz, *Wiosna*, s. 95.

⁵ L. Staff, *Tolstoj*, s. 92.

Różewicz – używając toponimów – nadaje temu toposowi znaczenia jak najbardziej konkretne, a jednocześnie dodaje wątek ekologiczny. Z jego miniatURY można by wyprowadzić namysł nad tak ważnym dla współczesnej humanistyki zagadnieniem nowoczesnej, czy raczej ponowoczesnej, podmiotowości: migotliwej, płynnej, rozproszonej. Lub prościej – nad rozpuszczeniem się czy utratą tej podmiotowości w przestrzeni wielkich miast, wśród wielkomiejskiego tłumu:

Idę bezradośnie ulicą Piękną
przez chmurę spalin
[...]
idę dalej ulicą Powstańców

nie jestem nawet właścicielem
swojego cienia
właśnie stoją na nim trzy dziewczyny
w „mini”⁶

Zmienili się również – czy zmieniają się – mieszkańcy tych nowych przestrzeni. „Ogród” Staffa zamieszkuje przyjaźnie przywołany „tłum” „wnuków”⁷, co może metaforycznie oznaczać ciągłość i trwałość międzypokoleniowego przekazu kulturowego. W miejscach nienazwanych czy na wielkomiejskich ulicach pojawiają się postacie z zupełnie innego rejestru. W ich zbiorowym portrecie skrywa się myśl o nieusuwalnym kryzysie czy pęknięciu międzygeneracyjnego dialogu i porozumienia:

[...] pijak który chce coś
wyrazić⁸

dziewczęta z papierosem w buzi
chłopięta ze słowem kurwa
(też w buzi) [...] ⁹

Staff kształtuje przestrzeń kosmicznej Harmonii, którą współtworzą Ziemia i Wszechświat, a człowiek jest jej integralnym składnikiem. Przenikają go prądy Wielkiej Całości, z którą można – niemalże zmysłowo – zjednoczyć się w ocalającym akcie wyciszenia i kontemplacji:

⁶ T. Różewicz, *Tolstoj*, s. 93.

⁷ L. Staff, *Wiosna*, s. 94.

⁸ T. Różewicz, *Tolstoj*, s. 93.

⁹ Tegoż, *Wiosna*, s. 95.

Leżę na łodzi
 W wieczornej ciszy.
 Gwiazdy nade mną,
 Gwiazdy pode mną
 I gwiazdy we mnie¹⁰.

Różewicz nie rozbija tej Harmonii czy Całości, lecz przeciwstawia jej obraz bliski w swoim weryzmie raczej „blokowym” wierszom Mirona Białoszewskiego. Ciszę umożliwiającą kontemplację wypiera hałas, muzykę sfer zastępuje inna muzyka, inne dźwięki – prozaiczne i codzienne dokuczliwości życia w wielkim bloku:

Leżę na starym tapczanie
 ze sprężyną w boku
 nade mną ktoś wali młotem
 pode mną ktoś wali młotem
 w czaszce świdruje sąsiadka z góry
 za ścianą charczą stare rury¹¹

Rozpoznanie drugie: uogólnienie i anegdota, metafora i konkret

Ruch, który wykonuje w swoim cyklu Różewicz, jest nieodmiennie jednokierunkowy: prowadzi konsekwentnie od uogólnienia do anegdoty, od metafory do konkretności. W zapisie Staffa – w jego rozumieniu biografii i doświadczeń Lwa Tołstoja – rosyjski pisarz „uciekł od smutku”¹². Różewicz polemicznie ukonkretnia to rozumienie, wskazując powód uderzający swoją banalnością i trywialnością:

Tołstoj uciekł
 nie od smutku ale od Żony
 Zofii Andr. (która przeszukiwała mu
 kieszenie)¹³

Podobnie rzecz się ma z metaforyką Staffa – choćby taką, która nazywa Pascalskie bieguny kosmosu:

Nieskończoność i Nicość,
 Dwie siostry syjamskie¹⁴

¹⁰ L. Staff, *Wieczór*, s. 96.

¹¹ T. Różewicz, *Wieczór*, s. 97.

¹² L. Staff, *Tołstoj*, s. 92.

¹³ T. Różewicz, *Tołstoj*, s. 93.

¹⁴ L. Staff, *Siostry syjamskie*, s. 106.

Różewicz ukonkretnia czy – jeśli można tak powiedzieć – udosławia kluczową dla miniatury Staffa metaforę. Lub inaczej – metaforyczny sens obrazu zastępuje sensem dosłownym:

Nieskończoność i Nicość
Dwie siostry syjamskie
[...]
ale siostry syjamskie
zrosnięte głowami
chodzą na zakupy
chodzą do fryzjera

i mówią że są szczęśliwe
(widziałem to w telewizji)¹⁵

Język uogólnienia i metafory zostaje zatem zastąpiony przez język anegdoty i konkretności. W tym przesunięciu kryje się istotny sens poznawczy: zmienia się sposób poznawania świata i forma nazywania rezultatów tego poznawania. Fragment miniatury opowiadający o „telewizji” aluzyjnie wskazuje, że dzieje się tak szczególnie w przestrzeni mediów – że to media odpowiadają za stan dzisiejszego myślenia, które z coraz większym trudem operuje uogólnieniem i metaforą, stacza się natomiast w anegdotę i konkret. Ten proces kilka dekad wcześniej – jeszcze w epoce prawie bez mediów (elektronicznych) – podobnie dostrzegł Bolesław Leśmian: w wierszu *Pejzaż współczesny* „znikłą metaforę” zastępują „rodzajowe [...] obrazki”¹⁶.

Rozpoznanie trzecie: retoryka negacji

Formą zapisu przemian dokonujących się w kulturze jest wreszcie retoryka negacji. Retoryka ta powraca uporczywie i manifestacyjnie w kilku wierszach Różewicza. Jest – można by rzec – najprostszym i równocześnie najbardziej wyrazistym czy jednoznacznym środkiem dyskusji / „przekomarzania się” z *Appendixem* Staffa. To już nie zastąpienie tradycyjnych i wielkich toposów obrazami pozbawionymi osadzenia w tradycji czy metaforycznych uogólnień – anegdotycznymi konkretnościami. To już nie zmiana słownika, wymiana słów i pojęć. „Nie” obecne w wielu miniaturach Różewicza nie pozostawia złudzeń: przemiany, które się dokonały i nadal się dokonują, są głębokie i najpewniej nieodwracalne. Staff podejmuje polemiczną grę z tradycyjną wyobraźnią eschatologiczną:

¹⁵ T. Różewicz, *Siostry syjamskie*, s. 107.

¹⁶ B. Leśmian, *Poezje*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1994, s. 300.

Chcę się dostać do nieba,
Lecz mam za krótką drabinę.
O co ją oprzeć nad ziemią?
Ach, byle dotrzeć do chmur!¹⁷

Różewicz jest w swoich metafizycznych rozstrzygnięciach nieporównanie bardziej radykalny. I jednocześnie powraca do kwestii nowoczesnej podmiotowości, znowu zagubionej i nieuchwytniej, którą trzeba nieustannie negocjować i kształtować. I która w poczuciu rezygnacji czy kapitulacji wyzbywa się wysokich ambicji metafizycznych, zapomina o transcendencji, przestaje o nią pytać:

nie chcę dostać się do nieba
nie mam drabiny
zabrały mi ją anioły
które chciały zejść na ziemię
nie chcę dotrzeć do chmur

Ach! byle dotrzeć „do siebie!”¹⁸

Staff nie zaprzecza Tajemnicy, lecz wiedza o jej istnieniu jest w jego rozumieniu wiedzą daną tylko człowiekowi – w tym sensie wiedzą pozytywną:

Mój mądry piesek
Przeżył swe krótkie życie
Nie wiedząc nawet,
Że świat jest zagadką!¹⁹

Różewicz kwestionuje takie przekonanie jako ludzką uzurpację i odbiera człowiekowi wyłączność na tę wiedzę. Sens jego miniatury można by wpisać w tak wpływowe czy modne obecnie myślenie postantropocentryczne. Bliżej jej raczej do wiersza Jarosława Iwaszkiewicza *Stary poeta* – do zapisanej w nim myśli o wspólnocie „nierozumienia” człowieka i psa (wszelkiego zwierzęcia):

nie wiem czyj jest ten piesek
z którym się spotykamy od lat
na ulicy Januszowickiej
nie wiem czy ten piesek
jest mądry czy głupi²⁰

¹⁷ L. Staff, *Dos moi pou sto*, s. 102.

¹⁸ T. Różewicz, *Dos moi pou sto*, s. 103.

¹⁹ L. Staff, *Krzywda*, s. 104.

²⁰ T. Różewicz, *Krzywda*, s. 105.

Do myślenia daje wreszcie pewna scena – by tak ją nazwać – z życia poety. W wersji Staffa scena ta przedstawia się następująco:

Podarłem w gniewie białą kartę
I w piec rzuciłem cztery rymy,
Co się nie chciały sprząć uparte,
I bure z nich powiały dymy.

I gdy mnie otrzeźwiła proza,
Nagle z czarnego kałamarza
Strzeliła śnieżna tuberoza.
To się czasami w życiu zdarza²¹.

Różewicz zaprzecza kolejno wszystkim jej elementom i składnikom. W jego – tym razem (prawie) sarkastycznej – miniaturze nie chodzi oczywiście o prostą zmianę, która w wyniku postępu technologicznego zaszła w techniczno-materiałnym wyposażeniu pisarza. Nie chodzi także o nostalgiczno-melancholijne wspomnianie dawnych – obecnie już nieistniejących – przedmiotów. Konsekwentna i całościowa negacja wskazuje raczej, że chodzi – tak jak w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* Zbigniewa Herberta – o utratę poczucia przyjaznego zamieszkiwania wśród rzeczy, zdomowienia w (ich) świecie zakrojonym na ludzką miarę. Odnosi się to w szczególnym sensie do zamieszkiwania poety – w jego ogołoceniu z tradycyjnych rekwizytów metaforycznie wyraża się radykalna zmiana jego sytuacji, miejsca i położenia w odczarowanym świecie:

nie podarłem białej karty
nie wrzuciłem do pieca
ani jednego rymu
nie mam pieca ani dymu
nie mam kałamarza
nie wiem jak wygląda
śnieżna tuberoza²²

Można sparafrazować tytuł tej poniekąd wspólnej miniatury Staffa – Różewicza, który brzmi *Zdarzenie*. I powiedzieć najkrócej: według autora *Niepokoju* to właśnie zdarzyło się (z poezją, literaturą, estetyką, kulturą) w czasie dzielącym oba *Appendixy*.

²¹ L. Staff, *Zdarzenie*, s. 108.

²² T. Różewicz, *Zdarzenie*, s. 109.

3

Pytanie, czy i na ile wyrażone poprzez przekorny i polemiczny dialog ze Staffem rozpoznania Różewicza są trafne, jest oczywiście pytaniem otwartym. Odpowiedzi na nie mogą być bardzo różne. W jakimś sensie ważniejsza jest inna konkluzja, która płynie z lektury *Appendixu*. Lektura ta z całą jaskrawością uświadamia znaczenie perspektywy widzenia zmian zachodzących w kulturze. Dla młodego Różewicza – w epoce jego przyjaźni ze Staffem²³ – dwa ostatnie tomy poety: *Wiklina* i *Dziewięć muz* były fascynującym świadectwem przemiany tej poezji. Jej wyraźne unowocześnienie formalne i dokonane przewartościowania myślowe miały stanowić – i w istocie stanowiły – odpowiedź Staffa na zachodzące przemiany estetyki (poezji) i ówczesną sytuację historyczną. Wyrazem tej fascynacji był chociażby opracowany przez Różewicza (wydany w 1964 roku) wybór wierszy Staffa *Kto jest ten dziwny nieznajomy*, który w ogromnej części składa się z utworów pochodzących z dwóch wskazanych zbiorów. Po upływie prawie pięciu dekad spojrzenie Różewicza na te zbiory staje się z natury rzeczy zupełnie inne. Przemiana poezji Leopolda Staffa, która dokonała się w *Wiklinie* i *Dziewięciu muzach*, okazuje się przemianą na miarę tamtej estetyki i tamtego czasu historycznego.

Na początku XXI wieku – w roku, załóżmy, 2001 – lektura tych zbiorów musi być zupełnie inna, musi przebiegać według całkowicie odmiennych reguł i miar. Ta nowa lektura znajduje wyraz tyle w odmiennych rozstrzygnięciach pewnych zagadnień, ile w innym języku. Ale języku rozumianym najszerzej: nie tylko jako pewien styl, ale również jako pewien sposób myślenia. Jestem sceptyczny wobec wszelkiej futurologii. Można by jednak zapytać, jak wyglądałby *Appendix* napisany do cyklu Różewicza za kolejne pół wieku. Czy rozpoznane w tym cyklu zjawiska, procesy i przemiany kulturowe jeszcze się pogłębią? Czy ich kierunek pozostanie właśnie taki, jaki wskazał Tadeusz Różewicz? O ile oczywiście – by wykorzystać tytuł szkicu Hansa Georga Gadamera – „pięćdziesiąt lat później” ktoś zechce napisać ten kolejny – trzeci już – poetycki *Appendix*.

Bibliografia

Gadamer H.G., *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001.

Leśmian B., *Poezje*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1994.

Różewicz T., *szara strefa*, Wrocław 2002.

²³ Poświęcone są jej szkice: T. Wójcik, *Staff i Różewicz. Kilka myśli o pewnej przyjaźni*, „Miesięcznik Literacki” 1989, nr 5; W. Wójcik, *Poetyckie przyjaźnie: Różewicz – Staff* [w:] *Staff i Różewicz. Studia historycznoliterackie*, Katowice 1999. Zamykający szarą strefę *Appendix* można uznać za niejako ostatni akord tej przyjaźni.

Wójcik T., *Staff i Różewicz. Kilka myśli o pewnej przyjaźni*, „Miesięcznik Literacki” 1989, nr 5.

Wójcik W., *Poetyckie przyjaźnie: Różewicz – Staff* [w:] *Staff i Różewicz. Studia historycznoliterackie*, Katowice 1999.

Streszczenie

Artykuł jest próbą lektury cyklu Tadeusza Różewicza *Appendix* (z tomu *szara strefa*). Lektura ta – poprzez jego porównanie z tak samo zatytułowanym cyklem Leopolda Staffa (ze zbioru *Dziewięć muz*) – służy rozpoznaniu postawionej przez Różewicza diagnozy przemian zachodzących w kulturze minionego półwiecza.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Leopold Staff, poezja, cykl, kultura

Summary

The article is an attempt to read the series of poems *Appendix* by Tadeusz Różewicz (from his collection *grey zone*). Through a juxtaposition with the series of poems by Leopold Staff, which bears exactly the same title (from his collection *Nine muses*), it is meant to assess Różewicz's diagnosis of changes which have occurred in culture over the past five decades.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Leopold Staff, poetry, series, culture

Elżbieta Brandeburska

*XIII Liceum Ogólnokształcące im. płk. Leopolda Lisa-Kuli w Warszawie
doradca metodyczny WCIES*

Między słowem a milczeniem. Strategie językowe w wybranych wierszach Tadeusza Różewicza

*o czym mówić nie można
o tym trzeba mówić*

Tadeusz Różewicz¹

W każdej społeczności komunikacja jest jednym z najważniejszych procesów. Interakcje między podmiotami mówiącymi są złożone i wielorakie, szczególnie jeżeli metaforycznie pojmowane *słowo* pojawia się w grach między nadawcą a odbiorcą i staje się elementem przemyślanych strategii językowych. Konteksty komunikacyjne bywają przeróżne; dla potrzeb tego tekstu wybrałam szczególnie przypadek, gdy *homo loquens* jest poetą. Na dodatek Tadeusz Różewicz – bo to o nim będzie tu mowa – wykorzystuje różne style literackie, gry wariantami tematów i tekstów, zaskakuje skreśleniami i przemilczeniami lub wielosłowiem.

Pojęcie *logos*, wprowadzone przypuszczalnie przez Heraklita, a potem rozwinięte w rozważaniach Platona i Arystotelesa, oznaczało przede wszystkim ‘słowo’, ‘mowę’, ‘myśl’; w chrześcijaństwie zaś – ‘Słowo Boże’. To element mowy, ale też metafora języka, kreacyjnych możliwości wyrażania siebie i świata, także otwarcie na Tajemnicę, na misterium, na myśl mityczną. Tak zostało potraktowane między innymi w publikacji *Filozofia słowa. Zarys dziejów*², której podstawą są badania fenomenu słowa (języka) w odniesieniu do najważniejszych kategorii filozoficznych, takich jak: *byt, myśl, prawda czy transcendencja*.

Na znaczenie kategorii *słowa* w kulturze wskazują także związki frazeologiczne, których analiza znaczeń może ujawnić sposoby postrzegania rzeczywistości:

- *dać słowo / trzymać kogoś za słowo,*
- *być po słowie,*
- *nie powiedzieć ostatniego słowa,*
- *nie znajdować słów,*

¹ Fragment wiersza *patyczek* z tomu *Historia pięciu wierszy*, Wrocław 2011 (wydanie bibliofilskie 1993).

² B. Andrzejewski, *Filozofia słowa. Zarys dziejów*, Poznań 2016.

- *mocne, dobre słowa / słowa prawdy,*
- *dotrzymać słowa / złamać dane słowo,*
- *nie rzucać słów na wiatr / rzucać słowa na wiatr.*

Gdyby spojrzeć na te przykłady w perspektywie semantyki leksykalnej, można zobaczyć znaczenia *słowa* jako kategorii moralnej – oznacza ono ‘przysiężenie, przysięgę, coś stałego, decydującego, prawdę’. I tak je traktował przed laty Różewicz, np. w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* napisał:

Może być rym, może nie być rymu, może być metafora, może nie być metafory, może być obraz, może nie być obrazu, może być pomysł, może nie być pomysłu... jednego pilnuję: Słowa. Tego się nie wyrzekam.³

Wielka litera, którą zastosował, ma tu swoje znaczenie, szczególnie gdy w późnych wierszach Różewicza *słowo* (zapisane małą literą) staje się składową ludzkiej gadaniny, często ułomnej, jak na przykład w tomie *Plaskorzeźba*:

gadając straciliśmy godność
i powagę zwierząt
wprowadzamy nieład
między rzeczy i słowa
oto nowa miłość
co nie porusza serca
ani słońca ani gwiazd
oto nowa poezja
słowa zamieniły się w słowa⁴

Jeszcze dobitniej pokazuje poeta wielosłowie, wręcz bełkot czy słowotok, w tomach *szara strefa* (2003) i *Kup kota w worku* (2008), w których pojawia się tandetny język rodem z wieży Babel⁵.

„myślę – Odpowiednie dać rzeczy – słowo!”⁶

Wiele uwagi warto byłoby poświęcić Różewiczowskiemu strategiom operowania językiem, koncepcjom włączania słów w niebanalne zestawienia syntak-

³ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 106.

⁴ Fragment wiersza *Więc jednak żyje się pisać wiersze za długo?* z tomu *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991.

⁵ Sformułowanie z wiersza Różewicza *budowanie wieży Babel* z tomu *szara strefa*, Wrocław 2002.

⁶ W tekście *To, co zostało w nienapisanej książce o Norwidzie* Różewicz zaznaczał: „kiedy teraz, po 60 latach pisania wierszy stary już poeta »piszę pamiętnik artysty, ogryzmołony i w sobie pochylon«... (bo całe moje pisanie jest pamiętnikiem)... myślę – Odpowiednie dać rzeczy – słowo!” („Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3, s. 15); cytat z Norwidowskich *Ogólników*.

tyczne i semantyczne, dzięki którym oddawał poeta rzeczywistość przełomu stuleci. Przyjrzyjmy się utworowi *Słowa*:

słowa zostały zużyte
przeżute jak guma do żucia
przez młode piękne usta
zamienione w białą
bańkę balonik

osłabione przez polityków
służą do wybielania
zębów
do płukania jamy
ustnej

za mojego dzieciństwa
można było słowo
przyłożyć do rany
można było podarować
osobie kochanej

teraz osłabione
owinięte w gazetę
jeszcze trują cuchną
jeszcze ranią

ukryte w głowach
ukryte w sercach
ukryte pod sukniemi
młodych kobiet
ukryte w świętych księgach
wybuchają
zabijają⁷

We wspomnieniu o przeszłości (ja liryczne daje bezpośrednie świadectwo: „za mojego dzieciństwa”) słowa pojawiają się jako forma daru, rodzaj opatrunku na rany. Znaczenie zyskuje przeróbka frazeologizmu *do rany przyłożyć*.

W obserwowanej współczesności słowa jednak stają się zużyte, osłabione, zamienione w bańkę (gumy do żucia), a nawet *trują*, *cuchną*, *ranią*, *wybuchają* i *zabijają* (szczególnym zagrożeniem są te ukryte w umysłach i sercach oraz w świętych księgach). Służą – według słów poety – „do wybielania zębów / do

⁷ Z tomu *Wyjście*, Wrocław 2004.

płukania jamy / ustnej” zamiast do kreacji, tworzenia, nazywania, nawiązywania porozumienia między ludźmi. Stają się słowa elementem codziennych zabiegów upiększania rzeczywistości (przez polityków?), a nawet walki; ich zmieniona jakość oznacza zerwanie porozumienia między ludźmi; dawne słowa-wartości obrócone zostają w swoje przeciwieństwa, uwagę zwracają przesunięcia semantyczne.

Można ów zamierzony kontrast odczytać jako przemyślaną retoryczną figurę myśli, która wyraziście ukazuje intencje nadawcy – jako formę antytezy. Wspomnienie dzieciństwa, jego norm i wartości zostaje ukazane w wyrazach nacechowanych dodatnio, współczesność zaś to świat wyczerpania języka, dewaluacji dawnych wartości, chaos słów i znaczeń – oddaje to na przykład metafora *przeżute jak guma do żucia*.

Słowa stają się puste i zbanalizowane, współtworzą świat agresji i degrengolady. Zmienia się na gorsze status języka, waga słów, ich źródłowy sens, słowa zostają osłabione i ukryte. „Owinięte w gazetę” mogą być formą deprecjacji, bylejakości, ale też zmanipulowania przez gazety, czyli dziennikarzy (na ten ostatni wątek mogą wskazywać konstatacje w wierszu *Z ust do ust*, w którym winę za dewaluację idei, języka przypisuje Różewicz politykom, kapłanom, działaczom i dziennikarzom). Wymowę hiperbolizującą zastosowane przez Różewicza anafory, ale przede wszystkim końcowe dwa wersy: „wybuchają / zabijają”.

Poeta sięga tu do mowy potocznej, pojawiają się liczne przerzutnie, anafory, wyliczenia, narasta problem prawidłowej komunikacji, „człowiek mówiący” nie docenia wagi słów. Intencją nadawczą może być ostrzeżenie, ironia; poeta jest tym, który – jak u Miłosza – pamięta i mówi; otwarty nadal na inną wartość (zapomnianą, odrzuconą, zdewaluowaną), na istotny sens – taką ocenę uzasadnia ujemne nacechowanie wyrazów. Podmiot wypowiedzi jawi się jako relacjonujący obserwator, ale i oceniający, ukrywa jednak swoją negację dotyczącą stanu rzeczy w pozornie beznamietnej relacji⁸.

Kto mówi? Koncepcja podmiotowości

„Zacząłem 87. rok życia, piszę wiersze od 70 lat... i nie wiem, kim jest poeta... ale wiem, że nie jestem kapłanem ani błaznem. Jestem człowiekiem, człowiekiem, który pisze wiersze” – podsumowywał Tadeusz Różewicz w jednym z ostatnich tekstów wydanych w tomie *Marginses, ale...*⁹. Bycie człowiekiem wydawało się twórcy istotniejsze od paradoksalnego istnienia w roli poety. Można zaryzyko-

⁸ Interesująco relacje między słowem a milczeniem przedstawia Monika Witosz w książce *Słowo i milczenie w poezji Tadeusza Różewicza końca XX i początku XXI wieku*, Katowice 2007.

⁹ Wrocław 2010. *Marginses, ale...* to silva rerum, zebrane teksty Różewicza publikowane od lat pięćdziesiątych XX wieku po współczesność. Przytoczony fragment pochodzi z wystąpienia zatytułowanego *Poeci, pasztet i katedra*, wygłoszonego przez Różewicza w Strasburgu z okazji otrzymania przez niego Europejskiej Nagrody Literatury 2008.

wać hipotezę, że strategia ta, widoczna już w pierwszych tomikach Różewicza, a narastająca w późnej twórczości – wykorzystania wątków autobiograficznych, mówienia własnym głosem (autora/podmiotu) – może być odczytana jako próba wyjścia poza poezję, poza konwencję literackości, jako płaszczyzna dyskursu o relacjach między dziełem a rzeczywistością i o roli twórcy w skomplikowanych czasach *płynnej nowoczesności*¹⁰. Oto tylko niektóre przykłady:

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź¹¹

Ja niżej podpisany
Tadeusz
Syn Władysława i Stefanii
urodzony w roku 1921
w mieście Radomsku¹²

gdybym był Salomonem
to stworzyłbym dla Ciebie
pieśń nad pieśniami
ale z pustego i Salomon
nie należy a co dopiero
poeta z Radomska!
[...]
Po skończeniu
80. roku życia nie obowiązuje
mnie ortografia
... mój Tadeuszu
czemu się tak trudzisz?¹³

Autobiografizm w formie odwołań do osobistych doświadczeń, do przeszłego wieku czy pochodzenia (wielokrotnie podkreślany z nutą autoironii małomiasteczkowy rodowód) to wielopoziomowa strategia. Różewicz włącza elementy języka poetyckiego, kolokwialnego czy urzędowego, mówi o sobie i do siebie, ale też do innych rozmówców, szuka zasad i je odrzuca lub wysiłki w tej mierze uznaje za daremne. Przekaz skierowany jest do różnych adresatów, z odmiennych perspektyw i w kilku stylach.

Przykładowo w ostatnim cytowanym fragmencie jednocześnie przywoływane są dostojna tradycja „pieśni nad pieśniami” i potoczne powiedzenie

¹⁰ Określenie Zygmunta Baumana.

¹¹ *Ocalony* z tomu *Niepokój*, Kraków 1947.

¹² *Czytanie książek* z tomu *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.

¹³ *Regression in die Ursuppe* z tomu *szara strefa*, Wrocław 2002.

(„z pustego i Salomon / nie naleję”). Dopełnia tę pewną nonszalancję w przestrzeganiu norm prowokacyjne zawieszenie zasad ortografii i żartobliwo-protekcyjnalne: „mój Tadeuszu / czemu się tak trudzisz?”.

Zagadnienie ujawniania się kategorii „ja” w tekście (w dyskursie) to jeden z ważniejszych i bardziej dyskutowanych tematów, mający wpływ na sensy utworów, ale też na ich językowe ukształtowanie. Ryszard Nycz w artykule dotyczącym zagadnień podmiotowości przywołuje znaczące nazwiska i podkreśla, że tezy o

likwidacji „indywidualizmu” Adorna, „końca człowieka” Derridy, „śmierci autora” Barthesa czy „zmierzchu człowieka” Foucaulta uznać można za retoryczne formuły, uzmysławiające w krańcowej postaci możliwe skutki zaszłych przemian. Wiodły one od substancjalnej do funkcjonalnej koncepcji podmiotu, a w tym także od pojmowania autora jako sprawcy, źródła oraz autorytatywnego gwaranta znaczenia tekstu, do uznania go za pewną rolę i konstrukt¹⁴.

Jaki rodzaj strategii poetyckich proponował w swojej twórczości Różewicz? Wybierał osobistą prawdę czy rolę lub role w intencjonalnym procesie nadawczo-odbiorczym? Liczne utwory autotematyczne Tadeusza Różewicza tworzą swoisty patchwork ze skrawków rzeczywistości i osobistych wspomnień, łącząc powagę z (auto)ironicznym dystansem, zabawnym, chociaż często gorzkawym humorem i proteuszową zmiennością stylów, form i ról.



Strona tytułowa tomu *to i owo* ze zwielokrotnioną postacią poety¹⁵

¹⁴ R. Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 9–10.

¹⁵ Projekt okładki: Wojciech Świerdzewski, Wrocław 2012.

Spójrzmy na dwa teksty – [*mój krótki wiersz...*] oraz *Dlaczego piszę?*:

mój krótki wiersz
czasem się wydłuża
dłuży
wymyka spod ręki

więc go przycinam
przeważnie u dołu
rzadziej od góry
bo w górze jest światło
jest niebo
są chmury

są kłopoty z końcem
wiersz nie chce
się kończyć
ciągnie się dalej

nudzi marudzi
mnoży słowa
swój koniec odwleka

co zrobić z tym końcem

utopić go w ciemności
na modłę Celana
albo w kokardkę zawiązać
piękną jak motyle

albo w puentę
i tak zostawić
na przynętę¹⁶

Poeta postrzega proces tworzenia jako trud, zadanie, nad którym nie panuje do końca – wiersz się „wydłuża / dłuży”; „ciągnie się dalej // nudzi / marudzi / mnoży słowa”. Nagromadzenie czasowników, wyliczenia wzmacniają krytyczno-ironiczną wymowę, podobny wydźwięk sugeruje kontaminacja frazeologizmów: *wymyka się*, np. *słowo*; *wymyka się spod (kontroli)* i *wychodzi spod ręki*. Poezja wydaje się uniezależniać od twórcy („wiersz nie chce / swój koniec odwleka”).

¹⁶ Z tomu zawsze fragment. Recycling, Wrocław 1999.

Interesujący dla odbiorcy może być ujawniany zabieg tworzenia jako zabiegu formalnego z bardzo złożoną, niejasną intencją – w stronę ascezy słowa („przycinam”), niewyraźności („w ciemności”) czy zewnętrznego, ulotnego piękna („piękna jak motyle”), nawet perswazji („na przynętę”). Zapewne – czego nie ukrywa persona liryczna – trzeba odrzucić to, co zbędne, tandetne, niepotrzebne. Znaczące są czasowniki: „przycinam”, „utopić go w ciemności” lub „zostawić na przynętę”.

Warto przy okazji zwrócić uwagę na ambiwalencję postawy: albo – albo. Jedna z nich została skojarzona z przywołanym nazwiskiem Paula Celana – poety związanego z motywami milczenia, zamknięciem jako kategorią nie tylko estetyczną (uosabia on problem poezji epoki „po Auschwitz”, rozpadu świata i języka). Druga ujawnia pokusę powierzchownego piękna lub zamknięcia *formy* przeciw wyrażnie *w ruchu*¹⁷, nie dopełniającej się. Pytanie retoryczne: „co zrobić z tym końcem” – otworzyć (wiersz) na światło czy „utopić w ciemności” – ujawnia niepewność. Przedstawione sprzeczne propozycje mogą być interpretowane jako rodzaj niedookreślenia, wręcz przemilczenia – poeta wylicza możliwości i porzuca wybór konwencji, zostawiając rzecz nie-dopowiedzianą.

Pojawia się zatem pytanie: jak pogodzić tak różne intencje? Jakie wybrać strategię? Wiersz w swoim kształcie odwzorowuje układ wertykalny – ma dół („koniec”, „ciemność”) i górę, wychyloną ku światłu, niebu i chmurom, lecz – pamiętajmy: „ciągnie się dalej”. Kształt w wyniku zapisania konkretyzuje się, ale nie zastyga. Pozostaje fragmentem – tak zresztą zatytułował Różewicz swój zbiorek: *zawsze fragment, recycling* dla podkreślenia poetyki fragmentaryczności. Już w wierszu *Moja poezja* (1965) pisał: „[...] nie ogarnia sobą całości / nie spełnia nadziei”.

Wielu współczesnych badaczy twórczości Różewicza kwestię fragmentu, fragmentaryczności łączy z zagadnieniami filozoficznymi:

[...] fragmentaryczność to nie tylko pewna poetyka czy retoryka refleksyjnego pisarstwa; to raczej własna forma samego życia i macierzysty żywioł twórczości, to pewna ontologia, epistemologia i etyka, to pewna heroiczna wizja człowieka i świata, która zarazem jest świadoma swej niemocy i beznadziejności.

W tym krótkim cytacie zawiera się, można by rzec, *clou* postawy Różewicza. Fragmentaryczność okazuje się mieć podłoże ontologiczne, zdaje sprawę z epistemologicznej słabości człowieka, stanowi również etyczną (tzn. radykalnie uczciwą) odpowiedź na rozpad świata, pozbawioną heroicznego optymizmu i nadziei na przywrócenie perspektywy całościowej¹⁸.

¹⁷ Z wypowiedzi Różewicza: „Interesowała mnie nie forma końcowa, ale »forma formująca«, nie wiersz »doskonały«, ale forma w ruchu” (cytat z wykładu wygłoszonego na Uniwersytecie Śląskim w 1998 roku z okazji nadania poecie tytułu *doctora honoris causa*).

¹⁸ P. Szaj, *Zimna hermeneutyka Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 1, s. 50; wypowiedź autora poprzedza przytoczony w publikacji cytat z posłowie Marka J. Siemka do *Minima moralia* Theodora W. Adorna.

Przypatrzmy się wierszowi *Dlaczego piszę?*:

czasem „życie” zaśłania
To
co jest większe od życia

Czasem góry zaśłaniają
To
co jest za górami
trzeba więc przesunąć góry
ale ja nie mam potrzebnych
środków technicznych
ani siły
ani wiary
która przenosi góry
więc nie zobaczysz tego
nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę¹⁹

Wiersz jest refleksją metapoetycką, wiele w nim niedopowiedzeń i odniesień intertekstualnych. Tekst ujęty jest w klamrę pytania („Dlaczego piszę?”) i odpowiedzi („dlatego / piszę”). Uwagę zwraca zaimek „To”, wyodrębniony przez zastosowanie przerzutni, wprowadzenie wielkiej litery i stwierdzenie, iż „To / [...] jest większe od życia”. Wydaje się, że wiersz ten można powiązać z tytułowym *To* Miłosza (ze zbioru *To* wydanego w 2000 roku), staje się wtedy ten utwór Różewicza tekstem dialogowym, szczególnie jeśli uwzględnimy kontynuację, jaką mógłby być tomik Różewicza *to i owo* (wydany w 2012 roku i rozpoczynający się wierszem *zawód: literat*).

Wspomniany zaimek wprowadza motyw tajemnicy istnienia, odwołania do sacrum, odczucia metafizyczności, wzmacniane przez powtórzenia rzeczownika *góry* i ewokowaną symbolikę (góra jako ‘centrum świata, siedziba bogów, objawienie’). Interesujące są gry znaczeniami tego pojęcia: *za górami*; *przesunąć góry*; *wiara przenosi góry*. Zastanawiające także jest zastosowanie konstrukcji tautologicznych: „»życie« zaśłania [...] większe od życia”; „góry zaśłaniają [...] jest za górami”. Tak jakby poeta przyglądał się strukturom językowym w sensie semantycznym i syntaktycznym, możliwościom *logosu* (przy wyraźnej jednak nieufności do wszelkich prób opisania świata).

¹⁹ Z tomu *szara strefa*, Wrocław 2002.

Powtórzony przysłówek *czasem* łagodzi wydźwięk obserwowanych czy przeżywanych zjawisk i pewną kategorię czasownika modalnego *trzeba*, który podkreśla powinność. Ów nakaz został skontrastowany (w eliptycznej frazie) z uświadamianą niemożnością działania persony lirycznej, jej bezsilnością: „ale ja nie mam potrzebnych / środków technicznych / ani siły / ani wiary”. Mimo tej autoironicznej konstatacji niemożność wyrażenia „niewyraźnego”, „nie-wyrażonego” („nie zobaczysz tego / nigdy”) wprowadza świadomość, a zatem odpowiedzialność poety. Pojawia się ważne dla Różewicza słowo *wiem* (które oznacza ‘wiedzę, świadomość’) i ono prowadzi do argumentu-wniosku: „dlatego piszę”.

Niepokój Różewicza, będący wynikiem gorzkich obserwacji świata i konkluzji na temat niewystarczalności mowy, braku zaufania do języka, pojawia się w wielu tekstach, także wcześniejszych jak na przykład w wierszu *Nie wypowiedziane*:

zaraz zaczniemy rozmowę
słowa zasłonią
to co się stało
wcześniej
poza nami
bez wyjścia

[...]

nasze słowa stają się bezdomne²⁰

W kolejnych dziełach powracać będzie problem granic wypowiadania się oraz dylemat konieczności przekraczania dostrzeganych, boleśnie odczuwanych, granic wyrażania się w języku. Skupienie się na słowie, dyskursie przyniosło paradoksalnie w wierszach Różewicza (oprócz studiów nad językiem współczesnej popkultury) zainteresowanie ascezą słowa, milczeniem czy przemilczeniem, ale ze świadomością konieczności pisania o tym.

***Utraciłem milczenie złote*²¹**

Motyw milczenia pojawiał się w twórczości poety od samego początku, jak w przywołanym określeniu „milczenie złote” przeciwstawionemu gadaniu. Jest to szczególnie widoczne w późnych wierszach, np. w znanym utworze *poeta emeritus* (datowanym na rok 1996), którego bohater „na stare lata woli / rozmawiać z ludźmi / którzy milczą”.

²⁰ Fragment wiersza z tomu *zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1999, s. 53.

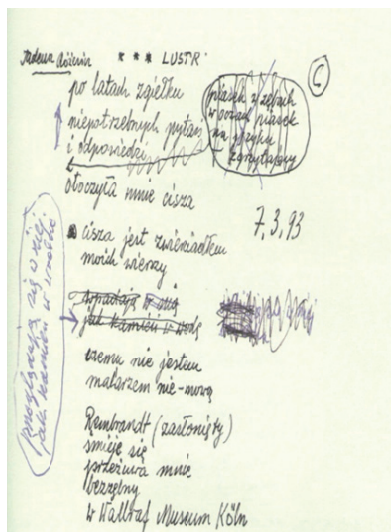
²¹ „Po co rozwiązałem język / utraciłem milczenie złote / gaduła nie powiem nic nowego / pod słońcem” – napisał Różewicz przed wieloma laty w wierszu *Uczeń czarnoksiężnika* (z tomu *Niepokój*, Kraków 1947).

Jednak i w tej materii możemy dostrzec paradoksy. Przywołany na początku artykułu dwuwiersowy fragment wiersza Różewicza *patyczek* jest parafrazą wypowiedzi filozofa Ludwiga Wittgensteina (*Traktat logiczno-filozoficzny*): „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. Wittgenstein był jednym z częściej przywoływanych przez Różewicza myślicieli, ale tu poeta podjął z nim – i ze sobą młodszym – wyraźną polemikę, podkreślając: „o czym mówić nie można / o tym trzeba mówić”.

Różewicz, mimo coraz częstszego odwoływania się w swojej twórczości do motywu milczenia, wybierał jednak najczęściej strategię mówienia (także o ciszy i nie-mówieniu) – czytał, rozmawiał, pisał, drukował różne wersje tych samych (?) tekstów, ujawniał rękopisy, skreślenia, zamiany, a czasami tylko o nich opowiadał, nie publikując autorskich wersji uprzednich, poszerzając w ten sposób dysputę nie tylko o zagadnienia procesu tworzenia.

Jakich narzędzi lektury wymaga tomik poetycki, na który coraz częściej składają się elementy tak różnorodne, jak zwykły konwencjonalny druk, wstawki rękopiśmienne, podobizny brulionów i czystopisów, maszynopisów i wydruków komputerowych z rękopiśmiennymi poprawkami, fotografie, rysunki samego Różewicza i grafiki innych autorów

– takie zasadne pytanie zadała badaczka Maria Prussak w artykule inspirowanym dyskusjami wokół tomu wierszy *nożyk profesora*²².



Jedna z wersji rękopisu wiersza *Zwierciadło* z tomu *zawsze fragment. recycling*²³

²² M. Prussak, *Robigus zjada żelazny nożyk*, „Teksty Drugie”, 2014, nr 2, s. 58.

²³ Magazyn O.pl, Polski Portal Kultury.

W publikacjach Tadeusza Różewicza (poza językiem poetyckim) często znaczenie mają papier, okładki, zdjęcia, jak na przykład w tomie *Wyjście*, w którym słowo *Wyjście* na tytułowej okładce odpowiada okładka tylna – ze słowem *Wejście* i fotografią poety otwierającego drzwi:



Strona tytułowa i tylna okładka tomu *Wyjście*

Te uchylone drzwi stają się w takim ujęciu metaforą – poeta wydaje się otwarty na paradoksy zagadnień mowy i milczenia oraz swojej roli jako twórcy.

Wiele fotografii pokazuje Różewicza odwróconego plecami. Można tę pozę i to milczenie (czy przemilczenia) – ujawniane w licznych utworach – potraktować jako odwracanie się poety od tego świata, jako niezgodę czy wręcz negację. Wydaje się jednak, że można też spojrzeć na to zjawisko jako na postawę „nieopisanej dyskrecji”²⁴, dzięki której Różewicz ucieka od sugerowanych czy narzucanych mu ról, odrzuca patos i stereotypowe ugrzęźnięcia w konwencjonalnych formach.

²⁴ Określenie „nieopisanej dyskrecji” przypisywane jest Rilkemu i wydaje się dobrze charakteryzować tendencje twórczości Różewicza, który nawiązywał w wielu wierszach do tradycji „pisarzy milczenia”: Friedricha Hölderlina, Rainera Marii Rilkego, Franza Kafki, Paula Celana i Samuela Becketta, oraz „filozofów milczenia”: wspomnianego Ludwiga Wittgensteina, Theodora Adorna, Carla Jaspersa oraz Hansa Gadamera, ale chyba nie wyczerpuje złożoności znaczeń twórczości Różewicza.

A ponieważ – co dało się zauważyć – poeta sięga po różne stylistyki i prowadzi złożone gry intertekstualne, warto byłoby także uwzględnić zamierzony wyrażnie dystans i humor widoczny w jego dziełach i sposobach ich prezentacji. Nie dziwi zatem, że czytelnik czuje się niejednokrotnie uprawniony, by odczytywać późne teksty Różewicza jako życiową i literacką grę, rodzaj poetyckiego performansu, w którym poeta prowokuje, zaczepia odbiorcę, parodiuje, szydzi i bawi (się), często jednak z goryczą. Jak w „ciemnym” wierszu *eciepecie o poecie*:

na długim
nieskończenie
złocistym słodkim
jak miód
lepie

widzę w niebieskim fraczku
wielkiego średniego
małego
poetę

widzę muchę
na lepie
dmie w zatkaną trąbkę
ciągnie nóżkę
czyści sklezione
skrzydełka
nózkami mąci
cienko śpiewa – „Tyrtej” –
do boju zagrzewa

zaciera rączki

w butelce po wódcę
układa swoją mękę
(to dla potomności)
widzę na mlecznej drodze
czarną muchę plujkę
(opluwa i przeprasza
przeprasza i opluwa)
[...]²⁵

Nie ma jednej formuły, w jakiej można by zamknąć mówienie o twórczości poety, który sam o sobie napisał, że jest „Don Kiszotem z Radomska”, i jednej

²⁵ Z tomu *szara strefa*, Wrocław 2002.

strategii odbioru, dlatego może warto byłoby uwzględnić te ambiwalentne niejednokrotnie ujęcia w szkolnej dydaktyce.

Różewicz mówi, że wiersze powstają ze sporu z samym sobą. Pisanie jest medytacją, zabawą, misją, grą, zabijaniem czasu. U Różewicza ważne jest wewnętrzne doświadczenie i obserwacja – z nich rodzi się to, co pisze. Jest świadkiem i/lub uczestnikiem. Tworzy niewytłumaczalny stos, dodaje mozolnie i w natchnieniu ziarnko do ziarnka, odwraca i przesypuje z powrotem – słowa jak piasek w klepsydrze²⁶.

Bibliografia

Andrzejewski B., *Filozofia słowa. Zarys dziejów*, Poznań 2016.

Myszkowski K., *Znaki Różewicza*, „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3.

Nycz R., *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2.

Prussak M., *Robigus zjada żelazny nożyk*, „Teksty Drugie”, 2014, nr 2.

Różewicz T., *Historia pięciu wierszy*, Wrocław 2011.

Różewicz T., *Margines, ale...*, Wrocław 2010.

Różewicz T., *Niepokój*, Kraków 1947.

Różewicz T., *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.

Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971.

Różewicz T., *szara strefa*, Wrocław 2002.

Różewicz T., *to i owo*, Wrocław 2012.

Różewicz T., *To, co zostało w nienapisanej książce o Norwidzie*, „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3.

Różewicz T., *Wyjście*, Wrocław 2004.

Różewicz T., *zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1999.

Szaj P., *Zimna hermeneutyka Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 1.

Witosz M., *Słowo i milczenie w poezji Tadeusza Różewicza końca XX i początku XXI wieku*, Katowice 2007.

²⁶ K. Myszkowski, *Znaki Różewicza*, „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3, s. 63.

Streszczenie

Artykuł podejmuje temat homo loquens na przykładzie wybranych późnych wierszy Tadeusza Różewicza. Poeta – w obronie słowa jako kategorii etycznej i estetycznej i by poddać refleksji przypadłości czasów współczesnych – sięga po różnorodne strategie językowe, gry stylami, formami i rolami w procesie nadawczo-odbiorczym. Przekracza granice języka, nie cofa się przed poetyką fragmentu, swoistą konwencją recyklingu aż po przemilczanie i milczenie w ponawianych wciąż próbach rozpoznawania rzeczywistości.

Słowa kluczowe: słowo, milczenie, strategie językowe, fragmentaryczność, autotematyzm

Summary

The article deals with homo loquens on the example of the selected late poems by Tadeusz Różewicz. The poet – defending the word as an ethical and aesthetic category, in order to focus on the ailments of modern times – reaches for various linguistic strategies, games in styles, forms and roles in the transceiving and receiving process. He crosses the language boundaries, does not retreat from the poetics of the fragment, a specific convention of recycling to the silence and omitment in repeated attempts to recognize the reality.

Keywords: word, silence, language strategies, fragmentation, autothematism

Brzęcząca pozłocina. Pszczoły w wierszu Bolesława Leśmiana w kontekście archetypowych znaczeń symbolicznych tego motywu¹

Obrazy pszczół pojawiały się od najdawniejszych czasów w różnych tekstach kultury – w przedstawieniach plastycznych i werbalnych. Pszczoły występowały między innymi w bajkach ezopowych², a jednym z najwspanialszych użyć tego motywu w polskiej poezji jest wiersz Jana Andrzeja Morsztyna *Pszczola w bursztynie*³. Innym znakomitym przykładem tekstu poetyckiego o pszczołach jest utwór Bolesława Leśmiana *Pszczoły*, ukazujący rój pszczół, który nawiedza kryptę grobową⁴:

W zakamarku podziemnym, w mieszkalnym pomroku,
Gdzie zmarły, zamiast dachu, ma nicość nad głową,
W pewną noc Wiekuistą, a dla nas – Lipcową
Coś zabrzękało... Śmierć słyszy i przynagla kroku...

A to – pszczoły, zmyliwszy istnienia ścieżynę,
Zboczyły do tych pustek jak do złego ula!
Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząco hula,
Że strach w mroku tę jurną ujrzeć pozłocinę!...

A zmarli w zachwyceniu, żrenicę rozwiewną
Przesłaniając od blasku skruszałych rąk wiórem,
Tłoczą się cień do cienia i wołają chórem:
„To – pszczoły! Pamiętacie? To – pszczoły na pewno!”

¹ Przedstawiona w tym szkicu interpretacja wiersza Leśmiana *Pszczoły* została włączona w nieco mniej rozbudowanej formie i w odmiennej redakcji do artykułu poświęconego pamięci Profesor Margarity Lekomcewej (T. Dobrzyńska, *Tajemnicza obecność pszczół. Wiersz Bolesława Leśmiana o pszczołach w kontekście archetypowych znaczeń symbolicznych tego motywu*, w druku).

² Zob. np. bajkę Jeana de La Fontaine'a *Szerszenie i pszczoły* w przekładzie Władysława Noskowskiego (J. de La Fontaine, *Bajki*, wybór, z ilustracjami Grandville'a, Warszawa 1971, s. 31–32).

³ J.A. Morsztyn, *Pszczola w bursztynie* [w:] *Poeci polskiego baroku*, oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, Warszawa 1965, t. I, s. 732.

⁴ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1995, s. 360.

Przytłumione snem bóle na nowo ich trawią!
Wdzięczni drobnym owadom za zbudzoną ranę,
Z wszystkich sił swej nicości patrzą w skry zbłąkane,
Co wzdłuż śmierci i w poprzek żywcem się złotawią...

Znali niegdyś te cuda złotego pomiotu,
A dzisiaj, zaniedbani w swych mgieł niedobrzysku,
Podziwiają skrzydlatą szaradę rozbłysku
I chyżą łamigłówkę brzęczącego lotu!

Ale drogę powrotną zwęszywszy w odmęcie,
Pszczoły lśnią się gromadą już co chwila rzadszą,
Już – w świat się przedostając, gasną na zakręcie –
Już ich – nie ma! – A oni wciąż patrzą i patrzą...

W wierszu tym wykorzystany został oryginalny repertuar środków poetyckich typowych dla poetyki Leśmiana, który w sposób radykalny przetwarza – czy raczej kreuje – rzeczywistość, odkrywając jej nieznane aspekty i stany. Świat przez niego wyobrażany jest projekcją języka, którego potencjał semantyczny i ograniczenia kategorialne poddawane są w jego wierszach różnym przekształceniom. W toku tych działań zawieszona zostaje potoczna wiedza o świecie (Wiedza Podstawowa) stabilizująca obraz rzeczywistości utrwalony w świadomości społecznej i stanowiąca podstawę standardowej komunikacji. Słowo poetyckie wywołuje zmiany form istnienia, objawiając swą moc magiczną⁵.

Świat Leśmianowski – stwarzany słowem – odsłania nieskończone możliwości przekształceń i pulsuje energią formowania się na nowo. Jest to świat powstały z inspiracji baśniowych i mitologicznych. Poszczególne byty wyzwalają się w nim z typowych powiązań i zależności. Wyposażone są w niezwykle cechy, zyskują też nieoczekiwane możliwości działania, co bywa rezultatem przesunięć w obrębie kategorii gramatycznych.

W wierszach Leśmiana często pojawiają się animizacje i antropomorfizacje, a przedstawienia poszczególnych bytów modyfikowane są przy użyciu wyrażen metaforycznych. Wizje rzeczywistości przedstawiane w jego utworach ukazują świat w procesie nieustannego stawania się – realizujący założenia filozofii Bergsona⁶. Analizując wyobraźnię poetycką Leśmiana, Michał Głowiński dostrzega w niej rysy wyobraźni pierwotnej, mitotwórczej⁷.

⁵ M. Jakitowicz, *Wstęp* [w:] tamże, s. 5–24.

⁶ Tamże, s. 11–13, 17; D. Samborska-Kukuć, *Myśliciel i znawca filozofii* [w:] „*Wiecznie siebie nowego głodnym, jak żuraw z szyją w przyszłość wyciągniętą*” – Bolesław Leśmian 1877–1937, red. A. Kluba, Warszawa 2017 (katalog wystawy „Leśmian” w Senacie RP).

⁷ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

Takie właśnie sposoby kształtowania obrazu świata znajdujemy w przytoczonym wierszu. Opowiada on historię pojawienia się roju pszczoł w krypcie grobowej na cmentarzu. Miejsce i czas tego zdarzenia są niby rozpoznawalne i dają się określić zgodnie z kategoriami pojęciowymi modelującymi rzeczywistość w świecie realnym, ale w Leśmianowskiej opowieści zyskują reprezentacje językowe zmieniające ich naturę. Krypta staje „zakamarkiem” – ‘małym, ciasnym, ustronnym pomieszczeniem; ciasnym kątem’⁸. Nie jest to już po prostu nisza grobowa, miejsce pochówku. Dzięki desygnującej ją nazwie wyprofilowana zostaje jako przestrzeń wąska i trudno dostępna, usytuowana gdzieś na uboczu, na peryferiach.

W tym właśnie miejscu, nazwanym „mieszkalnym pomrokiem”, przebywają umarli. Panująca tam ciemność, określona słowem o książkowej proveniencji *pomrok* (‘głęboki cień, niemal całkowita ciemność; mrok’) – bliskim znaczeniowo potocznie używanej jednostce leksykalnej *mrok* (‘stan słabej widoczności; szarość, zmierzch’) – nie jest już stanem, lecz nabiera cech materialnych i zyskuje charakter przestrzeni mieszkalnej: jest mieszkaniem umarłych.

W owym mieszkaniu – zamiast dachu czy sufitu – umarły ma nad głową „nicość”. Ukazana w tej funkcji nicość nabiera w sposób paradoksalny cech bytu. Zyskuje materialne istnienie, stając się odpowiednikiem stropu lub dachu. Biorąc pod uwagę opozycję ‘góra – dół’, która stanowi podstawę metafor pojęciowych o funkcji orientującej⁹, można w tym obrazie widzieć też układ przestrzenny, w którym usytuowana w górze nicość staje się substytutem nieba w jego znaczeniu religijnym – jako symbolicznej siedziby Boga i świętych. Równocześnie słowo to sugeruje zaprzeczenie istnienia czegokolwiek, a więc i Boga, którego istotą jest istnienie. Przypomnijmy, że w Biblii został nazwany imieniem „Jam jest, który jest” (Wj 3, 14). Rzeczywistość opisana w wierszu jest więc, z jednej strony, pozbawiona obecności Boga, ale z drugiej strony – w sposób paradoksalny – możliwe jest w niej życie pośmiertne umarłych, a miejsce Boga gdzieś w górze pozostaje zachowane, choć zajmuje je nicość.

W historii o pszczołach także czas okazuje się przekształcony i ma jednocześnie dwoistą naturę. Ta sama noc jest w potocznej rzeczywistości nocą lipcową, ale dla zmarłych (którzy egzystują w wieczności) jest „nocą Wiekuistą”. W tak przekształconej czasoprzestrzeni objawia się śmierć – przedstawiona tu w antropomorficznej postaci i zachowująca się jak człowiek zaniepokojony niespodziewanym zdarzeniem. Śmierć obdarzona jest zdolnością słyszenia, więc na dźwięk wydawany przez pszczoły reaguje przyspieszeniem kroków, gdyż chce sprawdzić

⁸ *Mały słownik języka polskiego* (dalej: MSJP), red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1969, hasło *zakamarek*.

⁹ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 36–44.

źródło niezwyklej odgłosów rozlegających się w ciszy cmentarza. Ale śmierć jest też w tej cmentarnej historii przestrzeni, którą można przemierzać w różnych kierunkach: „wzdłuż i w poprzek” przelatuje tam rój pszczoł.

Pszczoły wleciały do krypty grobowej niejako przez pomyłkę – „zmyliwszy istnienia ścieżynę” – bo przecież należą do realnego świata, świata żywych. Przedostając się w przestrzeń umarłych, pomyliły nie tylko drogę, ale i sam tryb istnienia. Wyrażenie „istnienia ścieżyna” materializuje abstrakcyjne pojęcie istnienia, można by je też rozumieć jako zaświatową replikę *drogi życia*. Dostając się do krypty, rój trafił w niewłaściwe miejsce – jakby nie do tego ula, który jest jego stałą siedzibą. Jego obecność w miejscu przebywania umarłych objawia się przez żywiołowy ruch, wirowanie, iskrzenie się w mroku i brzęczenie (rój hula, jest „jurną pozłociną”), co wyraża jego frenetyczną witalność. Wszystkie te przejawy obecności pszczoł w krypcie: motoryczne, wizualne i dźwiękowe, cechują się gwałtownością i niepohamowaną energią, co jest obce przestrzeni grobowej, w której normalnie panują bezruch, cisza i ciemność.

Splot bodźców dźwiękowych i wzrokowych cechujących się gwałtowną zmiennością został w tym fragmencie zilustrowany sekwencją zbitek spółgłoskowych: *-skrz-, -brz-, -jrz-*, która uwydatnia dźwiękonaśladowczą wyrazu onomatopeicznego, jakim jest słowo *brzęcząco* i ukierunkowuje znaczenie wskazanej aliteracji¹⁰. Wyraz ten użyty został w funkcji przysłowka, który określa *hulanie* (por. „brzęcząco hula”). Warto odnotować, że ta konstrukcja – realizująca figurę *hypallage*, bo przekraczająca zasięg typowej łączliwości czasownika *hulać* z określającymi go przysłówkami – pociąga za sobą konsekwencje w planie ontologicznym: zjawiska sprzężone ze sobą w unikalny sposób reprezentują skumulowaną, wieloaspektową formę zachowania. Jest to przejaw wymykania się rzeczywistości spod panowania wszelkiej powszechnie uznawanej kategoryzacji. Świat objawia się w coraz to innych postaciach; jest poznawany w nieustannym procesie tworzenia się na nowo, w kompleksowy sposób – przez syntezyjne zespolenie wrażeń zmysłowych.

Przenikające do przestrzeni grobowej pszczoły ukazane są z dwóch perspektyw. Najpierw w toku opowieści zostały zidentyfikowane jako pszczoły, a w formie tej identyfikacji wyrażone zostało pewne zaskoczenie narratora („A to – pszczoły”). Drugi akt identyfikacji dokonany został przez samych umarłych, a przedstawiono go w kolejnych fazach rozpoznawania obiektu: najpierw pszczoły postrzegane są jako nieokreślona złocista masa – „pozło-

¹⁰ Na ten czynnik regulujący znaczenie figury dźwiękowo-znaczeniowej zwraca uwagę Lucylla Pszczołowska, pisząc: „[...] efekty onomatopeiczne wywoływać mogą aliteracje różnego typu. Aby takie efekt powstał, konieczna jest jednak obecność sygnału wywoławczego, jaki stanowi znaczenie jednego choćby wyrazu w zespole objętym figurą aliteracyjną. Bez tego semantycznego kontekstu powtórzenie dźwięku nie jest w stanie spowodować żadnych wyraźnych asocjacji u odbiorcy” (L. Pszczołowska, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław 1977, s. 44).

cina”, a dopiero później te złocące się istoty zostają zidentyfikowane jako pszczoły.

Zauważmy, że ukazany tu akt identyfikacji zjawiska i odtwarzania jego nazwy przez umarłych („To – pszczoły! Pamiętacie? To – pszczoły na pewno!”) jest formą zbiorowego odzyskiwania pamięci: odtwarzania wiedzy o przedmiotach i odzyskiwania mowy. Użyta ostatecznie nazwa *pszczoły*, o potwierdzonej referencji („To – pszczoły na pewno!”), należy do kodu językowego używanego przez wspólnotę ludzi żyjących; wyraz ten jest elementem języka – kodu leksykalnego dysponującego utrwalonym zespołem konceptualizacji i skonwencjonalizowanym nazewnictwem, a wiedza o świecie, sprzężona ze słowami, umożliwia nazywanie rozpoznawanych obiektów.

Wcześniej pszczoły określone zostały przez umarłych przy użyciu neologizmu „pozłocina”, a więc niejako prowizorycznie. Określenie to odwzorowuje dominujące cechy obiektu postrzeganego wzrokowo i traktuje ten obiekt tak, jakby nie został jeszcze włączony do stałego zasobu rzeczy wyodrębnionych pojęciowo i nazwanych. Umarli nie tylko utracili życie, ale powyższy zabieg nazewniczy sugeruje, że rozpadowi uległ też ich język, utrwalone w nim stereotypy poznawcze. Pszczoły przybywające ze świata żywych stymulują jednak odzyskanie zdolności używania języka.

A więc: pszczoły – nazwane „pozłociną” – to wyodrębniony byt postrzegany jako coś złocistego, pokrytego złotem. Ten wyłaniający się w akcie percepcji złotawy byt błyszczący, rozsiewa blask¹¹. Przez rozsiewanie blasku, ruch i brzęczenie pszczoły objawiają swoją witalność. Ich ukazanie się wywołuje radość umarłych, którzy jako cienie rozplywające się w powietrzu (patrzące „żrenicą rozwiewną”) i szczątki ludzkie podległe rozpadowi (ręce zmieniające się w „skruszały wiór”), są przeciwieństwem pierwiastka życia reprezentowanego i uobecnianego w tym przypadku przez pszczoły. Budowany w tej scenie kontrast UMARLI – PSZCZOŁY wykorzystuje nie tylko rzeczywiste jakości przedstawianych zjawisk, ale znajduje też przedłużenie w konotowanych przez nie archetypowych ekwiwalentach znaczeniowych – w symbolach¹². Na tej zasadzie UMARLI prowadzą na myśl serię pojęć: mrok / cień / podziemie / rozpad / śmierć, która na poziomie znaczeń symbolicznych stoi w opozycji do serii: jasność / światło / blask / złoto / ruch / życie – związanej z motywem PSZCZOŁY. Obie te serie leżą u podstaw opisu pojawienia się pszczoł w krypcie grobowej i determinują sposób jego szczegółowego rozwinięcia.

¹¹ Połysk uznawany jest za cechę definicyjną złota – por.: „złoto – pierwiastek chemiczny, metal szlachetny, żółty o silnym połysku [...]” (MSJP).

¹² P. Wheelwright, *Symbol archetypowy* [w:] *Symbol i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1991, s. 265–311.

Opisana w wierszu scena przedstawia zatem coś więcej niż tylko epizod wpisany w specyficzną wizję rzeczywistości stworzoną przez Leśmiana, który przekształcał potocznie uznawane formy istnienia i odkrywał inne możliwe światy. Jego wizja zakorzeniona jest w archaicznych koncepcjach mitologicznych i nawiązuje do prastarych kodów symbolicznych wiążących pszczoły z pierwiastkiem światła, ze słońcem. Związek pszczół ze słońcem i pojęciami pokrewnymi odnotowują słowniki symboli – m.in. Władysław Kopaliński: „Pszczoła jest symbolem słonecznym, istotą ognistą [...]”¹³. Symbolika solarna pszczoły otwiera nowe tory skojarzeń, wzbogacając ten motyw o wartości symboliczne złota. Powiązanie obu symboli – słonecznego blasku i złota – potwierdza inny słownik: „M.in. ze względu na swoją barwę niemal wszędzie [złoto] identyfikowane jest ze słońcem lub z ogniem”¹⁴.

Uruchomienie pola asocjacyjnego wymienionych tu symboli napełnia wiersz Leśmiana bogactwem sensów, zwłaszcza zaakcentowane w nim związki pszczół ze złotem (zob. pszczoły – „pozłocina”, „złotawią się”, są „złotym pomiotem”) aktywują przebogate złoża symboliki poświadczone w tradycji słowiańskiej i w folklorze polskim¹⁵. Świetlista, złocista i ognista natura pszczół znalazła odbicie w dalszym przebiegu historii cmentarnej przedstawionej przez Leśmiana: w kolejnych strofach wiersza pszczoły określone zostały metaforycznie jako „skry zbłąkane”, które „złotawią się”, „lśnią się” i „gasną na zakręcie”; są „złotym pomiotem” – czymś zrodzonym ze złota¹⁶. Złożoność i zagadkowość ich natury oddaje kumulacja sensów w peryfrazach określających pszczoły jako „skrzydlatą szaradę rozbłysku” czy „chyżą łamigłówkę brzęczącego lotu”, gdzie przy użyciu figury *hypallage* skumulowane zostały wielorakie jakości dookreślające rozbłysk i lot, które zwiastują pojawienie się jakichś niezidentyfikowanych istot (jak z kontekstu wynika – pszczół). Ich byt zostaje zapośredniczony przez akty umysłowe obserwatorów, którzy w nagłym pojawieniu się błyszczącego i brzęczącego zjawiska dostrzegają coś, co intryguje i wymaga identyfikacji; co skłania do szukania jego nazwy (zob. pauzy sygnalizujące namysł w zdaniach: „To – pszczoły! Pamiętacie? To – pszczoły na pewno!”).

Takie przedstawianie rzeczywistości – rzeczywistości podległej ustawicznemu rozpoznawaniu i niedającej się ostatecznie zamknąć w jakiejś powszechnej uznawanej postaci – jest typowe dla całej twórczości Leśmiana.

Umarli przyjmują niespodziewane przybycie pszczół z radością, podziwem i wdzięcznością, choć towarzyszące temu rozpoznawanie, przypominanie

¹³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło *pszczoła*, s. 341.

¹⁴ *Leksykon symboli Herder*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992, s. 185.

¹⁵ Zob. m.in. obszerny artykuł hasłowy *Złoto* opracowany przez folklorystów lubelskich (*Słownik stereotypów i symboli ludowych*, koncepcja całości i red. J. Bartmiński, zastępca red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, Lublin 2012, t. 1: *Kosmos*, cz. 4, s. 163–279).

¹⁶ Jak podaje MSJP, *pomiot* to ‘potomstwo zwierząt pochodzące z jednego miotu’.

sobie znanych niegdyś przedmiotów i sytuacji przywraca im też pamięć rzeczy bolesnych („Przytłumione snem bóle na nowo ich trawia!”), a powrót do życia oznacza ponowne zdanie się na cierpienie. Starają się ze wszystkich sił dojrzeć pszczoły, które wdarły się w przestrzeń śmierci – przestrzeń zmaterializowaną, bo rozciągającą się „wzdłuż i w poprzek”. Pszczoły dostały się tam „żywcem”, a umarli patrzą na nie „z wszystkich sił swej nicości”. To określenie uwydatnia niedający się racjonalnie pojąć wysiłek obserwatorów, którzy usiłują pokonać bariery ontologiczne: starają się działać pomimo tego, że są martwi, przeszli w stan niebytu, a więc utracili zdolności percepcyjne i poznawcze typowe dla istot żywych.

Spotkanie z pszczołami odnawia u zmarłych pamięć dawnych ran i uzmysławia kontrast między KIEDYŚ (ZA ŻYCIA) i TERAŻ (PO ŚMIERCI). Obecna kondycja umarłych jest żałosna: są cieniami wśród mgieł. Ich oczy są „roz-wiewne”, a więc ulegają dematerializacji jako coś, co pod wpływem wiatru rozpływa się w powietrzu. Istnieją, zatracając resztki materialności i tracąc zdolność percepcji, co jest w istocie równoznaczne z nieistnieniem. Egzystują „w swej nicości”, a nad nimi rozciąga się substytut transcendencji – nicość. Określenie zaświatów „niedobrzyskiem” to neologizm, który niesie niejasną treść, stanowiąc próbę wysłowienia czegoś, na co nie ma odpowiedniego słowa. Możliwe do odtworzenia relacje tego wyrazu z istniejącymi jednostkami leksykalnymi wskazywałyby na podstawę *niedobrze*, a na sens derywatu powołanego w wierszu naprowadza zbliżona formacja *urwisko* – miejsce, gdzie się urywa grunt, ‘stroma, prawie pionowa ściana skalna o nierównej powierzchni; rozpadlina, przepaść’ (MSJP). Inna analogiczna formacja to *przitulisko* – synonim *przytułku*; słowo to oznacza ‘miejsce, gdzie można się schronić, mieć dach nad głową, znaleźć schronienie’. „Niedobrzysko” to jednak nie tylko miejsce, ale i sytuacja, w której jest niedobrze, lub stan, że jest niedobrze. Dodatkowy walor ekspresywny nadają temu neologizmowi analogie strukturalne z augmentatywami tworzonymi przy użyciu sufiksów *-isko/-ysko* – typu *psisko*, *konisko* – przedstawiające „niedobrzysko” jako coś postrzeganego negatywnie.

Pszczoły jednak odlatują, znalazłszy drogę powrotną z grobowej jamy – miejsca usytuowanego poza światem, określonego tu jako „odmęt” ‘otchłań’ (słowo to w swym znaczeniu dosłownym oznacza głęboką, nieprzejrzystą wodę). Ich odlot przedstawiany jest z punktu widzenia umarłych, którzy wpatrują się w znikający obraz – w lśnienie, którego intensywność zmniejsza się wraz z oddalaniem się roju i wreszcie niknie. „Już ich – nie ma!” – z żalem mówią obserwatorzy, a to stwierdzenie (z pauzą wewnątrz zdania) odwzorowuje sam akt długiego wpatrywania się. Kryje też w sobie paradoks: nieistnienie przypisane byłoby pszczołom (które przecież tylko znikły z pola widzenia), a stwierdzają to ci, których egzystencja jest problematyczna. Zgodnie z wizją zarysowaną

w wierszu istnienie umarłych jest szczególnym sprzężeniem nicości i bytu, przy zachowaniu resztek cielesności.

Ale w świecie kreowanym przez Leśmiana formy istnienia nie są rozpoznawane na podstawie potocznego doświadczenia i nie podlegają logice zdroworozsądkowej. Dowodzi tego także ostatnia scena przedstawionej historii. Kiedy pszczoły odlatują z krypty, to umarli „wciąż patrzą i patrzą...”, pozostając w tym stanie zapatrzenia w bezczasie swojej pośmiertnej egzystencji – pewnie na wieczność.

* * *

Zarysowana opozycja PSZCZOŁY – UMARLI wyznacza kluczowe elementy struktury historii cmentarnej przedstawionej w wierszu Leśmiana i wpisuje protagonistów w opozycję ŻYCIE – ŚMIERĆ. Można jednak zadać pytanie, czy jej członki należą rzeczywiście do dwu przeciwstawnych kategorii bytu i czy już samo współwystępowanie tych członków nie świadczy o paradoksalnym sprzężeniu motywu pszczoł z tematem śmierci. Domysł taki potwierdzają słowniki symboli, w których – obok innych znaczeń – pszczole przypisane zostały zdolności symbolizowania nieśmiertelności, zmartwychwstania, śmierci¹⁷.

Również tradycja literacka dostarcza dowodów na łączne występowanie obu motywów. Zwraca na to uwagę Tomasz Wójcik¹⁸, zestawiając wiersz Leśmiana o pszczołach z utworami Rainera Marii Rilkego, Paula Valéry'ego i Czesława Miłosza, w których pszczoły pojawiają się w kontekście tematu śmierci czy umierania¹⁹. To współwystępowanie motywów mogłoby sugerować, że pszczółom przypisywane są szczególne zdolności przenikania tajemnicy egzystencji. Towarzysząc sytuacjom przejścia w zaświaty, zdradzają w mniej lub bardziej wyraźny sposób swą transcendentną naturę. Jest to zapewne relikw dawnych wierzeń – utrwalony w treści symbolu.

Wymieniony przez Wójcika wiersz Miłosza to poemat *Orfeusz i Eurydyka*²⁰ – napisany przez poetę po śmierci żony i ukazujący jego ówczesne przeżycia za pośrednictwem znanych wątków mitologicznych. Wychodzący z Hadesu Orfeusz (*alter ego* poety) odkrywa, że nie ma z nim Eurydyki. Zrozpaczony przytula się do ziemi i zasypia wśród pachnących ziół, a scenie tej towarzyszy brzęczenie pszczoł:

¹⁷ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 340; *Leksykon symboli...*, dz. cyt., s. 131.

¹⁸ T. Wójcik, *Apis mellifera* (Rilke, Leśmian, Valéry, Miłosz), „Tekstualia” nr 1, s. 101–105.

¹⁹ Do tej grupy utworów włączyć można wcześniej wymieniony wiersz Jana Andrzeja Morsztyna *Pszczoła w bursztynie*, który oparty jest na koncepcie: śmierć pszczoły zamkniętej w bursztynie jak w sarkofagu zapewnia jej w paradoksalny sposób wieczne trwanie. Zabawowy ton tej barokowej miniatury odbiega od tonacji emocjonalnej innych wierszy omawianych w tym studium.

²⁰ C. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 46.

[...]

Dniało. Ukazały się załomy skał
Pod świetlistym okiem wyjścia z podziemi.
I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę,
Za nim na ścieżce nie było nikogo.

Słońce i niebo, a na nim obłoki.
Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczół.
I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi.

Z punktu widzenia konstrukcji obrazu poetyckiego brzęk pszczół uwydatnia w tej scenie samotność bohatera, który w ciszy przeżywa swą tragedię, mając za świadków tylko „słońce i niebo, a na nim obłoki”. Jednak to brzęczenie pszczół ma w sobie coś empatycznego, bo dźwięk „trwa nisko” nad zdesperowanym leżącym na ziemi człowiekiem – podobnie jak ciepła ziemia, do której przylatywała twarz. Tradycja mitopoetycka podsuwa domysł, że pszczoły są uczestnikami tej sytuacji jako istoty reprezentujące wymiar transcendentny, uosabiające szczególne wtajemniczenie.

Do obu omawianych tekstów można dołączyć przejmujący sonet poety młodszej generacji – Tomasza Różyckiego²¹. W wierszu *Spalone mapy*²² opisyuje on swą podróż na Ukrainę do ziemi przodków, gdzie poszukiwał śladów swych bliskich, którzy w czasie wojny padli ofiarą czystek etnicznych:

*Dla J.B.*²³

Pojechałem na Ukrainę, to był czerwiec
i siedłem po kolana w trawach, zioła i pyłki
krążyły w powietrzu. Szukałem, lecz bliscy
schowali się pod ziemią, zamieszkali głębiej

²¹ Wiersz Różyckiego i zawarte w nim motywy owadzie, m.in. obecność pszczół nad masowymi mogiłami ofiar pogromów, analizuję dokładniej we wcześniejszym szkicu (*Nasłuchiwanie. Echa tragicznych wydarzeń w spalonych mapach Tomasza Różyckiego*, „Tekstualia”, <http://tekstualia.pl/index.php?DZIAL=varia&ID=34> [dostęp: 19 września 2018 r.]; wersja zmieniona i rozszerzona w: *Język pisarzy IV: środki artystycznego wyrazu*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa (w druku).

²² T. Różycki, *Kolonie*, Kraków 2006, s. 57.

²³ Jak wyjaśnił w wywiadzie sam poeta, wiersz *Spalone mapy* dedykowany był jego francuskiemu tłumaczowi o nazwisku Jacques Burko, który przeżył podobnie poruszającą podróż do kraju swych przodków (M. Rabizo-Birek, *Tomasza Różyckiego poetyckie podróże na Ukrainę* [w:] *Pogranicze kulturowe. Odrębność – wymiana – przenikanie – dialog*, red. O. Weretiuk, J. Wolski, G. Jaśkiewicz, Rzeszów 2009, s. 288–307).

niż pokolenia mrówek. Pytałem się wszędzie
o ślady po nich, ale rosły trawy, liście
i pszczoły wirowały. Kładłem się więc blisko,
twarzą do ziemi i mówiłem to zaklęcie –

możecie wyjść, już jest po wszystkim. I ruszyła
się ziemia, a w niej krety i dżdżownice, i drżała
ziemia i państwa mrówek roiły się, pszczoły
latały ponad wszystkim, mówiłem wychodźcie,

mówiłem tak do ziemi i czułem jak rośnie
trawa ogromna, dzika wokół mojej głowy.

Wiersz dotyka jednej z największych tragedii, jakie wydarzyły się w czasie drugiej wojny światowej na Kresach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, gdzie ofiarą okrutnych mordów padło w 1942 roku i latach następnych około stu tysięcy polskich mieszkańców – ludność cywilna, całe rodziny wraz z kobietami i dziećmi. Dziwnie pobudzone pszczoły są świadkami reakcji bohatera przeżywającego śmierć ludzi, którzy zginęli jako ofiary czystek etnicznych na Wołyniu. Ukazywane są dwukrotnie: „pszczoły wirowały”, „pszczoły latały ponad wszystkim”, co świadczy o ważności tego motywu. Ich niespokojne zachowanie może dowodzić, że wiedzą one o zwłokach, które ukrywa ziemia. Przedstawiony obraz uaktywnia symboliczne znaczenia pszczół jako istot reprezentujących porządek transcendentny²⁴.

Przywołane utwory wykazują zastanawiające podobieństwa, jeśli chodzi o zespolenie motywów pszczół i śmierci – zbieżności niezależne od różnicy poetyk i aktualnej konfiguracji elementów obrazowania. Można te analogie tłumaczyć oddziaływaniem tradycji poetyckiej – powtarzalnością pewnych motywów, pewnych sposobów komponowania obrazów. Ale jeśli pole poszukiwań rozszerzyć na wszelkie teksty kultury i sięgnąć w odległą przeszłość, to okaże się, że ta znamienita regularność pojawiania się wyobrażeń pszczół w kontekście śmierci jest szeroko reprezentowana: wizerunki pszczół znaleźć można na przykład na grobowcach czy w katakumbach, a przez orfików pszczoły uważane były za ekwiwalent dusz²⁵. Poświadczono są też wyobrażenia neoplatoników o przemianie duszy zmarłego w pszczołę²⁶. W starożytnej Grecji owady te traktowano jako symbol śmierci i zmartwychwstania, łącząc je z przedstawieniami Demeter i Persefony²⁷ itp.

²⁴ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 341.

²⁵ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 338–339.

²⁶ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 340.

²⁷ *Leksykon symboli...*, dz. cyt., s. 131.

Być może pojawianie pszczół na granicy świata i zaświatów wynika z halucynogennych własności miodu pitnego, który umożliwiał wejście w kontakt z siłami nadprzyrodzonymi. Jak dowodzą badania śladów najstarszych form obrzędowości śródziemnomorskiej odkrywanych na Krecie, a związanych z kulturą minojską okresu 3–2 tysiąclecia p.n.e., napojem alkoholowym najwcześniej wykorzystywanym jako środek wprowadzający w trans i umożliwiający kontaktowanie się ze światem nadprzyrodzonym był właśnie sfermentowany miód. Używano go w pradawnych obrzędach, z których wykrystalizowały się misteria dionizyjskie. Ich orgiastyczny obraz – szal ogarniający menady rozszarpujące żywe zwierzęta – przechowały różne źródła antyczne²⁸. Sam proces fermentacji – gnicia, które nie prowadziło do ostatecznego rozpadu, lecz powodowało przemianę fermentującej cieczy w trunku wprowadzający w oszołomienie, wywołujący euforię i halucynacje – stawał się dla ludzi z tych zamierzchłych czasów objawieniem prawdy o niezniszczalności życia. Dodatkowym motywem potwierdzającym związek miodu z odradzaniem się życia była archaiczna praktyka wykorzystywania bukłaka z zaczopowanej skóry wołu, w którym jakoby samorzutnie powstawały, a potem gnieździły się pszczoły, czyli – wedle starożytnych wyobrażeń – martwe zwierzę dawało życie rojowi pszczół²⁹.

Cały proces przygotowywania miodowego napoju od czasów starożytnych zdradza zadziwiające analogie ze strukturą fabularną opowieści o pszczołach w grobowcu, stworzonej przez Leśmiana. W jej archetypowym pierwowzorze odpowiednikiem krypty grobowej byłaby jama, w której pszczoły gnieźdzą się i zbierają miód. W określonym dniu roku (chodzi o poranny wschód Syriusza, kiedy budzi się do życia przyroda i zaczyna się czas upałów) z jamy tej rozlewa się w nocy jasność, a ludzie uczestniczący w misterium doświadczają stanów z pogranicza życia i śmierci, dotykają tajemnicy życia:

Na Krecie jest pszczela jaskinia [...]. Stosownie do religijnego zakazu (*hosion*) nikomu, ani bogu, ani człowiekowi, nie wolno do niej wchodzić. Co roku, w określonym dniu, wydobywa się z jaskini potężny, ognisty blask³⁰.

Jak wyjaśnia Kerényi: „światło [...] pochodziło chyba od pochodni płonących podczas odprawianych w jaskini ceremonii misteryjnych”³¹, które organizowano po czterdziestodniowym okresie fermentacji miodowego trunku.

²⁸ K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, Warszawa 2008.

²⁹ Tamże, s. 52.

³⁰ Tamże, s. 43. Przytoczony fragment pochodzi z opowiadania *Złodzieje*, włączonego do zbioru cudownych historii autorstwa starorzymskiego pisarza Antoninusa Liberalista. Jak zaznacza Kerényi, opisana w tym opowiadaniu historia oparta jest na prastarych źródłach, a jej treść została zobrazowana na wazie z VI wieku p.n.e.

³¹ Tamże, s. 54.

Szukając bliższych nam źródeł kulturowych poświadczających archetypowe funkcje symboliczne pszczół, przywołajmy tu też archaiczne wierzenia odtworzone na podstawie reliktyw zebranych z terenów Słowiańszczyzny. Wskazują one na jeszcze jeden ważny trop mogący wyjaśnić pojawianie się pszczół w okolicznościach objawiania się zagadki istnienia, przechodzenia z życia w śmierć. Jak podaje Andrzej Szyjewski, pszczoła występowała w micie kosmogonicznym jako posłaniec boga Welesa wysłany na przespiegi do Peruna, jest więc boskim zwiadowcą przenikającym w obcą przestrzeń i dokonującym rozpoznania sytuacji³². To by wyjaśniało badawczą naturę pszczół wlatujących w różne zakamarki, w różne miejsca, w których rozgrywa się dramat przechodzenia w zaświaty.

Wydaje się, że echa tych archaicznych wyobrażeń – tak odległych w czasie, a przechowywanych jedynie w obrzędach i mitach – odzywają się w konstrukcji motywów w analizowanych wierszach. W przedstawionych tam obrazach pszczoły wlatują do krypty grobowej, nawiedzają umarłych, pojawiają się w momencie śmierci i przeżywania żałoby, a także towarzyszą odkrywaniu śladów zbrodni. Ich obecność pozostaje zagadkowa, ale ukazując się na granicy życia i śmierci, stają się one świadkami objawiania się tajemnicy bytu.

Bibliografia

Cirlot J.E., *Słownik symboli*, Kraków 2000.

Dobrzyńska T., *Nasłuchiwanie. Echa tragicznych wydarzeń w Spalonych mapach Tomasa Różyckiego*, „Tekstualia”, <http://tekstualia.pl/index.php?DZIAL=varia&ID=34> [dostęp: 19 września 2018 r.]; wersja zmieniona i rozszerzona w: *Język pisarzy IV: środki artystycznego wyrazu*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa (w druku).

Dobrzyńska T., *Tajemnicza obecność pszczół. Wiersz Bolesława Leśmiana o pszczołach w kontekście archetypowych znaczeń symbolicznych tego motywu* (w druku).

Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

Kerényi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, Warszawa 2008.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

La Fontaine J. de, *Bajki*, wybór, z ilustracjami Grandeville’a, Warszawa 1971.

Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

Leksykon symboli Herder, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992.

Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1995.

³² A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 33.

Mały słownik języka polskiego, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1969.

Miłosz C., *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006.

Poeci polskiego baroku, oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, Warszawa 1965.

Pszczołowska L., *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław 1977.

Rabizo-Birek M., *Tomasza Różyckiego poetyckie podróże na Ukrainę* [w:] *Pogranicze kulturowe. Odrębność – wymiana – przenikanie – dialog*, red. O. Weretiuk, J. Wolski, G. Jaśkiewicz, Rzeszów 2009.

Różycki T., *Kolonie*, Kraków 2006.

Samborska-Kukuć D., *Myśliciel i znawca filozofii* [w:] *„Wiecznie siebie nowego głodnym, jak żuraw z szyją w przyszłość wyciągniętą” – Bolesław Leśmian 1877–1937*, red. A. Kluba, Warszawa 2017 (katalog wystawy „Leśmian” w Senacie RP).

Słownik stereotypów i symboli ludowych, koncepcja całości i red. J. Bartmiński, zastępca red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, Lublin 2012.

Szyjewski A., *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 33.

Wheelwright P., *Symbol archetypowy* [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1991.

Wójcik T., *Apis mellifera* (Rilke, Leśmian, Valéry, Miłosz), „Tekstualia” nr 1.

Streszczenie

Interpretacja wiersza *Pszczoły* Bolesława Leśmiana ujawnia typowe cechy jego techniki poetyckiej: wykorzystanie neologizmów, metafor, umiejętność wywoływania różnych zjawisk za pomocą onomatopei. Przy użyciu tych wszystkich środków poeta tworzy niezwykle obraz rzeczywistości jako projekcję języka. Pszczoły ujawnione w tytule jego wiersza, a także historia ich pojawienia się w grobowcu, gdzie spotykają zmarłych, zyskują głębszą motywację w konfrontacji z dwoma innymi wierszami, w których pszczoły są prezentowane wraz z tematem śmierci (zob. Orfeusz i Eurydyka Czesława Miłosa i Spalone mapy Tomasza Różyckiego). Interesujące analogie przywołują także tradycję symboli archetypowych wraz z archaicznymi rytuałami związanymi z miodem pitnym. Pszczoły pojawiają się tam jako symbole życia, duchów i zmartwychwstania. Mogą towarzyszyć ludziom w innym świecie albo wcielać się w rolę boskich zwiadowców.

Słowa kluczowe: Bolesław Leśmian, językowy obraz świata, neologizm, animizacja, onomatopeja, synestezja, symbol archetypowy, symbolika solarna

Summary

Interpretation of the poem *Pszczoły* by Bolesław Leśmian reveals the typical features of his poetic techniques: exploration of neologisms, metaphors, ability to evoke various phenomena by using the sound figures. With all these means, the poet creates an unusual picture of the reality as a projection of the language. The bees exposed in the title of his poem, as well as the story of their appearance in the tomb where they meet the dead people, acquire a deeper motivation when confronted with two other poems where the bees are presented along with the death subject (see *Orfeusz and Eurydyka* by Czesław Miłosz and *Spalone mapy* by Tomasz Różycki). Interesting analogies brings also the archetypal symbolic tradition together with the archaic rituals exploring the mead. The bees appear there as the symbols of life, spirits and resurrection. They may accompany people to the other world or else they play role of the divine scouts.

Keywords: Bolesław Leśmian, linguistic image of the world, neologism, animization, onomatopoeia, synesthesia, archetypal symbol, solar symbolism

Tomasz Korpysz

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

**Nie wierz nigdy poecie?
Na marginesie wiersza Cypriana Norwida
Z pokładu „Marguerity” wpływającej dziś do New-York**

I

Mimo szkolnej dydaktyki wielu czytelników – nie tylko uczniów – ma tendencję do jednoznacznego przypisywania słów osoby mówiącej w utworze literackim autorowi tego utworu. Kategorie narratora, podmiotu lirycznego czy „gospodarza poematu”, wykreowanego przez Kazimierza Wykę, albo nie są znane przeciętnym czytelnikom, albo też nie trafiają do ich wyobraźni. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy „ja” liryczne czy narrator pierwszoosobowy silnie manifestują się w tekście. Dodatkowym czynnikiem wzmacniającym przekonanie, że dzieło literackie jest opowieścią o autorze, o jego prawdziwym życiu i autentycznych doświadczeniach, a wypowiedzi podmiotu mówiącego można *in extenso* włożyć w usta twórcy, są różnego rodzaju tropy autobiograficzne obecne w utworze. Im jest ich więcej, im wyraźniej tekst zakorzeniony jest w biografii artysty oraz w historii i konkretnej przestrzeni, tym rekonstruowane przekonanie jest silniejsze. Tak jakby świat literatury niejako z definicji nie opierał się na kreacji, jakby w dziele nie pojawiały się różne głosy, jakby nie istniały różne piętra nadawcze...

Trudno jednakże dziwić się takiej postawie czytelniczej na przykład ucznia, który zapewne wcześniej zapoznawszy się z biogramem danego twórcy, czyta jego utwór w jakiś sposób nawiązujący do osób, miejsc, realiów czy zdarzeń w tymże biogramie opisanych. Trudno się dziwić tym bardziej wtedy, gdy w dziele literackim znaleźć można nazwiska autentycznych postaci, nazwy dobrze znanych miejsc czy instytucji, opisy wydarzeń historycznych, gdy dzieło to jest obudowane autorskimi komentarzami (w listach, wywiadach, innych tekstach o charakterze dyskursywnym) czy też choćby gdy towarzyszy mu metatekst lokalizujący je w czasie i przestrzeni. W takich przypadkach, gdy poeta czy pisarz sam świadomie odsyła do konkretnej rzeczywistości zewnętrznej oraz do swojego życia, pokusa utożsamiania osoby mówiącej z twórcą dzieła staje się jeszcze bardziej zrozumiała. Wzmacnia ją przy tym niemała liczba komentarzy i opracowań, których autorzy chętnie stosują klucze biograficzne do interpretacji utworów literackich. Zwłaszcza w tradycyjnych, wyrosłych z hermeneutyki, szkołach interpretacyjnych biografia autora oraz realia czasu i miejsca powstania utworu są bardzo istotnymi kontekstami jego lektury, której celem jest

„zrozumienie intencji twórcy dzieła za pośrednictwem tekstu”¹. Takie podejście do dzieła literackiego sprawia, że przy jego interpretacji pieczołowicie odtwarza się i weryfikuje te konteksty. Bardzo często okazuje się wówczas, że ślady biografii czy historii są fałszywe, są tropami mającymi w gruncie rzeczy zwieść czytelnika, mają charakter świadomie przyjętej strategii komunikacyjnej, autorskiej gry. Przyjrzyjmy się pod tym kątem jednemu z mniej znanych wierszy Norwida i sprawdźmy, czy i jak bardzo można w tym przypadku wierzyć poecie.

II

Z pokładu „Marguerity” wpływającej d z i ś do New-York

Londyn 1852, decembra
godzina 10 rano

I

Cokolwiek słońca w żaglach się prześwieca,
Omuska maszty lub na fale s-pryska:
Mgły nikną niby z a s ł o n a k o b i e c a,
Obłoki widać za nią jak z w a l i s k a!...

II

„Czemu zwaliska? i czemu zasłona ?
Czemu niewieścia?...” – krytyk niech już pyta,
I niech oskarża Muzę, że zmacona
W harmonii-pojęć-swoich ta kobieta –

III

Ja – nie wiem... widzę i rzecz kreślę smutno,
Jakbym był jednym z ciągnących żurawi,
Co cień swój wiodą przez masztowe płótno,
Nie myśląc, czy stąd obraz się zostawi!...

¹ J. Puzynina, *Językoznawca jako interpretator testów poetyckich* [w:] *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2009, s. 46. Rzecz jasna, wiele szkół interpretacyjnych przyjmuje inne założenia i uznaje „za nonsensowne i niemożliwe sięganie do intencji autora tekstu, a także za niewłaściwe szukanie jakichkolwiek zewnętrznych wobec dzieła kontekstów wspomagających interpretację” (tamże, s. 47). Janusz Sławiński w znanym szkicu z 1965 roku wskazywał na przykład, że „interpretacja krytycznoliteracka może w zasadzie zupełnie nie brać w rachubę macierzystego kontekstu utworu. Kontekstem, który użycza sensów interpretowanemu dziełu, staje się program ideowo-artystyczny krytyka, jego upodobania, postulaty i ideały, zwrócone ku literackiej teraźniejszości (J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. II: *Dzieła, język, tradycja*, Kraków 1998, s. 157). Współcześnie istnieją też takie ujęcia, które wręcz odrzucają interpretację rozumianą jako dochodzenie do jakiegoś całościowego sensu dzieła i poprzestają na przyjemności, satysfakcji płynącej z indywidualnego aktu lektury, a także takie, które negują istnienie jakiegoś spójnego sensu, który można odkrywać w toku lektury (por. J. Puzynina, *Językoznawca...*, dz. cyt., s. 47–48).

IV

Ja nie wiem... k o ń c a, nigdy nie wiem może,
Lecz...

(tu mi przerwał sternik)
...szczęść w a m Boże...²

Zgodnie z zasadami interpretacji „o charakterze biografistycznym”³ na początek warto nakreślić kontekst biograficzny. Utwór powstał w 1852 roku, jak głosi tytuł: w dniu wypłynięcia poety do Ameryki. Norwid zamykał zatem tym wierszem pierwszy etap swojego emigracyjnego życia. Po kilku latach podróży (warto zaznaczyć, że poeta wyjechał z kraju legalnie) przedsięwziętych za pieniądze ze stypendium i środki z majątku rodziny, po zwiedzeniu wielu europejskich miast (w Niemczech, Włoszech, Austrii, Belgii), po dorywczych studiach (m.in. we Florencji u rzeźbiarza Luigiego Pampaloniego, ale też na uniwersytecie w Berlinie), po nawiązaniu kontaktów z licznymi i bardzo różnymi środowiskami emigracyjnymi (od księcia Adama Czartoryskiego i Hotelu Lambert przez ojców zmartwychwstańców po ówczesne stronnictwa lewicowe), które chętnie go przyjmowały jako obiecującego młodego poetę, ale też po pobycie w berlińskim więzieniu, Norwid w lutym 1849 roku ostatecznie osiadł w Paryżu.

Jego teksty literackie, początkowo odbierane z życzliwym zainteresowaniem, zaczęły się w tym czasie spotykać z coraz większym niezrozumieniem. Wiosną tego roku w poznańskiej „Gazecie Polskiej” ukazał się felieton Władysława Bentkowskiego, w którym zarzucał on poecie manieryczność i niejasność – jak pisze Juliusz Wiktor Gomulicki, „rozpoczynając i jak gdyby prowokując nieustanne od tego czasu ataki na nowatorską twórczość literacką poety” (XI 61). Zarówno w tekstach prasowych, jak i w środowisku emigracyjnym zaczęły się powtarzać głosy o „ciemności” i „hieroglificzności” jego utworów⁴, co prowokowało Norwida do niekiedy ostrych odpowiedzi⁵ i prowadziło do konfliktów z wieloma osobami, w tym także tymi, które wspierały go materialnie. W konsekwencji, doświadczony – jak pisze Tomasz Łubieński, „porażki literackiej”⁶ – poeta postanowił odciąć się od polskiego środowiska literackiego, zwrócić w stronę

² Wszystkie cytaty z pism Norwida i odwołania do nich za wydaniem: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Warszawa 1971–1976. Cyfry rzymskie oznaczają tom, arabskie – stronę; tu: I 215.

³ J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. IV: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 23.

⁴ Liczne przykłady takich głosów znaleźć można na przykład w: T. Korpysz, M.E. Rogowska, *Hieroglificzność Norwida* [w:] *Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid*, red. T. Korpysz, M.E. Rogowska, K. Samsel, M. Będkowski, Warszawa 2012, s. 7–9.

⁵ Już w 1850 roku poeta pisał do Jana Koźmiana: „[...] miejcie trochę pokory i wyznajcie, że nie wariat – że nie ja ciemno piszę, ale wy ciemno czytacie” (VIII 109).

⁶ Zob. T. Łubieński, *Norwid wraca do Paryża*, Warszawa 1993, s. 108.

sztuk plastycznych i zostać „artystą francuskim”. W sierpniu 1850 roku donosił Augustowi Cieszkowskiemu:

Napisałem do Bent[kowskie]go pożegnanie publiczności polskiej – zmuszony jestem zniknąć z pola – zmysły moje nie wytrzymują dłuższej walki [...]. Uprosiłem osoby, u których od lat sześciu pisma moje leżą, ażeby raczyły je zniszczyć. [...] Jeżeli Bóg mnie nie opuści, tak jak mnie wszystko opuściło – Bóg sierot i szaleńców świata tego – to Francja będzie mieć jednego więcej artystę (VIII 102–103)⁷.

Niepowodzenia literackie czy szerzej: artystyczne nie były jedynymi trudnymi doświadczeniami Norwida w omawianym okresie. Lata 1850–1852 to także czas pogłębiających się kłopotów zdrowotnych i finansowych. Już w kwietniu 1850 roku poeta pisał do Jana Koźmiana: „Nie o c z y m a f a n t a z j i po kilka razy na rok głód kilkudniowy w drzwiach mych widzę. [...] Zdrowie straciłem, pójdę dalej – przez te wszystkie niedostatki, zawody, fałsze itd.” (VIII 88–89). To także okres coraz większych problemów osobistych: zawiedziona miłość do Marii Kalergis, ostry konflikt z Zygmuntem Krasińskim, Augustem Cieszkowskim, licznymi krytykami, wreszcie odmowna odpowiedź wieloletniej powierniczki Marii Trębickiej, którą Norwid poprosił o rękę. Można wręcz powiedzieć, że właściwie cały emigracyjny świat poety legł wówczas w gruzach, o czym zresztą pisał on w dwóch przejmujących listach do Augusta Cieszkowskiego (zob. VIII 109–113). W tej sytuacji nie dziwi to, że Norwid intensywnie planował wówczas opuszczenie Francji, a nawet Europy, co doszło do skutku w grudniu 1852 roku, kiedy z Paryża przez Londyn wyruszył do Ameryki⁸.

III

Wiersz nosi interesujący rozbudowany tytuł, któremu towarzyszy adnotacja przestrzenno-temporalna – oba te elementy stosunkowo dokładnie wskazują na miejsce i czas, a przez to zwracają szczególną uwagę na realne, historyczne aspekty powstania utworu i wywołują w czytelniku wrażenie, że „obcuje już nie

⁷ Warto zaznaczyć, że nadzieje poety na zostanie „artystą francuskim” także się nie spełniły: rysunek posłany w 1852 roku na wystawę zbiorową nie został na nią przyjęty, na co Norwid zareagował w charakterystyczny sposób: podarował swoje dzieło „usługującym na miejscu” (VIII 165).

⁸ Szerzej na temat stosunku Norwida do Ameryki i związanych z nią stereotypów zob. W. Weintraub, *Norwid i Ameryka*, „Studia Norwidiana” 1996, nr 14, s. 5–19. Powtarzające się w korespondencji plany opuszczenia Paryża oraz przekazy historyczne każą zweryfikować prawdziwość opisów w stylu „relacji” Edwarda Siwińskiego: „Otóż zdarzyło się, że na jakimś balu w Paryżu poeta przemówił się z damą swego serca; rozżalony opuścił bal i tak jak stał, narzuciwszy tylko palto, udał się na kolej – a było to w zimie, w czasie karnawału – pojechał do Hawru, a natrafiwszy na okręt odpływający do Ameryki, w balowym fraku i lakierowanych cizemkach przyjechał do Nowego Jorku. Tu dopiero ochłonął!” (XI 496). Przekazy tego typu stworzyły romantyczną legendę, którą później utrwalili niektórzy wydawcy i komentatorzy.

tylko z literaturą, ale i z dokumentem”⁹. Rozbudowany metatekst sugeruje, że wiersz został napisany w czasie gorączkowych przygotowań, jakie wypełniały żaglowce na kilka czy kilkanaście godzin przed ich wyruszeniem w długą podróż.

Wbrew użytemu w tytule słowu „dziś” tekst nie powstał jednak w dniu wypłynięcia Norwida do Ameryki. Rejs „Margaret Evans” rozpoczął się bowiem 12 lub 13 grudnia 1852 roku, poeta dotarł zaś do Anglii najprawdopodobniej 3 grudnia¹⁰. Co ważniejsze, stemple pocztowe świadczą o tym, że wiersz już 11 grudnia został wysłany do Jana Koźmiana, najprawdopodobniej powstał on zatem jeszcze na lądzie. Podobizna zaginionego autografu, którego kopia szczęśliwie zachowała się w edycji Przesmyckiego¹¹, wskazuje przy tym, że słowo „godzina” w dopisku datacyjnym zostało nadpisane na jakiś wcześniejszy tekst – prawdopodobnie datę dzienną powstania utworu: 11 grudnia¹². Być może Norwid, mając świadomość niespójności, swoistego rozdźwięku między realną datą rozpoczęcia rejsu a datą sugerowaną w tytule słowem „dziś” oraz wskazaną wprost w dopisku, postanowił zrezygnować z podawania daty dziennej i poprawił ją na słowo „godzina”. Dzięki temu, pozostając przy tytułowym „dziś”, nadal mógł sugerować czytelnikowi, że utwór *Z pokładu Marguerity...* został napisany na pokładzie żaglowca tuż przed rozpoczęciem podróży (por. s. 144).

Jak widać, Norwid prowadzi tu swoistą grę z czytelnikiem – już w tytule i w umieszczonej pod nim adnotacji, które jako metawypowiedź o dalszej części tekstu są pierwszą autorską wskazówką interpretacyjną, projektuje określony typ lektury swojego utworu, a przy tym dokonuje swego rodzaju mistyfikacji, autokreacji. Przedstawia mianowicie samego siebie jako artystę, który potrafi wznieść się ponad chaos otaczającego świata i tworzyć mimo niesprzyjających okoliczności zewnętrznych, co – jak wielokrotnie podkreślał – uważał za niepodważalną wartość¹³.

O sile tego zabiegu stylizacyjnego, który ma na celu przekonanie odbiorcy o autentyczności opisywanego zdarzenia, świadczy chociażby to, że niemal nikt

⁹ E. Wiśniewska, *Autorski metatekst w „Vade-mecum”* [w:] *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzynina, Warszawa 1990, s. 161.

¹⁰ Szerzej zob. J. Czarnomorska, *Norwid w paryskiej prefekturze policji. O wyjeździe poety do Ameryki*, „Studia Norwidiana” 1993, nr 11, s. 155 i n.

¹¹ Zob. C. Norwid, *Pisma zebrane*, wydał Z. Przesmycki, tom A: *Pism wierszem dział pierwszy*, cz. 1, Warszawa – Kraków 1911, wklejka między s. 360 a s. 361.

¹² Na możliwość takiego odczytania wskazywał już Zenon Przesmycki (zob. tamże, cz. 2, s. 918), późniejsi wydawcy dokonywali rozmaitych wyborów – szerzej zob. T. Korpysz, *O autorskiej poprawce i (nie)istniejącym cudzysłowie (na marginesie wiersza C. Norwida)* [w:] *Problemy tekstologii i edytorstwa dzieł literackich*, t. I: *Z warsztatu edytora dzieł romantyków*, red. M. Bisior-Dombrowska, M. Lutomiński, Toruń 2008, s. 105–118.

¹³ W jednym z listów poeta podkreślał: „praca myślenia, która nie wytrzymuje sytuacji zewnętrznie spowodowanych, ale od nich zależy, jest ZEREM, i nic a nic w sferze myślenia nie znaczy, i nic nie jest warta!” (IX 469).

Z pokładu Marguerity
wypływającej dui do New-York.

Londyn 1852, dzień brzo ~~blinardanano~~.

I

— Pokolwiek ~~stania~~ no ~~izglaek~~ ~~in~~ ~~presieria~~
Omuska masity ~~leb~~ na fale ~~v-pryska~~:
Mity, ~~nikoz~~ ~~nily~~ ~~karsona~~ ~~kabiera~~
Obstoki ~~widai~~ na ~~niz~~ ~~jib~~ ~~swaliska~~...!

II

"Cremu ~~swaliska~~ ? i ~~cremu~~ ~~restona~~ ?
"Cremu ~~niewiscia~~ ...?" ~~Krylyk~~ ~~niedly~~ ~~pyta~~
I ~~wiech~~ ~~orkaria~~ ~~mury~~ ~~re~~ ~~akceona~~
W ~~harmonij~~ = ~~pojci~~ ~~swai~~ ~~ta~~ ~~kabiet~~
— Ja, ~~niewiem~~ ... ~~widre~~, ~~i~~ ~~nur~~ ~~kroly~~ ~~smoto~~
Takbym ~~byl~~ ~~iednym~~ ~~a~~ ~~ciagrych~~ ~~iorani~~
~~Bawmussaj~~ ~~wiade~~
Co ~~icci~~ ~~swaj~~ ~~ciagrych~~ ~~porer~~ ~~masitona~~ =
~~nie~~ ~~mylke~~ ~~ry~~ ~~i~~ ~~ter~~ ~~obos~~ ~~niz~~ ~~rotawo~~!
= ~~justus~~

III

Ja ~~niewiem~~ ... ~~Konica~~, ~~widre~~ ~~niewiem~~ ~~moza~~
Lur ...
(tu mi ~~premuat~~ ~~sternik~~)
... ~~preris~~ ~~wron~~ ~~Bois~~
(~~preris~~ ~~sternik~~)

Rękopis wiersza Z pokładu „Marguerity” wypływającej d z i s do New-York

z dotychczasowych komentatorów analizowanego wiersza nie podał dotąd w wątpliwość tego, iż utwór powstał na pokładzie „Margaret Evans” w dniu wypłynięcia tego okrętu do Ameryki. Autorzy nielicznych, zwykle marginalnych wzmianek na temat omawianego liryku, najczęściej wskazują właśnie na jego autobiograficzny charakter, niekiedy zaś traktują go wręcz jako wiarygodne źródło informacji na temat pierwszego etapu oceanicznej podróży poety, jako jego „poetyckie wspomnienie z Marguerity”¹⁴. Nawet niezrównany

¹⁴ A Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 181.

Juliusz Wiktor Gomulicki jednoznacznie stwierdza: „Już będąc na okręcie [...] poeta pisze i natychmiast wysyła do Jana Koźmiana wiersz *Z pokładu »Marguerity«*” (XI 75). Norwidowi udało się – jak widać – stworzyć bardzo przekonującą „fikcję autentyczności”¹⁵.

Skoro już wiadomo, że wskazówki metatekstowe w gruncie rzeczy wskazówkami nie są, że w tym wypadku nie można wierzyć poecie, z dużą ostrożnością należy czytać sam utwór. Nie miejsce tu na jego całościową interpretację¹⁶, nie ona jest zresztą najważniejsza. Warto jednak zwrócić uwagę na ujawniającą się w nim postawę poety wobec czytelnika – przede wszystkim konkretnego, znanego nam bezpośredniego odbiorcy wiersza, czyli Jana Koźmiana. Jak już o tym była mowa, ten wówczas bardzo wpływowy wydawca ważnego także dla emigracji „Przeglądu Poznańskiego”¹⁷ był Norwidowi, a właściwie jego twórczości literackiej, bardzo niechętny. Dlaczego więc poeta to właśnie jemu wysłał swój wiersz? Raczej nie mógł liczyć na jego publikację, był to więc znaczący gest dumnego artysty. Oto nierozumiany, krytykowany za swoją twórczość, a jednocześnie przekonany o jej wysokiej wartości i wadze autor „rzuca się za ocean” (por. I 217) i na pożegnanie – być może ostateczne – Europy i wszystkich, których tu spotkał oraz wszystkiego, czego w niej doświadczył, pisze bardzo specyficzny utwór.

Dlaczego specyficzny? Otóż wiersz *Z pokładu »Marguerity«*... został napisany regularnym jedenastozgłoskowcem ze stałą średniówką po piątej sylabie. W twórczości Norwida niezwykle rzadko pojawia się tak klasyczna, „czysta” realizacja tej miary wierszowej, pozbawiona zakłóceń rytmicznych, przesunięć średniówki, transakcentacji, przerzutni itp. Utwór jest przy tym bardzo plastyczny¹⁸ i zarazem dynamiczny, poeta posługuje się w nim metaforami opartymi na synestezji („Cokolwiek słońca w żaglach się prześwieca, / Omuska maszty lub na fale s-pryska”), rozbudowanymi porównaniami (m.in. „Mgły nikną niby z a s ł o n a k o b i e c a, / Obłoki widać za nią jak z w a l i s k a!...”) i symbolami (m.in. słońce, mgła, zasłona, żuraw).

Wybór takiego zorganizowania tekstu wydaje się znaczący. Może on być swoistym zewnętrznym czy też formalnym znakiem pożegnania określonej tradycji, określonego kręgu kulturowego; pożegnania wyrażonego obarczoną

¹⁵ Zob. D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 146 i n.

¹⁶ Propozycję takiej interpretacji znaleźć można w: T. Korpysz, *Jakie pożegnanie? O wierszu Norwida „Z pokładu Marguerity płynącej dziś do New-York”* [w:] *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 301–338. W niniejszym artykule wykorzystano ustalenia z tego szkicu.

¹⁷ W piśmie tym cenzura pozwalała drukować twórców emigracyjnych.

¹⁸ Obraz z dwu pierwszych wersów Kazimierz Wyka przywołuje jako przykład tego, że „w dojrzałej twórczości Norwida umiejętność operowania światłem dochodzi do prawdziwego mistrzostwa” (K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 126).

wielowiekową tradycją miarą wierszową. Być może Norwid chciał też po prostu udowodnić Koźmianowi, że potrafi być poetą „sprawnym”, że – jeśli tylko zechce – jest w stanie spełnić oczekiwania krytyków zarzucających mu brak talentu, a przynajmniej umiejętności pisanie „dobrych” wierszy.

Jednakże regularny jedenastozgłoskowiec to nie wszystko. Rękopis wiersza pokazuje znaczącą zmianę w podziale utworu na części. Otóż pierwotnie wiersz składał się z trzech nieregularnych strof: czterowersowej, ośmiowersowej i dwuwersowej, z których druga została następnie podzielona na dwie. Dzięki temu utwór przybrał stosunkowo rzadką w twórczości autora *Assunty* formę sonetu¹⁹, i to w jego mniej popularnej, angielskiej wersji²⁰. Być może także ten zabieg jest sfunkcjonalizowany i można go interpretować podobnie jak wybór regularnego jedenastozgłoskowca – jako unaoczniony niechętnym odbiorcom dowód kunsztu poetyckiego i jednocześnie jako oczekiwane przez krytyków wpisanie się przez autora w określony nurt poezji romantycznej, co zostanie jeszcze w trzeciej strofie wzmocnione czytelnymi nawiązaniem intertekstualnymi²¹.

Jak widać, nie tylko metatekst, lecz także forma, struktura wiersza, a nawet układ rymów są elementami konsekwentnie przez Norwida realizowanej strategii, a jednocześnie gry z czytelnikiem. Ta gra na innym poziomie i w odmienny sposób ujawnia się też w strofie drugiej, w której pojawia się postać krytyka. Pytania włożone w jego usta, rozpoczynające się anaforycznym „czemu?”, są przy tym zadawane niejako „na bieżąco”: już w trakcie powstawania tekstu²², co wprowadza do utworu wyraźnie ironiczny ton²³.

¹⁹ Na sonetowy charakter wiersza zwraca uwagę na przykład Marian Piechal (zob. tegoż, *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*, Warszawa 1974, s. 50).

²⁰ W tzw. sonecie angielskim czy też szekspirowskim tekst jest podzielony na trzy strofy czterowersowe i jedną strofę dwuwersową o następującym układzie rymów: abab cdcd efef gg.

²¹ Pierwszy trop intertekstualny to motyw lecących żurawi, który występuje w literaturze romantycznej stosunkowo często. Wystarczy przypomnieć choćby utwory Słowackiego, np. *Podróż z Ziemi Świętej do Neapolu* czy *Uspokojenie*, przede wszystkim zaś – Mickiewicza. „Ciągające żurawie” z analizowanego wiersza można traktować wręcz jako swego rodzaju echo znanej frazy ze *Stepów akemańskich*: „Słyszę ciągające żurawie, / Którychby nie dościgły żrenice sokoła”. Hipotezę o nawiązaniu intertekstualnym wzmacnia to, że cytowany wiersz Mickiewicza otwiera cykl sonetów podróży, Norwid zaś – jak już wspomniano – wtórnie także nadał swemu utworowi formę sonetową, a utwór niejako otwiera jego oceaniczną podróż. Drugi trop to Norwidowe wyrażenie „widzę i rzecz kreślę smutno”, które odsyła do Mickiewiczowskiego „widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie”.

²² Jak wynika z autografu, pierwotne „krytyk niechaj pyta” Norwid zmienił na „krytyk niech już pyta”, dzięki czemu nie tylko wzmocnił dynamizm tekstu, ale także podkreślił jego deiktyczność, jednoczesność mówienia i sytuacji, o której się mówi.

²³ Warto przypomnieć, że pytania retoryczne, wtrącenia, cytaty i quasi-cytaty – wszelkie znaki cudzego głosu są u Norwida częstym sygnałem ironii (por. np. J. Puzynina, *Ironia jako element języka osobniczego* [w:] *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 38).

Bohater liryczny jawi się jako – wyposażony przez Norwida w wiele cech autobiograficznych – poeta zapisujący na gorąco obserwowaną rzeczywistość oraz swoje przeżycia. Poeta, który już wcześniej spotkał się z niechętnym przyjęciem krytyków, dobrze zna charakter ich zarzutów i teraz przewiduje podobną reakcję na tworzony właśnie tekst. Uprzedza on zatem spodziewane głosy krytyczne i sam sobie, za pomocą quasi-cytatu, stawia zarzut „złamania w harmonii”.

Sygnałem tego, że omawiany fragment może być rodzajem ironicznej polemiki z odbiorcami współczesnymi Norwidowi (m.in. z zarzucającym poecie „ciemność” Janem Koźmianem), wydaje się nie tylko zastosowanie tradycyjnej, kunsztownej formy literackiej, lecz także włożone w usta krytyka wyrażenie z ostatniego wersu drugiej strofy: „harmonia-pojęć-swoich”. Tylko pozornie jest ono przykładem dość częstych u poety konstrukcji z dywizem łączącym, które pomagają w osiągnięciu „kondensacji znaczeniowej tekstu”²⁴. Cytowane sformułowanie przypomina raczej XIX-wieczne słownictwo filozoficzne, wobec którego Norwid – mimo że sam niejednokrotnie takiej leksyki używał – często się dystansował. Wystarczy tu przypomnieć choćby podobne sformułowania w ustach Durejki, obdarzonego wyraźną autorską ironią bohatera *Pierścienia Wielkiej Damy*, czy też fraszkę *Koncept a ewangelia*.

Trójelementowa dywizowa konstrukcja wzmacnia zatem ironiczną, negatywną ocenę krytyka, który z jednej strony żąda czytelnego, jednoznacznego, a w dodatku pełnego konwencjonalnej, tradycyjnie pojętej harmonii przekazu, z drugiej zaś – sam posługuje się skomplikowanymi, niejasnymi, manierycznymi wyrażeniami, a przy tym nie zauważa, że tekst, który poddaje krytyce, jest bardzo kunsztownie skonstruowany.

Odpowiedzią na przywołane pytania krytyka rozpoczyna się strofa trzecia wiersza, w której po raz pierwszy bezpośrednio ujawnia się „ja” liryczne. Swoją obecność zaznacza przy tym przez wprowadzenie wypowiedzi autotematycznej i zarazem metatekstowej: podkreśla własną niewiedzę na temat właśnie się dokonującego i jednocześnie relacjonowanego procesu twórczego²⁵, stwierdza, że nie zna przyczyn wyboru takiej, a nie innej formy ekspresji, takich, a nie innych konkretyzacji swoich wyobrażeń. Rozstrzygnięcia zostawia czytelnikom, samemu poprzestając na obserwowaniu świata i próbie nie do końca świadomego opisywania go.

²⁴ B. Subko, *O funkcji łącznika w poezji Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 1987–1988, nr 5–6, s. 86.

²⁵ Przenikanie się poziomu wypowiedzi przedmiotowej i metawypowiedzi występuje w twórczości Norwida stosunkowo często, podmiot jego wierszy „lubi ujawniać fakt mówienia i komentować własne, teraz wypowiedzane słowa” (E. Wiśniewska, *Ogólniki i szczegóły. O niektórych wypowiedziach metatekstowych w wierszach Norwida* [w:] „*Całość*” w twórczości Norwida, red. J. Puzynina, E. Teleżyńska, Warszawa 1992, s. 150).

Czy jednak rzeczywiście możemy wierzyć podmiotowi mówiącemu, a także samemu poecie? Czy przywoływane w strofie pierwszej obrazy naprawdę były zupełnie przypadkowe, wyobrażenia nieuświadomiane, a słowa pojawiały się bez z góry przyjętego planu treściowego i kompozycyjnego? Przyjęcie takiej interpretacji zakładałoby, że tekst jest opartą na dość dowolnych skojarzeniach czystą impresją, a podmiot po prostu poddaje się natchnieniu, jest jedynie swobodnym medium, wyrazicielem emocji, stanów i doświadczeń²⁶. Dotychczasowe uwagi przeczą takiej tezie – autokreacja zawarta w metatekście otwierającym utwór, metawypowiedzi występujące w samym tekście, zaprojektowanie określonego typu odbioru, wybór tradycyjnej formy wierszowej, liczne nawiązania intertekstualne, poddanie wypowiedzi krytyka ironii czy wreszcie osoba bezpośredniego adresata wiersza świadczą o tym, że utwór jest efektem realizacji precyzyjnego planu, którego elementem jest też finalne „s z c z ę ś ć w a m, B o ż e”.

Interpretacja wersu kończącego utwór *Z pokładu „Marguerity”*... nie jest łatwa: uzasadnione wątpliwości może budzić zarówno adresat (sternik czy też odbiorca/odbiorcy wiersza?), jak i wymowa słów bohatera lirycznego (wypowiedziane są serio, z głęboką wiarą czy też ironicznie, przewrotnie?). Obie te kwestie były już przedmiotem analiz²⁷, w tym miejscu można więc poprzestać na wynikającej z nich konkluzji, że są to szczere życzenia Bożego błogosławieństwa kierowane do tych, których bohater pozostawia na opuszczanym lądzie, do tych, którzy swoim brakiem zrozumienia, niechętnym stosunkiem i zakłamaniem stali się bezpośrednią przyczyną jego wędrówki. Jeżeli zaktualizuje się kontekst biograficzny, to można też powiedzieć, że Norwid w tym momencie przełamuje, przewyższa wyraźnie widoczną w omawianym tekście oraz w wielu listach z tego okresu gorzko ironiczną, negatywną wizję świata i ludzi (zwłaszcza krytyków) – i rzeczywiście poleca ich Bożej opiece²⁸.

²⁶ Taką lekturę proponuje kilkoro komentatorów wiersza. Stanisław Cywiński pisał przykładowo: „Wierszyk niniejszy jest doskonałą ilustracją twórczości poetyckiej, opartej na skojarzeniach” (C. Norwid, *Wybór poszty*, oprac. prof. S. Cywiński, Kraków 1924, s. 102). Zob. też E. Wiśniewska, *Ogólniki i szczegóły...*, dz. cyt., s. 156.

²⁷ Zob. T. Korpysz, *Jakie pożegnanie...*, dz. cyt.; tegoż, *O pewnej autorskiej poprawce...*, dz. cyt.

²⁸ Należy w tym miejscu podkreślić, że Norwid zawsze używał konstrukcji „szczęść Boże” w kontekstach podobnych do analizowanego. Zwrot ten już w polszczyźnie XIX-wiecznej często funkcjonował jako konwencjonalne, zleksykalizowane pozdrowienie i tracił wówczas odniesienia sakralne. W pismach poety występuje on (w różnych wariantach) sześciokrotnie, zawsze przy tym autor – dla którego „sama wzmianka Imienia Bożego droga jest zawsze” (IX 67) – ożywiał przy tym jego pierwotne znaczenie i prymarną życzeniowo-modlitewną funkcję. W niemal wszystkich przypadkach człowiek wypowiadający analizowane słowa jest kimś, kto doznał niezrozumienia, odrzucenia, cierpienia, ale dzięki głęboko przeżywanemu, przesyconemu miłością bliźniego chrześcijaństwu potrafi wznieść się ponad te trudne doświadczenia i szczerze prosić o Boże miłosierdzie i błogosławieństwo dla tych, których po

Podobnie należy też interpretować zakończenie powstałego niewiele później, ale już w Ameryce, wiersza *Pierwszy list co mnie doszedł z Europy*: „Wam ja, z góry / Samego siebie ruin, mówię tylko, / Że z głębi serca błogosławić chciałbym – / Chciałbym... to tyle mogę... resztę nie ja, / Bo ja tam kończę się, gdzie możność moja” (I 219) oraz zdanie z wcześniejszego listu do Jana Koźmiana: „Krytykom moim życzę tyle lat szczęścia, ile dni ja w życiu głód cierpiałem” (VIII 90). W tym wypadku możemy uwierzyć poecie...

IV

Wiersz *Z pokładu „Marguerity” wypływającej d z i ś do New-York* jest – jak wynika z dotychczasowych uwag – przykładem dzieła konsekwentnie realizującego precyzyjny plan autora. Norwid, który jawi się tu jako twórca mający za sobą bardzo trudne doświadczenia życiowe, ale potrafiący te negatywne doświadczenia i związane z nimi emocje przezwyciężyć, prowadzi tu wyraźną grę z czytelnikiem (przede wszystkim, choć nie tylko, z Janem Koźmianem). Po pierwsze – już w tytule i dopisku datacyjnym podsuwa mu fałszywe tropy interpretacyjne, a zarazem wprowadza ważny element autokreacji, po drugie – w samym tekście umieszcza liczne istotne odwołania do tradycji literackiej oraz własnej biografii, po trzecie – przewrotnie wykorzystuje przyzwyczajenia czytelnicze i znane sobie strategie lektury krytyków, po czwarte – samego siebie kreuje na nie w pełni świadomego, poddanego natchnieniu twórcę wiersza, po piątę – kończy tekst nieoczywistym, dwuznacznym zwrotem do odbiorcy.

Analiza tych rozproszonych tropów autobiograficznych i autotematycznych wykorzystująca różnorakie konteksty²⁹ (w niniejszym szkicu jedynie zarysowana) pokazuje, że podobnie jak w wypadku wielu innych utworów Norwida – i w ogóle dzieł literackich – nawet jeśli przyjmiemy się biografizujący tok interpretacji, nie można bezkrytycznie wierzyć poecie i należy owe tropy uważnie i skrupulatnie weryfikować.

ludzku patrząc powinien uważać za swoich wrogów; potrafi wcielić w życie ewangeliczny wzór modlitwy za nieprzyjaciół. Szerzej zob. T. Korpysz, *Kilka uwag na temat Norwidowego rozumienia zwrotu „szczęść Boże”*, „Prace Filologiczne” 1998, XLIII, s. 258–263.

Na marginesie warto dodać, że sposób używania przez Norwida zwrotu „szczęść Boże” jest przykładem szerszego zjawiska. Poeta miał świadomość tego, że wyrażenia mające pierwotnie charakter modlitewnych wezwań często bywają używane bez świadomości ich odniesienia do sfery sacrum, a niekiedy zaczynają funkcjonować po prostu jako emocjonalne wykrzykniki lub wręcz jako przekleństwa. Dowodem tej świadomości jest nie tylko znana gra na znaczeniach tytułowego zwrotu z wiersza *Ruszał z Bogiem* (II 50–51), lecz także na przykład następujące słowa z *Listów o emigracji*: „nadużycie Imienia Bożego złem jest, [...] Imię Pańskie w złego imię się zmienia, ilekroć bywa nadużytym” (VII 21).

²⁹ Zob. J. Puzyrmina, *Kontekst a rozumienie tekstu*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1997, LIII, s. 15–32.

Bibliografia

Czarnomorska J., *Norwid w paryskiej prefekturze policji. O wyjeździe poety do Ameryki*, „Studia Norwidiana” 1993, nr 11.

Danek D., *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

Korpysz T., *Jakie pożegnanie? O wierszu Norwida „Z pokładu Marguerity płynącej dziś do New-York”* [w:] *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.

Korpysz T., *Kilka uwag na temat Norwidowego rozumienia zwrotu „szczęść Boże”*, „Prace Filologiczne” 1998, XLIII.

Korpysz T., *O autorskiej poprawce i (nie)istniejącym cudzysłowie (na marginesie wiersza C. Norwida)* [w:] *Problemy tekstologii i edytorstwa dzieł literackich*, t. I: *Z warsztatu edytora dzieł romantyków*, red. M. Bisior-Dombrowska, M. Lutomierski, Toruń 2008.

Korpysz T., Rogowska M.E., *Hieroglificzność Norwida* [w:] *Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid*, red. T. Korpysz, M.E. Rogowska, K. Samsel, M. Będkowski, Warszawa 2012.

Łubieński T., *Norwid wraca do Paryża*, Warszawa 1993.

Melbechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.

Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, Warszawa 1971–1976.

Norwid C., *Pisma zebrane*, wydał Z. Przesmycki, tom A: *Pism wierszem dział pierwszy*, cz. 1, Warszawa–Kraków 1911.

Norwid C., *Wybór poezyj*, oprac. S. Cywiński, Kraków 1924.

Piechal M., *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*, Warszawa 1974.

Puzynina J., *Ironia jako element języka osobniczego* [w:] *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988.

Puzynina J., *Językoznawca jako interpretator testów poetyckich* [w:] *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2009.

Puzynina J., *Kontekst a rozumienie tekstu*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1997, LIII.

Sławiński J., *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. IV: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.

Sławiński J., *O problemach „sztuki interpretacji”* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. II: *Dzieła, język, tradycja*, Kraków 1998.

Subko B., *O funkcji łącznika w poezji Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 1987–1988, nr 5–6.

Weintraub W., *Norwid i Ameryka*, „Studia Norwidiana” 1996, nr 14.

Wiśniewska E., *Autorski metatekst w „Vade-mecum”* [w:] *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzynina, Warszawa 1990.

Wiśniewska E., *Ogólniki i szczegóły. O niektórych wypowiedziach metatekstowych w wierszach Norwida* [w:] *„Całość” w twórczości Norwida*, red. J. Puzynina, E. Teleżyńska, Warszawa 1992.

Wyka K., *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest stosunkowo mało znanemu, ale bardzo istotnemu dla rekonstrukcji postawy autora wobec świata, wierszowi Cypriana Norwida zatytułowanemu *Z pokładu „Marguerity” wypływającej d z i ś do New-York*. Utwór okazuje się efektem przemyślanej strategii poety, który na wielu poziomach prowadzi w nim grę z czytelnikiem, a przede wszystkim z bezpośrednim odbiorcą – Janem Koźmianem i wszystkimi krytykami jego dotychczasowej twórczości literackiej. Bardzo liczne w wierszu tropy autobiograficzne i autotematyczne wymagają przy tym drobiazgowej analizy, która umożliwia ich właściwą interpretację.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, wiersz, poezja, interpretacja, metatekst, sonet

Summary

The paper is devoted to the poem *Z pokładu „Marguerite” wypływającej d z i ś do New-York* (From the Deck of „Marguerite” Coming Out Today to New-York) by Cyprian Norwid, a relatively unknown, but very important for the reconstruction of the author's attitude towards the world. The work turns out to be the result of a well-thought-out strategy of the poet who plays a Multi-level game with the reader, and above all with the direct recipient – Jan Koźmian and all the critics of his literary work so far. Numerous autobiographical and autotatic tropes in the poem require a detailed analysis that allows their proper interpretation.

Keywords: Cyprian Norwid, poem, poetry, interpretation, metatext, sonnet

Światotwórcza właściwość języka na podstawie konceptualizacji motywu życia w ekfrazach Zofii Gordziałkowskiej z tomu *Böcklin w poezji*

Zamierzenia badawcze

Światotwórcza funkcja języka

Określenie Johanna Gottfrieda Herdera homo loquens (człowiek mówiący) zdaje się w sposób najpełniejszy oddawać istotę homo sapiens, stanowić o differentia specifica człowieka. Celem artykułu jest przedstawienie rezultatów badania, w którym poszukiwano odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób homo loquens, utożsamiony z podmiotem mówiącym w poetyckich ekfrazach Zofii Gordziałkowskiej, realizuje światotwórczą¹ funkcję języka na przykładzie motywu życia, występującego w tych wierszach o obrazach.

Światotwórcza rola języka, określana też mianem poznawczej lub ideacyjnej, jest obok funkcji komunikacyjnej, uważanej za prymarną, równie ważna, a może nawet istotniejsza od tej pierwszej, bo przy założeniu, że w języku dokonuje się interpretacja procesów ludzkiego poznawania, możliwe jest prześledzenie, jak odkrywano świat i anektowano kolejne fragmenty rzeczywistości w procesie obcowania człowieka z nią. Zresztą, te relacje ze światem, zachodzące w sferze mentalnej podmiotu mówiącego, są ciągle aktualizowane.

Na tę istotną właściwość języka zwrócił uwagę już Arystoteles. Dostrzegali ją także między innymi Immanuel Kant i Ludwig Wittgenstein, a szersze badania nad nią rozwinęli amerykańscy lingwiści drugiej połowy XX wieku: Ronald Langacker, Mark Johnson, George Lakoff. Podjęli je także polscy lingwiści kognitywni, m.in. Jerzy Bartmiński, Ryszard Tokarski, Krystyna Waszakowa, Renata Grzegorzczkowa.

Jak wyżej zauważono, język ujawnia myślenie i świadomość podmiotu mówiącego. Za jego sprawą możliwy jest dostęp do przestrzeni mentalnych, do umysłu postaci mówiącej, pod warunkiem zastosowania odpowiedniej metodologii i wypracowanych przez nią instrumentów badawczych. Analizowanie języka z takiej perspektywy pozwala odczytać zachodzące w sferze mentalnej procesy powstawania pojęć, w których nowe bazują w różny sposób na tych już

¹ Terminem *funkcja światotwórcza* w rozumieniu takim jak w niniejszym studium posłużył się Arkadiusz Żychliński w pracy *Homo loquens. O różnicy antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 56–84.

istniejących. Takie postępowanie badawcze ma charakter rekonstrukcji, czyli odtworzenia tego, jak był kreowany świat w wybranym fragmencie rzeczywistości w języku konkretnego twórcy (gdy pozostaniemy przy materiale badanym w niniejszej pracy).

Nie byłoby to możliwe, gdyby w języku nie przechowywała się pamięć kulturowa, stanowiąca bazę do tworzenia nowych treści; gdyby nie stanowił on zasobu do wykorzystywania. Na tych wpisanych w język danych kulturowych oraz parametrach biologicznych, determinujących zachowanie człowieka (np. postawa pionowa, postrzeganie świata za pomocą zmysłów), ukonstytuowało się pojęcie *tekstowego obrazu świata*, wyrosłe z pojęcia *językowego obrazu świata*, podstawowego w lingwistyce kognitywnej.

W sukurs badaniu tej funkcji przyszła także teoria znaku językowego, sformułowana na początku XX wieku przez szwajcarskiego lingwistę Ferdynanda de Saussure'a, która przeniosła jego rozumienie (znaku) w przestrzeń umysłu. Zdaniem badacza, element znaczący (obraz dźwiękowy) i znaczony (znaczenie) stanowią dwa nierozdzielne aspekty i w pierwszym rzędzie nie reprezentują desygnatu (znak językowy nie składa się ze słowa i odpowiadającej mu bezpośrednio rzeczy, zjawiska itp.). W przestrzeni mentalnej odbywa się więc proces kreowania świata opierający się na relacjach zachodzących między pojęciami.

Na odkrycie indywidualnego sposobu konceptualizowania, czyli rozumienia i wyobrażenia sobie pojęcia *życia* – pojęcia abstrakcyjnego, występującego w języku artystycznym analizowanych utworów o malarstwie – pozwala wykorzystanie instrumentów kognitywnych (m.in. metafory pojęciowej, amalgamatu). Odsłonią się przy tym takie przestrzenie poezji, które umknęłyby uwadze badacza przy zastosowaniu metod tylko klasycznej teorii interpretacji dzieła literackiego.

Do analizowania materiału językowego z leksemem *życie*, wyekscerpowanego z 50 wierszy i uwzględniającego konteksty macierzyste ekfraz składających się na tomik poetycki *Böcklin w poezji*², wykorzystane zostały już wymienione wyżej instrumenty metodologii kognitywnej jak metafora pojęciowa³ i amalgamat. Przedstawienie wyników badania *tekstowego obrazu* pojęcia poprzedzą definicja ekfrazy jako formy wypowiedzi poetyckiej, informacje o Arnoldzie Böcklinie, którego malarstwo przyczyniło się do powstania ekfraz Zofii Gordziałkowskiej, wiadomości biograficzne na temat autorki wierszy, a także najważniejsze zasady odbioru dzieła plastycznego.

² Z. Gordziałkowska, *Böcklin w poezji*, Warszawa 1911.

³ Ze względu na ograniczoną objętość artykułu rezygnuję z przedstawienia rezultatów badania tekstowego obrazu życia z wykorzystaniem narzędzi profilowania. Problematyka artykułu jest częścią badań, które podejmuję w pracy doktorskiej.

Językowy a tekstowy obraz świata

Zgodnie ze stwierdzeniem Ryszarda Tokarskiego, dotyczącym jednego z głównych zagadnień językoznawstwa kognitywnego, które jako stosunkowo młoda dziedzina lingwistyki podlega ciągłej ewolucji, „nie ma jednego *językowego obrazu świata*, lecz jest wielość wzajemnie się dopełniających, konkurujących, a niekiedy zwalczających się sposobów konceptualizacji świata”⁴. Są nimi *tekstowe obrazy świata*.

Ryszard Tokarski uważa, że pojęcie *tekstowego obrazu świata* trafnie sformułował Wojciech Kajtoch:

Tekstowy obraz świata (występujący na poziomie *parole*) jest swoistą, dokonaną w konkretnym tekście – lub zespole tekstów – realizacją językowego obrazu świata (występującego na poziomie *langue*), a więc jest zbiorem prawidłowości wynikłych z preferowania w danym tekście [...] określonych konstrukcji fleksyjnych, słowotwórczych, składniowych, a przede wszystkim – określonego słownictwa. Tekstowy obraz świata wskazuje na dominujący w danym tekście pogląd na temat istnienia i funkcjonowania poszczególnych składników świata, [...] panujących w nim hierarchii i wartości, które jest preferowane przez nadawcę danego tekstu i akceptowane przez użytkowników tegoż tekstu⁵.

Koncepcja *tekstowego obrazu świata* powstała w wyniku ewolucji w badaniach nad *językowym obrazem świata*. Na gruncie polskim został on zdefiniowany w latach osiemdziesiątych XX wieku przez Jerzego Bartmińskiego⁶, Ryszarda Tokarskiego⁷ i Renatę Grzegorzyczkową⁸. Jest nim, najogólniej rzecz ujmując, utrwalony w słowach i wyrażeniach danego języka sposób myślenia i mówienia o rzeczywistości otaczającej ludzi, żyjących na określonym obszarze geograficznym oraz wpisujący się w określony krąg kulturowy. Rzeczywistość ta nie ogranicza się tylko do sfery fizycznej, lecz dotyczy również sfery mentalnej. Procesy myślenia i mówienia są przy tym nieuchronnie nacechowane wartościowaniem, więc aksjologia stanowi równie ważny aspekt tego pojęcia. Wyrazy i wyrażenia zawierają dane fleksyjne, słowotwórcze i składniowe, które także współtworzą definicję opisywanego pojęcia.

⁴ R. Tokarski, *Od językowego obrazu świata do obrazów świata w języku*, „Język Polski” 2016, nr 2, s. 28–37.

⁵ J. Kajtoch, *Językowe obrazy świata i człowieka w prasie młodzieżowej i alternatywnej*, Kraków 2008, s. 14–15.

⁶ J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin 2007.

⁷ R. Tokarski, *Typy racjonalności w językowym obrazie świata* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, tenże, Lublin 2001, s. 231–245.

⁸ R. Grzegorzyczkowa, *Profilowanie a inne pojęcia opisujące hierarchiczną strukturę znaczenia* [w:] *Profilowanie w języku i tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1988, s. 9–18.

Malarstwo Arnolda Böcklina jako inspiracja dla ekfraz Zofii Gordziałkowskiej

Zofia Gordziałkowska jest autorką 50 ekfraz, których geneza wiąże się z fascynacją poetki malarstwem Arnolda Böcklina, tworzącego – podobnie jak ona – na przełomie XIX i XX wieku. Napisanie aż tylu wierszy na temat obrazów jednego artysty jest na tle twórczości młodopolskiej bezprecedensowe, dlatego zasługuje na uwagę, nawet jeśli nie jest to poezja najwyższego lotu⁹. Szwajcarski artysta malował swoje dzieła w zasadzie w konwencji neoklasycyzmu, ale krytycy sztuki odczytywali je jako obrazy symboliczne¹⁰. Malarz w ponad 300 dziełach podejmował różnorodną tematykę. Odwoływał się przede wszystkim do mitologii, inspirowały go także Biblia oraz uniwersalne problemy nurtujące ludzkość (wojny, choroby). Fascynował się pięknem natury i jej grozą. Udawało mu się doskonale oddawać na płótnie nastrój panujący w przyrodzie. Konwencja artystyczna, w której powstawały ostatnie dzieła Böcklina, sprawiła, że uznano go także za prekursora surrealizmu.

O biografii autorki ekfraz napisano niewiele. Z domu Sławińska¹¹, urodziła się w 1870 roku. W 1890 wyszła za Stanisława Gabriela Gordziałkowskiego herbu Leliwa, urodzonego w 1861 roku. Z tego związku na świat przyszły dzieci: Halina Gordziałkowska-Gorkońska herbu Leliwa (1898–1980) i Henryk Gordziałkowski (1903–1973). Żoną Henryka została Maria Hryniewiecka z Hryniewicz herbu Przeginia.

Analizowany tom ekfraz *Böcklin w poezji* został wydany w 1911 roku. Oprócz niego poetka napisała w 1910 roku tom poezji *W samotności*. Gordziałkowska, wielka erudytka, sporo podróżowała po Europie i odwiedzała renomowane muzea w wielkich miastach: Monachium, Rzymie, Bazylei. Plonem tych podróży stał się interesujący nas zbiór poezji.

Gottfried Böhm, teoretyk sztuki i znawca filozofii hermeneutycznej, stwierdził, że pole inwencji oglądającego obraz realizuje się najsilniej, paradoksalnie, w tzw. „miejscach pustych” wpisanych w dzieło plastyczne, czyli nie w konkretnych elementach płótna, np. w postaciach, przedmiotach czy roślinach, ale w relacjach między składnikami dzieła plastycznego, czyli na przykład między

⁹ Ekfrazy o dziełach Böcklina pisał również między innymi Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Malarstwo tego artysty inspirowało twórczość plastyczną Jacka Malczewskiego, a także kompozycje muzyczne między innymi Siergieja Rachmaninowa. Zob. A. Nowakowski, *Arnold Böcklin: Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.

¹⁰ Symboliczność przekazu malarskiego Böcklina uzasadnia również moje zainteresowanie językowymi conceptualizacjami motywów ekfraz jako subiektywnymi konkretyzacjami podmiotu mówiącego wierszy Gordziałkowskiej.

¹¹ Ustaliłam na podstawie genealogii Marka Jerzego Minakowskiego, <https://wielcy.pl> [dostęp: 19 września 2018 r.].

postacią a kolorem tła, postacią a rzeczą¹². Dlatego też różni odbiorcy obrazu mogą inaczej go postrzegać, ustalając indywidualnie kolejność oglądania poszczególnych elementów płótna i wybierając dowolnie rodzaj relacji między nimi. Należy też mieć świadomość, że dzieło malarskie jest już pewnym rodzajem interpretacji rzeczywistości. Zwraca ono uwagę na to, czego byśmy bez obrazu w niej nie zauważyli.

Ekfrazja jako gatunek literacki

Przy rekonstrukcji tekstowego obrazu pojęcia należy uwzględnić gatunek literacki badanego tekstu, a tym samym jego strukturę, kategorię nadawcy i wpisanego w tekst wirtualnego (zakładanego) odbiorcę. Zbudowanie definicji ekfrazy przysparza teoretykom literackim wielu trudności ze względu na niedające się pogodzić sprzeczności¹³. Bożena Witosz zauważa, że ekfrazę można uznać za samodzielny gatunek literacki, jeśli jego wyznacznikiem stanie się odniesienie się do obrazu malarskiego lub innego dzieła sztuki (rzeźby, architektury). To odniesienie do dzieła będzie stanowiło temat rozpatrywanej formy wypowiedzi¹⁴:

Kryterium tematyczne decyduje o kształcie pozostałych komponentów gatunku ekfrazy: stylu [...], struktury [...], przede wszystkim zaś modeluje płaszczyznę pragmatyczną. Temat o sztuce projektuje określony typ sytuacji komunikacyjnej, w której interlokutorzy będą wykazywali się wysoką kompetencją kulturową. Ekfrazja wyznacza odbiorcy rolę konesera potrafiącego rozpoznać przedmiot tekstowych odwołań¹⁵.

Michał Paweł Markowski, powołując się na myśli Sophie Berto, twierdzi, że na strukturę ekfrazy składają się dwa komponenty – unaoczniający i narratywizacyjny¹⁶. Pierwszym komponentem tej struktury jest deskrypcja elementów płótna, w drugim następuje ożywienie przedstawionej na obrazie sceny i/lub wprowadzenie do utworu tego, co mogło tę scenę poprzedzać lub po niej

¹² G. Böhm, *O obrazach i widzeniu*. *Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Kraków 2014, s. 136.

¹³ Seweryna Wysłouch stwierdza na przykład, że nie należy tworzyć definicji ekfrazy jako gatunku, ale przyjąć w odniesieniu do niej termin odmiany literatury, by niepotrzebnie nie mnożyć bytów, ponieważ nawiązania do dzieł plastycznych pojawiają się już w skodyfikowanych formach gatunkowych typu sonet, epos.

¹⁴ Sprawa komplikuje się jednak, gdy twórca tekstu literackiego nie nawiązuje do jednego konkretnego artefaktu malarskiego, ale do kilku jednocześnie lub jedynie do stylu malarza lub też do fikcyjnego dzieła plastycznego, stworzonego w swojej wyobraźni, do czego oczywiście ma prawo. O takich – wcale nierzadkich – przypadkach pisze Adam Dziadek w: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.

¹⁵ B. Witosz, *Ekfrazja w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 2, s. 105–126.

¹⁶ M.P. Markowski, „*Ekphrasis*”. *Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2, s. 232.

następować. (*Vor-* i/lub *Nachgesichte*). Sophie Berto zwraca też uwagę, że z tych powodów w wierszu może pojawić się to, czego na obrazie faktycznie nie ma. W warstwie narratywizacyjnej ekfrazy znajduje więc ujście wyobraźnia poety, pobudzona oglądaniem płótna.

Leksem *życie* w języku ogólnym

Renata Grzegorzczkowska zauważyła:

Pojęciu 'życie' odpowiada w świecie fenomen, który bardzo trudno opisać naukowo (brak dobrej definicji tego zjawiska, zwłaszcza jego stanów granicznych), choć w swoim elementarnym doświadczeniu poznawczym człowiek łatwo odróżnia 'martwość' od 'życia'. Proponuję, by w sposób uproszczony, (paranaukowy), fenomen 'życia' spróbować opisać następująco: „stan materii organicznej, polegający na określonych przemianach biochemicznych, którego istotną właściwością jest samosterowalność”¹⁷.

Etymologię leksemu *żyć* Aleksander Brückner wywodzi od *żyta* czyli tego, 'co do życia służy'¹⁸. Zauważa, że już u Prasłowian odnoszono go do 'zboża' (w języku cerkiewnym *żita* oznacza 'owoce', w pruskim – *geita* 'chleb'). *Żydło* jest tym 'co do życia służy', czyli pokarmem. Badacz popiera dociekania etymologiczne przykładami użycia: *Grad odjął im żydło* lub *Żeby się własnym truło żydłem*, czyli pokarmem. Prasłowo w cerkiewnym *żiti*, *żiwą*, *żitel* oznacza 'mieszkańca'.

W słowniku wileńskim zapisana została leksyka, po którą sięgano w czasach, gdy powstawały ekfrazy młodopolskiej poetki analizowane w niniejszym studium. Odnotowano następujące znaczenia jednostki leksykalnej *życie*:

- 1) bycie żyjącym, żywym, stan, w którym się znajduje człowiek dopóki dusza złączona z ciałem. *Sięgać na czyje życie. Zostawić przy życiu.*
- 2) czas od urodzenia do śmierci, żywot, bieg żywota, wiek. *Prowadzić życie spokojne. Przez całe życie moje.*
- 3) utrzymywanie życia, pędzenie życia gdzie. *Drogie tam życie.*
- 4) sposób, którym kto żyje, szczególnie ze względu na obyczaje, *Jakie życie, taka i śmierć.*
- 5) stan duszy po śmierci. *Przyszłe życie jest wieczne.*
- 6) byt zwierząt, dopóki używają narzędzi zmysłów i ruchu.
- 7) byt roślin dopóki mają siłę organiczną do rośnienia. *Życie roślin.*
- 8) żywot, życiopis, biografia. *Życie sławnych ludzi.*
- 9) byt powszechny w rzeczywistości. *Tak nauczał, a z milczenia nocy stopniami budziło się życie; t.j. ruch, działalność*¹⁹.

¹⁷ R. Grzegorzczkowska, *O dwóch typach badań semantycznych*, „Prace Filologiczne” 2014, t. LXIV, s. 123–139.

¹⁸ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1984.

¹⁹ *Słownik języka polskiego*, Wilno 1861.

Konceptualizacja pojęcia

Metafora pojęciowa jako instrument badawczy w metodologii kognitywnej

Marian Stala, badacz literatury przełomu wieków XIX i XX, pojęcie *życia* (podobnie jak pojęcie *duszy i śmierci*) uznaje za podstawowe, charakterystyczne dla sposobu odbioru świata przez młodopolan²⁰. Określa je terminem „świato-odczucia”. Jego zdaniem, pojęcia te mają charakter wieloznaczny, z dużym marginesem niedookreślenia, jawią się jako kategorie rozmięgotane znaczeniowo, w których krystalizuje się to, co niepewne, problematyczne.

Interesujące wydaje się więc odkrycie konceptualizacji tego pojęcia, czyli ustalenia jego rozumienia i wyobrażenia, przez postać mówiącą analizowanych ekfraz. W tomiku Gordziałkowskiej, liczącym 50 wierszy, badany leksem i jego formy pokrewne: *życie, żyć, żywot, użycie, żywi* oraz wyraz bliskoznaczny: *byt* (‘bycie, co było i co być przestało’), wystąpiły w 35 utworach. W świecie przedstawionym analizowanych wierszy proces życiowy dotyczy ludzi, bogów, półbogów i innych istot o proveniencji mitologicznej (syrena) i biblijnej (anioł), także zwierząt, roślin, obiektów natury (morze, las), jak również pojęć abstrakcyjnych (np. myśl, pamięć).

Jak już wskazano, z instrumentów metodologii kognitywnej w niniejszym studium zostanie wykorzystana metafora pojęciowa. Jej istotą jest „rozumienie i doświadczenie jednego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”²¹. Rzecz czy zjawisko bardziej abstrakcyjne, skomplikowane, objaśnia się przez rzecz (najczęściej rzecz, bo jest ona łatwiejsza w pojmowaniu) konkretną, opartą na poznaniu zmysłowym i doświadczeniu ludzkiego ciała. Metafora pojęciowa jest konsekwentnie rozwijana w procesie jednokierunkowym: X to Y.

Zdaniem wymienionych badaczy, jedna domena²² docelowa (X) może mieć kilka domen źródłowych (Y). Z tych ostatnich do metafory pojęciowej zostaje przeniesiona jedynie część ich struktury. Na mocy implikacji do jej powstania zostaje wybrany, czyli uwypuklony (zdaniem badaczy), tylko pewien zakres doświadczeń, przekładający się koherentnie na tę nową strukturę. Inne jej elementy (przestrzenie) ulegają stłumieniu lub ukrywaniu.

W tekście kreatywnym metafora pojęciowa może się składać zarówno z części domeny źródłowej zazwyczaj wykorzystywanej w języku ogólnym do tworzenia pojęć nowej struktury metaforycznej, jak i niewykorzystywanej. Wyrażenia, które odzwierciedlają części struktury zazwyczaj niewykorzystywanej,

²⁰ M. Stala, *Metafora w liryce młodopolskiej*. Warszawa 1988, s. 247.

²¹ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*. Warszawa 1980.

²² Domeną jest „dowolny spójny obszar konceptualizacji [...] obejmujący pojęcia, rodzaje doświadczeń, a także system wiedzy”. Zob. R. Langacker, *Gramatyka kognitywna: Wprowadzenie*. Kraków 1995, s. 164.

nie należą do potocznych sposobów mówienia, „do zwyczajnego, dosłownego języka”, ale do języka „przenośnego” lub „obrazowego”, czyli także poetyckiego. Wyrażenia przenośne i dosłowne mogą należeć do tej samej metafory ogólnej.

Z wykorzystania metafory pojęciowej jako instrumentu do badania konceptualizacji pojęcia *życie* w wierszach Gordziałkowskiej wynika, że struktura jego domeny docelowej jest tworzona ze struktur kilku domen źródłowych, wywodzących się z różnych dziedzin ludzkiego doświadczenia, stanowiących obszary dość podstawowe, bo należących do: NATURY (OBIEKTÓW I ZJAWISK W NIEJ WYSTĘPUJĄCYCH), CYWILIZACJI (ARTEFAKTY), PARAMETRYZACJI (MIERZALNOŚĆ, ZMIENNOŚĆ W CZASIE), ISTOT ŻYWYCH ORAZ ABSOLUTU. Świadczy to o znacznym stopniu złożoności wyobrażenia tego pojęcia przez podmiot mówiący ekfraz, jego skomplikowaniu w analizowanych tekstach poetyckich. Wymienione obszary domen źródłowych wyrażają różne aspekty pojęcia. Przeniesienie ich struktur częściowych do domeny docelowej dokonuje się, zgodnie z teorią, na zasadzie uwypuklania niektórych i tłumienia lub ukrywania pozostałych elementów tych struktur źródłowych²³.

Do odkrycia konceptualizacji pojęcia posłużyły wyrażenia lub frazy ekfraz z leksemem *żyć* i jego formy pokrewne, wyekscerpowane zarówno z części deskryptywnej, jak i narratywizacyjnej wierszy o obrazach. W dalszej części niniejszego tekstu stanowią one uzasadnienie, umotywowanie wynikającej z nich metafory pojęciowej. W jej odczytaniu został też uwzględniony kontekst macierzysty utworu (treść całych wierszy). Kryterium zaproponowanego uporządkowania jest przestrzeń semantyczna, z której wywodzą się domeny źródłowe zrekonstruowanych metafor pojęciowych.

NATURA/ŻYWIOŁY

ŻYCIE TO ŻYWIOŁ: „Słabą i zależną ją zrodziło morze? I rzuciło w **wir życia** na to szalów łóże” (*Gra fal*)²⁴

ŻYCIE TO WRZĄTEK: „Wezbranymi soki każde **kipi życie**” (*Wiosenny dzień*); „Zaraz w dal skoczysz – tam **kipi życie** – / korowód dziewczek w pełnym rozkwicie / W tan wiedzie Faun, twój brat” (*Pan w trzcinie*)

ŻYCIE TO OGIEŃ/ŚWIATŁO: „Już trup przy trupie chyli się i pada, / Niech **gaśnie życie!** Zagłada! Zagłada!” (*Dżuma*); „W twej młodej duszy już wymiera życie / **i tli się jeno jak ta lampka oto**” (*Melancholija*)

ŻYCIE TO PŁYN: „Jacyż byli pocieszni i zabawni oni, / ci półbogowie greccy – / dziwaczeni urodą, / co **napełniali życiem** lasy i doliny” (*Pan i nimfa*); „Pragnie – z jej łona **tryska żądza życia**” (*Cisza morska*)

²³ G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt.

²⁴ Przy cytowanych fragmentach podaję tytuły wierszy Zofii Gordziałkowskiej. Wytluszczenia pochodzą ode mnie.

ŻYCIE TO PORA ROKU / BUJNE LATO: „I lubi bujne życia lato!” (*Nereida*)

ŻYCIE TO SIŁA, WITALNOŚĆ LUB JEJ BRAK: „Spójrz mu w oczy, w tych oczach leży cień mogiły, / a w bezwładnych ramionach nie ma **życia siły**” (*Odyseusz i Kalipso*)

ŻYCIE TO ZMIENNE STANY FIZYCZNE: „wielka, pusta przestrzeń w blasku tonie, / Zda się **zamarło życie** na wód łonie”; „Oto czczą to ciepło, / Bez którego **życie** na ziemi **zakrzepło**” (*Święty gaj*); „Ręce na chłopięce czoło / Swe położy miękkie, ciepłe, / **wskrzesi życie w nim zakrzepłe**, / i zabarwi krasą lice” (*Skarga pastuszka*)

PRZEDMIOT/CYWILIZACJA

ŻYCIE TO PRZEDMIOT: „Walka była niedługa, nikt **nie uniósł życia**, / polegli biesiadnicy” (*Ruiny nad morzem*)

ŻYCIE TO NACZYNNIE (KIELICH): „A **czara życia** pełna i szalona” (*Pola elizejskie*)

ŻYCIE TO NIĆ: „Tym zwykłym trybem – wiło się – i wiło”

ŻYCIE TO SZARA PRZĘDZA ZE ZŁOTYMI NITKAMI: „Życie!!! ... jednak dłonie swe dziękczynnie **plotę**, / Bo w **szarej swojej przędzy dajesz nitki złote**” (*Życie*)

ŻYCIE TO DROGA: „Legł na miękkiej murawie [...] / jak ten, któremu **kwiecie ściele życia drogę**” (*Pan i kos*); „ogarnia **drogi bytu**, w wszechświecie szerokim” (*Charon*); „**Życia dróg** w innym poszukać sposobie, / Nie rób bliźniemu, co nie miło tobie” (*Święty Antoni*)

ŻYCIE TO DAR DLA LUDZKOŚCI (DAR): „On, co **był** dał ludzkości! W więzach skowan oto” (*Prometeusz*)

ŻYCIE TO POJEMNIK: „To rozkoszne serca bicie, W którym **całe** nasze **życie**” (*Skarga pastuszka*)

ŻYCIE TO POJEMNIK W POJEMNIKU: „I jeszcze żywi już śmierć w sobie mają” (*Rozpadlina skalna*); „Szły te dziwne odgłosy i niosły się w dale / **Pełne życia** – ku bożej przyspiewując chwale” (*Poezya i malarstwo*)

PARAMETRIZACJA (MIERZALNOŚĆ, ZMIENNOŚĆ)

ŻYCIE TO OBIEKT W PRZESTRZENI: „[...] co się cała rwie do życia” (*Skarga pastuszka*)

ŻYCIE TO OKREŚLONY CZAS (ETAP): „Tyle szczęścia jest i życia – / Co od pąku... do rozkwicia” (*Skarga pastuszka*)

ŻYCIE TO RUCH: „Nie – już nie żyje, już się nie poruszy” (*Morderca ścigany przez Furię*)

ŻYCIE TO W GÓRĘ: „Życie [...] / I kędyś ponad światy górując wysoko” (*Życie*)

ISTOTA ŻYWA

ŻYCIE TO ISTOTA ŻYWA: „I pokaże mu o świcie, jak **się ranne budzi życie**: / – jaka rosa jest na łąkach” (*Skarga pastuszka*); „Jak chyżo **biegną** wiosenne dnie życia!” (*Myśli jesienne*); „Niech **ucieka życie** z kostniejącej dłoni” (*Wojna*); „[...] jak między groby **zabłąkane życie**” (*Rozpadlina skalna*)
 ŻYCIE TO UCIEKINIER: „Niech **ucieka życie** z kostniejącej dłoni” (*Wojna*)
 ŻYCIE TO DAWCA ŚMIERCI: „Życie [...] / **Daje śmierć**, a po śmierci nie ma nic do dania” (*Wojna*)

FENOMEN TRANSCENDENTALNY

ŻYCIE TO TCHNIENIE NADPRZYRODZONE (dotyk absolutu): „Byt ducha szerokimi uderzył skrzydłami [...] / spotężniał tak, że w piękna boskiego podwoje / Wprowadził swoje piękno i **tchnął w niego życie**; / I jako owe jutrznie zrodzone o świcie / poczęły istnieć One” (*Poezya i malarstwo*)
 ŻYCIE TO OBECNOŚĆ DUSZY: „Hej ty morze! Ty **żyjesz!** / W tobie **dusza** miota się olbrzymia” (*Trytony*)

Najlichniesze domeny źródłowe w metaforach pojęciowych wywodzą się z obszaru semantycznego NATURY. Wiąże się to niewątpliwie z faktem, że bohaterowie obrazów Böcklina, a tym samym ekfraz Gordziałkowskiej, które tymi dziełami sztuki były inspirowane, przedstawiani są najczęściej na tle natury: morza, lasów, łąk, gór. (Natchnieniem dla malarza były wyspy włoskie, na których chętnie przebywał). Przestrzeń natury dla istot mitologicznych, które najczęściej pojawiają się zarówno w warstwie deskrypcyjnej, jak i narratywizacyjnej, stanowiła ich jedyne miejsce egzystencji. Podobnie było w wypadku mniej licznie przedstawionych postaci i istot biblijnych.

Domeny z przestrzeni natury tworzą takie wyobrażenie pojęcia *życie*, które jest od agensa niezależne, nad którym niejednokrotnie on nie panuje: ŻYCIE TO ŻYWIOŁ/WIRY, WRZĄTEK, OGIEŃ, PŁYN, SIŁA. Wiry kojarzą się ze wzburzoną wodą, ogień – z destrukcyjną mocą, siła witalna uchodzi z człowieka niezależnie od jego woli czy to u naturalnego kresu życia, czy w związku z przypadkami losowymi (walka, choroba). Brak kontroli nad życiem rozumianym jako nieogarnione, nieprzewidywalne zjawiska natury może prowadzić do utraty wiary w sens istnienia. Jest to zgodne z pesymistyczną filozofią Schopenhauera i Nietzschego, na której opierał się dekadentyzm przełomu wieków, czyli czasu, w którym tworzyła Gordziałkowska, a którym zapewne nawet mimowolnie ulegała.

ŻYCIE konceptualizowane jest też jako CIEPŁO, a więc przywołuje asocjacje z doznaniem przyjemnym, a tym samym podlega pozytywnemu waloryzowaniu. Dzieje się tak wtedy, gdy agens egzystuje w sprzyjających mu warunkach i nie musi dbać o to, by na nie wpływać. Ma jednak ta konceptualizacja wymiar

ambiwalentny – stan ciepłoty może ulec ostudzeniu. Kolejna metafora – ŻYCIE TO RÓŻNE STANY FIZYCZNE – potwierdza tę prawidłowość.

Inny sposób rozumienia pojęcia przez postać mówiącą ekfraz polega na wykorzystaniu w strukturze metafory pojęciowej artefaktu jako domeny źródłowej, wyrażonej ogólną konceptualizacją ŻYCIE TO PRZEDMIOT i wpisującej się w przestrzeń cywilizacji, opozycyjnej wobec obszaru natury, z której wywodziły się poprzednio przedstawione konceptualizacje. Bardziej szczegółowe realizacje tej metafory pojęciowej to: ŻYCIE TO NACZYNNIE (KIELICH), NIĆ, PRZĘDZA, POJEMNIK, DAR.

Jeśli abstrakcyjne pojęcie jest traktowane jak przedmiot, to można go, tak jak przedmiot, brać do ręki, dotykać, przekazywać dalej. Potwierdza to kolejna metafora – ŻYCIE TO POJEMNIK W POJEMNIKU, jeśli się uwzględni, że człowiek jest też konceptualizowany jako pojemnik. Rozwijając tę myśl dalej, życie można z pojemnika/człowieka wyjąć, czyli pozbawić go życia, lub można mu to życie podarować.

W metaforze pojęciowej ŻYCIE TO PRZĘDZA, a właściwie SZARA PRZĘDZA ZE ŻŁOTYMI NITKAMI²⁵, do struktury domeny docelowej przenosi się część struktury domeny źródłowej raczej niewykorzystywaną w konceptualizacjach bazujących na materiale z języka potocznego. Domena źródłowa (struktura odwzorowująca) jest w tej metaforze bardziej skomplikowana niż domena docelowa, czyli zbudowana inaczej niż w języku ogólnym, w którym poprzez nią dokonywało się objaśnienia pojęć bardziej skomplikowanych. Wiąże się to zapewne ze statusem języka poetyckiego, który realizuje funkcję naddaną języka (estetyczną)²⁶.

Metafora ta otwiera się na skojarzenia z mitologicznymi prządkami (parakami), które przecinały nić żywota. Odsyła tym samym do źródła kultury europejskiej, do mitologii greckiej. Przędza kojarzy się też z kołowrotkiem, służącym do jej wytwarzania; z wątkiem i osnową tkaniny, dla której ona stanowi surowiec. Złote nitki w niej podkreślają jej wartość, wysoką cenę. Złoto należy przecież do najdroższych kruszców. Jest to także nazwa koloru, koloru rozjaśniającego otoczenie. Jest barwą słońca, jego blaskiem²⁷. W znaczeniu symbolicznym stanowi kolor królewski i boski. Dominuje jednak w tej przędzy szarość, wyrażająca przeciętność, bezbarwność życia, codzienność, trud, nudę.

Przędza to zarówno efekt procesu tkania, czyli kształtowania życia, ale też wytwór, który można przeciąć. Wyraża się w ten sposób ambiwalentność fenomenu życia: powstawanie, rozwój i kres. Obecność złotych nitek w tym

²⁵ Lakoff i Johnson analizują metaforę pojęciową MIŁOŚĆ – TO WSPÓŁTWORZONE DZIEŁO SZTUKI, która nie należy do metafor konwencjonalnych, ale jest charakterystyczna dla języka kreatywnego.

²⁶ Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia w trzech tomach*, red. H. Markiewicz, Kraków 1960, t. 2, s. 23–69.

²⁷ Por. R. Tokarski, *Typy...*, dz. cyt.

przedmiocie, objaśniającym analizowane pojęcie, kieruje skojarzenia ku tym chwilom, tym aspektom egzystencji, dla których warto żyć, a których niewątpliwie jest mniej, ale prześwitują one z szarzyzny egzystencji.

Najmniej liczne, w porównaniu z konceptualizacjami w języku ogólnym²⁸, wyobrażenia pojęcia odnoszą się do istot żywych, w tym do człowieka. W rekonstruowanym tekstowym obrazie pojęcia jest więc inaczej, niż twierdzą Lakoff i Jonhson, że metafora ontologiczna jest bardzo produktywna. Ma to niewątpliwie związek z różnorodnością bytów istot przedstawionych na płótnach inspiрующих twórczość poetki, ich hybrydyczną konstrukcją (np. nereidy wyglądają w połowie jak ptaki i w połowie jak ludzie).

W konceptualizacji ogólnej ŻYCIE TO ISTOTA ŻYWA bardziej szczegółowe są realizacje: UCIEKINIERY, DAWCA ŚMIERCI.

Domeny związane z parametryzacją (mierzalnością) wydają się logicznie wynikać z właściwości procesu życiowego, którego sednem jest przemijanie i w którym wyraźnie są oznaczone granice początku i końca. Dlatego pojęcie to konceptualizowane jest następująco: ŻYCIE TO OKREŚLONY CZAS, OBIEKT W PRZESTRZENI, RUCH, W GÓRĘ. Ostatnia wymieniona domena źródłowa stanowi przykład metafory relacyjnej, wyrażającej pozytywne nacechowanie pojęcia (w przeciwieństwie do kierunku ku dołowi jako wartościowanego negatywnie, np. *jestem zdołowany*).

Konceptualizacja pojęcia wpisująca się w obszar transcendencji daje odpowiedź na pytanie o genezę życia: ŻYCIE TO TCHNIENIE NADPRZYRODZONE, DOTYK ABSOLUTU oraz o jego istotę: ŻYCIE TO OBECNOŚĆ DUSZY.

Amalgamat

Amalgamat (inaczej określany jako blending, czyli stop) jest jeszcze innym rodzajem konceptualizacji pojęcia *życie* zawartym w wierszach Zofii Gordziałkowskiej. Amalgamat to nazwa efektu (wyniku) operacji mentalnej, osadzonej w języku i umożliwiającej wychodzenie od niego do przestrzeni mentalnej. Operacja amalgamatyzacji polega na tym, że w procesie tworzenia nowego znaczenia zostają wykorzystane dwie różne domeny poznawcze, określone mianem wyjściowych. Zanim ukonstytuuje się nowe znaczenie, budowana jest przestrzeń generyczna, w której wyodrębniają się wspólne punkty, styczne dla obu przestrzeni wyjściowych. Czwarta przestrzeń jest amalgamatem właściwym, nowym znaczeniem, na którego strukturę składają się wybrane elementy z obu

²⁸ O konceptualizacji pojęcia *życia* we współczesnym języku polskim zawartej w związkach frazeologicznych pisała Dorota Kostrzewa w: *O metaforycznej konceptualizacji życia człowieka we współczesnym języku polskim na przykładzie metafory „życie to człowiek”*, „Prace Filologiczne” 2014, t. LXIV, s. 173–185.

przestrzeni wyjściowych. (Do amalgamatu nie wchodzi wszystkie elementy przestrzeni wyjściowych, traktuje się je selektywnie). Kompletna nowa struktura powstaje w procesie kompozycji, uzupełniania i rozwoju.

Amalgamaty stanowią rodzaj hybrydy mentalnej, w której łączą się abstrakcyjne idee z cechami fizycznymi. Innymi słowy, stworzenie amalgamatu wymaga skonstruowania siatki integracji pojęciowej, składającej się z czterech przestrzeni²⁹.

Zasadne wydaje się przytoczenie nieco obszerniejszego fragmentu tekstu, aby uwzględnić kontekst analizowanego wyrażenia językowego, za którego pośrednictwem otwiera się dojście do sfery mentalnej postaci formułującej poetycki komunikat i możliwość zrekonstruowania tej konceptualizacji pojęciowej, która jest amalgamatem.

Życie, czym ty jesteś? Ciało cię kląn tysiące,
A tysiące dusz ludzkich pyta Ciebie po co?
Czy masz cel? **czy wykwasz z wszech-**
bytu przemocą
Przepotężnej siły, co się jeno bawi [...].

W procesie powstawania nowego znaczenia pojęcia w analizowanym utworze zostały wykorzystane dwie różne domeny poznawcze, stanowiące domeny wyjściowe. Pierwsza przestrzeń wyjściowa, wyrażona leksemem „wykwitasz” (forma osobowa od bezokolicznika *wykwitnąć*) kojarzy się z procesem rozwoju rośliny od ziarnka do kwiatu, jej rośnięciem, rozpoczynającym się w ziemi i nagłym pojawieniu się w całej okazałości (nagle pojawienie ewokuje forma czasownika).

Druga przestrzeń wyjściowa przywołuje sferę „wszechbytu”, miejsca istnienia wszystkich bytów, czyli wszechświata, rozumianego współcześnie jako sfera kosmosu. Podlega ona działaniu wielkiej, niepojętej „wszechpotężnej siły”, nieskonkretyzowanej, będącej rodzajem istoty nadprzyrodzonej, boskiej (w wierszu wyrażonej rodzajem parafrazy), właściwie jej przemocy, czyli czegoś, co działa wbrew woli tych, na których jest skierowana; tych, którzy jej działaniu podlegają. Brak konkretyzacji, jednoznaczności w określeniu rodzaju tej siły sprawczej wynika zapewne z faktu, że oddziałuje ona na bohaterów o proveniencji zarówno biblijnej, jak i mitologicznej.

²⁹ Teoria amalgamatów zrodziła się dwadzieścia lat po powstaniu teorii metafory pojęciowej i została opracowana przez Gilles’a Fauconniera i Marka Turnera (G. Fauconnier, M. Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*, New York 2002, s. 148). Na gruncie polskim opisała ją Agnieszka Libura (A. Libura, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Kraków 2007).

Przed ukonstytuowaniem się nowego znaczenia następuje – zgodnie z teorią powstawania amalgamatu – zbudowanie przestrzeni generycznej, którą organizują punkty wspólne dla obu przestrzeni wyjściowych. Tworzą ją: obiekt, fenomen (kwiat, życie), czynność (kwitnienie/wykwitnięcie, narodziny, rozwój), miejsce (ziemia/wszechbyty, wszechświat), przyczyna (prawa natury, moc niepojętej siły, moce kreacyjne, absolut).

Czwarta przestrzeń tej siatki pojęciowej jest amalgamatem właściwym, czyli nowym znaczeniem, stopem, na którego strukturę składają się wybrane elementy z obu przestrzeni wyjściowych. Amalgamat jest wynikiem procesu określanego przez teoretyków jako wybór, rozwój i dopełnienie, stanowiące konieczne fazy tworzenia się nowego pojęcia. Ma on strukturę hybrydyczną, zbudowaną zarówno z elementów (pakietów, domen) materialnych (roślina, kwiat, ziemia), jak i niematerialnych (sfera metafizyczna; siła, moc kreacyjna, absolutu). Przedstawia, a raczej przybliża wyobrażenie, rozumienie niepojętego fenomenu życia: „Życie, czym ty jesteś? [...] czy wykwitasz z wszechbytu przemocą Przepotężnej siły”.

Nasilenie mocy siły sprawczej powołującej życie podkreśla prefiks *prze-*, poprzedzający przymiotnik *potężna*. Jest rodzajem hiperbolizacji. Proces rozwoju rośliny do jej „wykwitnięcia” i niepojęty cud powstania, narodzin („wykwitnięcia”) życia w akcie dokonanym, jednorazowym, podkreśla forma czasownika *wykwitnąć*, występująca w aspekcie dokonanym. Fenomen genezy ludzkiego życia przedstawia się jako nagły akt pojawienia się, jako skutek działania metafizycznej siły, w dodatku wbrew tym, na których jest ona skierowana.

Sposób powstawania amalgamatu zilustrowano na rysunku:

I. PRZESTRZEŃ WYJŚCIOWA	PRZESTRZEŃ GENERYCZNA	II. PRZESTRZEŃ WYJŚCIOWA
kwiat	← OBIEKT/FENOMEN →	życie
ziemia	← MIEJSCE →	wszechbyty (wszechświat)
wykwitnięcie (proces rozwoju rośliny od ziarenka do kwiatu)	← CZYNNOŚĆ →	działanie (przemoc) wszechpotężnej siły
prawa przyrody	← PRZYCZYNA →	moce kreacyjne absolutu, metafizyczne
AMALGAMAT WŁAŚCIWY: „Życie [...] wykwitasz z wszechbytu przemocą / Przepotężnej siły”		

Wnioski

- 1) W stosunku do znaczeń pojęcia jednostki leksykalnej *życie*, zawartych w przywołanych tu danych z języka ogólnego, jego konceptualizacje w ekfrazach jako tekstach kreatywnych wskazały na wiele innych możliwości rozumienia i wyobrażenia tego pojęcia.
- 2) Konceptualizacje pojęcia *życie* w ekfrazach przyjmują kształt zarówno metafory pojęciowej, jak i amalgamatu.
- 3) Metafory pojęciowe odwzorowywane są częściej przez te części struktury domen źródłowych, które występują w języku potocznym, rzadziej eksplorują tylko takie, które są właściwe dla języka kreatywnego. Ma to niewątpliwie związek z regułami formy wypowiedzi, jaką jest ekfraz, jak i z miarą talentu twórcy tekstów.
- 4) Najliczniejsze domeny źródłowe metafor pojęciowych badanych wierszy wywodzą się z przestrzeni semantycznej natury. Uzasadnienia tego należy szukać nie tylko w tematyce ekfraz, narzuconej przez dzieła plastyczne, którym zawdzięczają one swoją genezę, lecz także w myśli filozoficznej modernizmu – Schopenhauer polecał kontemplację natury jako jeden ze sposobów przełamania postawy dekadencej, wyrażającej się rozczarowaniem systemem wartości człowieka końca wieku XIX. Podmiot mówiący wierszy Zofii Gordziałkowskiej był niewątpliwie uwikłany w aksjologię epoki i konkretyzował znaczenia sugerowane przez symbol w duchu tej filozofii.
- 5) Również jedna z domen wyjściowych w amalgamacie wywodzi się z pola semantycznego natury i łącząc się z domeną z pola semantycznego metafizyki, absolutu, tworzy hybrydyczne wyobrażenie pojęcia *życie* przez podmiot mówiący ekfraz.
- 6) Posłużenie się metodologią kognitywną w analizie i interpretacji poezji niewątpliwie wzbogaca odczytanie utworów, bo pozwala odkryć takie przestrzenie dzieła literackiego, na które badacz nie zwróciłby uwagi przy stosowaniu jedynie reguł tradycyjnej poetyki. Pozwala także unikać w interpretacji zbyt rozległych obszarów intuicyjności, dostarczając badaczowi konkretnego narzędzia.

Bibliografia

- Bartmiński J., *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin 2007.
- Böhm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Kraków 2014.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1984.

Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.

Fauconnier G., Turner M., *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002.

Gordziałkowska Z., *Böcklin w poezji*, Warszawa 1911.

Grzegorzczkova R., *O dwóch typach badań semantycznych*, „Prace Filologiczne” 2014, t. LXIV.

Grzegorzczkova R., *Profilowanie a inne pojęcia opisujące hierarchiczną strukturę znaczenia* [w:] *Profilowanie w języku „tekście”*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1988.

<https://wielcy.pl>

Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia w trzech tomach*, red. H. Markiewicz, Kraków 1960.

Kajtoch J., *Językowe obrazy świata i człowieka w prasie młodzieżowej i alternatywnej*, Kraków 2008.

Kostrzewa D., *O metaforycznej konceptualizacji życia człowieka we współczesnym języku polskim na przykładzie metafory „życie to człowiek”*, „Prace Filologiczne” 2014, t. LXIV.

Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*. Warszawa 1980.

Langacker R., *Gramatyka kognitywna: Wprowadzenie*. Kraków 1995.

Libura A., *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Kraków 2007.

Markowski M.P., „Ekphrasis”. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2.

Nowakowski A., *Arnold Böcklin: Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.

Słownik języka polskiego, Wilno 1861.

Stala M., *Metafora w liryce młodopolskiej*. Warszawa 1988.

Tokarski R., *Od językowego obrazu świata do obrazów świata w języku*, „Język Polski” 2016, nr 2.

Tokarski R., *Typy racjonalności w językowym obrazie świata* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001.

Witosz B., *Ekfrazja w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 2.

Żychliński A., *Homo loquens. O różnicy antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5.

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie wyników rekonstrukcji tekstowego obrazu świata w ekfrazach z końca XIX i pierwszej połowy XX wieku autorstwa Zofii Gordziałkowskiej. Ekfrazy są to wiersze inspirowane sztuką szwajcarskiego malarza Arnolda Böcklina z przełomu XIX i XX wieku, uznawanego przez krytyków za symbolistę. Jego prace przedstawiają ludzi z różnych środowisk, którzy lubią bujność życia i różnorodność jego form. Materiał do badania pochodzi z 50 tekstów, które porównano z danymi z języka ogólnego. Analiza tego materiału przy wsparciu narzędzi kognitywnych (metafory pojęciowej, amalgamatu) umożliwiła konceptualizację pojęcia *życie* i ukazanie tropów nieobecnych przy użyciu klasycznej metody interpretacji dzieł literackich.

Słowa kluczowe: konceptualizacja, kognitywizm, ekfraz, malarstwo

Summary

The aim of the paper is to present the results of reconstruction of the textual image of world in the ekphrases of the late 19th and early 20th century by Zofia Gordziałkowska. The ekphrases are poems inspired by art work of the Swiss painter Arnold Böcklin. He created his art work in the late 19th and early 20th century and he was seen by the reviewers as a symbolist. His work presents people from different backgrounds, who enjoy the luxuriance of life and the diversity of its forms. The material for this research was chosen from 50 creative texts that were compared with the data from the general language. The analysis of this material with the support of cognitive tools (meaning metaphor, amalgamate) helped to conceptualize the definition and to show the space of the poems, which is not seen when only using the classical method of interpretation of literary works.

Keywords: conceptualization, cognitivism, ekphrase, art work

Anna Brodawka

CV Liceum Ogólnokształcące im. Zbigniewa Herberta w Warszawie
doradca metodyczny WCIES

Dlaczego warto omawiać utwory Ewy Lipskiej na lekcjach języka polskiego? Uwagi w kontekście wybranych wierszy z tomiku *Pamięć operacyjna*¹

*Twórczość Ewy Lipskiej jest w polskiej poezji współczesnej tym,
czym ablativus absolutus w klasycznej łacińskiej składni,
jest mianowicie przypadkiem niezależnym
– i trudno się z tym twierdzeniem nie zgodzić².*

Obrazowa wypowiedź Piotra Łuszczykiewicza została przywołana jako motto rozważań na temat kilku wierszy zawartych w tomiku Ewy Lipskiej *Pamięć operacyjna*. Autorka, debiutująca w 1967 roku zbiorem *Wiersze*, od razu zwróciła uwagę krytyków formą poetycką i oryginalnością języka. W swojej karierze literackiej otrzymywała liczne nagrody, a wspomniany tomik był nominowany do Nagrody Literackiej Nike.

Mimo że dość często, ze względu na rok urodzenia (1945), kojarzono poetkę z formacją Nowej Fali, której twórcy protestowali w literaturze przeciwko zakłamanemu językowi propagandy i demaskowali różne mechanizmy manipulacji językowej, Ewa Lipska nie była nigdy związana z żadną grupą literacką. Z generacją Nowej Fali łączy ją podobne traktowanie języka jako środka, który ma służyć porozumieniu i dlatego powinien być traktowany ostrożnie, z dystansem, w imię szukania prawdy o świecie. Problematyka języka i jego możliwości kreacyjne są kluczowe dla sposobu, w jaki poetka odczytuje świat. Chętnie sięga po formę krótką, skondensowaną znaczeniowo, wykorzystuje ironię i paradoks, podkreślając wieloznaczność i relatywność punktów widzenia.

Na zjawisko paradoksu, często występujące w twórczości autorki, zwracała uwagę między innymi Anna Legeżyńska:

Poezja Ewy Lipskiej żywi się paradoksem: jest skrajnie subiektywistyczna, odsłania zawiłości procesu rozpoznawania świata przez jednostkę nieufającą rozumowi i zmysłom, lecz zarazem jest to poezja uparcie zorientowana na ustalenie i zobiektywizowanie sensu doświadczenia. Jakkolwiek poetka w wielu swych utworach podejmuje

¹ E. Lipska, *Pamięć operacyjna*, Kraków 2017.

² P. Łuszczykiewicz, *Po balu. Eseje o literaturze polskiej*, Warszawa 1997, s. 165.

problem nieprzekazywalności jednostkowego przeżycia, to zarazem przekonuje, iż jest ono powtarzalne jako pewien egzystencjalny wzór, dostępny wyobraźni³.

W tomiku *Pamięć operacyjna*, zawierającym 24 wiersze, odnajdziemy oprócz ironii i paradoksu, niespodziewane zestawienia słów, gry językowe, nowe struktury znaczeniowe, wariacje semantyczne utartych frazeologizmów – lapidarne pod względem formalnym, a jednocześnie pobudzające wyobraźnię czytelnika niekonwencjonalną metaforą. Ten zbiór jest tak samo lakoniczny jak wszystkie poprzednie, jakby pisanie Lipskiej rządziło się stałym prawem – by napisać kilka słów i pobudzić czytelnika do refleksji, zwrócić uwagę na sprawy podstawowe, zaznaczyć ważne kwestie, dotyczące na przykład kruchości istnienia i przemijania.

Sam tytuł zbioru zaskakuje niepoetyckim brzmieniem:

W oddali przepływa nasza
Wspólna pamięć operacyjna.

Definicja słownikowa: „pamięć operacyjna (RAM) komputera, o swobodnym dostępie, pozwalająca na odczytywanie i zapisywanie informacji, które giną po wyłączeniu zasilania”⁴ odsyła nas do wszechobecnej współcześnie technologii. Tytuły poszczególnych wierszy to między innymi: *Postęp*, *Wykrywacz kłamstw*, *Sztuczna inteligencja*, w tekstach przywoływane są globalne znaki i symbole, np. Facebook, DNA, Copyright@, boarding time, selfie, skrzynka e-mailowa. Rzeczywistość komputerowa wraz ze swoim językiem wkroczyła w nasze życie, zdaje się je organizować i nim kierować.

Poprzedni tomik Ewy Lipskiej nosił tytuł *Czytnik linii papilarnych*. Zestawiając te informacje, można odnieść wrażenie, że autorka jest zafascynowana światem technologii⁵ lub też wiąże z nim jakieś szczególne obawy. Tak jednak nie jest, choć jej poezja nie lekceważy tak ważnych zjawisk kulturowych, najważniejsze bowiem miejsce w nowych wierszach Ewy Lipskiej zajmuje – jako źródło fascynacji i lęków – człowiek. Rozbudowana refleksja egzystencjalna pojawia się po raz kolejny, tym razem w rzeczywistości ponowoczesnej.

Autorka zajmuje pozycję uważnej i nieufnej obserwatorki, pragnącej uchwycić duchowy klimat naszych czasów, sceptycznej wobec idei wolności i postępu, bezpośrednio odnosząc się do sytuacji człowieka, osamotnionego we współczesnym świecie.

³ A. Legeżyńska, *Doświadczenie kulturowe w poezji Ewy Lipskiej (Zarys problematyki)*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15, s. 16.

⁴ L. Drabik, A. Kubiak-Sokół, E. Sobol, *Słownik języka polskiego* PWN, Warszawa 2016.

⁵ Tej tematyki dotyczyło wystąpienie Ewy Sławkowej *Nowe media w przestrzeni tekstu poetyckiego w czasie Drugiej Internetowej Konferencji Naukowej „Dialog a nowe media”* na Uniwersytecie Śląskim, Katowice, marzec–kwiecień 2003 r.

Wiersz *Awaria świata* rozpoczyna zdanie: „Nadchodzi awaria świata”. Ta upersonifikowana współczesna apokalipsa, nazywana jest tylko awarią – być może da się ją usunąć, naprawić. Pozornie nie jest groźna:

[...] drzemie
rozleniwiona w zaroślach.
[...] Błyskawica
udaje nocną lampkę. Jeszcze daleko
grzmot.

Mamy nadzieję, że ominie naszą wieś. [...]

Zagrożenie jednak narasta. Budują je onomatopeje: „pomrukują, rozstrojone, rozbrojone”; metafory dopełniaczowe: „wiolonczele rozstrojonych traw, złom cmentarza”, słownictwo militarne: „rozbrojone niebo”. Wszystkie ukazują dezintegrację rzeczywistości.

W tym świecie pełnym niepokoju podmiot liryczny wypowiada się w imieniu zbiorowości, szukając wsparcia we wspólnocie: „Mamy nadzieję, że ominie naszą wieś. Idziemy na piwo do pobliskiej knajpy”, ale awaria niczego nie omija. Ogarnia coraz to szerszą panoramę życia społecznego. Beztroska jest tylko pozorna. Świadczy o tym ostatnia zwrotka:

Zjadamy miłość. Wypluwamy pestki.
Patrzymy na złom cmentarza.
Mniej więcej umarli. Ale więcej nic.

W słowach tych zawiera się także opinia o nas samych, ironiczne spojrzenie na uczucie miłości, na nasz stosunek do przeszłości i pamięci jako złomowiska. W grze słów i znaczeń ostatniego wersu pobrzmiewa zwyczajność, a nawet potoczność wyrażenia „mniej więcej” zderzona z powagą wyrazu „umarli”. Powtórzenie przysłowka „więcej” wzmacnia końcowe określenie kresu, nicości – czyli owego „nic”. Końcowy wers to także podsumowanie naszych postaw – naszych, czyli zbiorowości, ludzi biernych mniej więcej umarłych, których czeka awaria świata, a spojrzenie z dystansu, ujęte w lapidarny sposób, jest ostrzeżeniem dla naszej obojętności.

Być może – podobne jak w wierszu Czesława Miłosza *Piosenka o końcu świata*⁶ – „innego końca świata nie będzie” i apokalipsa dokona się w atmosferze spokoju i zwyczajności, a potwierdzeniem tej myśli poety byłyby finałowa anafora. Koniec świata jest wpisany w naturę rzeczy i nie ma w nim nic zaskakującego ani przerażającego.

⁶ C. Miłosz, *Piosenka o końcu świata* [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 1987.

Podobny ton można odnaleźć w innym utworze Ewy Lipskiej, zatytułowanym *Obraz. Nieznany autor*, którego kompozycja jest sposobem na ukazanie dwóch światów. Pierwszy, zapisany dystychem, to opis tytułowego obrazu, na którym znajdują się „ona i on”:

Wyglądają jak
Przeznaczony do rozbiórki dom.

Kolejne wersy mówią o nadchodzącym końcu, rozpadzie, śmierci:

Nadchodzą grabarze,
[...]
nie pozostawiają żadnych złudzeń,
[...]
za chwilę zrówna niebo z ziemią.

Drugi świat, zawarty w końcowej czterowersowej zwrotce, w której ujawnia się podmiot liryczny, jest światem refleksji nad przemijaniem:

Kupuję obraz za grosze
Od szczęśliwego staruszka
Który wesoło podskakując
wraca do swojej kołyski.

Osoba staruszka może być aluzją do postaci występującej we wspomnianym już wierszu Czesława Miłosza. Szczęśliwy staruszek Lipskiej i siwy staruszek Miłosza charakteryzują się życiową mądrością, która wynika ze zrozumienia sensu ludzkiego istnienia, gdzie każda przeżyta chwila, która odchodzi do historii, zbliża do śmierci, a każdy dzień może być ostatnim, zgodnie ze średnio-wieczną maksymą: *Media vita in morte sumus* (Żyjąc, jesteście umarli).

Wspomniana kołyska budzi skojarzenia z kolebką z wiersza *Krótkość żywota* Daniela Naborowskiego:

[...] wielom była
Kolebka grobem, wielom matka ich mogiła⁷.

Świadomość kruchości i znikomości życia – jako pewnego *constans* – może stać się źródłem spokoju, pogodzeniem się z tym, co nas czeka, przyjęciem naturalnego biegu rzeczy. Ważne jest bowiem, aby być na ten moment przygotowanym. Wersyfikacyjny dystych: ona i on w pierwszym wersie oraz tematyka

⁷ D. Naborowski, *Krótkość żywota* [w:] *Helikon sarmacki*, red. A. Vincenz, Wrocław 1989.

przemijania przywołuje Leśmianowski wiersz *Dwoje ludzieńków*⁸, w którym świat podlega ciągłym zmianom, a małeńki człowiek, niczym para z *Obrazu...* Lipskiej, ma na nie w gruncie rzeczy niewielki wpływ.

Badacze poezji Lipskiej, m.in. Grzegorz Olszański⁹, zwracają uwagę na powracający w jej twórczości motyw *ars moriendi*. Motyw śmierci, jak pisze Olszański, „jest obecny w dziesiątkach wierszy, tytułach tomów, stale eksponowany w recenzjach i omówieniach tej twórczości”¹⁰. Obydwa wiersze – *Awaria świata* i *Obraz. Nieznany autor* – umieszczone są na kolejnych stronach tomiku, tworząc eschatologiczny, wanitatywny dyptyk.

Powracającym motywem jest także utożsamienie podróży ze śmiercią. Wiele miejsca tej tematyce poświęciła Magdalena Rabizo-Birek¹¹, która analizowała wiersze Ewy Lipskiej. Ważnym kontekstem dla badaczki były osobiste przeżycia poetki i jej choroba. W utworze *O sobie bez narzekań* odnajdujemy motyw podróży jako lotu. Wskazują na to użyte wyrażenia: „dojechałam”, „z bagażem podręcznym”, „lampka: Boarding time”, „lot”, „odlecieli”.

Pierwszoosobowy podmiot liryczny jest kobietą, która podsumowuje swoje życie, pisząc: „Do swojego wieku dojechałam na skrót”. Mówi to artystka słowa, prawdopodobnie poetka. Świadczą o tym metafory:

Z bagażem podręcznym który rozrósł się
w elokwentną hurtownię [...]
Handlowałam pięknem
W moich genetycznych mutacjach
słysząc Pieśń nad pieśniami.

W kolejnych zwrotkach widać pogodzenie się z życiem, z nieuniknionym losem. Autorka, personifikuje DNA, choroby dziedziczne:

Użala się nade mną moje DNA.
Dziedziczne choroby udają że się nie znają.

Poetka uosabia je z członkami rodziny – „Jak to bywa w rodzinie” – by oswoić lęk przed śmiercią. Lapidarnie i z dystansem, a nawet nieco pobłażliwie, podsumowuje swoje życie, dokonując rozrachunku:

Wyrzucam z serca urazę do świata.
Niech mu tak będzie jak chce.

⁸ B. Leśmian, *Dwoje ludzieńków* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, Wrocław 1983.

⁹ G. Olszański, *Śmierć Udomowiona. O wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*, Katowice 2006.

¹⁰ Tamże, s. 11.

¹¹ M. Rabizo-Birek, *Mój Bóg, w którego trudno mi uwierzyć. Ewa Lipska metafizyczna* [w:] *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec, B. Wolska, Łódź 2005.

To kolokwialne sformułowanie brzmi nieco ironicznie, ale wyraża wewnętrzny spokój i pogodzenie się z rzeczywistością. Odrzucenie „urazy do świata” – to zapomnienie doznanych przykrości i zawodów. Można przywołać inne wypowiedzi poetyckie na ten temat, np. romantyczne, pełne goryczy stwierdzenie Juliusza Słowackiego w wierszu *Testament mój*:

Kto drugi tak bez świata oklasków się zgodzi
Iść... taką obojętność, jak ja, mieć dla świata?

czy pełne żalu wyznanie Czesława Miłosza zawarte w utworze *Tak mało*:

Tak mało powiedziałem.
Krótkie dni.
[...]
Tak mało powiedziałem,
Nie zdążyłem.

W wierszu Ewy Lipskiej widać ogromny dystans do świata, do siebie i do własnej przyszłości. Tytuł utworu: *O sobie bez narzekań* zapowiada osobiste wyznanie, zwyczajność sytuacji, choć ta nie okazuje się zwyczajna. Podmiot liryczny ma świadomość nadchodzącej śmierci, żegna się z odchodzącymi przyjaciółmi, którzy „Właśnie odlecieli”. Jest przygotowany na najgorsze: „Migocze lampka: Boarding time”, ale jednocześnie stwierdza: „To jeszcze nie mój lot”.

Podobną refleksję o otaczającej rzeczywistości, ocenę sytuacji człowieka zawiera wiersz *Chłodnia*. Ewa Lipska po raz kolejny buduje poetyckie obrazy z niepoetyckiego, zdawałoby się, budulca. Utwór ten zaczyna się bowiem od słów:

zaczynamy żyć w chłodni
z przedłużonym terminem depresji.

Poetka wyraźnie zderza ze sobą świat ludzi starych, niepasujących do teraźniejszości („Odmieńcy kabaliści czekający / Na wizytę u Stwórcy”) ze światem ludzi młodych, wnuków, którzy

„Nie chcą o niczym słyszeć.
W beztroskim nastroju
bombardują synonimy nadziei
Na lodowcu Dachstein.
Rozmrażają swoje serca
trzymając w miłosnych ramionach
snowboardowe deski.

Autorka wskazuje na przyjmowanie przez ludzi wzorca życia powierzchownego, w którym unika się za wszelką cenę kłopotów i cierpienia, żyje zabawą, ucieka się przed podejmowaniem poważnych spraw. Spłylenie duchowej jakości życia, beztroska, egoizm prowadzą do dezintegracji tożsamości i relatywizacji wartości.

W przypadku Ewy Lipskiej postawiona diagnoza jest wynikiem racjonalnego oglądu świata. Autorka ubolewa, że osiągnięcia cywilizacyjne nie idą w parze z podnoszeniem poziomu moralności, a ludzie ustawicznie borykają się z tymi samymi problemami. Właśnie postępowi poświęciła poetka jeden z wierszy zawartych w analizowanym tomiku.

Gna przez wszechświat. Wpada do ust
gigantów. Miejskich potworów
i anemicznych wiosek.
Pędzi po trupach rebelii i rewolucji.
Ratuje i zabija.

Spersonifikowany postęp jest gwałtowny i nieokiełznany: „gna”, „wpada”, „pędzi po trupach”, „zabija”. Dociera wszędzie we wszechświecie: do miejskich aglomeracji – „gigantów”, „potworów” – i do „anemicznych wiosek”. Przynosi ofiary „trupcy rebelii i rewolucji”, jest nieuchronny i trwały – ma „metalowe nerwy”, a jego roboty, niczym bestie czekające na hasło ataku, „szczerzą zęby”.

Ostrożność autorki wobec postępu cywilizacyjnego jest wyraźna. Poetka nie demonizuje jednak rzeczywistości, raczej stawia czoła agresywnej nowoczesności. W świecie kultury masowej, internetowej globalizacji, zdominowania egzystencji przez cyberkulturę, gdzie fascynacja postępem jest powszechna („Na Facebooku miliony kliknięć / uwiedzionych kochanków. / Lubię to! Lubię to! Lubię to!”) Lipska swoim sceptycyzmem prowokuje do dyskusji nad bezkrytycznym przyjmowaniem zmian, które niszczyłyby wartości, zasady moralne i porządek świata:

W jego domu zameldowani są
Geniusz cudowne dziecko i morderca
[...]

Słowo honoru
to dla niego czysty przypadek.

Obrońcami starego porządku, niczym Okopów Świętej Trójcy, zostali „stroiciele nauki”, którzy „intonują wojny sojusze i cyrografy”. Pojawiające się słownictwo związane z muzyką: „stroiciele”, „intonują” jest nieprzypadkowe, przecież muzyka łagodzi obyczaje, kojarzy się z kulturą duchową, a nie cywilizacją. Lipska rozbija frazę wyraźnym dysonansem. To użycie wyrazów: „wojny,

sojusze” – towarzyszących walce. Pojawiający się na końcu wersu „cyrograf” to kolejne zaskoczenie i zarazem przewrotna refleksja. Czy dla ratowania świata niezbędny jest pakt z diabłem? Czy to szatan (niczym Woland u Bułhakowa) ma być gwarantem wartości?

Twórczość Ewy Lipskiej nie pojawia się w nowej podstawie programowej dla czteroletniego liceum i pięcioletniego technikum, jej nazwisko nie znajduje się w wykazie obowiązujących poetów. Trudno dociec, co kierowało autorami podstawy, w której tak wiele uwagi poświęca się zagadnieniom językowym, by pominąć dokonania artystyczne poetki, która w swoich wierszach dąży do precyzyjnego odmierzania wyrazów, rozbija zastane struktury znaczeniowe, tworzy swoiste wariacje semantyczne utartych frazeologizmów i niespodziewane zestawienia słów.

W dotychczasowych programach nauczania i podręcznikach¹² wiersze autorki występowały dość licznie – jako prezentacja poezji współczesnej poruszającej kwestie egzystencjalne, niezmiernie istotne dla każdego czytelnika. Były kontekstami do ważnych zjawisk kulturowych, przykładem dialogu nowoczesności z przeszłością, tradycją. Zadawały ważne pytania, pomagały zrozumieć otaczającą rzeczywistość. W centrum zainteresowania stawiały nas, ludzi. Nas, którzy „zjadamy miłość, wypluwamy pestki”, którym „migocze lampka: Boarding time”, którzy obserwujemy, jak „nadchodzi awaria świata”.

Teksty poszczególnych utworów Ewy Lipskiej są doskonałym materiałem do analizowania języka poetyckiego, wszak poezja to sztuka słowa, a w wierszach tych homo loquens, niczym alchemik mieszający w języku różne składniki i dokonujący na nim interesujących operacji, odkrywa przed nami jego wieloznaczność i oryginalność. Celność sformułowań, skrót myślowy, paradoks to tylko niektóre sposoby wyrazu poetyckiego, wyrastające z awangardowych doświadczeń końca lat sześćdziesiątych XX wieku. Dlatego właśnie warto wykorzystywać wiersze Ewy Lipskiej na lekcjach języka polskiego i uzupełnić program o jej utwory poetyckie.

Bibliografia

Biedrzycki K., Jaskółowa E., Nowak E., *Świat do przeczytania*, Warszawa 2015.

Chemperek D., Kalbarczyk A., *Zrozumieć tekst – zrozumieć człowieka*, Warszawa 2015.

Drabik L., Kubiak-Sokół A., Sobol E., *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 2016.

¹² Cykl pięciu podręczników Stentora (K. Biedrzycki, E. Jaskółowa, E. Nowak, *Świat do przeczytania*, Warszawa 2015) zawiera pięć wierszy Ewy Lipskiej. W cyklu pięciu podręczników WSiP (D. Chemperek, A. Kalbarczyk, *Zrozumieć tekst – zrozumieć człowieka*, Warszawa 2015) znajdują się trzy wiersze poetki.

Helikon sarmacki, red. A. Vincenz, Wrocław 1989.

Legeżyńska A., *Doświadczenie kulturowe w poezji Ewy Lipskiej (Zarys problematyki)*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15.

Leśmian B., *Poezje wybrane*, Wrocław 1983.

Lipska E., *Pamięć operacyjna*, Kraków 2017.

Łuszczkiewicz P., *Po balu. Eseje o literaturze polskiej*, Warszawa 1997.

Miłosz C., *Wiersze*, Kraków 1987.

Olszański G., *Śmierć Udomowiona. O wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*, Katowice 2006.

Rabizo-Birek M., *Mój Bóg, w którego trudno mi uwierzyć. Ewa Lipska metafizyczna* [w:] *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec, B. Wolska, Łódź 2005.

Sławkowa E., *Nowe media w przestrzeni tekstu poetyckiego*, Druga Internetowa Konferencja Naukowa „Dialog a nowe media”, Uniwersytet Śląski, Katowice, marzec–kwiecień 2003 r.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest analizie pięciu wierszy Ewy Lipskiej z jej ostatniego tomiku z 2017 roku. Autorka artykułu zwraca uwagę na tematykę egzystencjalną, sytuację człowieka w nowoczesnym świecie kultury cyfrowej. Poddaje analizie ukształtowanie językowe wierszy, ich dialog z tradycją. W podsumowaniu uzasadnia, dlaczego warto omawiać wiersze Ewy Lipskiej na lekcjach języka polskiego.

Słowa kluczowe: Ewa Lipska, *Pamięć operacyjna*, tematyka egzystencjalna, język, homo loquens, lekcje języka polskiego

Summary

The paper is devoted to the analysis of five poems by Ewa Lipska from her last volume of 2017. Attention is paid to the existential themes and the human situation in the modern world of digital culture. The linguistic formation of poems and their dialogue with tradition are analyzed. In the summary, the author explains why it is worth to discuss poems by Ewa Lipska during Polish language lessons.

Keywords: Ewa Lipska, *Pamięć operacyjna* (Primary storage), existential themes, language, homo loquens, Polish language lessons

Monika Bojko

*XCIX Liceum Ogólnokształcące z Oddziałami Dwujęzycznymi
im. Zbigniewa Herberta w Warszawie*

**Między wierszami,
czyli kilka kroków do odczytania wiersza
N.N. zaczyna zadawać sobie pytania
Stanisława Barańczaka**

Twórczość poetycka Stanisława Barańczaka, lokowana w nurcie poezji nowofalowej oraz lingwistycznej, obecna jest na poziomie szkoły ponadpodstawowej w nowej i starej podstawie programowej, a także pojawia się w arkuszach maturalnych i diagnostycznych. W praktyce szkolnej uczniowie mogą się zetknąć również z tłumaczeniami wierszy poetów angielskich czy amerykańskich oraz dramatów Williama Szekspira. Poezja autora *Dziennika porannego*, bardzo cenna ze względu na walory historycznoliterackie, językowe i wymiar etyczny, wydaje się jednak wciąż nie dość doceniona w szkole.

Proponuję spojrzenie na utwór *N.N. zaczyna zadawać sobie pytania* z tomu *Sztuczne oddychanie*, wydanego w drugim obiegu w Poznaniu w 1974 roku. Zbiór który był pisany w latach 1971–1974 „do szuflady”, a rozpowszechniany jako tzw. samizdat. Barańczakowi nie udało się, ze względu na blokadę cenzury, wydać fragmentów *Sztucznego oddychania* w czasopiśmie „Student”. Wiersze z tego tomu były czytane w tzw. salonie Walendowskich¹ w 1976 roku. We wrześniu 1981 roku poemat² zaadaptował na scenie studyjnej Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze Jacek Zembrzusi³, który w październiku 1981 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi wyreżyserował spektakl składający się z wierszy: *Jednym tchem*, *Sztuczne oddychanie*, *Ja wiem, że to niesłuszne*, *Tryptyk z betonu*, *zmęczenia i sniegu*. Muzykę napisał Bogdan Dominik Jan Kelus⁴. Na marginesie dodam, że wiersz *N.N. zaczyna zadawać sobie pytania* wydrukowano w 1979 roku w 33 numerze „Robotnika”, co świadczy o tym, że tekst był uważany za czytelny nawet dla niewykształconego odbiorcy.

¹ Mieszkanie Anny Erdman, wnuczki Melchiora Wańkowicza oraz Tadeusza Walendowskiego przy ul. Puławskiej 10 w Warszawie. Miejsce spotkań opozycyjnej inteligencji w latach 70.

² Przekonującą kwalifikację genologiczną rozwinął Jacek Łukasiewicz w: „*Sztuczne oddychanie*” – poemat satyryczny [w:] tegoż, *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 279–305.

³ Zob. <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/13822/sztuczne-oddychanie> [dostęp: 16 września 2018 r.].

⁴ Zob. <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/13823/sztuczne-oddychanie-ja-wiem-ze-to-niesluszne> [dostęp: 16 września 2018 r.].

Warto pokazać uczniom ilustracje, na przykład wydanie KOS (Krakowska Oficyna Studentów) z 1980 roku, piracki przedruk wydania z londyńskiego Aneksu z ilustracjami Jana Lebensteina oraz wydawnictwo NZS (czyli prawdopodobnie z roku 1981) oraz odtworzyć nagranie utworu z Radia Wolna Europa z recytacją wiersza w wykonaniu Haliny Mikołajskiej⁵.

N.N. zaczyna zadawać sobie pytania wydaje mi się z jednej strony reprezentatywnym przykładem wczesnej twórczości poetyckiej Barańczaka, z drugiej – pozwoli przedstawić kilka punktów, kroków, które warto zrobić, by zobaczyć, co się kryje między wierszami. Język bowiem funkcjonuje w tym utworze wielorako: jako narzędzie używane przez podmiot mówiący do demaskacji totalitarnej rzeczywistości, do wyrażenia samoświadomości, jako „świat przedstawiony” (jak pisał Włodzimierz Bolecki⁶), jako głos poety i „słowo cudze” (określenie Barańczaka), przy czym wszystkie te wymiary języka przenikają się i uzupełniają.

Chciałabym podjąć próbę interpretacji wiersza, przywołując literaturę przedmiotu, z której może skorzystać nauczyciel, by ukazać różne możliwości odczytań tkwiące w samym tekście. Metody stosowane przez badaczy wydobywają różne aspekty teoretyczno-historyczno-językowe wybranego przeze mnie utworu.

N.N. zaczyna zadawać sobie pytania można odczytać jako wiersz, w którym język jest uwikłany w rzeczywistość po stronie konkretnych rzeczy: po stronie totalitarnej władzy, która manipuluje słowami, by zaklinać rzeczywistość; po stronie zwykłych ludzi, którzy zalekani nie mogą mówić wprost, bo może to spowodować niebezpieczeństwo represji. Z tego powodu, więc w obawie, że „ściany mają uszy”, posługują się językiem zaszyfrowanym, ezopowym.

Nie sposób zrozumieć wiersza bez uwzględnienia kontekstu historycznego związanego z PRL. Wybranego przeze mnie wiersza Barańczaka nie można czytać uniwersalistycznie, poza kontekstem historycznym, który będzie wymagał przybliżenia uczniom.

Kontekstowość języka a nowomowa

W pierwszej części *N.N. zaczyna zadawać sobie pytania* podmiot mówiący zwraca uwagę na język. Nie chodzi jednak tylko o potraktowane metajęzykowo słowa ujęte w cudzysłów, takie jak: „bezpieczeństwo”, „prawda”, „wolność”, „demokracja”, ale o ich konotacje pozajęzykowe. W świecie zdominowanym przez nowomowę, stosowaną przez władzę totalitarną, wymienione słowa są odwrotnością pojęć, które nazywają. By je wyjaśnić młodzieży, możemy

⁵ Audycja poetycka z 5 listopada 1978 r., *Recytacja wierszy Stanisława Barańczaka z tomu „Sztuczne oddychanie” w interpretacji Haliny Mikołajskiej*, <https://www.polskieradio.pl/68/787/Tag/41395> [dostęp: 16 października 2018 r.].

⁶ W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony: o wierszach Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2, s. 149–174.

częściowo skorzystać z ustaleń Dariusza Pawelca zamieszczonych w książce *Czytając Barańczaka*⁷.

Tak więc „»bezpieczeństwo« / budzi dreszcz grozy”, bo kojarzy się ze Służbą Bezpieczeństwa będącą brutalnym narzędziem represji komunistycznego państwa wobec obywateli. Z kolei „słowo »prawda« jest / tytułem gazety”: odnosi się do gazety codziennej, będącej oficjalnym organem prasowym Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego. Następną parę: „słowa »wolność« i / »demokracja« podlegają służbowo / generałowi policji” Pawelec wyjaśnia, przywołując ZBOWiD, czyli Związek Bojowników o Wolność i Demokrację – reżimową organizację kombatancką⁸.

Problem kontrastu między słowem a jego znaczeniem można tłumaczyć nie tylko tym, że Barańczak rozbija utarte sformułowania PRL-owskiej nowomowy, lecz także ewokuje podobne odwrócenia znaczeń, np. Orwellofskie Ministerstwo Prawdy, z antyetycznymi hasłami „WOJNA TO POKÓJ / WOLNOŚĆ TO NIEWOLA / IGNORANCJA TO SIŁA”⁹.

Odwrócenie pojęć w drugiej części analizowanego utworu dotyczy gestów. W inwigilowanym przez władzę społeczeństwie nie tylko szczerza komunikacja werbalna nie jest możliwa. „Nieustanne mruganie”, „puszczanie perskiego oka” (czyli ‘dawanie sygnału, by nie traktować czegoś poważnie’), „wskazywanie palcem w górę”, „poklepywanie po kolanie / pod stołem prezydialnym” służyło z jednej strony ironicznemu dystansowaniu się mówiących od zdań wypowiedzianych w sytuacji oficjalnej, np. podczas zebrania partyjnego, z drugiej – porozumieniu łączącemu ludzi kontestujących komunistyczną rzeczywistość. Stosowanie mowy ciała jako szyfru nie broniło jednak przed „kordialnymi uściskami / wczorajszych donosicieli”.

Gestom opisanym przez bohatera towarzyszą wtrącenia parentetyczne, kwestie przytoczone w pierwszej osobie liczby pojedynczej: „(cóż ja mogę poradzić, / sam pan rozumie)”, „(prywatnie wam współczuję, / towarzyszu)”. Obrazują i komentują one relacje między członkami partii. Krzysztof Biedrzycki w *Świecie poezji Stanisława Barańczaka* zauważa, że kiedy „oficjalna mowa i oficjalne gesty są puste, ich rolą jest tylko wypełnianie rytuału”, gdyż właściwe sensy wyrażane są za pomocą mowy ciała¹⁰.

Trzecią część wiersza również budują odwrócenia znaczeń typowe dla nowomowy, co stara się zdemaskować poeta, wykorzystując między innymi przerzutnie. Pojawia się tutaj frazeologizm „żyć na obszarze” i wtrącenie „nasz obóz” (w znaczeniu ‘kraje obozu socjalistycznego’), opatrzone ironicznym

⁷ D. Pawelec, *Czytając Barańczaka*, Katowice 1995, s. 73–75.

⁸ Tamże.

⁹ G. Orwell, *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 2015, s. 34.

¹⁰ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 124–125.

przysłówkiem „słusznie”, rozwijający cechy tej przestrzeni przez paralelnie skonstruowane zdania podrzędne okolicznikowe miejsca rozpoczynające się od zaimka względnego *gdzie*:

[...] **gdzie**¹¹ jedzenie mięsa
w świetle najnowszych badań okazuje się
niezdrowe, **gdzie** każdy wzrost cen oznacza
wzrastający dobrobyt, **gdzie** wszystkiemu winni są Żydzi,
których nie ma (większość załatwił gaz, resztę w ćwierć
wieku później
gazety), **gdzie** jak w Atenach kwitną akademie
policyjne i **gdzie** kartkę do urny wrzuca,
nawet na nią nie patrząc, prawie 100% narodu,
łącznie z chorymi w szpitalach, więźniami
i niektórymi zmarłymi

W gospodarce komunistycznej braki zaopatrzenia w mięso są uzasadniane przez zafałszowane wyniki badań naukowych powielane w prasie, a podwyżki cen towarów – tłumaczone wzrostem stopy życiowej obywateli¹². Aluzji do antysemickiej nagonki prasowej po tzw. wydarzeniach marcowych w 1968 roku oraz przymusowego wyjazdu resztki ocalałych obywateli polskich pochodzenia żydowskiego z PRL towarzyszy kolokwialny eufemizm odnoszący się do Holocaustu.

Warto zwrócić uwagę na następną opozycję. W starożytności Ateńczycy mitycznemu herosowi Akademosowi poświęcili gaj, przy którym powstała słynna Akademia Platońska – synonim rozwoju człowieczeństwa i nauki. W społeczeństwie totalitarnym nie „kwitnie” wiedza, lecz rozwija się aparat przymusu. Przerzutnia wydobywa tu wyraźnie słowo „policyjne”. Ostatnie zdanie paraleli składniowej odnosi się natomiast do fałszowania wyborów w okresie PRL.

N.N. – *lector, legens, loquens*

Duże znaczenie w odczytaniu problematyki i przesłania wiersza *N.N.* zaczyna *zadawać sobie pytania* ma zbadanie instancji nadawczej. Warto zastanowić się nad relacjami: autor – podmiot liryczny – bohater. Skomplikowanie mowy poetyckiej Barańczaka – skądinąd wytrawnego teoretyka i krytyka literatury odsłaniającego kolejne maski, by na przykład odkryć wielopoziomą lekturę

¹¹ Wytluszczenia moje – M.B.

¹² A. Krygier-Łączkowska, *Elementy nowomowy w poezji Barańczaka* [w:] *Barańczak – poeta lector*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, t. VI, s. 41.

warstwy Herbertowskiego wiersza *Pan Cogito o cnocie*¹³, nie pozwala na upraszczające rozróżnienie między podmiotem czynności twórczych, czyli *porte parole* autora, a podmiotem lirycznym i bohaterem.

Oto jak Barańczak określił relację między „ja” autorskim a bohaterem *Sztucznego oddychania*:

Ale mówić o „utracie niezależności i tożsamości na rzecz myślenia zbiorowego”? Nie, nawet gdy patrzę na siebie tak samokrytycznie, jak tylko potrafię, nie widzę tej utraty w swoim *Dzienniku porannym*, czy nawet najbardziej „politycznym” tomie *Sztucznym oddychaniu*, którego bohater, gdy ten poemat pisałem, był dla mnie nie tyle uogólnieniem cech społeczeństwa, ile projekcją moich własnych cech w przyszłość, pełną niepokoju próbą przedstawienia sobie, kim mogę się wkrótce stać i czego za wszelką cenę muszę uniknąć¹⁴.

Kim zatem jest osoba mówiąca w wierszu? Wskazany w tytule N.N. to określony łacińskim skrótem *nomen nescio* ‘ktoś nieznany’, *non notus* ‘nieznany’¹⁵, postać o nieustalonej tożsamości. Podmiot autorski w drugim wierszu poematu *N.N. budzi się* powołuje bohatera literackiego: „nazwijmy go imieniem używanym zwykle / przez nieznanych żołnierzy albo w listach / do redakcji: N.N. Co się też kojarzy / z ogromną liczbą wyrazów przeczących: na przykład nic, niewiele albo nieskończoność” (WZ 119).

N.N. jest zarazem bohaterem całego cyklu *Sztuczne oddychanie*, w którym jawi się jako zwykły, anonimowy, szary człowiek z epoki gierkowskiej, Everyman żyjący w totalitaryzmie, uległy propagandzie i perswazji. Można potraktować tę kreację jako zastosowanie liryki roli.

Już w drugim utworze *Sztucznego oddychania* bezimienny bohater, budząc się, zadaje sobie pytania w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Nie jest pewien swojej tożsamości: „Kim jestem? / Budzi się. / Wciąga w głąb płuc / ostatni senny oddech niemego pytania. / Budzi się. Jestem. Jest. Otwiera oczy, / porusza głową. Coś mi się przyśniło. / Pytanie. Ktoś zapytał wewnątrz mnie”¹⁶ (WZ 119). Od początku poematu można więc dostrzec dialogiczną konstrukcję wypowiedzi

¹³ S. Barańczak, *Cnota, nadzieja, ironia* [w:] tegoż, *Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*, posłowie I. Opacki, Katowice 1995, s. 134–155. Warto pamiętać o monografii: S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii: o poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa–Wrocław 2001.

¹⁴ Cyt. za: *Rozmowa Stanisława Barańczaka ze Sławomirem Chojnickim i Pawłem Rodakiem* [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 48.

¹⁵ Zob. C. Jędraszkowski, *Łacina na co dzień*, Warszawa 1973, s. 141; W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 350.

¹⁶ S. Barańczak, *Sztuczne oddychanie* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 115–157. Z tego wydania – pod redakcją Ryszarda Krynickiego – pochodzą cytaty. Dalej podaję w skrócie WZ.

podmiotu, który prowadzi *soliloquium*, ale wypowiada się też z dystansu w trzeciej osobie („Jest”)¹⁷.

Podobna sytuacja komunikacyjna występuje w całym cyklu: głos podmiotu – raz indywidualnego, raz zbiorowego – i głos bohatera współbrzmia. W analizowanym wierszu, opatrzonym w poemacie *Sztuczne oddychanie* numerem 11, wypowiedź przybiera formę liczby mnogiej: „żeśmy się zaczęli”, „cóż się właściwie dzieje z nami, że się w to / wciąż bawimy?”, „co nas właściwie zmusza, abyśmy się w to / ciągle bawili?”. Pojawiają się również zaimki dzierżawcze: „nas”, „nami”, które sprawiają, że możemy uznać, że podmiot mówiący utożsamia się z jakąś zbiorowością. Nawiązuje do wspólnych doświadczeń Polaków żyjących w rzeczywistości politycznej PRL, metaforycznie przyrównanej do „oddychania płynnym betonem”, nieświeżym powietrzem (*N.N. przekręca gałkę radia*, WZ 127). Powietrze i oddychanie są motywami związanymi z życiem, które w państwie totalitarnym są odbiciem atmosfery zniewolenia i opresji jednostki¹⁸.

Zastanówmy się nad pytaniami, które zadaje sobie podmiot, co zostało podkreślone w tytule: *N.N. zaczyna zadawać sobie pytania*. Z czyjej perspektywy przemawia, prowadzi dialog wewnętrzny?

W wierszu wyróżnić można trzy całości kompozycyjne rozpoczynające się od bezokoliczników: „mówić” i dwukrotnie powtórnego „żyć”. W ich końcowych częściach pojawiają się spiętrzone pytania retoryczne. Istotna wydaje mi się ponadto gradacja wyrażona w paralelnie zestawionych formach.

- [1] jak to **się stało**, żeśmy się zaczęli¹⁹
w to bawić? W te igraszki słów? W te kalambury,
przejęzyczenia, odwrócenia sensu,
w tę lingwistyczną poezję?
- [2] cóż **się** właściwie **dzieje** z nami, że się w to
wciąż bawimy? W te rytualne gesty, porozumiewawcze
miny? W te zabawy ruchowe na nieświeżym powietrzu,
w tę gimnastykę artystyczną?
- [3] co nas właściwie **zmusza**, abyśmy się w to
ciągle bawili? W te zagadki logiczne? W te wszystkie
błyskotliwe paradoksy? W te rozrywki
umysłowe? Co?

¹⁷ O dialogiczności i polifoniczności w poetyckiej narracji poematu pisze Jerzy Kandziora, dowodząc również, że cykl *Sztuczne oddychanie* „ma [...] znamiona dramatu właśnie, współczesnego moralitetu i zarazem drogi krzyżowej” (*Barańczak: głosy z połowy lat '70* [w:] *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, red. P. Próchniak, <http://stronypoezji.pl/monografie/baranczak-glosy-z-polowy-lat-70/#1p> [dostęp: 20 października 2018 r.]).

¹⁸ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 28.

¹⁹ Podkreślenia moje – M.B.

Zbiorowy podmiot wypowiedzi – podobnie jak w słynnym wierszu *Spójrzmy prawdzie w oczy* z tomu *Jednym tchem* – demaskuje użycie słów. Chce „odpowiednie dać rzeczy słowo”, odczarować rzeczywistość, nad którą za pomocą języka chciała zapanować władza. Wyrażenia „igraszki słów”, „kalambury, przejęzyczenia, odwrócenia sensu” nie są jednoznaczne; można je początkowo odebrać jako atrybuty „poezji lingwistycznej”, czyli element autotematyzmu. Użycie formy inkluzywnego zaimka „my” sprawia, że N.N., adresata jego wypowiedzi, a także poetę, łączy wspólnota doświadczeń mówienia w świecie zniewolonym przez totalitaryzm.

W opinii Włodzimierza Boleckiego poezja lingwistyczna jest dla autora *Tablicy z Macondo* „przedmiotem przedstawionym”²⁰. Według Dariusza Pawelca to nie tyle jeden z nurtów literatury współczesnej, ile widziany w ramach kategorii ironii

[...] sposób językowych zachowań przeciętnego obywatela, skażonego dwojmyśleniem oraz twórcy – uległego tzw. językowi ezopowemu. Nie zapominajmy, że pytania zadaje sobie „N.N.” – bohater poematu, bierny i zależniony reprezentant swojego społeczeństwa. Trudno byłoby wymagać odeń jakiegoś aktu kreacji. Nie można również nie dostrzec w omawianym wierszu autoironii, która pojawia się, gdy pytania „N.N.” skierujemy w stronę podmiotu twórczego. Odpowiedzią tego ostatniego są konstrukcje, do których omówienia niewystarczające wydają się słowa: zabawa czy igraszka²¹.

N.N. zaczyna zadawać sobie pytania odczytywany bywa jako wiersz, który odsłania „operacje lingwistyczne nowomowy”, zawiera

stylistyczny ekwiwalent dowcipu językowego właściwego kulturze masowej państw totalitarnych. [...] ów dowcip, te «igraszki słowne», te kalambury, przejęzyczenia mają szczególną moc obezwładniającą (stąd zapewne bezradne – jedynie – pytania N.N. organizujące większą część utworu)²².

Znamienny jest brak odpowiedzi na pytania postawione przez podmiot zbiorowy. Kolokwialne „Co?” w wygłosie wiersza brzmi jak puenta. Postawione zostaje w ten sposób pytanie o aspekt etyczny zachowań językowych i rytualnych gestów. Pytanie to zadaje sobie i odbiorcy podmiot, wskazując na współodpowiedzialność za to, że „igraszki słów”, „kalambury, przejęzyczenia, odwrócenia sensu” jednocześnie odsłaniają i odkrywają prawdę, relatywizując ją. Brakuje jednoznacznej sytuacji moralnej, w której wybór sprowadza się do

²⁰ W. Bolecki, dz. cyt., s. 149-174.

²¹ D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 40-41.

²² Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011, s. 305.

„tak” lub „nie”. Notabene, do takiej jednoznaczności odsyła motto *Sztucznego oddychania* z Mt 5, 37: „Lecz niech mowa wasza będzie tak, tak, nie, nie. A co nadto jest od złego jest”.

Sytuacja, w której *N.N. boleje nad niemożliwością tragedii*, opisana jest z wewnętrznej perspektywy człowieka wobec totalitaryzmu. W cyklu widoczna jest zmiana perspektywy narracyjnej od anonimowego „my” z tomów *Jednym tchem* i *Dziennika porannego*, do wewnętrznej, introspektywnej. Wskazuje to wyraźnie na przyjęcie odpowiedzialności za postawę konformistyczną wobec rzeczywistości.

Gra z językiem władzy i gra językiem nie są obojętne moralnie: mogą służyć ukrywaniu prawdy dla ocalenia wartości, ale i oznaczać przystosowanie się do systemu. O zagubieniu, o poddaniu się zniewoleniu i fałszowi pisał Krzysztof Biedrzycki, cytując fragment wiersza *Co jest grane*:

[...] wszyscy wiemy, że to my sami się kryjemy, że to nami,
żetonami, gra się w tę grę, a mówiąc ściślej
my sami gramy sobą przed samymi sobą –
[...] co jest grane przez nas,
ogłuszeni i ogłupieni doszczętnie, tracimy
głos i głowę, zapominając wciąż na nowo, kto
tu gra, po co, i co jest właściwie
grane²³.

W duchu poezji lingwistycznej

Oczywiste jest włączanie poezji autora *Jednym tchem* w krąg poezji lingwistycznej i poetyki lingwizmu. Tomasz Cieślak-Sokołowski, referując stan badań nad lingwizmem autora *Sztucznego oddychania*, powołał się na tekst *Czytelnik ubezwłasnowolniony*, w którym Barańczak, eseista i felietonista, stwierdza:

[...] *gimnastyka artystyczna* [...] okazuje się idealnym trybem istnienia N.N., który nie jest w stanie wyjść poza świadomość «zabawy», «zagadek», czyli innymi słowy – nie jest w stanie zdać sobie sprawy z własnego ubezwłasnowolnienia przez perswazyjny charakter chwytów kultury masowej państwa totalitarnego²⁴.

Omawiany poemat jednak według badacza: „wyraźnie tematyzuje własną świadomość językową, czyniąc to dodatkowo w bliskiej zależności od poglądów wyrażanych dyskursywnie”²⁵. Gra z językiem w poezji lingwistycznej polega

²³ K. Biedrzycki, dz. cyt., s. 85.

²⁴ Tamże, s. 306.

²⁵ Tamże.

więc na „badaniu języka za pomocą języka”, co ma jednakże głębszy wymiar epistemologiczny.

Jak więc rozumieć „igraszki słów”, „kalambury”, „przejęzyczenia”, „odwrócenia sensu”, „lingwistyczną poezję” występującą w pierwszej części wiersza, a jak – „zagadki logiczne”, „błyskotliwe paradoksy”, „rozrywki umysłowe”, o których mówi N.N. w zakończeniu utworu?

Pierwsza grupa określeń może nasuwać skojarzenia z grą z cenzurą, mającą postać różną od gier słownych wyzyskujących dwuznaczność lub podobieństwo wyrazów, celowe pomyłki, przeinaczenia znaczeń, a poezję traktujących jako ekwilibrystykę słowną. Druga grupa odnosi się do bardziej skomplikowanych operacji umysłowych, gier intelektualnych, wymagających kreatywności od nadawcy i umiejętności dekodowania zaszyfrowanej treści przez odbiorcę.

Znacząca wydaje się gradacja czasowa występująca w inicjalnych pytaniach retorycznych każdej z części: (1) rozpoczęcie zabawy, (2) bawienie się i (3) przymus stosowania gier językowych, języka ezopowego w sytuacji politycznej, w której mówienie prawdy wprost nie jest możliwe, a z drugiej strony dążenie do prawdy jest sprawą etyczną.

W wierszu N.N. *zaczyna zadawać sobie pytania* nie występują wprawdzie defrazeologizacje czy parodie nowomowy, typowe dla poezji lingwistycznej Nowej Fali. Jednak ironia ujawnia na poziomie języka zderzenie języka propagandy z rzeczywistością i obnaża mechanizmy manipulacji. Koresponduje to z poglądami autora *Nieufnych i zaufanych* opowiadającego się za demaskacją języka, która ujawni „tkwiące w nim obiektywne sprzeczności, jego ambiwalencję, która jest ambiwalencją nie tylko znaczeń, ale i konsekwencji światopoglądowych”²⁶. Dodajmy przy tym, że

wiersze autora *Etyki i poetyki* z lat siedemdziesiątych przyniosły obraz świata dotkniętego totalitarną skazą. W świat ten wpisany jest wzorzec „szarego obywatela” – bierne poddające się samowolnym poczynaniom władzy. Jego przeciwstawieniem jest ideał postawy heroicznej. Bohater *Dziennika porannego* był literacką zapowiedzią takiej postawy. Świat jest dotknięty skazą totalitaryzmu²⁷.

W kierunku etyki

Aby odczytać N.N. *zaczyna zadawać sobie pytania* na szerszym tle genezy poematu *Sztuczne oddychanie*, trzeba sobie uświadomić, że tomik powstał w tym samym czasie co esej *Notatki na marginesach Bonhoeffera*. W tekście tym Barańczak, widząc podobieństwo między komunizmem a nazizmem,

²⁶ M. Woźniak-Łabieniec, *Lekcja Barańczaka. Nieufni i zadufani po latach*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 2.

²⁷ D. Pawelec, *Czytajac...*, dz. cyt., s. 7–8, 11.

dostrzegał, że ideologia prowadzi do zacierania się pojęć, szarości²⁸. Nie ma miejsca na klasyczną postać konfliktu tragicznego, dlatego w dwunastym utworze cyklu, a więc następującym po omawianym, *N.N. boleje nad niemożliwością tragedii*, nie mogąc odpowiedzieć jednoznacznie „tak” lub „nie”, co zaznaczone zostało w cytowanym już motcie poematu.

Jak pisze Jerzy Kandziora, *Sztuczne oddychanie* powstało

[...] w okresie poszukiwania przez pisarza, w „kompletnej szarości” (jak to po latach określił), jakichś scenariuszy, politycznych, egzystencjalnych, dla siebie i pokolenia. Jakiegoś sposobu przeciwstawienia się aktualnej sytuacji, która nie zapowiadała przełomu, ale raczej narastającą opresyjność systemu, bezwyjściowość, represyjność nie tylko cenzuralną. Która zapowiadała także postępującą izolację, osamotnienie jednostek decydujących się na odmowę i opozycyjne myślenie. [...] N.N. to pojedyncze istnienie doświadczające opresji codzienności totalitaryzmu w obliczu narastającego kryzysu gospodarczego, w czasie, gdy nasilają się cenzura i propaganda. W całym poemacie widoczne jest napięcie między dążeniem do akceptacji *status quo*, postawą oportunistyczną czy konformizmu, co kieruje w stronę refleksji egzystencjalnej prowadzącej do sprzeciwu przeciw totalitarnej władzy²⁹.

Konstrukcja bohatera N.N. – anonima i reprezentanta społeczeństwa – nasuwa skojarzenia z bohaterem cyklu *Pan Cogito* Zbigniewa Herberta, wydanego w 1974 roku, tym samym co *Sztuczne oddychanie*. Herbert mówił, że Pan Cogito to ktoś, kto sumuje doświadczenia epoki, jego pokolenia, „jegomość myślący, odczuwający”; postać syntetyczna, która wyraża tęsknotę do obiektywizacji w poezji współczesnej³⁰. Pozwala poecie nie mówić wprost, zachować dystans do czytelnika i wydarzeń. Postać Pana Cogito jest akceptowana przez autora, choć nie zawsze autor się z nią zgadza.

Na opozycyjność bohaterów zwracali uwagę badacze Barańczaka: Jacek Łukasiewicz, który wymieniał N.N. na tle tradycji Herberta, Miłosza i Różewicza³¹, Dariusz Pawelec, który nazwał *Sztuczne oddychanie* „zamierzeniem symetrycznym wobec Herbertowego *Pana Cogito*, lecz usadawiającym się na przeciwnym biegunie”³², Danuta Sosnowska, która prześledziła mechanizmy polskiej pamięci zbiorowej i wysunęła takie między innymi wnioski:

²⁸ J. Kandziora, dz. cyt.

²⁹ Tamże, s. 308.

³⁰ Warto odtworzyć uczniom fragment wywiadu ze Zbigniewem Herbertem pt. *Pan Cogito to jegomość myślący*, <http://herbert.polskieradio.pl/#panel1-1&panel2-1&panel3-1&panel4-1&panel5-1> [dostęp: 19 października 2018 r.].

³¹ J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 279.

³² D. Pawelec, *Poezja...*, dz. cyt., s. 136.

N.N. [...] nie posiada pamięci, żadnych wzorów lub autorytetów, które by respektował; [...] nie ma komu być wierny jak Pan Cogito. [...] Nie wierzy też, że wartości istnieją niezależnie od sukcesów, jakie można odnosić w ich obronie. Takie przekonanie można żywić, gdy nie żyje się w próżni, gdy jest przeszłość i przyszłość i gdy są ludzie. Natomiast N.N. przebywa w „czasowej dziurze” – to było doświadczenie wielu „spokojnych” obywateli przekonanych wtedy, że nic naprawdę nie może się zmienić, bo trwałe są sojusze i geopolityczne układy [...].

N.N. nie był przecież głupi czy nieprzyzwoity: zachował wrażliwość, potrafił zadawać sobie pytania, nie godził się z otaczającą go rzeczywistością, ale też nie umiał żyć inaczej. Niezdolny ani do bohaterstwa, ani do uśmiechniętego konformizmu próbował w końcu popełnić samobójstwo. Było ono logicznym wyjściem z sytuacji, która stawiała go przed wyborem: straceńczy (w najlepszym wypadku ascetyczny) heroizm, bądź „rozsądny” oportunizm. Bo z perspektywy N.N. każdy, choćby drobny, protest przeciwko władzy stawał się „wychyleniem”. Z kolei z punktu widzenia Pana Cogito prawie każde zachowanie można podejrzewać o „zdradę wierności”. N.N. czuł, że nigdy nie będzie taki jak Pan Cogito, bo nie potrafił, a może też nie chce. Postępował więc często tchórzliwiej niż to możliwe, gdy odwaga i opór są bardziej urozmaicone, nie występują tylko w skrajnej postaci dumnego i radykalnego „Nie!”. N.N. nie umiał się na nie zdobyć, ale – choć tę niezdolność uzasadniał i tłumaczył – rosła jego pogarda dla siebie, dla świata. Potęgowało się uczucie, że wszystko zostało zszargane. A przecież N.N., zapewne, miał swoje chwile odwagi lub mógłby je mieć, gdyby nie istniał pod presją jednego znanego mu modelu – odwagi heroicznej³³.

Zarówno wiersz *N.N. zaczyna sobie zadawać pytania*, jak i cały cykl *Sztuczne oddychanie*, napisany w latach 1971–1974, należy czytać przede wszystkim ze świadomością skażenia języka totalitaryzmem. Degradacja języka staje się zarazem degradacją świata – jak pisał Dariusz Pawelec w książce *Czytając Barańczaka*³⁴. N.N. zadaje sobie pytania, nie uzyskując wprawdzie na nie odpowiedzi, ale uświadamiając sobie, że winnym okazuje nie tylko system, lecz także zniewolone społeczeństwo. Władza gra językiem, obywatele i poeci również grają.

Bibliografia

Barańczak S., *Cnota, nadzieja, ironia* [w:] tegoż, *Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*, posłowie I. Opacki, Katowice 1995.

Barańczak S., *Sztuczne oddychanie* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.

Barańczak S., *Uciekinier z Utopii: o poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa–Wrocław 2001.

³³ D. Sosnowska, *Pan Cogito i N.N.*, „Znak” 1995, nr 5, s. 62–67, <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/archiwumpdf/480.pdf> [dostęp: 19 września 2018 r.].

³⁴ D. Pawelec, *Czytając...*, dz. cyt., s. 89.

Biedrzycki K., *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995.

Bolecki W., *Język jako świat przedstawiony: o wierszach Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2.

Cieślak-Sokołowski T., *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.

Barańczak S., *Sztuczne oddychanie*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/13822/sztuczne-oddychanie> [dostęp: 16 września 2018 r.].

Barańczak S., *Sztuczne oddychanie (Ja wiem, że to niesłuszne)*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/13823/sztuczne-oddychanie-ja-wiem-ze-to-niesluszne> [dostęp: 16 września 2018 r.].

Jędraszk C., *Łacina na co dzień*, Warszawa 1973.

Kandziora J., *Barańczak: głosy z połowy lat '70* [w:] *Monografie w toku. Kompendia multimedialne*, red. P. Próchniak, <http://stronypoezji.pl/monografie/baranczak-glosy-z-polowy-lat-70/#1p> [dostęp: 20 października 2018 r.].

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000.

Krygier-Łączkowska A., *Elementy nowomowy w poezji Barańczaka* [w:] *Barańczak – poeta lector*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, t. VI.

Łukasiewicz J., *„Sztuczne oddychanie” – poemat satyryczny* [w:] tegoż, *Oko poematu*, Wrocław 1991.

Orwell G., *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 2015.

Pan Cogito to jegomość myślący, <http://herbert.polskieradio.pl/#&panel1-1&panel2-1&panel3-1&panel4-1&panel5-1> [dostęp: 19 października 2018 r.].

Pawelec D., *Czytając Barańczaka*, Katowice 1995.

Pawelec D., *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992.

Recytacja wierszy Stanisława Barańczaka z tomu „Sztuczne oddychanie” w interpretacji Haliny Mikołajskiej, <https://www.polskieradio.pl/68/787/Tag/41395> [dostęp: 16 października 2018 r.].

Rozmowa Stanisława Barańczaka ze Sławomirem Chojnackim i Pawłem Rodakiem [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.

Sosnowska D., *Pan Cogito i N.N.*, „Znak” 1995, nr 5, <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/archiwumpdf/480.pdf> [dostęp: 19 września 2018 r.].

Woźniak-Łabieniec M., *Lekcja Barańczaka. Nieufni i zadufani po latach*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13.

Streszczenie

Autorka zwraca uwagę na odwrócenia znaczeń i środków językowych, co jest typowe dla nowomowy, w wierszu *N.N. zaczyna zadawać sobie pytania* z tomu *Sztuczne oddychanie* Stanisława Barańczaka, wydanego w drugim obiegu. Pokazuje kontekstowość języka, dowodząc, że związki słów z rzeczywistością historyczną epoki PRL wymagają uwzględnienia w praktyce szkolnej interpretacji. Przywołuje różne aspekty teoretyczno-historyczno-językowe utworu podejmowane przez badaczy twórczości Barańczaka. Wydobywa problem relacji między autorem – podmiotem lirycznym i bohaterem N.N., wypowiadającym się w imieniu totalitarnego społeczeństwa, odpowiedzialnego za stosowanie „lingwistycznej poezji” oraz „rytualnych gestów” w czasie, który wymagał mówienia prawdy wprost, bez „zagadek logicznych” i „błyskotliwych paradoksów”. Wiersz odczytany w kontekście wypowiedzi dyskursywnych Barańczaka ukazuje N.N. jako bohatera będącego przeciwieństwem Pana Cogito Zbigniewa Herberta.

Słowa kluczowe: Stanisław Barańczak, drugi obieg, opozycja, język, totalitaryzm, kontekstowość języka, słowo, nowomowa, N.N., lingwizm, świadomość językowa

Summary

In the poem *N.N. zaczyna zadawać sobie pytania* (N.N. Begins to Ask Himself) from the volume *Sztuczne oddychanie* (Artificial Respiration) by Stanisław Barańczak, published in the second circulation, the author points out the reversal of meaning and stylistic devices, typical of newspeak. The paper presents contextual understanding of language indicating that connections between words and historic reality of Polish People's Republic times require taking into consideration school interpretation in practice. The author recalls various theoretical, historical and linguistic aspects of the poem discussed by the scientists analyzing Barańczak's works and brings out the problem of a relationship between the writer – a lyrical ego and the protagonist N.N. speaking on behalf of a totalitarian society responsible for using “linguistic poetry” and “ritualistic gestures” in times which required telling the truth directly without “logical riddles” and “brilliant paradoxes”. The poem read in context of Barańczak's discursive utterances shows N.N. as a protagonist being the opposite to Mr. Cogito by Zbigniew Herbert.

Keywords: Stanisław Barańczak, second circulation, dissidence, language, totalitarianism, contextual understanding of language, word, newspeak, N.N., linguistics, language recognition

Barbara Gelczewska

XIII Liceum Ogólnokształcące im. płk. Leopolda Lisa-Kuli w Warszawie

Czym się karmi poeta? Przyczynek do ludzkich głodów w liryce drugiej dekady XXI wieku (wybrane przykłady)

*Głody me, paście się, głody
Na dźwięków łące!*¹

Pokarm i głód – to pojęcia, które zdają się być żywo zrośnięte z myśleniem o poecie oraz sztuką słowa. Na dowód przywołam kilka fraz:

Całuję ten śliski kamyczek,
Pożeram ten śliski kamyczek –
Na jutro mi już nie starczy,
Mój Boże, i zacznie się głód².
(Stanisław Grochowiak)

Pod dziewięćdziesiątkę i jeszcze z nadzieją,
że powiem, wypowiem, wykrztuszę.

Jeżeli nie przed ludźmi, to przed Tobą,
Który mnie karmiłeś miodem i piołunem³.
(Czesław Miłosz)

Ileż to jeszcze stronic niezmazanych krwią głodną!
Lecz ten, co stał się, mnie jedząc,

Wiersz rankiem napisany, nakarmiony nocą,
Czyż może nie być kobietą?⁴
(Rafał Wojaczek)

¹ J.A. Rimbaud, *Uczta Głodu* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1969, s. 77.

² S. Grochowiak, *Wdowiec* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane. Wybór dokonany przez autora*, Warszawa 1978, s. 21.

³ C. Miłosz, *Modlitwa* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1208.

⁴ R. Wojaczek, *Czy wiersz może nie być kobietą?* [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, Wrocław 1976, s. 121.

Ziemio, ty
tylko ty
nie jesteś
macochą kiedy
w brzmieniu pieśni wykarmiasz
nasz dziecięcy głód⁵.

(Krzysztof Karasek)

Wsparcie nie rośnie, ciała braknie słów.

Otulam się w długie, ciepłe dno,
ono mnie obejmuje, pochłania i zjada⁶.

(Marcin Baran)

Gdy konfrontuje się cytowane wersy z głośnym wyznaniem człowieka zlagrowanego: „Głód jest wtedy prawdziwy, gdy człowiek patrzy na drugiego człowieka jako na obiekt do zjedzenia”⁷ – wówczas z całą wyrazistością uświadamiamy sobie, iż kategoria głodu, wokół której oscyluje współczesna liryka, odnosi się nie tyle do doznań fizyczno-zmysłowych, ile przede wszystkim do przeżyć psychicznych, duchowych⁸ i aksjologicznych⁹.

W tej domenie pozostaje też słowo, stanowiące stwórczą materię wiersza, jego pokarm, życiodajną bądź destrukcyjną energię. W sytuacji, gdy przeważa owa druga siła, twórcy podejmują demaskację kłamstw języka lub ogłaszają w pełni świadomie zamiar jego niszczenia, powodowani lękiem, że nie sprostą on adekwatnemu wyrażaniu traumatycznych doświadczeń¹⁰.

Głód poety jawić się może zatem jako stan ducha, nienasycenie *metafizyczne*¹¹, będące wynikiem niepokojów wewnętrznych, pragnień związanych z istotą Bytu, wartością sacrum.

⁵ K. Karasek, *Przekład z Juliusza Słowackiego, 2 (Hymn)* [w:] tegoż, *Święty związek. Wybór wierszy*, Warszawa 2007, s. 146.

⁶ M. Baran, *Widok – Palce lizać*, <https://opt-art.net/helikopter/6-2015/marcin-baran-piec-wier-szy/> [dostęp: 18 października 2018 r.].

⁷ T. Borowski, *Dzień na Harmenzach* [w:] tegoż, *Utwory zebrane. Proza 1948–1947*, Warszawa 1954, t. II, s. 55.

⁸ *Duchowy* – ‘uczestniczący w sacrum, w transcendencji’ albo odwołujący się do ‘wzniosłych przeżyć wewnętrznych’. Duchowość jest czymś innym niż stan psychiczny. O odrębności tego pojęcia traktuje tekst R. Grzegorzczkovej *Co o fenomenie duchowości mówi język?* [w:] *Fenomen duchowości*, red. A. Grzegorzczk, J. Sójka, R. Koschany, Poznań 2006, s. 21–28.

⁹ O głodzie aksjologicznym i niemożności jego zaspokojenia zob. J. Tischner, *Świat ludzkich nadziei. Wybór szkiców filozoficznych 1966–1975*, Kraków 1992, s. 171–176.

¹⁰ Np. tzw. czwarty system Różewiczowski.

¹¹ *Metafizyczne* – dotyczące ‘metafizyki’; dywiz użyty w tekście celowo dla podkreślenia etymologii słowa: (z gr. (ta) *metà*, (ta) *physika*) – to, co poza fizyką/przyrodznawstwem, wykracza-

Warto przypomnieć, że archetypicznym tekstem ciekawie rozwijającym wskazany wątek jest starotestamentowa Księga Amosa, a szczególnie fragment, który mówi o nastaniu szczególnego głodu wśród ludzi – niemożności wysłuchania słów Boga:

Oto nadejdą dni –
wyrocznia Pana Boga –
gdy ześlę głód na ziemię,
nie głód chleba ani pragnienie wody,
lecz **głód słuchania słów Pańskich**¹².
Wtedy [mieszkańcy ziemi] błąkać się będą od morza do morza, [...] by znaleźć słowo Pańskie,
lecz go nie znajdą¹³.

To nie męczarnie ciała, pozbawionego chleba i wody, ale utrapienia duszy nienasyconej słowem Bożym są największą udręką, powodującą wieczną tęsknotę i bezcelowe błędzenie człowieka¹⁴, co zauważają komentatorzy biblijnych wersetów. Przyjęcie punktu widzenia dziedzictwa judeochrześcijańskiego do zgłębiania nienasyceń metafizycznych współczesnych autorów wymagałoby stosownego narzędzia – egzegezy kerygmatycznej¹⁵, czy byłoby jednak właściwe metodologicznie, skoro twórcy – działający w drugiej dekadzie XXI wieku – raczej odżegnują się od związków z tym, co *transcendentalne*¹⁶, oparte na religii objawionej?

Odrzucanie myślenia metafizycznego i doświadczeń chrześcijaństwa zachodzi poniekąd w zaprzeczaniu istocie aktu twórczego pojmowanego tradycyjnie jako swoisty byt idealny, a w konsekwencji doprowadza także do kryzysu podmiotu¹⁷ i sekularyzacji. O swoistym widzeniu poruszanego zagadnienia mówi artysta – Krzysztof Warlikowski:

nie poza zmysłowe doświadczenie, poznawanie 'istoty rzeczy', operowanie pojęciami transcendentalnymi.

¹² Wyłuszczenia w tym i kolejnych fragmentach pochodzą ode mnie.

¹³ Am 8, 11–13 [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Biblistów Polskich, Poznań–Warszawa 1980, s. 1074–1075.

¹⁴ K. Bardski, *Szczególny przypadek* [w:] *Księga Amosa w interpretacji patrystycznej*, „Collectanea Theologica” 2015, nr 4, s. 207–212.

¹⁵ Wzorcowe interpretacje kerygmatyczne, badające chrześcijański wymiar tekstów, nauczyciel znajdzie w publikacjach: M. Maciejewski, „Ażeby ciało powróciło w słowo”: próba kerygmatycznej interpretacji literatury, Lublin 1991; tegoż, *Interpretacja kerygmatyczna Przesłania Pana Cogito* [w:] *Kompetencje szkolnego polonisty*, red. B. Chrzastowska, Warszawa 1995, s. 126–132.

¹⁶ *Transcendentalne* – istniejące 'ponad', 'poza' granicami bytu, poza granicami ludzkiego poznania, a także 'to, co jest źródłem'.

¹⁷ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.

Pytania metafizyczne stały się pytaniami pseudo-metafizycznymi [...]. Takie pytania mnie denerwują, są irracjonalne i kościelne [...]. Dzisiaj powinniśmy zacząć wreszcie racjonalizować nasz świat [...]. Irracjonalność jest właściwością naszego organizmu. Ten **defekt** jest bardzo poważny¹⁸.

Nie ma pewności, czy deklaracja artystów, jak ta sprowokowana obserwacją aktualnej rzeczywistości, jest wiarygodna, gdyż przeczy jej po prostu uprawiana przez nich twórczość¹⁹. Sztuka i literatura pozbawiona religijnych archetypów, ignorująca wewnętrzne doświadczenia człowieka, byłaby po prostu zubożona i zmierzałaby w kierunku zmierzchu duchowości. Wyrugowane zostałyby z niej odniesienia do *esencji i egzystencji*²⁰, nieskończoności, *epifanii*²¹. Czyż nie dzieje się bowiem tak, że to „głębia przyzywa głębię”²²? Dla zrozumienia tych uwag i scalenia podjętego wątku istotna jest wypowiedź historyka literatury, witkacologa – Lecha Sokoła, apelującego za Eliadem:

[...] pilnie potrzebujemy „demistyfikacji na wspak” po demistyfikacji wprost dokonanej przez Marksa i Freuda, którzy przekonywali, że w *sacrum* ukrywa się *profanum* [...].

Obecnie powinniśmy odnaleźć w *profanum* ukryte i często sponiewierane *sacrum*... [...].

Odrzuciwszy religię, człowiek ubóstwia się [...]: przekształca w boga sam siebie²³.

Rezygnując z pokusy czarnowidztwa, można zwrócić uwagę na różne możliwości badawcze stworzone przez zastaną sytuację. Chociaż reprezentatywną dla podejmowanych problemów jest nadal kategoria homo religiosus²⁴, to nowe

¹⁸ Zob. Krzysztof Warlikowski: *polską tożsamość raczej tworzę niż mam*, <http://filmoterapia.pl/polska-tozsamosc-raczej-tworze-niz-mam-rozmowa-z-krzysztofem-warlikowskim> [dostęp: 9 września 2018 r.]. Rozmowę z Krzysztofem Warlikowskim przeprowadziła Martyna Harland.

¹⁹ W reżyserowanych przez Warlikowskiego *Bachantkach* Eurypidesa (Teatr Rozmaitości) krytycy dostrzegli obecność wielkich problemów metafizycznych. Zob. recenzja R. Pawlikowskiego, *Wiara i kara*, „Gazeta Wyborcza” z 13 lutego 2001 r.

²⁰ Chodzi o pojęcia ontologiczne w znaczeniu tradycyjnym, dociekania nad naturą wszystkiego, co istnieje, nad zagadkami bytu, obiektami idealnymi i realnymi.

²¹ *Epifania* (gr. ‘objawienie’) – pojęta na trzy sposoby: 1. ‘ingerencja Boga osobowego w świat’, 2. ‘transgresja, przenikanie transcendencji do egzystencji, przekraczanie granic poznania’, 3. ‘momentalne doświadczenie niezwyklej wartości w codziennym życiu’. Por. R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm. Od Norwida do Leśmiana*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 21–22.

²² Ps 42, 8.

²³ L. Sokół, *Wstęp [w:] Ukryta teologia, otwarte pytania*, red. L. Sokół, A. Winch, Warszawa 2017, s. 7 i 8–9.

²⁴ Homo religiosus – ‘człowiek istotą religijną’; Operowanie kategorią homo religiosus – szeroko pojętą – sprawia, że można osobie, która nie uznaje się za wierzącą, przypisać religijność. Uczeni zadają pytanie, czy wobec tego religijność jednostki zależy od jej religijnej autoidentyfikacji. Zob. S. Sztajer, *Idea homo religiosus a współczesne przemiany religijności*, „Przegląd

nadzieje w epoce postsekularnej rokuje kryptoteologia, której założenia przedstawia Agata Bielik-Robson. Filozofka dostrzega wzmoczenie perspektywy religijnej we współczesnym dyskursie i neguje istnienie totalnej świeckości, twierdząc, że

teologowie współcześni [...] optują za rozluźnieniem semantycznym terminu „teologia”, sugerując za Pauliem Tillichem, że powinien on obejmować każdy rodzaj meta-refleksji nad wszystkim, co może jakkolwiek przypominać doświadczenie religijne [...]. Pojmowana w tym duchu kryptoteologia byłaby refleksją ujawniającą wymiar rzeczy ostatecznych w postawach filozoficznych, z pozoru tylko wolnych od eschatologicznych trosk²⁵.

Czy można dawać wiarę tezom filozoficznym, nie sprawdzając, jak krążą w uniwersum kulturowym i stają się intelektualną pożywką dla refleksji poetyckiej, jak inspirują odczuwanie i emocje twórcy? Wystarczy prześledzić słownictwo różnych zbiorów wierszy, by odkryć, że pewne słowa kluczowe, takie jak: *wyjście, wejście, brak wyjścia, istota, Bóg ukryty, szczelina, pustka, dusza świata, żywy kwiat* – są pochodną obecnego myślenia o duchowości.

Mając na względzie różne metodologie, rozpocznę ogląd wybranych utworów z tomów poetyckich: *Delta Dietla* Marcina Świetlickiego²⁶ i *Schizofrenia & Company* Ewy Sonnenberg²⁷, rozpatrując, w jaki sposób dojrzały poeci średniego pokolenia mówią o głodach metafizycznych i czy zadeklarowane przez nich samopoznanie odkrywa czy kamufluje prawdę. Stosunek obydwójga autorów do wyznaczonego problemu mam rozpoznać i przeniknąć ja – „podmiot czytający”. Czym będzie zatem także moje komunikowanie o tym, skoro podejmuję wątek metafizyczny wobec sceptycznym zapowiedziom autorów? Próba zrozumienia? Nadinterpretacją?

Cisza
mówi pointami a jego kapłani
rozmywiają te pointy [...]
on trzaska drzwiami
a jego kapłani
drzwi zamykają [...]
jesteśmy sami
cisza jest za drzwiami²⁸

Religioznawczy” 2010, nr 2, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/8787/1/2.%20S%C5%82awomir%20Sztajer.pdf> [dostęp: 19 września 2018 r.].

²⁵ A. Bielik-Robson, *Mysł postsekularna, czyli teologia pod stołem*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=66&artykul=1543> [dostęp: 19 września 2018 r.].

²⁶ M. Świetlicki, *Delta Dietla*, Kraków 2015.

²⁷ E. Sonnenberg, *Schizofrenia & Company*, Wrocław 2018.

²⁸ M. Świetlicki, dz. cyt., s. 50.

W tym mieście **jest wszystko poza Bogiem**. [...]

ale Bóg? kto to taki? Nie ma niczego, co by mi przypominało o jego istnieniu. Bóg tych ludzi nie jest moim Bogiem. Może kiedyś był, ale teraz go nie ma²⁹.

W obu przypadkach podkreślony zostaje dystans wobec transcendencji, wywołany silnymi emocjami, dojmującym poczuciem utraty obiektów miłości³⁰, melancholią, lękiem wewnętrznym, różnymi urazami pochodzącymi ze świata rzeczywistego, ale także aktywnością poznawczą, której ślad odnajdujemy w ostrych przeciwstawieniach: On, Bóg – Oni – My lub Ja – Oni (ludzie) – On, wskazujących na krytyczne orzekanie o ludzkiej kondycji i sakralnym wymiarze bytu.

Świat przerażającej ciszy, który wyłania się z tekstu Świetlickiego, przywołuje na myśl znany epizod z Ewangelii świętego Jana – wyrzucenie przez Chrystusa kupców i bankierów ze świątyni jerozolimskiej, spowodowane Jego gniewem, wyrażonym w formule: „z domu mego Ojca nie róbcie targowiska!”³¹. Cisza zalegająca za zatrzaśniętymi drzwiami kościoła, której archetypicznym wyobrażeniem jest palec przyłożony do ust, przypomina klimat wiersza Tadeusza Różewicza *Palec na ustach*:

usta prawdy
są zamknięte
palec na wargach
mówi nam
że przyszedł czas
na milczenie³²

Odwieczną naturą ciszy jest brak mowy, wyrażający się w milczeniu, co w planie komunikacyjnym, a jednocześnie eschatologicznym (?) wydobył autor tomu *Wyjście*, wskazując na sytuację kryzysową – odejście Chrystusa z tego świata. Metafizyczny wymiar „wydarzenia” hiperbolizuje Świetlicki – ukąszony Nietzschem – kreśli wizję wszechogarniającej nicości, która mnoży się wszędzie, nawet w otwartych ustach ludzi. Zanimizowanie obnaża jej głęb, otchłanność, jad rozkładu:

Zawiodły wszystkie wyjścia. Jedno wielkie wejście
stoi i ziele. Za wejściem jest nicość [...].
spotykam ludzi, otwierają usta
i z ust im **zieje nicość**. To zwyczajne dzieje³³.

²⁹ E. Sonnenberg, dz. cyt., s. 8.

³⁰ W *Delcie Dietla* będą to motywy związane ze śmiercią ojca i przyjaciela, rozstanie z ukochaną; w *Schizofrenii & Company* – aluzje do śmierci rodziców, zawiedzione miłości, poczucie wykluczenia społecznego.

³¹ J 2,16.

³² T. Różewicz, *Palec na ustach* [w:] *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 23.

³³ M. Świetlicki, *Zimno i drogo (Pięć wierszy na początek)*, dz. cyt., s. 11.

Człowiek staje w obliczu sytuacji bez *wyjścia*; a gra pojęciami odnoszonymi zarówno do tradycji biblijnej (*exodus*), jak do greckiej tragedii, staje się narzędziem rozbijania nadziei. Podmiot mówiący ujawnia swoje emocje w dwukrotnych wykrzyknieniach, które następują po frazie: „Zataczając się, / nie odnajdując pionu, / wędruję ulicą [...] / Idę w miejsca, gdzie byłem obcy, nadal obcy jestem!”³⁴. Nie ma Ziemi Obiecanej, ponieważ *wejście* to otwarcie drzwi do nicości. Dlatego życie będzie ciągłym nienasyceniem, nieustannym upominaniem się o „coś” jeszcze, niekończącym się lękiem:

I lęk,
jeśli już świtu nie będzie?³⁵
I lęk,
jeśli zostanie to coś?

Coś, co
w głowie szeleści,
Coś, co
domaga się³⁶

Odważne pytania, które podmiot mówiący stawia samemu sobie, wskazują, jak bardzo terroryzuje go zagadkowe coś, co przybiera w nocy nierzeczywistą postać, a płynie przez głębiny własnego ja („w głowie szeleści”). Trzykrotnie powtórzona anafora „i lęk” – powraca uporczywie jako wyznacznik stanu psychicznego, ujawniający cechę osobowości zabarwionej wyobrażeniami śmierci i przeczuciami końca. Partykuła „coś” trafnie oddaje niepewność, zatrwożenie i przybliżanie się owej siły, która „szczęście bezcześci”, gdyż obdarzona wyższą energią zdolna jest to, co ludzkie, zniweczyć oraz zmienić: „zamienić mnie”, jak powiada poeta... I powrócić jako *wiatr*³⁷: „Wije, przewraca, odmienia [...] / okno / we śnie się samo otwiera / i wchodzi coś, co”³⁸. Niedopowiedzenie znaczące, brak stający się obecnością – ledwie uchwytne moment epifanijny.

Intuicja podpowiada, by zaufać językowi podmiotu mówiącego i podążyć w interpretacji śladem wskazanym zarówno przez niedookreślone „coś”, jak

³⁴ Tamże. Aluzja do twórczości Czesława Miłosza. Podmiot Świetlickiego nie ukrywa swojej „obcości”. Inaczej niż autorski podmiot w wierszu *Gdziekolwiek* [w:] C. Miłosz, dz. cyt., s. 1158.

³⁵ E. Dickinson, *Poezje*, Toruń 2013, s. 16. Ciekawy trop wiedzie do wiersza Emily Dickinson *Czy naprawdę będzie „ranek”?*.

³⁶ M. Świetlicki, *Trzecia trzydzieści trzy (Pięć wierszy lękowych)*, dz. cyt., s. 40.

³⁷ Wiatr uznawany jest za przejaw życia kosmicznego, ale również upostaciowienie boskiej epifanii. Jego łagodne albo gwałtowne uderzenia są narzędziem interwencji Boga. Por. W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 453–455.

³⁸ *Wije, przewraca (Pięć wierszy lękowych)*, dz. cyt., s. 42. Motyw wiatru obecny w wielu wierszach Delty...

i przez napotkane w tomie inne słowa, takie jak: „wielki prześwit”, „przebłysk”, „błyski”, a nuż odnoszą się one do przenikającej umysł iluminacji, doświadczania prawdziwej wiedzy o sobie samym w światłowidzeniu? Oniryczne *okno* to przecież symbol oka duszy. Uzyskanie świadomości istnienia tajemniczej siły mogłoby wskazywać na metafizyczne źródło poznania.

Czy podobny impuls kieruje podmiotem mówiącym w *Schizofrenii & Company*? Jest wiersz w tym zbiorze, który świadczy o możliwości przeżycia „ekstazy objawienia”, a wyzwala je sytuacja liryczna. Oto rankiem Schizofrenia – Poetka budzi się w przestrzeni promieniującej światłem i widzi *kwiat* – słońce:

Schizofrenia się obudziła, w pokoju panował dziwny zapach.

Zauważyła, że coś ogromnego leży na podłodze. Był to monstrualnej wielkości
kwiat. [...]

– Napisz mnie w przeddzień czegoś, czego sam nie rozumiem. Napisz mnie
w opisie twojego przebudzenia. [...] Jestem właściwie
tobą, tylko w innej postaci. [...] Jesteś fragmentem słońca,
który przedziera się przez ciemność³⁹.

Nawiedzającej zjawie dałoby się przypisać atrybuty ukrytego bóstwa⁴⁰; zobaczyć w niej ducha, który uwewnętrznia się, rozbłyska, zamieszkując ciało Schizofrenii („jestem kwiatem twojego ciała”). Tym sposobem chroni jej świat przed ciemnością – unicestwieniem – o czym komunikuje finalny wers utworu. Chodziłoby o ocalenie wartości uniwersalnych, kwiat symbolizuje bowiem piękno, harmonię, miłość – wszystko, co wiąże się z pierwotnym wyobrażeniem raju i stanowi żywy kontrast do rzeczywistości zobrazowanej jako: „rzeźnia”, miasto zła – „Titanic balansujący na cienkiej linii” czy „zbiorowy dom dziecka”.

Gdy podmiot mówiący wierszy Świetlickiego doświadcza przebłysków tajemnicy w zimnym świetle księżycowej pełni, pomniejszającym perspektywę („Ponad nami pełnia, / kuli się wszystko”), homo loquens Sonnenberg doznaje tejże w blasku słońca, lecz nie zmienia to dominującej tonacji poematu⁴¹. Wizja świata nie napawa optymizmem.

Duży udział ma w tym także widoczność cech zewnętrznych dzieła. Rażące czerwienią okładki *Schizofrenii & Company*⁴² oddziałują niepokojąco na emocje, ponieważ przywołują skojarzenia z ogniem, rozlewem krwi, jatką. Obwoluty

³⁹ *Schizofrenia...*, dz. cyt., s. 40.

⁴⁰ Kwiat może być też aluzją do Derridańskiej myśli o Bogu Ukrytym. Por. refleksje wokół „religii kwiatów”: A. Bielik-Robson, *Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata* [w:] *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*, red. T. Garbol, Lublin 2017, s. 58–59.

⁴¹ Subiektywna perspektywa, wysunięcie na plan pierwszy refleksji i doznań „ja” lirycznego oraz afabularność połączona z epizodami zawierającymi elementy narracyjne, wielogłosowość wskazują na przynależność gatunkową do poematu.

⁴² *Schizofrenia*, dz. cyt. Opracowanie graficzne i skład: A. Światłowska.

tonące w czerni i abstrakcyjna czarno-szara grafika, przypominająca produkty rozkładu, dopełniają wizję, ewokują wyobrażenie czeluści piekieł – zła i śmierci, antywartości żywo obecnych w tekście. Poruszenie wywołuje również szczególna typografia; układ wierszy w tradycyjnym, wertykalnym zapisie i na wspak oraz umieszczenie ich naprzemiennie wg osi horyzontalnej. Ściśle to koresponduje z zaburzoną konstrukcją bohatera literackiego, raz wypowiada się wprost – w pierwszej osobie, jako żeński podmiot mówiący – snujący różne dywagacje, raz pośrednio, gdy staje się obiektem opowiadanej historii. Przypisana mu choroba psychiczna, polegająca między innymi na dezintegracji, bogactwie i chaosie myśli, przybliża demony zamąconej wyobraźni⁴³.

Tak jak podmiot Świetlickiego podmiot Sonnenberg nie może znaleźć sobie miejsca:

Brak tamtych miejsc, tamtego czasu był jak nóż wbity po rękojeść w jej ciało,
Czuła się jak wyrzucona na wysypisko śmieci, gdzie żerowały [...] szczury i robaki⁴⁴.

Intensywne doznanie krzyku – mówię tu również o reakcji odbiorcy – wzmaga stylistyka utworu, zwulgaryzowany język, stanowiący erupcję gniewu. To wystarczy, by zburzyć porządek w różnych jego wymiarach. Czytelnik traci poczucie niezależności słowa, przymuszony do uczestniczenia w przekazie językowym o zakłóconym kryterium estetycznym. Staje się albo ofiarą wykluczenia, albo reprezentantem zniechęconego tłumu, bo na takich opozycjach budowany jest cykl 69 sprozaizowanych wierszy *Schizofrenii & Company*. Dotkliwe oddziaływanie utworu nasuwa przypuszczenie, że autorce blisko do Derridiańskiej koncepcji literatury. Zamierza ona realizować postulat filozofa: „nie ma poematu, który nie otwierałby się jak rana i sam nie byłby raniący”⁴⁵.

Warto zapytać: głód jakich wartości sprawia, że autorka, znana z cyzelowania słowa, nagle daje upust mowie kloacznej, mowie ulicy, przełamując styl wysoki niskim i poświęca tom chorobie tyleż tajemniczej, ile kumulującej w sobie wszelkie cechy ludzkiej natury w rozmiarze wręcz niespotykanym, jak diagnozował schizofrenię wnikliwy jej badacz i lekarz Antoni Kępiński⁴⁶.

Odpowiedź znajduje się już w pierwszym wersie utworu:

Samotność czyni człowieka realnym. Otwiera się **rana**.
Można włożyć do niej całą rękę. Całą siebie. Cały świat⁴⁷.

⁴³ „Nieustannie na karuzeli: góra – dół”.

⁴⁴ [Schizofrenia szła na spacer], dz. cyt., s. 25.

⁴⁵ J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 159.

⁴⁶ A. Kępiński, *Schizofrenia*, Warszawa 1981, s. 17. Psychiatra pisał o „katastroficznych rozmiarach cech ludzkiej egzystencji”, ujawniających się w tej chorobie.

⁴⁷ [Samotność czyni człowieka realnym], dz. cyt., s. 7.

Poemat otwiera obraz, który ma dla chrześcijanina głęboką wartość, odnosi się do ewangelicznej historii niewiernego Tomasza Apostoła. Domagał się on objawienia Chrystusa słowami: „Jeżeli na rękach Jego nie zobaczę śladu gwoździ i nie włożę palca mego w miejsce gwoździ, i nie włożę ręki mojej do boku Jego, nie uwierzę”⁴⁸. Poetka desakralizuje ważny dla wyznawców religii znak za pomocą hiperboli, lecz umożliwia jednocześnie transgresyjne doświadczenie, stawiając w centrum Chrystusowej *rany* siebie – człowieka skrzywdzonego, uznanego przez innych za odmieńca... Zapowiedziana przez podmiot mówiący historia odnosi się do bohaterki, która ma podwójny status; jest zarazem poetką powołującą do życia postać upersonifikowanej Schizofrenii (rozpoznawalna poprzez refleksje autotematyczne wokół słowa), ale także nią samą. Wiadomo z ustaleń klinicznych, że schizofrenik w stanie rozwoju choroby przestaje być sobą, rozbita zostaje całość jego osobowości, czego konsekwencją jest wielość „ja”. Sonnenberg ma tego świadomość i kolejną maską czyni postać o imieniu Crazy⁴⁹, inspirowaną poematem Yeatsa.

Być szczerym. Być szczerym aż do bólu [...]

Ból cię zje, pożre cię, podzieli [...]⁵⁰.

Gdyby potraktować tę wypowiedź podmiotu jako swoiste solilokwium, rozmowę z sobą, rozpisaną jednak na sprzeczne głosy, to Crazy reprezentowałaby głównie myśli i uczucia zdominowane przez zmysły i agresję, określane wektorem ujemnym „od” świata, o dużej sile rażenia, a Schizofrenii, ustawionej w perspektywie filozoficznej, duchowej, metapoetyckiej bliżej byłoby do pewnego wysublimowania. W dwu zestawionych dla porównania wersach rozpoznanie staje się czytelniejsze:

* W **Crazy** coś mamrotało i gnało po
wyludnionych przestrzeniach życia. [...]
Gotowa na wszystko, byleby mieć
przyjemność, orgazm i zapomnieć
o śmieciach i codziennym syfie⁵¹.

* **Schizofrenia** sili się na jakiś styl wysoki.
Tak wysoki, że
trzeba do nieba wyciągnąć ręce, prawie
jak w modlitwie.
Poezja to taka inaczej opowiedziana
modlitwa⁵².

⁴⁸ J 20, 5.

⁴⁹ Crazy Jane (ang. ‘głupia, zwariowana Jane’) – bohaterka poematu Yeatsa, irlandzkiego pisarza i filozofa, której pierwowzorem była osoba autentyczna; lekarze zdiagnozowali u niej wielość różnych osobowości. Wykorzystuje tę postać subkultura w komiksach i musicalu. Zob.: W.B. Yeats, *Poezje wybrane*, Warszawa 1987.

⁵⁰ [Samotność czyni człowieka realnym], dz. cyt., s. 7.

⁵¹ [W Crazy coś mamrotało], dz. cyt., s. 18.

⁵² [Widziałam korę drzewa], dz. cyt., s. 13.

Powód, dla którego w poemacie pojawia się motyw choroby, został określony jako konsekwencja głębokiego zranienia przez bliskie osoby⁵³, uraz niszczący radość smakowania życia, czego efektem jest *głód miłości* odczuty metafizycznie. Warto zaobserwować, jak przejawia się to pragnienie w leksyce, w sposobie mówienia podmiotu:

Rozbiję namiot słów, by się wypełnił tymi, którzy są spragnieni miłości.
W namiocie zamieszkamy tylko ja i ty. Ja będę złotym ornamentem, [...] Wspinała się czerwonym powojnikiem⁵⁴ serca na najwyższe piętro wyznań⁵⁵.

Z przytoczonych wersów emanuje dziecięca wręcz wrażliwość, podszyta wzruszeniami, które inspiruje Święta Księga, a na intuicję takiego odczytania wskazuje aluzja biblijna w dwóch frazach utworu. Chodzi o wers z Księgi Wyjścia: „A słowo rozbiło namiot wśród nas”⁵⁶. Konieczne zdaje się przywołanie historii Mojżesza. Oto na wyraźne polecenie siły wyższej rozbił on z dala od ludzi namiot i nazwał go Namiotem Spotkania, gdyż ilekroć wchodził tam, zstępował z nieba słupek obłoku i zaczynała się rozmowa z Bogiem. Namiot stał się symbolem władzy boskiej nad światem.

W wierszu podmiot mówiący sprowadza ją do ziemskich rozmiarów, gdyż nie siłą nadprzyrodzoną, ale swoją poezją chce oddziaływać na ludzi spragnionych miłości. Marzenia jednak zrealizować nie sposób, ponieważ brak „przedmiotu tęsknoty”. Poezja – uznana za „inaczej opowiedzianą modlitwę”⁵⁷, nawet za sposób na życie – nie ma szans, by zadowolić się na ziemi. Opuszcza planetę wraz ze Schizofrenią-Crazy. Podmiot mówiący zdradza, że opowiadana historia jest jego historią, i daje temu wyraz w emfaticznym okrzyku: „Poezja i Schizofrenia w pewnym sensie / były jednym i tym samym. Poezja i ja to jedno!”.

Zaznaczyłam już, że rejestr mowy wysokiej zakłóca w poemacie silnie skonstrastowana z nią mowa niska, zmysłowa, wulgarna, użyta jakby w obawie przed nadmierną lirycznością. W inwektywach („bydlęta”, „dziwka” itd.), obelgach („wynocha”, „leżysz w g...” itp.), przekleństwach oraz słowach odniesionych do seksu (tzw. sromocenie) uzewnętrzniają się silne uczucia negatywne, lecz umieszczanie imienia Boga w tak nieprzystojnym otoczeniu leksykalnym stanowi formę blasfemii⁵⁸ i pomniejszenie Jego świętości.

⁵³ „Rana się nigdy nie goi. Rana nazywa się matka”; tamże, s. 18; „Są rany, które zadali jej w tym mieście”, s. 56.

⁵⁴ *Powojnik* – ‘roślina pnąca o dużych, barwnych kwiatach’.

⁵⁵ [Taktyka miłosna], dz. cyt., s. 30.

⁵⁶ Wj 33, 7–11 – werset zmodyfikowany w porównaniu z wydaniem 3.

⁵⁷ [Widziałam korę drzew], dz. cyt., s. 13.

⁵⁸ Blasfemia – ‘bluźniercza mowa’ użyta celowo dla znieważania sacrum. Zjawisko częste w tzw. poezji slamowej, wygłaszanej na scenie podczas turnieju poetów-performerów – zazwyczaj

Schizofrenia szeptała: „Bo Chrystus jest ze mną”,
 „nie masz prawa patrzeć na Chrystusa,
 już dawno jesteś w piekle,” wołała za nią ulica [...],
 „bo Chrystus jest ze mną”, „diabeł jest z tobą”...),
 „wynocha”, wynoś się, [...] „wypierdalaj z naszego kraju”.

Znika otoczka kultury, język utworu obnaża marność międzyludzkiej komunikacji i paradoksalnie obwinia „rozjątrzony erotyzm”, pustkę myślową, samozatrącenie się jednostek i społeczeństwa w „złych językach”⁵⁹. Sprowadzanie wartości duchowych do *dołu*⁶⁰ podważałoby jednak sens wnikanania w istotę głodów metafizycznych, gdyby celem miała być fascynacja złem⁶¹.

Tak jednak nie jest. Schizofrenia, której udziela się głos, mówi w imieniu pokrzywdzonych, nie tylko tu i teraz. Stoi w długim korowodzie postaci, znanych twórców, takich jak Plath, Woolf, Kane, Wojacek, Krzysztoń, liczni niewymienieni z nazwiska. Strategia masek zastosowana w utworze pozwala lepiej wydobyć złożoność ludzkich postaw i rozchwianie psychiczne. Dlatego prawdą tchnie szczere wyznanie: „to ja widzę podwójnie, podwójnie wiem i podwójnie cierpię”⁶².

Traumatyczne doświadczenie choroby w przestrzeni zamkniętego szpitala psychiatrycznego, o czym mówi podmiot, wsłuchany w różne anonimowe głosy i w swoje lęki, można traktować metaforycznie jako uwięzienie w opresyjnym, bezdusznym systemie, przywołanym w drugiej części poematu za pomocą obrazów zelektronizowanego świata i jego narzędzi: „węszących kamer”, nagrań z monitoringów, połączeń z siecią „zarządzania myśleniem” i „podłączeń do uczuć i emocji”:

Nie masz głosu.
 Atakują, wszczepiając wirusy myślowe.
 Zakładają filtry na sposoby patrzenia. Zakładają kaganiec na genitalia.
 Inni mają je w piersiach lub w głowie.
 [...]

 Czujesz się zupełnie niekompatybilna z otoczeniem.
 Ludzie są jak towar. Modlitwa jest jak towar. Chrystus jest jak towar.
 [...]

 Pogotowie poetyckie, reanimacja seksualna, przychodnia hazardu,
 kantor wymiany dusz, skup myśli, uliczne konfesjonały w formie kamer.

reprezentujących twórczość amatorską.

⁵⁹ Złe języki w ujęciu Świetlickiego ‘muszą krwawić’, a więc prowadzić do zranień (dz. cyt., s. 23). Aluzja do psalmu 120.

⁶⁰ M. Peisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej: próba typologii*, Wrocław 2004, s. 154–166.

⁶¹ M. Gołaszewska, *Fascynacja złem. Eseje o teorii wartości*, Warszawa–Kraków 1994.

⁶² E. Sonnenberg, *Moi papierowi kochankowie*, Warszawa 2016, s. 100.

Paradoksalne metafory miejsc, w których zmieniają się przedmioty materialne odpowiadające dotychczasowej nazwie, są projekcją chorej (?) wyobraźni, ale czy aż tak zaburzonej, by nie przyjąć ze zgrozą wizji możliwej do spełnienia jako „nowy wspaniały świat”? Czyż nie staje się on już na naszych oczach? Z całą przenikliwością mówi o podobnych projekcjach Sarah Kane, autorka *Psychozy 4.48*⁶³: „Czasem musimy zejść do piekła w wyobraźni, aby nie trafić tam w rzeczywistości”!

Widzenie chorego na schizofrenię manifestuje się jaskrawym dzieleniem świata na pół, które w języku wyrażają zaimki osobowe: *ja – oni*. Podmiot mówiący nieustannie przywołuje te relacje. Oni: „są”, „węszą”, „atakują”, „plują w twarz”, „rzucają obelgi”, „zabijają”, „napadają”, „grożą”, „policja serca”, „tłum jak dzikie, rozwścieczone zwierzęta”, „jak upiory”, „jak nienażarte bestie krzywdy”... Oni wyzbyci ludzkich odruchów nie udzielą pomocy: „Choćby ci się krew z pyska lała / kałużą na ziemię, nikt ci nie pomoże”.

Tak mówi *homo patiens*⁶⁴, człowiek cierpiący, niemogący znaleźć sobie miejsca w rzeczywistości („sama nie wiem, czego szukam w życiu”), odrzucany, samotny. Jego skargi głęboko przenikają do naszej świadomości, tak jak forma utworu. Za kontekst interpretacyjny warto by uznać wypowiedź autorki z eseju *Moi papierowi kochankowie*. To, co napisała w nim o malarstwie Bacona, stanowi lapidarny komentarz do poematu: „**Krzyk** jest językiem [...]. Forma jest wyciem, treść ciszą”⁶⁵.

Czy w tym wszystkim zawiera się metafizyka? Oczywiście, jest nią przede wszystkim tajemnica choroby⁶⁶ i eksponowane cierpienie, tak wielkie jak rana⁶⁷, *centralna metafora egzystencjalna*⁶⁸ całego tomu – ślad Wielkiej Tradycji, ale także echo pism Ciorana, filozofa odżegnującego się od sacrum.

Poddana emocjom lektury – stanowiącej próbę czytania empatycznego – zadam pytanie, które podmiot mówiący stawia samemu sobie: „czy człowiek musi być uduchowiony”? Czy czarna rzeczywistość daje mu na to szansę, skoro w kosmiczną przestrzeń gwiazd – „galaktykę prawdziwego życia” odchodzi to, co najlepsze: Schizofrenia-Crazy, a poniekąd i Chrystus, zniesmaczony

⁶³ Premiera sztuki *4.48 Psychosis* Sarah Kane miała miejsce w Teatrze Rozmaitości w 2002 roku. Spektakl reżyserował Grzegorz Jarzyna.

⁶⁴ *Patiens*, -ntis – łac. ‘cierpliwy’, *Patiens Christus* – ‘cierpiący Chrystus’. Por. V.E. Frankl, *Homo patiens*, Warszawa 1998.

⁶⁵ E. Sonnenberg, dz. cyt., przypis 100, s. 80.

⁶⁶ Choroba pojęta jako szansa na rozwój wbrew niektórym koncepcjom psychologii humanistycznej.

⁶⁷ O obsesji rany świadczy wielokrotne powtarzanie pojęcia w niektórych wierszach cyklu, np. 12 razy, s. 56.

⁶⁸ Wykorzystuję ciekawe spostrzeżenie Stefana Chwina, który twierdzi, że w całościowych metaforach istnienia wyraża się psychologiczna dominanta znamionująca przeżycia jednostkowe. Zob. S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2016.

porządkiem świata, w którym każdy każdemu „skacze do gardła”⁶⁹? Duchowość jawiłaby się tu jako tęsknota za miłością – pokarm dla zgłodniałego miłości homo patiens... Odbudowywałyby pięknięte więzi z innym.

Czy tak da się czytać *Deltę Dietla* Marcina Świetlickiego? Przywołam teraz te wiersze tomu, w których znajdzie się najwięcej odniesień do duchowości pojętej religijnie, a nie emocjonalnie, jak było w przypadku utworu Ewy Sonnenberg. Mówiący odsłania rzeczywistość inaczej, intelektualnie; świadczy o tym jego skłonność do barokowych paradoksów, gier słownych oraz niezwykła umiejętność kondensacji języka – oczyszczenie go ze słowotoku.

W książce, pięknie zilustrowanej fotografią krakowskich Plant, oraz w konstrukcyjnym wyrafinowaniu cyklicznego układu wierszy, podporządkowanego liczbie 5 i 55 (11 minicyklów po 5 wierszy), dostrzegam wielką tęsknotę za harmonią, której pełni nie doznaję jednak jako czytelniczka. Przez szczelinę – „przebłysk w prześwicie” – dostrzegam człowieka, który cierpi, nawet wtedy gdy nasycy fizyczny głód produktami z lodówki⁷⁰. Trawiony tęsknotą za różnie pojmowanymi nieobecnościami (Boga, ojca, ukochanej, przyjaciela), odczuwa pustkę. Wyznaje: „na tej wysokości wielkiego prześwitu / [...] Ja tam wciąż stoję wewnątrz **pustki**”⁷¹.

Pamiętając o złożoności symboliki pustki, należałoby w tym kontekście sprowadzić ją do kategorii sakralnej – „ciemnej nocy duszy”, stanu оголоcenia wywołanego głodem duchowym, a więc odczuciem *braku*. Uprawnia do owych przypuszczeń między innymi wiersz *Jesteśmy sami* z czytelną aluzją do *Nocy ciemnej* świętego Jana od Krzyża. Pustka rodzi odczucie *bólu*. Jest on wszechogarniający, udziela się każdej osobowej i nieosobowej istocie, co rozpoznajemy dzięki grze personifikacją i homonimiami: „Bo to ból gada, ból gada bez ciała. / Wyłącznie słowo rozszalałe”⁷².

A przecież cykl wydany w pięćdziesiąte piąte urodziny (identyfikacja autora i podmiotu mówiącego?) w zamierzeniu miał stanowić summę doświadczeń poety, wyciszać niepokoje, wszak pięć i pięćdziesiąt to liczby symbolizujące doskonałość, równowagę, ale nade wszystko czas zbierania plonów, bo tak zazwyczaj widzi się dzieło pisane więcej niż „na połowie czasu”. I pozornie to wszystko jest osiągnięte, tym bardziej że sprowadzone w obrazowaniu do zwyczajnie przeżywanego codzienności. Podmiot ustawia się przecież w różnych pro-

⁶⁹ E. Sonnenberg: „Bóg [...] olał tych ludzi, tę planetę [...]. Ma gdzieś to gruzowisko”, dz. cyt., s. 8 i 19.

⁷⁰ M. Świetlicki, „Żadna lodówka mi się nie oparła. [...] Da się przeżyć wieczór. / Wszystko z tęsknoty” (*Kwestia strachu*), dz. cyt., s. 56.

⁷¹ *Pustka* – ‘to, co poza granicami poznania?’ ‘Nicość?’ Różewiczowskie ‘Nic’? Kategoria rozpatrywana na sposób religijny, egzystencjalny, psychologiczny. Tegoż, *Popsute czasy*, dz. cyt., s. 81.

⁷² Tegoż, *Nieistota*, dz. cyt., s. 49.

zaicznych rolach: bacznego obserwatora, poety rozpoznawalnego w mediach, przeczulonego na punkcie własnej twórczości, mieszkańca centrum Krakowa chodzącego po Plantach Dietla z ukochaną suczką, syna wspominającego ostatnie dni ojca czy stęsknionego za miłością kochanka. Spod naskórkowej warstwy utworu przeziiera jednak „czas troski”, co już zasygnalizowałam.

Centralną metaforą egzystencji staje się *przemijanie*, a w tym – zgodnie z przyjętym założeniem myślowym niniejszego komentarza (czym się karmi poeta?) – należy się dopatrywać głodu zatrzymania czasu⁷³: „by zakłóć wszystko, by wszystko ułożyć, by umocnić, zatrzymać, by trwało”⁷⁴... Poetyckie działanie i ludzkie marzenia, aby magicznie oddziaływać na czas.

Mimo próby zaklinania wierszem tego pragnienia powraca trwożny niepokój pobudzany – jak by się wydawało – dwoma bodźcami: wyobrażeniem otchłani Pascala („Wielka Sobota – dzień, który bardzo przypomina o przepaści”...) i wywołanym z pamięci świętym czasem Wielkiej Soboty, będącym cierpliwym oczekiwaniem w żałobnej ciszy na zmartwychwstanie Chrystusa, o czym podmiot nie mówi wprost. To równoczesny czas wypatrywania „jej” – kobiety, która nie daje znaku życia, bo być może odeszła. Rozpoczynający się pięćdziesięciodniowy okres wielkanocnej radości nie staje się udziałem bohatera lirycznego. Zbudowany na kontraście obraz: „mały, niepewny domek” – „przepaść pełna pogruchotaństwa” mówi o runięciu złudzeń miłosnych. Czy negatywne waloryzowanie „przepaści” w odniesieniu do przeżyć osobistych ma ten sam wydźwięk w kontekście religijnym, jeżeli podmiot intensyfikuje swoje doświadczenie szczególnego czasu za pomocą przysłówka i animizacji wyrażających natężenie tego, co minione i co trwa? Czy na pewno mowa o dwu przepaściach? Może stają się one jedynie pretekstem do uchwycenia istoty czekania na...?

Dzień, który bardzo przypomina o przepaści.
który odwraca w jej stronę, **nakazuje patrzeć.**
Od południa sam, z niczym.
Od południa milczy.

Skoro nadchodzi godzina żniwa, jak sugeruje upodobanie do symbolicznej liczby 55, podmiot winien pokusić się o uporządkowanie własnego życia. Poetyckie, autobiograficzne świadectwo owego stanu znajdziemy w wierszu *Dwóch*, przypominającym *Ciemność Cohena*⁷⁵:

⁷³ Zob. obsesja czasu w wierszu *Czastuszki*, dz. cyt., s. 31. Tu trzynastokrotne powtórzenie leksemu: ‘czas’.

⁷⁴ Tegoż, *Wielka Sobota*, dz. cyt., s. 87.

⁷⁵ L. Cohen, *Ciemność*, tłum. M. Styczeń, https://www.youtube.com/watch?v=XUFbq_iKuZw [dostęp: 18 września 2018 r.].

A papierosa co godzinę. Wódki wcale.
 I już nie robić przeciw sobie, już się lubić. Tak sobie obiecałem.
 Nie przypominam sobie siebie, czasem przebłysk
 w prześwicie powoduje, że się palę,
 że zalewam się, sam siebie sobie obiecałem
 i odbiegam na krawędź,
 i wykrwawiam się.

Relacja z samym sobą – intensywnie wzmocniona użyciem zaimka zwrotnego – oraz pochwycenie własnej osoby jako dwóch sprzecznych Ja zachodzi w chwili obiektywnego spojrzenia i odnosi się do próby „nawrócenia siebie”. Nieodparcie przychodzi w tym miejscu na myśl fragment *Hermeneutyki podmiotu*, w którym Michel Foucault zachęca do samoanalizy w celu wzmacniania własnego człowieczeństwa:

Trzeba mieć niejako siebie na oku, w zasięgu spojrzenia. Stąd biorą się wszystkie formuły w rodzaju *blep se* (patrz na siebie, jak czytamy u Marka Aureliusza), *obserwa te* (oglądać samego siebie, Seneka). [...] należy dążyć do siebie, tak jak dąży się do celu. Tutaj nie chodzi już o skierowanie wzroku, lecz o ruch całego bytu, który powinien podążać ku sobie jako jednemu celowi [...]. Mamy całą serię metafor Siebie jako twierdzy, jako portu, [...] wskazujących wyraźnie na to, że [...] człowiek do siebie powraca [...]. Na przykład wtedy gdy ochraniaimy siebie, bronimy, uzbrajamy, wyposażamy siebie. Albo pewnych postaw, gdy szanujemy siebie, oddajemy sobie cześć⁷⁶.

Oczywiście tak rozumiana przemiana duchowa nie ma charakteru chrześcijańskiej metanoi⁷⁷, gdyż ta wymaga oczyszczenia oraz aktu skruchy. Żalu za „błędy” jednak nie ma, nic też nie wskazuje, by podmiot podążał „ku sobie jako jednemu celowi”. Obserwuje się jednak próbę zarządzania sobą przez autoanalizę i dowartościowanie siebie.

Oto w późniejszym o rok zbiorze *Drobna zmiana* w jednym ze „światlików”⁷⁸ mówiący – eksponując fizjologiczne udręczenie głodem – odpersonalizuje wypowiedź przez nagromadzenie bezokoliczników, co ułatwia bezstronne spojrzenie:

⁷⁶ M. Foucault, *Wykład z 10 lutego 1982* [w:] *Hermeneutyka podmiotu*, Warszawa 2012, s. 207–242.

⁷⁷ *Metanoia* (gr.) – w duchu etyki greckiej ‘radikalna odnowa życia’, ‘przemiana myślenia’; w ujęciu chrześcijańskim – ‘samorozumienie’, ale także ‘nawrócenie na drodze pokuty i skruchy’.

⁷⁸ Tak nazywam sprozaizowane, lapidarne notatki (?), przez które coś prześwieca, przebłyska światłem, przenika przez jakąś zasłonę i wydobywa się ze szczeliny, jak w wierszu *Dwóch*. Zob. M. Świątlicki, *Drobna zmiana*, dz. cyt., s. 70.

Błyski udręczonego mózgu, udręczonej
fizjologii.
Wierzyć w sny, w senne spiski, senne upokorzenia, to
jeszcze gorzej. Lepiej usiąść na ławce z prętem u nóg i siedzieć
godzinami.
Wstać dopiero gdy głód, **uspokoić głód**, pogadać, zasnąć⁷⁹.

Uruchomiona w ten sposób impresywna funkcja języka służy dyskretnemu budowaniu własnego programu „minimum życiowego”, swoistego poradnika, uzdrawiającego zranione Ja.

Samoobserwacja, lecz także wnikliwe patrzenie na innych i refleksyjne myślenie o istocie rzeczy sprawiają, że pojęcie głodu realizowane przez schemat wyobrażeniowy pragnienia czegoś, co jest pokarmem albo używką, zostaje wykorzystane w aluzyjnym przywołaniu sacrum:

Okruski. Bolesne. Pod skórą. Rytmiczne **nawroty głodu**. Tajemnica
głodu. **Sycenie się głodem**.

A na zewnątrz zgrilowana wiara. Marsz miliona nażartych⁸⁰.

Doświadczenie głodu metafizycznego zachodzi z perspektywy bezosobowej, lecz „ja” podmiotowe ujawnia się w użyciu deminutywu: *okruszek*, który zdradza pozytywne nastawienie do nazwanej tym pojęciem wartości wiary religijnej. Obserwując procesę wiernych, podmiot przechodzi w stan krytycznej refleksji, by przeciwstawić własny okruszek głodu metafizycznego obrzędowej „wierze milionów”.

Jak ów stosunek do sacrum koresponduje z minicyklem pięciu *Wierszy nabożnych z Deltą Dietla*? Niełatwo odpowiedzieć, gdyż sugerowane określenie gatunkowe – „nabożne” – wydaje się nadużyciem. Utwory nie mają charakteru religijnego, konfesyjnego, pozbawione są tradycyjnej formy modlitewnej, np. pochwalnej, błagalnej, hymnicznej, nie opierają się na słowie objawionym, nie służą oczyszczaniu serca, jak na przykład *Filokalia*⁸¹. Dostrzegam w nich ukrytą intencję degradacyjną, która przejawia się w stosunku podmiotu mówiącego do Boga. Deprecjonowanie Jego wszechmocności ujawnia się na przykład w wierszu *W zasadzie*. Nie zostaje tu wyraźnie określona perspektywa, z której wypowiada się podmiot, ale można ją ustalić, dzięki dominancie kompozycyjnej, którą sta-

⁷⁹ M. Świetlicki, *W uśpieniu*.

⁸⁰ Tegoż, *Wielki Piątek*.

⁸¹ *Filokalia* (gr. *philokalia* ‘umiłowanie piękna’) – antologia tekstów tworzonych przez Ojców Pustyni oraz wschodnich mnichów, poświęcona ascezie i modlitwie, ważna w ćwiczeniu duchowości.

nowi czterokrotnie powtórzone wyrażenie: *w zasadzie*, sugerujące potwierdzenie istnienia „czegoś” pod pewnym warunkiem, czyli „właściwie tak, ale...”:

Morze. W zasadzie są to wakacje. W zasadzie
nic nie grozi. W zasadzie widoki, owacje
mew

I w zasadzie ciągle Bóg się rodzi,
jako ta perła na dnie. Ale wchodzi nagle
i dostaje odprawę.

A nawet odprawy
nie dostaje. Sam siebie nie znajduje. Sam się
nie zastaje.

Osoba mówiąca nie ujawnia się, lecz zdradza użytym językiem, że jest sceptyczna wobec tego, co obserwuje. Patrząc jakby z lotu ptaka na przyrodę, na morze, latające mewy, piękne widoki, a nawet ogarniając myślą cały wszechświat symbolizowany przez realizowanie się w mowie liczby cztery, przypomina o ciągłym ponawianiu narodzin Boga. Porównuje ów akt do stanu inicjalnego – wynurzania się perły z wód morza, zaczynu życia. Tytułowe słowo prowokuje do gry konceptualnej, która pozwala z ustawionych w szeregu wyrażen: „w zasadzie” – „zasada” („wody mórz”) – („siebie”) „nie znajduje” – („się”) „nie zastaje” (charakterystyczny zaimek zwrotny) wyczytać, że Bóg sam dla siebie jest sprawcą braku, nieznajdowania się, niezastania – to jedna konkluzja. Druga, że to człowiek Go odprawia, oddala od siebie, zbywa niczym – nie dając nawet możliwości repliki czy wynagrodzenia za opuszczenie posady gospodarza wszechświata. Koncept oparty na dowcipnym paradoksie – niespodziewanym zderzeniu tego, co boskie, z tym, co świeckie, pozwala na przywołanie opinii Stanisława Barańczaka, który idąc tropem angielskich badaczy barokowej poezji, stwierdza:

wiersz metafizyczny to rozszerzony epigramat. [...] – jest wyrazem dążenia do zamknięcia natłoku sprzecznych cech rzeczywistości w możliwie najbardziej zwartej i przejrzystej formie⁸².

Tę błyskotliwą epigramatyczność dostrzec można także w utworze *Zawsze przed*, który podważa tradycyjne, hierarchiczne relacje Bóg – człowiek. Stwórca, Logos, według wyznawcy stoi ponad swoim Stworzeniem i ukryty je pociesza.

⁸² *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przełożył, wstępem opatrzył i opracował S. Barańczak, Warszawa 1982, s. 9.

W utworze Świetlickiego odwracają się role. To człowiek – krucha istota – troszczy się o Boga. Osłabianie sacrum jest znaczące; zmierza w kierunku zachowania jedynie „śladów” żywej wiary religijnej i wybieraniu się z niej tego, co nie stanowi dogmatu, tak jak w koncepcji „myśli słabej”, reprezentowanej przez filozofów ponowoczesnych⁸³.

Ale **nie trać czujności**. Skądinąd wiadomo,
że wszystko trwałe jest nietrwałe. Zawsze
bądź spakowany. Gotów do ucieczki.
Wszystkie słabości trzymaj w jednym miejscu.
Nie uważaj na siebie. Uważaj na Boga.
On musi być bezpieczny.

Podmiot mówiący zaczyna monolog, parafrazując znany wers *Przesłania Pana Cogito* Zbigniewa Herberta: „Czuwaj, kiedy światło na górach daje znak!”. Autoperswazyjne wezwanie rozpoczyna się tak, jakby było czynione w nagłej sytuacji. Oczekuje się, że zostanie dookreślone zagrożenie, sugerowane przez tytuł wskazujący na relację obronną: *zawsze przed czym?* Sytuacja liryczna zostaje dopowiedziana – to ucieczka, a zatem podmiot mówiący występuje nie tylko w swoim imieniu, ale wszystkich uciekinierów, nakazując czujność, gotowość do szybkiego opuszczenia miejsca, opanowanie, uważność oraz zdolność do obrony bytu „słabego” – Boga.

Przed czym ta ucieczka? Wracamy do źródła – lęku metafizycznego. Jest nim **przemijanie** wyrażone w jakże błyskotliwej formule „niesprzecznej sprzeczności”: „wszystko trwałe jest nietrwałe...”.

Innych barw nabierze ona w finalnym utworze tomu, gdzie znajdzie się znacząca uwaga: „I nie umieram. Ja tylko na moment przepraszam”⁸⁴. Wyrażenie *wpadać na moment gdzieś*, czyli na bardzo krótko, wprowadza w sytuację dialogową z odbiorcą, wcześniej sprowokowaną przyznaniem się podmiotu do doznania chwili iluminacji, śladowo zarysowanej w inicjalnej formule wiersza: „I wszystko w jednej chwili staje się wyraźne”. Czwórkowy układ wersów (czterokształt) może wskazywać na symboliczne, przestrzenne i czasowe, odniesienia do przenikania transcendencji w byt, duchową wszechobecność bóstwa, albowiem „na wszystko postawiono krzyżyk, naznaczone jest wszystko”⁸⁵ – jak przytomnie odbiera sytuację egzystencjalną człowieka zapatrzoną w miłość kochanek.

⁸³ A. Zawadzki, *Noica, Vattimo: myśl słaba i jej konsekwencje*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 167–170.

⁸⁴ M. Świetlicki, *Na moment przepraszam*, dz. cyt., s. 91.

⁸⁵ Tegoż, *Przez Ciebie*, dz. cyt., s. 58.

Zobrazowana w *Na moment przepraszam* wędrowka, którą stanowi **krąże-
nie** bohatera w przestrzeni miasta, sprawia wrażenie nieustannego kręcenia się w kółko. Kolistość wyeksponowana czasownikiem ruchu *krążyć* oraz pięciokrotnym (sic!) powtórzeniem spójnika *i* uwypatnia trwanie owego stanu w czasie. Daje to do myślenia: czy obraz wywołany wierszem jest egzemplifikacją losu człowieka poddanego temu, co nieskończone, wieczne, tak jak w wierszu Paula Celana *Powiedz i ty*⁸⁶, czy raczej aktualizacją stale powtarzającego się rytmu rzeczywistości w porządku doczesnego świata, czasu naznaczonego aurą końca: „przestać”, „przespać”, „przypaść do podziemnego źródła”?

Głody metafizyczne ujawnione w poetyckich światach rozpisują na role przeznaczone dla dwóch odmiennych wrażliwości, z których jedna poddana jest czarnej, a druga – czerwonej melancholii⁸⁷. Wspólna jest istota przeżyć, pokrewna temu, czego doświadcza również filozof:

pragnienie metafizyczne wyzwala pytania o sens życia, jego „skąd” i „dokąd”, jego prawdę. [...] lecz żadne wyczarowane przez nas [...] odpowiedzi nie są w stanie sprokować nadejścia Upragnionego ani wskazać do tego drogi – może przyjść ono jedynie z wnętrza jakiegoś objawienia, którego jednak nie musimy przyjąć⁸⁸.

Refleksja ta pozwala zrozumieć, że oczekiwanie na ostateczne odpowiedzi jest niemożliwe, gdyż pragnienie Absolutu (także podświadomie), miłości, traconego czasu nigdy się nie kończy, tak jak ludzkie lęki.

Bibliografia

Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia, wyboru dokonał, przełożył, wstępem opatrzył i opracował S. Barańczak, Warszawa 1982.

Baran M., *Widok – Palce lizać*, <https://opt-art.net/helikopter/6-2015/marcin-baran-piec-wierszy/> [dostęp: 18 października 2018 r.].

Bardski K., *Szczególny przypadek* [w:] *Księga Amosa w interpretacji patrystycznej*, „Collectanea Theologica” 2015, nr 4.

⁸⁶ P. Celan, *Wybór poezji*, Warszawa 1973, s. 27. Cytowany fragment:

Rozejrzyj się wkoło:
patrz, jakie życie staje w krąg –
przy śmierci! ożywienie! [...]

Lecz teraz **kurczy się miejsce, gdzie stoisz**.

⁸⁷ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014, s. 111–114. W moim tekście metafory czerwonej i czarnej melancholii są wykorzystane do określenia kolorystyki przeżyć wewnętrznych i wizji świata dominujących w poezji Sonnenberg i Świetlickiego.

⁸⁸ K. Tarnowski, *Pragnienie metafizyczne*, Kraków 2017, s. 262.

Bielik-Robson A., *Literackie kryptoteologie nowoczesności, czyli o pierwszeństwie świata* [w:] *Literatura a religia – wyzwania postsekularności*, red. T. Garbol, Lublin 2017.

Bielik-Robson A., *Myśl postsekularna, czyli teologia pod stołem*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=66&artykul=1543> [dostęp: 19 września 2018 r.].

Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014.

Borowski T., *Utwory zebrane. Proza 1948–1947*, Warszawa 1954.

Celan P., *Wybór poezji*, Warszawa 1973.

Chwin S., *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2016.

Cohen L., *Ciemność*, tłum. M. Styczeń, https://www.youtube.com/watch?v=XUFbq_iKuZw [dostęp: 18 września 2018 r.].

Derrida J., *Che cos'è la poesia?*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.

Dickinson E., *Poezje*, Toruń 2013.

Foucault M., *Wykład z 10 lutego 1982* [w:] tegoż, *Hermeneutyka podmiotu*, Warszawa 2012.

Frankl V.E., *Homo patiens*, Warszawa 1998.

Gołaszewska M., *Fascynacja złem. Eseje o teorii wartości*, Warszawa–Kraków 1994.

Grochowiak S., *Wiersze wybrane. Wybór dokonany przez autora*, Warszawa 1978.

Grzegorzczkova R., *Co o fenomenie duchowości mówi język?* [w:] *Fenomen duchowości*, red. A. Grzegorzczk, J. Sójka, R. Koschany, Poznań 2006.

<https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/8787/1/2.%20S%C5%82awomir%20Sztajer.pdf> [dostęp: 19 września 2018 r.]_

Karasek K., *Święty związek. Wybór wierszy*, Warszawa 2007.

Kępiński A., *Schizofrenia*, Warszawa 1981.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Krzysztof Warlikowski: *polską tożsamość raczej tworzę niż mam*, <http://filmoterapia.pl/polska-tozsamosc-raczej-tworze-niz-mam-rozmowa-z-krzysztofem-warlikowskim> [dostęp: 9 września 2018 r.].

Maciejewski M., „*Ażeby ciało powróciło w słowo*”: próba kerygmaticznej interpretacji literatury, Lublin 1991; tegoż, *Interpretacja kerygmaticzna Przesłania Pana Cogito* [w:] *Kompetencje szkolnego polonisty*, red. B. Chrzastowska, Warszawa 1995.

Miłosz C., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

Nycz R., *Poetyka epifanii a modernizm. Od Norwida do Leśmiana*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.

- Pawlikowski R., *Wiara i kara*, „Gazeta Wyborcza” z 13 lutego 2001 r.
- Peisert M., *Formy i funkcje agresji werbalnej: próba typologii*, Wrocław 2004.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Biblistów Polskich, Poznań–Warszawa 1980.
- Rimbaud J.A., *Poezje wybrane*, Warszawa 1969.
- Różewicz T., *Wyjście*, Wrocław 2004.
- Sonnenberg E., *Moi papierowi kochankowie*, Warszawa 2016.
- Sonnenberg E., *Schizofrenia & Company*, Wrocław 2018.
- Sztajer S., *Idea homo religiosus a współczesne przemiany religijności*, „Przegląd Religioznawczy” 2010, nr 2,
- Świetlicki M., *Delta Dietla*, Kraków 2015.
- Tarnowski K., *Pragnienie metafizyczne*, Kraków 2017.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.
- Tischner J., *Świat ludzkich nadziei. Wybór szkiców filozoficznych 1966–1975*, Kraków 1992.
- Ukryta teologia, otwarte pytania*, red. L. Sokół, A. Winch, Warszawa 2017.
- Wojacek R., *Utwory zebrane*, Wrocław 1976.
- Yeats W.B., *Poezje wybrane*, Warszawa 1987.
- Zawadzki A., *Noica, Vattimo: myśl słaba i jej konsekwencje*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6.

Streszczenie

Celem artykułu była próba zbadania, w jaki sposób w najnowszych wierszach dojrzałej generacji poetów, reprezentowanych przez Ewę Sonnenberg i Marcina Świetlickiego, jest podejmowana problematyka głodów duchowych: pytań metafizycznych, lęków wewnętrznych. Ukazane to zostało na tle ogólnych tendencji mówienia o sacrum w rzeczywistości postsekularnej. Na marginesie warto dodać, że tytuł artykułu to przetworzony temat pracy domowej, którą w latach dziewięćdziesiątych XX wieku zadałam swoim uczniom.

Słowa kluczowe: Bóg, głód, słowo, rana, ból, czas, przemijanie, choroba

Summary

The aim of the paper is to examine how the issues of spiritual hungers: metaphysical questions, internal fears are addressed in the latest poems of the mature generation of poets, represented by Ewa Sonnenberg and Marcin Świetlicki. This is shown against the background of general tendencies to talk about the sacrum in post-secular reality. It is worth adding that the title of the paper is a processed subject of homework, which in the nineties I gave to my students.

Keywords: God, hunger, word, wound, pain, time, passing away, illness

**LITERACKIE
OŻYWIANIE SŁOWA**

Analiza retoryczna *Wielkiej Improwizacji*

W nowej podstawie programowej po raz pierwszy od wielu lat w tak dużym stopniu zostały uwzględnione elementy retoryki. Jest to ściśle związane z nastawieniem jej twórców na praktyczne wykorzystanie zdobywanej wiedzy, a przede wszystkim z dążeniem do tego, aby uczeń mógł osiągnąć sukces życiowy, kierując się w swoim postępowaniu poczuciem godności i jednocześnie poszanowaniem prawdy.

Cele te są efektem otrzymania przez człowieka daru od natury w postaci języka, który sprawił, że jako homo sapiens (istota myśląca) stał się człowiekiem dodatkowo homo loquens (istotą mówiącą) i zaczął komunikować się z innymi członkami społeczności ludzkiej. Komunikacja językowa opiera się jednak na ciągłych wyborach, m.in. na wyborze między powiedzeniem prawdy a wprowadzeniem rozmówcy w błąd, między okazaniem mu szacunku a obrażeniem go, między wzięciem pod uwagę jego racji a narzuceniem mu wyłącznie swoich własnych sądów. A przecież dokonywać świadomie takich wyborów jest w stanie tylko istota wolna – można więc powiedzieć, że to dzięki językowi człowiek został obdarzony wolnością.

Jak tę wolność wykorzystują bohaterowie literaccy? Czy zawsze wybierają prawdę i lojalną argumentację, a jeśli nie, to czy stają się przez to godni potępienia? Warto spojrzeć na ich wypowiedzi pod kątem rzadko wymienianej, choć niezwykle istotnej, funkcji argumentacyjnej języka.

O funkcji argumentacyjnej języka

Argumentację uznaje się za podstawę ludzkiego myślenia, ponieważ ma ona ścisły związek z wnioskowaniem. W większości prac jest traktowana jako uzasadnianie jakiejś tezy (zwanej też konkluzją) za pomocą serii zdań, które do owej konkluzji prowadzą, czyli za pomocą argumentów. Każdą wypowiedź argumentacyjną można więc przedstawić w postaci jednej z poniższych formuł lub ich pochodnych, w których zdanie q jest tezą, a zdanie p zawiera uzasadniającą ową tezę argumenty:

- p , a zatem q
- p , więc q
- z p wynika q
- q , ponieważ p

Ścisły związek argumentacji z językiem sprawia, że w zasadzie nie może się ona bez niego obejść, a ponieważ jest podstawą ludzkiego myślenia, można powiedzieć, że także myślenie nie jest możliwe bez języka.

Rozumując w ten sposób, Karl Popper (1992) dodał do zestawu funkcji języka zaproponowanego przez Karla Bühlera (1999) i uzupełnianego przez autorów kolejnych prac (Jakobson 1960; Grzegorzczukowa 1991) funkcję argumentacyjną, która uwzględnia jego zdaniem najważniejszą rolę, jaką ma do odegrania język ludzki, a mianowicie umożliwia człowiekowi uzasadnianie głoszonych poglądów¹.

Związek argumentacji z językiem stał się już w starożytności podstawą retoryki, czyli sztuki słowa, która opierała się przede wszystkim na zasadach perswazji, według wielu autorów uznawanych za wrodzone prawa ludzkiego istnienia. Sztuka słowa to sztuka osiągania za pomocą słów celu perswazyjnego, obecnego w każdej wypowiedzi, bo każda wypowiedź jest formułowana z jakąś intencją, ma według mówiącego czemuś służyć, w jakiś sposób wpłynąć na odbiorcę. Aby taki cel perswazyjny osiągnąć, trzeba odbiorców do swoich racji przekonać, a to jest możliwe tylko dzięki sile użytych w wypowiedzi argumentów. Siła argumentów zależy z kolei od mówcy, od jego umiejętności oceny sytuacji, wiedzy na temat słuchaczy, a także biegłości językowej, czyli umiejętności, o której Heinz Lemmermann pisał, że jest podobna do umiejętności gry na fortepianie. Tak bowiem jak pianista musi w odpowiednim momencie nacisnąć odpowiedni klawisz, tak mówca musi w odpowiednim momencie wypowiedzieć odpowiednie słowo².

Oczywiście, mimo że każda wypowiedź ma swój cel perswazyjny, nie każda jest wypowiedzią argumentacyjną. W szczególności trudno za takie uznać teksty artystyczne, w których dominuje funkcja poetycka, a nie argumentacyjna. Jednak twórcy tekstów literackich nigdy nie byli obojętni na prawa retoryki i często kreowanym w dziele literackim postaciom, w tym także narratorom i podmiotom lirycznym, kazali kierować się w swoich wypowiedziach zasadami perswazji, a prezentowane tezy opatrywać stosowną argumentacją. Widać to zwłaszcza w dialogach mających charakter sporów, ale także w monologach, które bywają często ukrytymi dialogami zawierającymi przebijanie się na argumenty z przeciwnikami, obecnymi nie fizycznie, ale wyłącznie mentalnie w wyobraźni lub we wspomnieniach autora monologu.

Ciekawym zabiegiem dydaktycznym może więc być spojrzenie pod tym kątem na tekst literacki, który jest tak skonstruowany, że da się w nim wykryć

¹ Por. M. Stanula-Boroń, *Informacja, język i wiedza w ujęciu Karla R. Poppera*, „Zagadnienia Informacji Naukowej” 2001, nr 1, s. 3–16; A. Żychliński, *Homo loquens. O różnicy antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 56–84.

² Por. H. Lemmermann, *Komunikacja werbalna. Szkoła retoryki*, Wrocław 1999, s. 9.

cel perswazyjny i przeprowadzić analizę użytych środków językowych pod kątem ich zgodności z zasadami perswazji i zastosowanej argumentacji.

Konrad jako *homo loquens*

Przedmiotem takiego zabiegu będzie w artykule fragment dobrze znanego dzieła literackiego, zajmującego ważne miejsce w kanonie lektur szkolnych, a mianowicie *Wielka Improwizacja z Dziadów* cz. III Adama Mickiewicza. W wielu opracowaniach tekst ten jest traktowany jako spór Konrada z Bogiem, chociaż nie jest łatwo znaleźć odpowiedź na pytanie, czego ów spór dotyczy i kto w nim wygrywa³. Prawdopodobnie dlatego, że w typowym sporze biorą udział dwie strony, a przecież *Wielka Improwizacja* jest monologiem, co prawda skierowanym do konkretnego odbiorcy – do Boga, ale Bóg milczy, więc jest biernym uczestnikiem tego niby-sporu.

W artykule *Wielka Improwizacja* zostanie więc potraktowana nie jako spór, ale jako wypowiedź o określonym celu perswazyjnym, mająca konkretnego nadawcę i jednoznacznie wskazanego odbiorcę. Okoliczności, w jakich się pojawia, bardzo trafnie określiła Maria Cieśla-Korytkowska, pisząc:

Jest to sytuacja, w której jedna ze stron, wyraźnie niżej stojąca od drugiej i świadoma tego, pragnie gorąco, by jej czegoś udzielić, żąda natarczywie, a gdy nie otrzymuje, wpada w gniew, gotowa posunąć się do działań destrukcyjnych, a nawet autodestrukcyjnych. Innymi słowy: awantura i to dziecinna awantura. Dziecinna, bo Konrad postrzega siebie w swej relacji z Bogiem właśnie jako dziecko i jak dziecko się zachowuje: żąda, nie bacząc na sens i okoliczności, a nie otrzymawszy – wpada w niekontrolowany gniew.⁴

Na początku swojej długiej przemowy Konrad nie mówi wprost, czego oczekuje od Boga, jednak przez cały czas postępuje zgodnie z zaleceniami dawanymi mówcom i perfekcyjnie stosuje zarówno zasady perswazji, jak również techniki, które można by uznać za rodzaj manipulacji.

Uwzględniając zasady retoryki, zaczyna swój monolog od autoprezentacji. Stara się pozyskać przychylność odbiorcy przez odpowiednią rekomendację własnej osoby⁵. Przedstawia siebie jako utalentowanego poetę, ujawniając swoje poetyckie zdolności przez podkreślenie wyjątkowości swoich wierszy, a także przez zwrócenie uwagi na sposób, w jaki je tworzy:

³ Zwraca na to uwagę M. Cieśla-Korytkowska w artykule pt. *Spór jako element kreacji świata przedstawionego w „Dziadach”*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 85/4, s. 27–38.

⁴ Tamże.

⁵ Taki sposób konstruowania wstępu mowy, aby zyskać przychylność słuchaczy, opisują m.in.: Arystoteles 2008, s. 105–106; Korolko 1990, s. 79; Barłowska, Budzyńska-Daca, Załęska 2010, s. 162; Turk 2003, s. 90; Decker 2008, s. 43.

Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,
Wcielam w słowa, one lecą,
Rozsypują się po niebie,
Toczą się, grają i świecą;
Już dalekie, czuję jeszcze,
Ich wdziękami się lubuję.

Wypowiada następnie na swój temat mnóstwo pochwał, prezentuje się w samych superlatywach. Nazywa siebie mistrzem, najwyższym z czujących na ziemskim padole, twierdzi, że ma w sobie potęgę i moc. Nie bez powodu stosuje w tej części swojego monologu amplifikację – znaną od najdawniejszych czasów technikę retoryczną polegającą na powiększeniu, a nawet wyolbrzymieniu tego, o czym się mówi⁶. Wzmacnia w ten sposób siłę autoprezentacji przez nagromadzenie własnych atutów. W starożytności przeważał co prawda pogląd, że jednym z typowych toposów, które powinny pojawić się we wstępie mowy, jest skromność mówcy⁷ – tego Konradowi niewątpliwie brakuje. Jednak dzisiejsze poradniki dla mówców pochwałyby Konrada – pokazuje się on od najlepszej strony, nie powstrzymując się od prezentowania swoich zalet.

Trzeba przyznać, że mimo tego braku skromności okazuje Konrad szacunek dla odbiorcy, zwracając się do Boga z pozycji kogoś stojącego niżej i tworzącego na chwałę Bożą:

Ty Boże, ty naturo! dajcie posłuchanie.
Godna to was muzyka i godne śpiewanie.

Szybko jednak wraca do podkreślania własnej wielkości i mocy, pamiętając, że wymienianie przez mówcę własnych zalet ma służyć prezentowanej tezie. I tak jest też w Wielkiej Improwizacji.

Teza Konrada w tej części jego wypowiedzi to pokazanie, że jest równy Bogu i że może z nim rozmawiać jak partner. Wszystkie więc jego zabiegi mają przekonać słuchacza do owej równości, a *przekonać* to ‘dowieść komu słuszności czego’ (SJPDor.), czyli znaleźć trafne argumenty przemawiające za uznaniem tego czegoś, co jest możliwe – jak twierdził Popper – tylko za pomocą słów. Słowami więc przekonuje Konrad Boga, tworząc wypowiedź zgodną z zasadami retoryki, a ponieważ jego celem jest przekonanie za wszelką cenę, ucieka się momentami do erystyki, opartej na chwytach nieetycznych, bo wykorzystujących słabości słuchacza, jego brak wiedzy lub kierowanie się stereotypami myślenia. Zakładanie przez Konrada, że Bóg może ulec takim chwytom, było

⁶ O amplifikacji por. Kwintylianus 1984, s. 365–370 oraz Korolko 1990, s. 74.

⁷ Topos ten bywa często łączony z ethosem mówcy, por. m.in. Korolko 1990, s. 82; Barłowska, Budzyńska-Daca, Załęska 2010, s. 162 i 165.

równie nierozsądne jak oczekiwanie, że nie zauważy stosowanych przez niego reguł rządzących retoryczną dyspozycją i elokucją, które miały ułatwić osiągnięcie celu perswazyjnego.

Być może Konrad zdaje sobie sprawę z tego, że jego twierdzenie, jakoby był równy Bogu, nie może zostać uznane za prawdę. Pozostaje mu więc tylko skorzystanie z chwytów erystycznych, które nie służą zwycięstwu prawdy, ale zwycięstwu samego mówcy bez względu na to, jaką wartość logiczną mają głoszone przez niego tezy. Zaczyna więc od erystycznego **wykorzystania homonimii**⁸. Arthur Schopenhauer w *Erystyce* (2007) wymienia ten wybieg na drugim miejscu, pisząc:

Użyć homonimii w celu rozszerzenia twierdzenia na rzecz, która z wyjątkiem identyczności samego wyrazu nie ma nic lub też ma bardzo mało wspólnego z przedmiotem omawianym, następnie odeprzeć to wspaniale i udać, że się obaliło samo twierdzenie.

Dzięki temu zabiegowi Konrad może wykazać, że chociaż jest człowiekiem, to jednak pod pewnymi względami jest równy Bogu, bo obaj są twórcami i obaj tworzą nieśmiertelność. Mówi:

Jam tu przybył, jam się twórcą urodził.

Bóg jest jednak Stwórcą, a nie twórcą. Dwuznaczność czasownika *tworzyć* potraktował więc Konrad bez uwzględnienia gramatycznej kategorii aspektu, co nie pociąga za sobą homonimiczności nazw wykonawcy każdego z dwóch rodzajów tworzenia. O ile bowiem akt twórczy czyni z Boga *stwórcę*, o tyle akt twórczy poety pozwala nazwać go co najwyżej *twórcą*.

Drugim przykładem homonimii wykorzystanym przez Konrada jako argument jest dwuznaczność słowa *nieśmiertelność*, które może oznaczać zarówno nieśmiertelność twórczości poetyckiej, jak również daną przez Boga nieśmiertelność duszy ludzkiej. Konrad wyraża to słowami:

Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę,
Cóż Ty większego mogłeś zrobić – Boże?

Argumentację opartą na homonimii wykorzystuje Konrad po raz trzeci, dwukrotnie nazywając siebie ojcem, który podobnie jak Bóg Ojciec kieruje się ojcowską odpowiedzialnością za rodzinę:

W pośrodku was jak ojciec wśród rodziny stoję
[...]
Wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia,
Przycisnąłem tu do łona [...] jak ojciec.

⁸ Podobnie jak w *Wielkiej Improwizacji* chodzi w takim wypadku najczęściej o polisemię, a nie homonimię, jednak zawsze osoba stosująca ten typ argumentacji wykorzystuje dwuznaczność jakiegoś słowa.

O Bogu jako o ojcu też wspomina dwukrotnie, ale dopiero w końcowej części swojego monologu i do tego w zdaniach podających w wątpliwość kierowanie się uczuciem ojcowskim przez Boga, z których oba są świadomie niedokończone:

Jeśli ku zrodzonemu masz miłość ojcowską...

[...]

Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...

Ten ciekawy zabieg polegający na przekazaniu informacji o Bogu jako Ojcu wyłącznie w presupozycji, ma być w jego wywodzie dowodem na to, że tylko w powszechnej opinii Bóg jest Ojcem, w rzeczywistości nim nie jest, bo nie spełnia kryteriów ojcostwa. Implikuje zatem Konrad, że nie tylko jest równy Bogu, ale nawet go przerasta, bo w przeciwieństwie do Boga jest prawdziwym ojcem. Nie wypowiada jednak tego sądu wprost z obawy przed popełnieniem błuźnierstwa. Aby uzyskać spełnienie swojego głównego celu perswazyjnego wystarcza Konradowi erystyczne uzasadnienie równości z Bogiem, którą wzmacnia dodatkowo użyciem zaimka *nas* oraz zaimków *mnie* i *ciebie* połączonych spójnikiem koniunkcji w zdaniu skonstruowanym zgodnie ze znaną w retoryce **zasadą przeciwieństwa**: my kontra reszta świata⁹. W ten sposób Konrad przeciwstawia siebie i Boga całej reszcie, stojącej niżej. Przekonuje w swojej przemowie Boga, że:

Tylko ludzie skazitelni,
Marni, ale nieśmiertelni,
Nie służą mi, nie znają – nie znają nas obu,
Mnie i Ciebie.

W tym momencie zgodnie z zasadami retorycznej dyspozycji przychodzi czas na przedstawienie przez Konrada celu perswazyjnego swojego wystąpienia, który jest jasno przez niego określony – chce uzyskać od Boga rząd dusz, czyli władzę nad duszami ludzkimi, żeby dzięki temu dać im szczęście, którego poskąpił im Bóg. Wie także, że chce nimi rządzić - *nie bronią, pieśniami, cudami, nauką*, ale oddziaływać za pomocą uczucia: *chcę czuciem rządzić*. Nie ma żadnych wątpliwości, że Bóg może mu to dać, jeśli on, Konrad, zdoła go do tego przekonać, dlatego stara się wykorzystać wszystkie znane mu sposoby, aby swój cel osiągnąć.

Z punktu widzenia analizy językowej *Wielkiej Improwizacji* ciekawe może więc być prześledzenie, jakich argumentów, chwytów retorycznych, a także erystycznych używa w tym wypadku Konrad i czy są one charakterystyczne tylko

⁹ O tym, że Konrad naśladuje w tym momencie Szatana, pisze Maria Cieśla-Korytkowska, dz. cyt., s. 27–38.

dla romantycznej walki na słowa, czy da się je odnaleźć także we współczesnych wypowiedziach osób przekonujących słuchaczy, że należy im się władza nad innymi.

Zaczyna Konrad od narracji, która przybiera postać argumentu. Opowiada, jak sobie wyobraża sprawowanie przez Boga władzy nad ludźmi. Jest to jednak wizja nie Boska, ale ludzka. Rządy Boga to w jego relacji prawdziwe rządy despoty i tyrana, które jednak w pełni akceptuje, mówiąc:

Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie;
Rządzić jak Ty wszystkimi zawsze i tajemnie:
Co ja zechcę, niech wnet zgadną,
Spełnią, tym się uszczęśliwią,
A jeżeli się sprzeciwią,
Niechaj cierpią i przepadną.

Kończy tę część swojej wypowiedzi słowami:

Mówią, że Ty tak władasz.

Techniką zastosowaną przez Konrada jest tu więc powołanie się na rzekomą opinię dotyczącą Boskiej władzy, odwołanie się do wiedzy z niepewnych źródeł po to, aby zdeprecjonować Boga. Mają temu służyć przytoczone przykłady pozbawione jednak kontekstu, niemożliwe do zweryfikowania, gdyż odwołują się do sytuacji zbyt ogólnych. Tym samym popełnia Konrad w tym momencie błąd logiczny zwany **petitio principii**, polegający na niedostatecznym uzasadnieniu wygłaszanych sądów.

Mimo to sądy te wykorzystuje jako punkt wyjścia argumentacji, którą opiera na **logicznym prawie implikacji** mającej postać: *jeśli p, to q*, a mianowicie:

Jeśli mnie nad duszami równą władzę nadasz,
Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył,
I większe niżli Ty zrobiłbym dziwo,
Zanuciłbym pieśń szczęśliwą!

Jak widać, konkluzja jest pozytywna, ale wypowiedziana przez Konrada w trybie przypuszczającym. Ten brak pewności jest wywołany ciągłym milczeniem Boga, które zaczyna Konrada denerwować. Denerwuje się, bo przecież stosuje argumentację retoryczną, która powinna przynieść efekt. Skoro nie przynosi, Konrad przechodzi do erystyki.

Jako pierwszego chwytu używa **argumentum ad ignorantiam**, aby podważyć podstawę religii chrześcijańskiej – wiarę w istnienie Boga. Argument ten

polega na żądaniu udowodnienia głoszonej tezy w sposób możliwy do weryfikacji. Konrad stosuje ten chwyt w sposób prawie że podręcznikowy:

Nie spotkałem Cię dotąd – żeś Ty jest, zgaduję

mówi do Boga, a następnie oczekuje, że Bóg potwierdzi swoje istnienie przez pokazanie się Konradowi:

Niech cię spotkam i niechaj Twą wyższość uczuję.

Zdaje sobie jednak sprawę z tego, że jego żądanie pozostanie niespełnione, więc przechodzi do kolejnych sposobów obrażania Boga. Stosuje w tym celu argumentację przypominającą wnioskowanie logiczne, w którym przesłanką jest milczenie Boga interpretowane przez Konrada jako efekt tego, że Bóg kieruje się nie miłością, ale mądrością. Oczywiście, dla romantyka docenianie mądrości jest naganne, dlatego zarzut ten traktuje jako obelgę skierowaną ku Bogu, którą następnie rzuca w stronę innych podporządkowujących się rozsądkowi i według niego dzięki poparciu Boga osiągniętych sukces. Zarzuca tym samym Bogu koniunkturalność, kierowanie się wyrachowaniem przez popieranie „swoich”:

Ten tylko, kto się wrył w księgi,
W metal, w liczbę, w trupie ciało,
Temu się tylko udało
Przywłaszczyć część Twojej potęgi.

Jest przekonany, że po tylu próbach obrażania Bóg powinien wreszcie zareagować. Kiedy jednak nadal milczy, Konrad czuje się przez niego potraktowany gorzej niż Szatan. Wypomina to Stwórcy, posługując się **argumentum ad hominem**, polegającym na wykazaniu przeciwnikowi w sporze braku konsekwencji. Zdaniem Konrada skoro Bóg w przeszłości walczył z Szatanem, który uosabiał wszelkie zło, teraz powinien wypowiedzieć walkę jemu, Konradowi, bo to on, Konrad atakuje Boga, kieruje pod jego adresem obelgi, obraża go, a nawet podważa jego istnienie. Postępuje więc jak Szatan, a Bóg to lekceważy.

Milczysz, – wszakżeś z Szatanem walczył osobiście?
Wyzywam Cię uroczyście.

Żeby potwierdzić swoją wrogą wobec Boga postawę, stosuje dodatkowo **argumentum ad baculum** – straszy Boga, że użyje wobec niego siły:

Ja wydam Tobie krwawszą bitwę niżli Szatan.

Po wyczerpaniu możliwości, jakie daje argumentacja erystyczna, wraca do retoryki. Wypomina Bogu, że mimo iż on, Konrad, mógł się zemścić za poniesione krzywdy, nie zrobił tego. Wspomina swoje cierpienie, za które winę ponosi według niego sam Bóg, bo mu „wydarł osobiste szczęście”, ale mimo to Konrad nie mścił się, tylko po chrześcijańsku znosił w pokorze swoją krzywdę:

Na własnej piersi ja skrwawiłem pięście,
Przeciw Niebu ich nie wzniosłem.

Jest to ciekawie zastosowany przez Konrada typ argumentacji bardzo ceniony przez teoretyków retoryki, zwany **retorsio argumenti** (inaczej: odwrócenie argumentu). Konrad odwraca argument siły – powinien odwzajemnić się złem za złó, ale złó, jakiego doznał, przeciwnie, niżby można oczekiwać, nie wywołało w nim chęci odwetu. Można się tu także doszukiwać nawiązania do przysłowia „Jak kto w ciebie kamieniem, to ty w niego chlebem”.

Końcowa część *Wielkiej Improwizacji* to wzorcowe zastosowanie przez Konrada argumentacji sylogistycznej (wymienionej w podstawie programowej dla poziomu rozszerzonego nauczania języka polskiego), która pozwala mu podważyć istotę boskości, a mianowicie dogmat dotyczący Boskiego miłosierdzia. By to osiągnąć, znów odwołuje się do prawa implikacji. Jego zdaniem prawo to potwierdza, że jeśli Bóg jest wszechmocny, to nie jest miłosierny, A jeśli jest miłosierny, to nie jest wszechmocny, bo gdyby był i miłosierny, i wszechmocny, mógłby, kierując się miłosierdziem, użyć swojej mocy do wyeliminowania ludzkiej krzywdy. Konrad wyraża to szeregiem zdań mających postać zaprzeczonych poprzedników, które tworzą narrację przybierającą postać **argumentum ad misericordiam** (odwołującego się do litości):

Jeśli pod rządem Twoim czułość nie jest bezrząd
Jeśli w milion ludzi krzyczących ratunku
Nie patrzysz, jak w zawile zrównanie rachunku;
Jeśli miłość jest na co w świecie Twym potrzebna
I nie jest tylko Twoją omyłką liczebną

Co ciekawe, wniosku, który logicznie z tych zdań wynika, nie wypowiada głośno, bo zaprzeczałby on dogmatowi o jednoczesnej obecności Boskiej wszechmocy i Boskiego miłosierdzia, który przed chwilą zanegował, stosując wnioskowanie logiczne. Jednak rozumie, że sprawy Boskie nie podlegają logice, co budzi w nim na moment pokorę typową dla człowieka bezradnego wobec irracjonalności Bożych decyzji i przechodzi do perswazji opartej na prośbie. Zaklina Boga, aby przekazał mu władzę, którą dysponuje. Zaklinanie jest z jednej strony odwoływaniem się do sił nadprzyrodzonych, do mocy silniejszych niż ludzkie, z drugiej jednak strony jest wyrazem bezsilności, która może

wywoływać litość. Jeśli ten typ argumentacji stosuje Konrad świadomie, to liczy na współczucie ze strony Boga. Odwołuje się też do znanych z podręczników dla mówców zasad perswazji¹⁰. We wzorcowy sposób stosuje **zasadę wzajemności**, obiecując za otrzymaną władzę stworzenie na ziemi szczęścia. Po zasadzie wzajemności wykorzystuje z kolei **zasadę limitu**, opatrując ją odrobiną ironii:

...nie dasz dla serca, dajże dla rozumu.

Postępuje w tym momencie zgodnie z zaleceniami teoretyków retoryki, zmniejszając oczekiwania – chciał dla serca, ale wystarczy, jeśli Bóg uhonoruje rozum¹¹, mimo że jeszcze przed chwilą kierowanie się rozumem wytykał Konrad Bogu jako wadę, której należy się wstydić.

Na koniec wraca do taktyki przechwalania się własną wielkością, podkreślając moc kryjącego się w nim uczucia. Kolejny raz stosuje **argumentację ad baculum** – straszy Boga, że do niego strzeli i w gruzy zburzy Jego naturę za pomocą słowa, które zadziała jak nabój. Słowo to kieruje pod adresem Boga jako obelgę, która wydaje mu się tak straszna, że nie jest w stanie jej wymówić:

Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...

Za niego kończy zdanie diabeł, wypowiadając słowo *carem*. Słowo to jest niewątpliwie pomyślanym **argumentum ad personam**, a jednocześnie niewypowiedzianą wcześniej konkluzją serii implikacji, czyli synonimem braku miłosierdzia i niedbania o ludzkie szczęście.

Współczesny homo loquens

Przeprowadzona analiza technik perswazyjnych zastosowanych przez Konrada w *Wielkiej Improwizacji* pokazuje ich ponadczasowość. Te same chwyt, które opisywano w starożytności jako skuteczne wykorzystywanie języka w celu przekonywania do własnej racji, zastosował romantyczny bohater, który – wydawałoby się – nie kieruje się w swoim wywodzie precyzją ani konsekwencją, a jednak często oparte na prawach logiki zawile rozumowanie uznawał za najlepszą broń w bitwie słownej, którą postanowił stoczyć z Bogiem.

Okazuje się, że podobnie postępowali liczni bohaterowie literaccy. Twórcy, którzy powoływali ich do życia, znali dobrze zasady perswazji, znali też argu-

¹⁰ Por. R.B. Cialdini, *Anatomia perswazji*, „Świat Nauki”, kwiecień 2001, s. 64–69 oraz E. Wierzbicka-Piotrowska, *ABC dobrego mówcy* [w:] *Polszczyzna na co dzień*, red. M. Bańko, Warszawa 2010, s. 199–200.

¹¹ R.B. Cialdini, dz. cyt., s. 65; E. Wierzbicka-Piotrowska, dz. cyt., s. 199.

menty erystyczne, które pozwalały ich bohaterom uzyskać przewagę nad rozmówcą.

Co ciekawe, tych samych chwytów używają dziś politycy przekonujący wyborców do swoich programów, nauczyciele uzasadniający przekazywaną wiedzę, działacze agitujący przedstawicieli różnych środowisk do wzięcia udziału w organizowanej przez nich akcji, a także dziennikarze radiowi i telewizyjni chcący uzyskać od swoich rozmówców jakieś sensacyjne informacje. Warto zadać sobie pytanie, czy cel perswazyjny można osiągnąć tylko w taki sposób. Można też zapytać, dlaczego dopiero w momencie, kiedy myśli zamieniamy na słowa, pojawiają się kłamstwa, obelgi i manipulacja. Uczniowie powinni sobie uświadomić, że nie jest to wina języka, ale wyłącznie jego użytkowników. Myślimy dla samych siebie, a kiedy zaczynamy mówić, pojawia się ktoś drugi, kogo można oszukać, obrazić, wyprowadzić w pole. Pomaga w tym erystyka, którą warto poznać, żeby zauważyć nielojalność rozmówcy, jego próby oddziaływania na emocje, grożenie, obrażanie oraz sprytnie wykorzystywanie dwuznaczności wypowiedzianych słów. Wszystkich tych chwytów używa Konrad, bo chce za wszelką cenę osiągnąć swój cel perswazyjny. Retoryka pokazuje, jak można przekonać słuchaczy bez uciekania się do podstępu, czyli jak działać za pomocą słów, pozostając *vir bonus*¹² (człowiekiem prawym, któremu można zaufać jako komuś, kto kieruje się dobrem i prawdą). Retoryka sugeruje więc określony wybór postępowania, zgodny z etyką i poszanowaniem ludzkiej godności, dlatego – jak podkreślają liczni autorzy – jej obecność jest możliwa nie tylko w społeczeństwie ludzi wolnych, ale przede wszystkim ludzi myślących, którzy potrafią wybrać to, co jest zgodne z istotą człowieczeństwa.

Z tych właśnie powodów obecność retoryki w szkole jest bardzo ważna, a zwłaszcza ważne jest takie realizowanie podstawy programowej, aby istoty retoryki nie wypaczyć i nie sprowadzić jej wyłącznie do umiejętności ozdabiania wypowiedzi wyszukanymi środkami stylistycznymi lub do zapoznawania uczniów z technikami słownymi służącymi zwyciężaniu w sporze. Retoryka nie jest bowiem – jak się czasami mylnie sądzi – umiejętnością tworzenia kwiecistych wypowiedzi – retoryka to recepta na godne życie.

¹² Słowa Katona Starszego: *Orator est vir bonus, dicendi peritus* (Mówca to człowiek prawy, biegły w mówieniu) stały się powszechnie stosowaną charakterystyką retora. Wynika stąd znany w świecie etos mówcy, czyli traktowanie człowieka zabierającego głos publicznie jako stanowiącego wzór doskonałości nie tylko intelektualnej, ale również moralnej i dlatego zasługującego na pełne zaufanie. Niestety, w dzisiejszym świecie słowa Katona Starszego nie zawsze znajdują potwierdzenie.

Bibliografia

- Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, Warszawa 2008.
- Barłowska M., Budzyńska-Daca A., Załęska M., *Ćwiczenia z retoryki*, Warszawa 2010.
- Bühler K., *Teoria języka*, Kraków 1999.
- Cialdini R.B., *Anatomia perswazji*, „Świat Nauki”, kwiecień 2001.
- Cieśla-Korytkowska M., *Spór jako element kreacji świata przedstawionego w „Dziadach”*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 85/4.
- Decker B., *Wystąpienia publiczne. Trening dla menedżerów, polityków i ekspertów PR*, Warszawa 2009.
- Grzegorzczukowa R., *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy* [w:] *Język a kultura*, t. 4: *Funkcje języka i wypowiedzi*, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczukowa, Wrocław 1991.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989.
- Korolko M., *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990.
- Kwintylian, *Kształcenie mówcy, Księga ósma, Rozdział czwarty*, „Meander” 1984, nr 7/8.
- Lemmermann H., *Komunikacja werbalna. Szkoła retoryki*, Wrocław 1999.
- Popper K.R., *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, Warszawa 1992.
- Schopenhauer A., *Erystyka*, Kraków 2007.
- Stanula-Boroń M., *Informacja, język i wiedza w ujęciu Karla R. Poppera*, „Zagadnienia Informacji Naukowej” 2001, nr 1.
- Tokarz M., *Argumentacja. Perswazja. Manipulacja*, Gdańsk 2006.
- Turk Ch., *Sztuka przemawiania*, Wrocław 2003.
- Wierzbicka-Piotrowska E., *ABC dobrego mówcy* [w:] *Polszczyzna na co dzień*, red. M. Bańko, Warszawa 2010.
- Żychliński A., *Homo loquens. O różnicy antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5.

Streszczenie

W artykule została przeprowadzona retoryczna analiza Wielkiej Improwizacji, potraktowanej jako mowa perswazyjna wygłoszona przez Konrada do Boga. Okazało się, że jest ona skonstruowana zgodnie z zasadami retorycznej dyspozycji, a argumentację stosuje Konrad zarówno retoryczną, jak i erystyczną. Nie powstrzymuje się przed obrażaniem Boga, straszeniem go oraz wypominaniem rzekomych krzywd, jakie wyrządził ludziom. Te od starożytności stosowane techniki wpływania na rozmówcę okazują się jednak nieskuteczne, jeśli chodzi o takiego odbiorcę, jakim jest Bóg, który milczy przez cały czas trwania mowy Konrada. Nie pomaga ani perswazja, ani manipulacja, jednak analiza środków językowych stosowanych przez Konrada pokazuje ich ponadczasowość.

Słowa kluczowe: Wielka Improwizacja, funkcja argumentacyjna języka, retoryka, erystyka

Summary

In the paper, the rhetorical analysis of the Great Improvisation, treated as a persuasive speech delivered by Konrad to God, was carried out. It was constructed in accordance with the principles of rhetorical disposition, and Konrad's argumentation was both rhetorical and eristic. He does not refrain from insulting God, threatening him, alleging that God harms people. These ancient methods of influencing the interlocutor, however, turn out to be ineffective when it comes to a recipient such as God, who remains silent during the whole Konrad's speech. Neither persuasion, nor manipulation does help. However, the analysis of linguistic means used by Konrad shows their timelessness.

Keywords: Great Improvisation, argumentative function of language, rhetoric, eristic

Agnieszka Marcinkiewicz

*XCIX Liceum Ogólnokształcące z Oddziałami Dwujęzycznymi
im. Zbigniewa Herberta w Warszawie
doradca metodyczny WCIES*

Jak ludzie rozmawiają ze sobą i dlaczego się nie rozumieją. O spotkaniach bohaterów *Romea i Julii* Williama Szekspira, *Lalki* Bolesława Prusa i *Ludzi bezdomnych* Stefana Żeromskiego

Życie ludzkie jest historią spotkań i rozmowy. To dzięki nim człowiek kształtuje siebie i próbuje oddziaływać na innych, na świat. Nic więc dziwnego, że literatura to przede wszystkim opowiadanie o tych spotkaniach i rozmowach, próba głębokiego wniknięcia w świat relacji międzyludzkich, a co za tym idzie – w świat wewnętrzny człowieka. Dlatego warto się przyjrzeć temu, jak ludzie rozmawiają ze sobą, przyjrzeć się, jak budują porozumienie, i temu, dlaczego porozumienie to tak często jest niemożliwe.

Według teorii komunikacji Romana Jacobsona sprawa jest stosunkowo prosta. Upraszczając: wystarczy, że nadawca i odbiorca posługują się tym samym kodem, aby mogli odczytać swoje komunikaty. Wynika z tego, że jeżeli używają tego samego języka, nie powinno dochodzić do nieporozumień. A jednak do nich dochodzi. Ba, są one przyczyną bólu, cierpienia, wielkich tragedii osobistych – mówię rzecz jasna o bohaterach literackich. Spójrzmy na Makbeta – do czego doprowadziło jego błędne zrozumienie komunikatu wiedźm.

Dlatego też językoznawcy wciąż doskonalą teorię komunikacji, szukają odpowiedzi na pytanie, na czym tak naprawdę ona polega, jakie są jej mechanizmy. Próba odpowiedzi na te pytania są między innymi teoria rozmowy Herberta Paula Grice'a¹ oraz teoria relewancji Dana Sperbera i Deirdre Wilson². Uwzględniają one zdobycze psychologii poznawczej, intencje nadawcy i szeroko rozumiany kontekst, w tym kulturowy.

W jaki sposób można stosować najnowsze teorie językoznawcze, o charakterze kognitywistycznym, na lekcjach języka polskiego, zwłaszcza w analizie tekstów literackich? Można na przykład wykorzystać metodologię językowego obrazu świata, jak to zrobiłam na lekcji w gimnazjum, analizując język tytułowych bohaterów *Romea i Julii* Williama Szekspira. Zastosowanie tej metodologii w interpretacji krótkiego fragmentu sceny balkonowej pozwala scharakteryzować bohaterów, ich sposób widzenia świata, a nawet określić, w jaki sposób

¹ H.P. Grice, *Logika i konwersacja*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 6, s. 85–99.

² D. Sperber, D. Wilson, *Relewancja. Komunikacja i poznanie*, Kraków 2011.

autor kreował daną postać. Dzięki takiemu podejściu uczniowie przejdą od analizy języka postaci do odtworzenia jej językowego obrazu świata i zrozumienia motywów postępowania bohaterów.

Tymczasem na lekcjach najczęściej oddzielnie analizuje się treść utworu, charakteryzuje bohaterów, a dopiero później wypisuje środki stylistyczne, ewentualnie – co rzadsze – próbuje się określić cechy języka utworu. Nic więc dziwnego, że uczniowie też wszystko widzą oddzielnie i nie umieją wskazać funkcji środków stylistycznych użytych przez autora i analizować utworu całościowo³.

Jak nauczyć uczniów analizy językowej utworów literackich, zwłaszcza poetyckich? Jak ich przekonać, że to właśnie językowe ukształtowanie wypowiedzi decyduje o jej interpretacji? Zastosowałam metodologię językowego obrazu świata na lekcji poświęconej analizie sceny balkonowej z *Romea i Julii* Szekspira. Zadaniem uczniów było wyszukanie w tekście metafor dotyczących miłości i ukochanej osoby. Kiedy zapytałam uczniów o funkcję tych metafor, spotkałam się z milczeniem lub odpowiedziami, że przenośnie te pokazują miłość. A przecież chodziło nie tylko o wskazanie funkcji środków stylistycznych użytych przez autora, lecz także – a może przede wszystkim – o zrekonstruowanie językowego obrazu miłości w wypowiedziach Romea i Julii. Zastosowałam prosty zabieg: na tablicy wypisaliśmy oddzielnie metafory użyte przez Julię i te zastosowane przez Romea:

Romeo

Na skrzydłach miłości
Lekko, bezpiecznie mur ten przesadziłem,
Bo miłość nie ma żadnych tam i granic;
A co potrafi, na to się i waży;
Krewni więc twój nie trwożą mnie wcale.

Miłość, co mi go doradziła szukać;
Ona mi instynkt, ja jej oczy dałem.
Nie jestem sternik, gdybyś jednak była
Równie daleko jak ów brzeg, którego
Morze najdalsze podmywa krawędzie,
Śmiało po taki klejnot bym popłynął.

Julia

Czy ty mnie kochasz? Wiem, że powiesz:
tak jest;
I ja-ć uwierzę; mimo przysięg jednak
Możesz mnie zawieść.

Ufaj mi jednak, będę ja wierniejsza
Od tych, co bieglej umieją się drożyć.

Daj pokój przysięgom.
Lubo się cieszę z twojej obecności,
Te nocne śluby nie cieszą mnie jakoś,
Za nagłe one są, za nierozważne,
Podobne niby do blasku, co znika,
Nim człowiek zdąży powiedzieć:
„Błysnęło”.

³ A. Marcinkiewicz, głos w dyskusji podczas konferencji „Językowy obraz świata w badaniach naukowych i w nauczaniu szkolnym” zorganizowanej w 2014 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zob. E. Wierzbicka-Piotrowska, *Metodologia językowego obrazu świata w nauczaniu szkolnym*, „Poradnik Językowy” 2015, nr 1, s. 69–78.

Bo moja miłość równie jest głęboka
Jak morze, równie jak ono bez końca;
Im więcej ci jej udzielam, tym więcej
Czuję jej w sercu⁴.

Jaki był efekt tego zabiegu? Uczniowie zaczęli mówić, jak Romeo postrzega swoją ukochaną i jak rozumie miłość, a jak czyni to Julia. Doszli do wniosku, że Romeo mówi o uczuciach bardzo poetycko, górnolotnie, nie liczy się z konsekwencjami, z jakimi wiąże się to uczucie, jest lekkomyślny. Julia natomiast – mimo że równie pięknie mówi o swojej miłości – jest bardziej konkretna, dostrzega niebezpieczeństwo i z pełną świadomością decyduje się na ślub z Romeem.

Dzięki temu, że uczniowie skoncentrowali się na języku, którym posługują się bohaterowie, potrafili odtworzyć ich sposób myślenia, rozumienia świata, stosunek do drugiej osoby, a nawet zastanowić się nad miejscem kobiety i mężczyzny w świecie, który opisuje William Szekspir. Pytanie o funkcję analizowanych metafor nie sprawiło już żadnego problemu. Po prostu uczniowie lepiej zrozumieli motywy postępowania bohaterów, świat przedstawiony w utworze, a przede wszystkim pojęli sens językowej analizy dramatu.

Czy Romeo i Julia się rozumieli? Na pewno. Byli bardzo młodzi, nie mieli doświadczeń życiowych, które zakłócałyby proces porozumienia, intuicyjnie postrzegali siebie takimi, jakimi byli. Bariery między nimi miały źródło w okolicznościach zewnętrznych, a nie w nich samych. Inaczej jest z bohaterami powieści polskich – Wokulskim i Izabelą z *Lalki* Bolesława Prusa oraz z Joasią i Judymem z *Ludzi bezdomnych* Stefana Żeromskiego – bohaterami, których osobowość w dużej mierze została ukształtowana przez ówczesnie panujące stosunki społeczne, historię, wzorce kulturowe i ich osobiste losy. To te czynniki zadecydowały o ich decyzjach, o sposobie traktowania drugiego człowieka, wreszcie – o niemożności porozumienia się.

W analizie i interpretacji postępowania bohaterów pomoże zastosowanie teorii relewancji. Czy jednak można ją stosować w interpretacji utworu literackiego? Przecież postacie są tworem autorów, a nie żywymi ludźmi. Wiemy jednak, że literatura bywa swego rodzaju syntezą, w postaciach literackich znajdujemy odbicie ludzkich marzeń, dążeń, uczuć. Dlatego też zasadne wydaje się posłużenie tą teorią w interpretacji wybranych, znaczących rozmów bohaterów.

Deirdre Wilson swój artykuł *Relewancja a interpretacja tekstów literackich*⁵ poświęciła możliwościom zastosowania swojej teorii w badaniu tek-

⁴ W. Szekspir, *Romeo i Julia*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/romeo-i-julia.pdf> [dostęp: 19 września 2018 r.].

⁵ D. Wilson, *Relewancja a interpretacja tekstów literackich* [Relevance and the interpretation of literary works], „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 18.

stów literackich, przy czym skupiła się raczej na odczytaniu intencji autora. Badaczka pisze:

Po pierwsze, interpretacja tekstów literackich oparta jest na tych samych podstawowych zdolnościach poznawczych i komunikacyjnych, jakie wykorzystujemy w zwykłej bezpośredniej wymianie komunikatów. Po drugie, pojęcia teoretyczne, które zastosowane są do analizy zwykłych wypowiedzi [...] – powinny być możliwe do zastosowania także w interpretacji tekstów literackich. Po trzecie, kognitywne i komunikacyjne zasady relewancji, teoretyczne definicje relewancji oraz oparta na teorii relewancji heurystyka rozumienia komunikatu, stanowiące sedno podejmowanych w ramach teorii relewancji opisów zwyczajnych procesów poznawczych i komunikacyjnych, powinny się stosować także do interpretacji tekstów literackich⁶.

Jak wspomniałam, badaczka koncentruje się na intencjach autora. Odczytanie niektórych z nich w wypadku *Lalki* i *Ludzi bezdomnych* jest dla nas stosunkowo proste – chodzi o zabiegi stosowane przez pisarzy w celu uniknięcia ingerencji cenzury – np. skok z Nowego Zjazdu Wokulskiego czy tajemniczość postaci Wiktora z *Ludzi bezdomnych*. Bez zrozumienia intencji autora niemożliwe byłoby zrozumienie treści utworu.

Przejdźmy do interpretacji znaczących rozmów bohaterów wspomnianych powieści. Najpierw jednak zdefiniujmy krótko podstawowe pojęcia teorii relewancji. Ewa Mioduszevska-Crawford w tekście *Relewancja w językoznawstwie* pisze:

Zaproponowane podejście do komunikacji ludzkiej jest nowe. Jest ono oparte na ogólnej teorii poznania. Według Sperbera i Wilson, poznanie ma na celu poszerzenie wiedzy danej osoby o świecie. Maksymalnie efektywne poszerzenie wiedzy o świecie zakłada takie przetwarzanie informacji, w którym osiąga się jak największe efekty poznawcze kosztem minimalnego wysiłku włożonego w proces komunikacji.

Komunikacja zakłada, że to, co komunikujemy jest istotne (relewantne). Istotą teorii relewancji jest właśnie to założenie, nazwane zasadą relewancji. Według niej, przystępując do interpretacji skierowanej do nas wypowiedzi zakładamy, że będzie ona dla nas istotna/relewantna, a samej interpretacji dokonujemy, poszukując tej właśnie relewancji. Takie założenie pozwala wytłumaczyć, czym jest komunikacja i w jaki sposób znaczenie językowe i czynniki kontekstowe współdziałają w procesie interpretacji wypowiedzi⁷.

⁶ Tamże, s. 204.

⁷ E. Mioduszevska, *Relewancja w językoznawstwie*, rrt2.neostrada.pl/mioduszevska/course_2657_reading_2.doc [dostęp: 19 września 2018 r.].

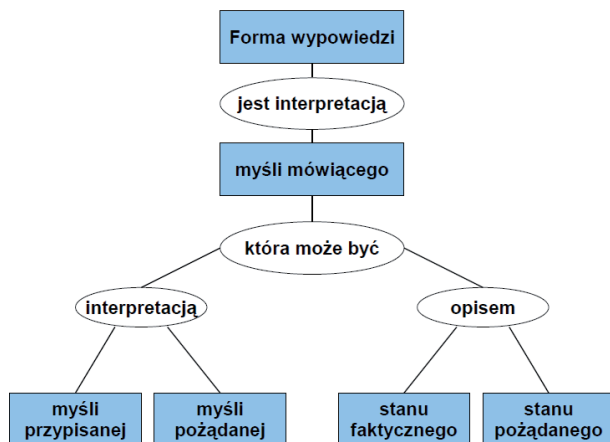
Istotne jest, że w procesie komunikacji ważną rolę odgrywają nie tylko znajomość kodu, intencja mówiącego, szeroko rozumiany kontekst, lecz także zdolność człowieka do odczytywania istotnego znaczenia wypowiedzi (eksplikatura) i zdolność do logicznego wnioskowania (implikatura). Skąd się więc biorą niepowodzenia w komunikacji, nieporozumienia?

Michał Sedlaczek w artykule *Nieporozumienie a relewancja. Klasyfikacja i definicja nieporozumień w świetle teorii relewancji* pisze:

Sytuacje niezrozumienia są [...] niezwykle rzadkie dla rozmówców konwersujących w swoim języku macierzystym. Przypadki, w których, mimo zrozumienia poszczególnych słów, nie potrafimy wywnioskować informacji, które komunikuje nasz interlokutor, lub rozumiemy je niezgodnie z intencjami mówiącego, są wynikiem wyłącznie wnioskowania inferencyjnego i powinny być traktowane jako nieporozumienia⁸.

Z modelu komunikacji przedstawionego na rysunku 1 wynika, że nieporozumienia mogą wynikać z błędnego odczytania intencji nadawcy.

Rysunek 1. Model komunikacji w teorii relewancji Sperbera i Wilson



Źródło: A. Kozłowska, *Teoria relewancji Sperbera i Wilson. Nowe modele komunikacyjne*, <http://kozłowska.uksw.edu.pl/img/metodologia17.pdf> [dostęp: 19 września 2018 r.].

Wydaje się, że tak jest właśnie w wypadku Izabeli Łęckiej i Wokulskiego. Przyjrzyjmy się fragmentom dwóch rozmów: kiedy Wokulski wyznaje Izabeli miłość oraz kiedy para bohaterów się zaręczyła.

⁸ M. Sedlaczek, *Nieporozumienie a relewancja. Klasyfikacja i definicja nieporozumień w świetle teorii relewancji* [w:] *Via Communicandi. Prace z antropologii komunikacji i epistemologii społecznej*, red. B. Sierocka, Wrocław 2012, s. 159.

Zwracam uwagę, że ani w pierwszej, ani w drugiej rozmowie nie padają słowa „kocham panią” czy „proszę panią o rękę”. A jednak dla obojga sprawa jest jasna. Wokulski mówi: „Pytam się tylko, czy nie uważa pani za obrazę dla siebie tego, że ja myślę o pani, nic – tylko myślę”⁹. I jeszcze: „Niech pani nie spieszy się z przebaczeniem, bo ono może podnieść moje nadzieje”¹⁰. To wszystko. A jednak oboje doskonale rozumieją, o czym jest mowa – Izabela dobrze zna gry salonowe, Wokulski się ich nauczył. Oboje świetnie odczytują istotne znaczenie wypowiedzi (eksplikaturę), problem tkwi w implikaturze (logicznym wnioskowaniu), które oparte jest na fałszywych przesłankach, na co wpływa między innymi prowadzenie gry przez Izabelę.

Gra Izabeli przejawia się nie tylko w jej wypowiedziach, lecz także w jej zachowaniu, o którym pisze narrator. Zwróćmy uwagę, że opowiadając o pierwszej z rozmów, narrator opisuje tylko zachowanie Łęckiej, nie poświęca natomiast uwagi Wokulskiemu, którego tylko słyszymy. On zaś widzi zachowanie ukochanej, nie dostrzega jednak w nim fałszu, gry. Dla niego zakłopotanie, zmieszanie, poblednięcie są oznakami uczuć, uczuć prawdziwych.

Jeżeli pokusilibyśmy się o odtworzenie wnioskowania bohatera, mogłoby ono wyglądać tak:

Panna Izabela jest delikatną damą, której nie wypada przyjmować awansów od mężczyzn, dlatego jest tak zmieszana. Nie wypada jej otwarcie wyznawać uczuć, dlatego, aby jej nie urazić, ja też będę mówił tak, aby mnie zrozumiała, a jednak nie czuła się zmuszana do czegokolwiek”.

Obserwacja reakcji panny Izabeli pozwala Wokulskiemu umocnić się w tym przekonaniu, co ona świadomie wykorzystuje.

Bohater za dobrą monetę bierze słowa ukochanej: „każdy człowiek ma prawo myśleć”¹¹. Mówiąc o swoim dla niej uwielbieniu, Wokulski porównuje ją do słońca, siebie do mchu lub paproci zapatrzonych w słońce, umniejsza własną wartość. Jego intencją jest wyrażenie podziwu, uwielbienia, oddania wobec obiektu swoich uczuć. Właśnie – obiektu. Olga Tokarczuk w szkicu *Lalka i perła* pisze:

Są dwie Izabele – jedna opowiadana przez narratora, druga postrzegana przez Wokulskiego. Zaufanie czytelnika do wszystkowiedzącego narratora jest pełne, zwłaszcza że percepcja Wokulskiego pozostawia wiele do życzenia, czasami bywa pełna egzaltacji, czasami powierzchowna, lecz nigdy nie wydaje się dość rzetelna. Z jednej strony widzimy Izabelę jako atrakcyjną fizycznie, niegłupią, ale próżną, snobkę arystokratkę. W tej wersji wydaje się dość banalna, słowem – nic szczególnego.

⁹ B. Prus, *Lalka*, Wrocław 1991, t. II, s. 244.

¹⁰ Tamże, s. 419.

¹¹ Tamże, s. 244.

W jaskrawym z tym kontraście stoi obraz, jaki widzi Wokulski. Nieostry i bez konkretnych szczegółów, ale potężny – Izabela jest niezwykła, piękna, głęboka i tajemnicza¹².

Izabela nie jest dla Wokulskiego pełnowymiarowym człowiekiem, jest właśnie obiektem uczuć. Mimo że bohater wielokrotnie dostrzega sygnały ostrzegawcze, najczęściej je lekceważy. Ważne jest to, jak on ją widzi, a nie to, jaka jest naprawdę.

Intencją Wokulskiego w rozmowie na polance jest zyskanie zainteresowania Izabeli, by koniec końców zdobyć jej miłość. Bohater nie wie, że jest to niemożliwe, bo nie dostrzega prawdziwej kobiety, widzi tylko swoje wyobrażenie. Dlatego też błędnie odczytuje pragnienia przyszłej narzeczonej. Ta jest zmęczona tym, że opuścili ją wszyscy adoratorzy, nawet baron się zaręczył, a marszałek traktuje ją z uwielbieniem o wiele mniejszym niż poprzednio. Poza tym na salonach szepczą o jej wieku i staropaniństwie.

Izabela wie, że przyczyną jest sytuacja materialna jej rodziny, dlatego też w końcu godzi się wyjść za Wokulskiego. Zresztą, w jej środowisku coraz lepiej mówią o „kupcu”, Wokulski jest przyjmowany na salonach, można powiedzieć nawet, że robi furorę, a sam hrabia Liciński mówi o nim z najwyższym uznaniem. I właśnie ta wypowiedź była jedną z przyczyn, dla których Izabela zdecydowała się wyjść za upartego adoratora, choć przecież kupca.

Cała wiedza Izabeli o świecie bierze się [bowiem] ze słuchania tego, co mówią inni, albo jak coś jest oceniane przez zbiorowy podmiot zwany światem. Są to zlepki sądów, przeświadczeń, uprzedzeń, ocen. Ich źródło mieści się zawsze na zewnątrz. Izabela nie jest podmiotem, który tworzy własny świat wartości. Ona zbiera poglądy od innych i komponuje z nich własne¹³.

Już w rozmowie na polance Izabela wspomina o szlacheństwie Wokulskiego (o którym mówiła prezesowa), a nawet sugeruje, że może on przestać być kupcem. Z przebiegu tej konwersacji wynika, że Izabela doskonale zrozumiała, o czym mówi Wokulski, jej odpowiedzi są dowodem na to, iż odczytała myśli mówiącego jako opis stanu faktycznego. Nie dostrzegła jednak kontekstu – w swej próżności nie doceniła głębi uczuć mężczyzny, nie dostrzegła też, z czego wynika bezgraniczne uwielbienie, jakim ją darzy.

Dalsze losy tego związku dowodzą, że pozornie Izabela się nie myliła – zastrzegła sobie prawo do własnego towarzystwa – miała je, otaczał ją znów rój wielbicieli, w jej domu zaczęli pojawiać się goście. Wreszcie była szczęśliwa. Pogodziła się z tym, że to Wokulski jest przyczyną odzyskania przez Łęckich

¹² O. Tokarczuk, *Lalka i perła*, Kraków 2001, s. 38.

¹³ Tamże, s. 57.

znaczenia w świecie, postanowiła wykorzystać jego uczucie do osiągnięcia własnych celów, ze swojej strony łaskawie pozwalając narzeczonemu na darzenie jej uwielbieniem.

Mimo że Wąsowska przekazała Izabeli słowa prezesowej: „Obawiam się, że Bela wcale nie rozumie Wokulskiego; zdaje mi się, że z nim igra, a z nim igrać nie można. I jeszcze zdaje mi się, że oceni go za późno”¹⁴, bohaterka bardzo chłodno przyjęła do wiadomości słowa umierającej staruszki. Dlaczego? Olga Tokarczuk stawia taką diagnozę:

Izabela porusza się emocjonalnie na prostym kontinuum, którego biegunami są zadowolenie i satysfakcja, gdy jej pragnienia są spełniane, oraz gniew i niepokój, gdy coś lub ktoś im się przeciwstawia. Wahadło zegara¹⁵.

Dlatego też, mimo że wydaje się, iż odczytanie przez Izabelę komunikatu Wokulskiego jest opisem stanu faktycznego, to jednak w rzeczywistości jest tylko interpretacją, i to interpretacją myśli pożądaną.

Teoria relewancji zakłada, że komunikując się, człowiek dąży do osiągnięcia jak najmniejszym wysiłkiem jak najlepszego efektu poznawczego. Dlatego też odbierając komunikat, stawia szereg hipotez, z których wybiera najbardziej relewantną. W wyniku wnioskowania pragmatycznego odbiorca przypisuje komunikatowi pewne znaczenie, wychodzące poza to, co się mieści w znaczeniu zdania, czyli w tym, co zostało powiedziane w zdaniu.

Płynie stąd wniosek, że znaczenie komunikatu wynika nie tylko z dosłownego znaczenia zdania, lecz także ze stanów mentalnych przypisywanych nadawcy przez odbiorcę oraz z kontekstu wypowiedzi. W świetle tych stwierdzeń staje się jasne, dlaczego Izabela i Wokulski – mimo pozorów zrozumienia – nie mogli się tak naprawdę porozumieć.

Jak pisze Olga Tokarczuk, w opisie „jednostronnego romansu” bardzo wcześnie można zauważyć oznaki zbliżającej się tragedii¹⁶. Jest to szczególnie widoczne w scenie oświadczyn Wokulskiego. Ofiarowuje on narzeczonej swój skarb – metal lżejszy od powietrza. Rezygnuje dla niej, dla istoty, która mu przesłoniła świat”, z marzeń naukowych. Izabela rumieni się, wsuwając medalion za stanik. Wokulski – wzruszony – myśli: „Otom podły [...]. I ja taką kobietę podejrzewałem. Ach, nędznik”¹⁷.

Intencje autora konstruującego tę scenę stają się jasne dopiero wtedy, gdy czytamy rozmowę Izabeli ze Starskim prowadzoną w pociągu do Krakowa. Znaczące jest, że kuzyni rozmawiają po angielsku, nie po polsku. Kiedy panna

¹⁴ B. Prus, dz. cyt., s. 374.

¹⁵ O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 57.

¹⁶ Por. tamże, s. 40–41.

¹⁷ B. Prus, dz. cyt., s. 420.

Łęcka jest pewna, że narzeczony jej nie rozumie, a wie, że z kuzynkiem Starskim może sobie pozwolić na szczerość, odkrywa wszystkie karty. I okazuje się, że medalionu z metalem lżejszym od powietrza (a pamiętamy, dlaczego się zarumieniła, zakładając go) szukała razem ze Starskim, co więcej, zgubili on ten – tak ważny dla Wokulskiego symbol, symbol poświęcenia całego siebie – kawałek metalu. Dopiero wtedy Wokulski zobaczył Izabelę – mówiącą po angielsku – odartą z cech, które jej przypisywał, odartą z jego, Wokulskiego, oczekiwań. Zrozumiał fałsz. A ona – przekonała się, że prezesowa miała rację: z Wokulskim igrać nie wolno.

Jak te rozważania można wykorzystać w praktyce, na lekcji? Wydaje się, że warto wprowadzić nowoczesne teorie komunikacji w miejsce tradycyjnych, pokutujących jeszcze w szkole. Taka analiza utworów literackich, pod kątem komunikacji bohaterów, pozwoli też uczniom na lepsze zrozumienie funkcjonowania ludzkiego mózgu, mechanizmów poznania. Jeżeli zestawimy, analizując dokładnie, przytoczone rozmowy i odtworzymy intencje, oczekiwania bohaterów, przeanalizujemy, z czego wynikało wzajemne niezrozumienie, łatwiej będzie pojąć, kim oboje byli, jak myśleli i dlaczego ich związek już w samym załączku był skazany na porażkę. Można też, analizując konkretny materiał literacki pod kątem językowym, przekonać się o prawdziwości twierdzenia Olgi Tokarczuk:

Gdyby poczuć się przez chwilę psychologiem, można by określić na podstawie przypadku bohatera *Lalki* pewną jednostkę diagnostyczną – „syndrom Wokulskiego”. Polegałby on na przeświadczeniu, że miłość, przyjaźń, szacunek innych można otrzymać tylko za to, co się robi, a nie za to, kim się jest. Określają mnie moje uczynki; działam, więc jestem. U podstaw takiego przekonania z pewnością leży poczucie niskiej wartości...¹⁸

Izabela wydaje się kimś zupełnie różnym od Wokulskiego i może to jest tajemnica jej przyciągania. Izabela po prostu jest. „Syndrom Izabeli” jest odwrotnością „syndromu Wokulskiego”. „Wystarczy być” Izabeli to przekonanie, że miłość i uznanie świata przychodzi za to, że się po prostu istnieje, nie zaś za to, że coś się robi. Odsyła ono do jakiejś podstawowej ludzkiej tęsknoty za uzasadnieniami bezwarunkowymi, nie podlegającymi dyskusji. Jestem, więc jestem¹⁹.

Analizując w ten sposób postaci literackie i ich sposób komunikowania się, można porozmawiać z uczniami o tym, co ich bezpośrednio dotyczy – o problemach ze zrozumieniem tego, co się z nimi dzieje, o niemożności porozumienia się z innymi, przyczynach obniżonej samooceny itp. Może dzięki temu spojrzą

¹⁸ O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 35–36.

¹⁹ Tamże, s. 42–43.

na bohaterów powieści jak na ludzi, odnajdą w ich losach siebie, swoje przeżycia, emocje.

Kolejnym dialogiem dwojga narzeczonych, ważnym w polskiej literaturze, jest ostatnia rozmowa Judyma i Joasi z *Ludzi bezdomnych*. Tutaj sytuacja jest zgoła odmienna od okoliczności opisanych w *Lalce*. Judym i Joasia naprawdę się kochają, wyznają te same ideały, nie prowadzą gry. A jednak – to już samo zakończenie książki – w trakcie ostatniej rozmowy wszystko zostanie powiedziane, wszystko się stanie.

Przyjrzyjmy się sytuacji. Joasia przyjeżdża do narzeczonego stęskniona, szczęśliwa, że wreszcie go zobaczy, że będą snuli plany na temat ich wspólnego życia. Tymczasem on, idąc na dworzec, myśli: „Ach, gdyby to nie dziś, gdyby tylko nie dziś... Żeby się to chociaż już było zdarzyło...”²⁰. Wstrząśnięty nędzą, którą widział w Zagłębiu, i śmiercią Korzeckiego, stał się innym człowiekiem, człowiekiem, którego nie zna Joasia. Tymczasem ona tego nie widzi, uniesiona szczęściem; mimo że dostrzega niepokój Judyma, marzy o ich przyszłym szczęśliwym życiu. I ma do tego prawo. Przecież dzieli jego przekonania, jest pewna, że razem będą mogli czynić dobro dla innych. Nie dostrzega czy nie chce dostrzegać zmienionego zachowania Judyma.

Gdy więc on pyta, czy zamieszka z nim tu, w Zagłębiu, odbiera jego wypowiedź dosłownie. Nie wie, że pytanie Judyma na inne znaczenie, nie rozumie jego intencji. Dlatego odpowiada radośnie, z miłością patrząc na ukochanego. Nie wie jednak, że jej odpowiedzi tylko umocnią Judyma w przekonaniu o konieczności jej porzucenia. Dlatego też w jej radosnym opowiadaniu o smażeniu konfitur, kilimach, polnych kwiatkach w glinianym wazonie, dzieleniu się szczęściem z innymi on upatruje zagrożenia. Nie ma znaczenia, co Joasia powie – wszystko utwierdzi go w przekonaniu, że spokojne życie rodzinne, nawet z osobą dzielącą jego przekonania, pragnącą wraz z nim służyć innym, „obudzi w nim przyschlę znaczenie dorobkiewicza”²¹.

Judym wprowadza Joasie w błąd, zadając pytanie, czy umie ona prowadzić dom – ukrywa przed nią swoje właściwe intencje. Nieświadomą prowadzi w kierunku, który sam wyznaczył. Ona zaś, interpretując jego wypowiedzi, nie znając kontekstu, silnych uczuć miotających narzeczonego, podąża tam posłusznie. Nawet gdy Judym ujawnia właściwy sens swojej wypowiedzi, swoich intencji – gdy mówi:

To jest tak, niewątpliwie. Tak i ja myślałem. Człowiek tak samo przywiązuje się, musi się przywiązać do prostego kilimka jak do gobelinu, do zydla jak do otomany, do światłodruku wystrzyżonego z czasopisma jak do cennego obrazu”²²,

²⁰ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, Wrocław 1987, s. 392.

²¹ Tamże, s. 403.

²² Tamże, s. 400.

Joasia jeszcze niczego nie rozumie. Okazuje się, że za jej wielkimi słowami o pomocy innym, pięknie kryje się zwykła, ludzka tęsknota za własnym miejscem na Ziemi.

Czy o to chodziło Judymowi, czy chciał, by Joasia przyznała się do tego, czego naprawdę pragnie? Wydaje się jednak, że nie. Narrator mówi: „Patrzył na nią – to prawda, ale jej nie widział. Czy jego były jakby zezowate i zbieleły”²³. W tym momencie Joasia już przeczuwa, co się stanie. I Judym, powołując się na swój „dług przekłety” i odpowiedzialność za świat – odpycha ją od siebie – nawet tonem głosu, postawą: „Wyrwał rękę i mówił szorstkim, obrażającym głosem, patrząc przed siebie”²⁴.

Na czym więc polegało nieporozumienie między nimi, dlaczego Joasia nie rozumiała początkowo, co naprawdę ma na myśli narzeczony? Pytanie i wypowiedzi Judyma interpretowała jako opis stanu faktycznego – wyraz jego tęsknoty za nią i za wspólnym życiem. I znów: Joasia odczytuje istotne znaczenie wypowiedzi (eksplikaturę), problem tkwi w implikaturze (logicznym wnioskowaniu). A w tym wypadku wyciągnięcie wniosków zgodnych z prawdziwą intencją Judyma jest niemożliwe, bo nie zna ona motywów nim kierujących, jej wnioskowanie siłą rzeczy oparte jest na fałszywych przesłankach.

Znów zadziałał ten sam mechanizm: odczytanie komunikatu nadawcy przez odbiorcę wynika nie tylko z semantycznego znaczenia zdania, lecz także z przypisywanych nadawcy przez odbiorcę stanów mentalnych i kontekstu wypowiedzi. Później Judym już mówi otwarcie: o swojej nienawiści do zła tego świata, o odpowiedzialności, o strachu przed miłością, wreszcie – o strachu przed odpowiedzialnością za życie najbliższej mu osoby. Dopiero po tych żarliwych wypowiedziach Judyma Joasia mówi cicho: „Ja cię nie wstrzymam”²⁵. I w końcu odchodzi.

Jak można odczytać rolę Judyma w rozmowie? Czy zatajając przed narzeczoną swoje przekonania, emocje, intencje, postępował uczciwie? Czy pozwalanie na snucie przez nią marzeń o wspólnym życiu nie było okrutne? I czy wreszcie człowiek, który krzywdzi ukochaną osobę, nie wykazuje się empatią w stosunku do niej, będzie umiał wykazywać się empatią, współodczuwaniem w stosunku do nędzy tego świata?

Swoje właściwe intencje, gdy już zdecydował się wyjawic je Joasi, Judym ubiera w piękne słowa, przemawia. „Nie widzi Joasi”. Widzi tylko siebie i swoje cierpienie. Odczytując wypowiedzi narzeczonej, odcyfrowując ich znaczenie – dobiera tylko takie hipotezy, które odpowiadają jego ówczesnemu stanowi ducha. Czy Joasia go rozumie? Docenia wagę jego wielkiego poświęcenia dla ludzkości – wydaje się, że nie. Milczenie też może być komunikatem. Joasia zaś milczy.

²³ Tamże, s. 401.

²⁴ Tamże, s. 402.

²⁵ Tamże, s. 403.

Sytuacja jest więc nieco inna niż w wypadku Wokulskiego i Izabeli, choć mechanizmy są bardzo podobne. Początkowe niezrozumienie prawdziwych intencji mówiącego przez odbiorcę, Joasię, wynika ze świadomego ukrycia przez nadawcę, Judyma, własnych uczuć, intencji. To nie jest gra – z jej strony... A ze strony Judyma?

I znów pojawia się pytanie, jak wykorzystać taką analizę sposobu mówienia postaci, uwzględniającą sposób komunikacji, badającą, dlaczego nie mogą się porozumieć. Można zestawić intencje i oczekiwania Judyma w pierwszej części rozmowy z ich odbiorem przez Joasię. Okaże się wtedy, co było przyczyną nieporozumienia – jak to nazywa Sedlaczek²⁶; niezrozumienia – jak nazwalibyśmy to potocznie.

Zderzenie intencji i oczekiwań rozmawiających pozwoli na pogłębioną analizę postaci, motywów, którymi się kierują, sposobów wyrażania uczuć. I może uchroni to przed bezkrytycznym zachwytem nad społecznikiem Judyma, a także przed jednoznacznym przedstawianiem go jako istoty nieczulej na cierpienia ukochanej osoby, oschłej i okrutnej. Wówczas z ostatniego rozdziału powieści w pamięci uczniów pozostanie nie tylko kolejny symbol do interpretowania i zapamiętania – symbol sosny rozdartej.

Życie ludzkie jest historią relacji międzyludzkich, relacji, które wynikają z rozmowy i które rodzą się w rozmowie. Dlatego warto, interpretując literaturę, zająć się sposobem komunikowania się ludzi z sobą, bo tu najwyraźniej ujawniają się skomplikowane emocje ludzkie, skomplikowana natura ludzka, wreszcie – skomplikowany i niejednoznaczny, niemal niemożliwy do odczytania przez innych, nawet najbliższych sobie ludzi – wewnętrzny świat marzeń, uczuć i dążeń.

Bibliografia

Grice H.P., *Logika i konwersacja*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 6.

Mioduszevska E., *Relewancja w językoznawstwie*, rrt2.neostrada.pl/mioduszevska/course_2657_reading_2.doc [dostęp: 19 września 2018 r.].

Prus B., *Lalka*, Wrocław 1991.

Sedlaczek M., *Nieporozumienie a relewancja. Klasyfikacja i definicja nieporozumień w świetle teorii relewancji* [w:] *Via Communicandi. Prace z antropologii komunikacji i epistemologii społecznej*, red. B. Sierocka, Wrocław 2012.

Sperber D., Wilson D., *Relewancja. Komunikacja i poznanie*, Kraków 2011.

Szekspir W., *Romeo i Julia*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/romeo-i-julia.pdf> [dostęp: 19 września 2018 r.].

²⁶ Por. M. Sedlaczek, dz. cyt., s. 159.

Tokarczuk O., *Lalka i perła*, Kraków 2001.

Wierzbicka-Piotrowska E., *Metodologia językowego obrazu świata w nauczaniu szkolnym*, „Poradnik Językowy” 2015, nr 18.

Wilson D., *Relevancja a interpretacja tekstów literackich* [*Relevance and the interpretation of literary works*], „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 18.

Żeromski S., *Ludzie bezdomni*, Wrocław 1987.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest zastosowaniu nowoczesnych teorii językoznawczych, zwłaszcza dotyczących komunikacji językowej, w analizie i interpretacji utworów literackich na lekcjach języka polskiego w szkole. Autorka opisuje możliwości wykorzystania teorii językowego obrazu świata w interpretacji zachowania postaci w scenie balkonowej *Romea i Julii* Williama Szekspira. Przede wszystkim jednak uwagę poświęca sposobom wykorzystania teorii relewancji w analizie kluczowych rozmów dwóch par narzeczonych – głównych bohaterów powieści Bolesława Prusa *Lalka* i powieści Stefana Żeromskiego *Ludzie bezdomni*. Zastosowanie teorii relewancji w interpretacji sposobów komunikowania się postaci literackich pozwala na odczytanie ich intencji i przyczyn nieporozumień między nimi. Dzięki temu uczniowie mogą przeprowadzić pogłębioną interpretację utworów literackich, a także odnieść doświadczenia bohaterów do swoich własnych.

Słowa kluczowe: lingwistyka kognitywna, rozmowa, komunikacja, relewancja, nieporozumienie

Summary

The paper refers to the usage of modern linguistic theories, especially those concerning verbal Communications, in the analysis and interpretation of pieces of literature during Polish language lessons. The author describes the possibilities of using the linguistic picture of world to interpret the actions of Romeo and Juliet in the balcony scene. However, the author focuses on the implementation of the relevance theory to analyze conversations of two key couples – main characters of *Lalka* (The Doll) by Bolesław Prus and *Ludzie bezdomni* (Homeless People) by Stefan Żeromski. Applying the relevance theory to interpret the way the characters communicate enables the discovery of true intentions and the reasons for misunderstandings between one another. Thanks to that, learners can carry out an in-depth interpretation of various pieces of literature and correlate the characters' experiences with theirs.

Keywords: cognitive linguistics, conversation, communication, relevance, misunderstanding

Rytuał interakcyjny w *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią*

Wstęp

W tekście tym nawiązuję do tez zawartych w artykule *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią a średniowieczna kultura ludowa. Symbolika utworu i jej percepcja*, opublikowanym w książce *Widzenie Polikarpa. Średniowieczne rozmowy człowieka ze śmiercią*¹. Używając teorii symboli kardynalnych Sherry B. Ortner oraz pojęć wyobrażeń, przyswojeń i praktyk znanych mi z prac Rogera Chartiera, próbowałem zinterpretować znaczenie symbolu śmierci w *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Opis gęsty tego symbolu w badanym zabytku literatury średniowiecznej wykazał pięć podstawowych znaczeń tego znaku: Śmierć oznaczała strach oraz była symbolem pełniącym funkcję terapeutyczną, swego rodzaju lekarstwem na lęk, symbolizowała taniec śmierci, pełniła funkcję oznaczniaka triumfu śmierci i była odniesieniem dla wzrostu indywidualizacji jednostek zachodzącego u schyłku średniowiecza.

Starałem się również „odświeżyć” koncepcję kultury ludowej zawartą w pracach Arona Guriewicza. Według mnie kultura ta w badanym tekście jest wyrazem istnienia między nosicielami tej kultury a autorami tekstu, wywodzącymi się z kultury elitarnej, wspólnej pamięci, czyli wspólnego im uniwersum symbolicznego. W przywoływanym artykule postawiłem tezę, że *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią* był używany przez kaznodziejów jako udratyzowane egzemplum.

Przedmiotem niniejszego tekstu jest z kolei porządek interakcyjny² zawarty w *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią*.

Analiza

W badaniu interakcji między mistrzem Polikarpem a Śmiercią bardzo pomocne okazało się pojęcie „kontekstów świadomości” wprowadzone przez Barneya G. Glasera i Anselma L. Straussa. Termin ten oznacza całościowe

¹ T. Wojczak, *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią a średniowieczna kultura ludowa. Symbolika utworu i jej percepcja* [w:] *Widzenie Polikarpa. Średniowieczne rozmowy człowieka ze Śmiercią*, red. A. Dąbrowka, P. Stępień, Warszawa 2014.

² E. Goffman, *Porządek interakcyjny* [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. J. Szacki, A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, M. Ziółkowski, Warszawa 2006, t. 1, s. 293–315.

połączenie tego, co każdy uczestnik wymiany interakcyjnej wie o tożsamości Innego i swojej własnej tożsamości w oczach Innych³. Wspomniani autorzy wyróżnili cztery typy kontekstów:

- otwarty kontekst świadomości – występuje wówczas, gdy każdy uczestnik interakcji jest w pełni świadom swojej tożsamości w oczach Innych i tożsamości Innego,
- zamknięty kontekst świadomości – występuje wówczas, gdy jeden z uczestników interakcji nie jest świadomy tożsamości Innego ani też oglądu swojej osobowości w jego oczach,
- podejrzewany kontekst świadomości – jest pewnego rodzaju modyfikacją kontekstu zamkniętego, występuje wówczas, gdy jeden z uczestników interakcji podejrzewa prawdziwą tożsamość Innego lub swój obraz swej świadomości w oczach Innego, lub też jedno i drugie,
- udawany kontekst świadomości – jest modyfikacją kontekstu otwartego, polegającą na tym, że obaj uczestnicy wymiany interakcyjnej są w pełni świadomi swej tożsamości, ale udają, że nie są jej świadomi⁴.

Badanie kontekstów świadomości obejmuje kolejne etapy:

- 1) opis zastanego typu kontekstu świadomości,
- 2) warunki strukturalne, w jakich istnieje kontekst świadomości,
- 3) następująca interakcja,
- 4) zmiany interakcji, które wywołują przekształcenia kontekstu zgodnie z warunkami przekształceń strukturalnych,
- 5) taktyki rozmaitych uczestników interakcji, gdy próbują zarządzać zmianami kontekstu świadomości,
- 6) pewne konsekwencje wstępnego kontekstu świadomości, jego przekształcenia i związane z nimi interakcje, które szczególnie oddziaływały na uczestników interakcji oraz na organizacje lub instytucje⁵.

1) Rozmowa opisana w *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią* jest interakcją o charakterze wyobrażonym. Utwór ten był najprawdopodobniej scenariuszem widowiska dramatycznego o charakterze parateatralnym, tekstem, który był odczytywany przez kaznodziejów z podziałem na role. Oczywiście wątpliwą rzeczą jest, aby badany tekst istniał w wiekach średnich tylko i wyłącznie w jednym odpisie. Ich liczba musiała być znacznie większa, o czym świadczą może zwłaszcza duża stosunkowo liczba ruskich odpisów *Dialogu*.

³ B.G. Glaser, A.L. Strauss, *Konteksty świadomości i interakcja społeczna* [w:] tamże, s. 286.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 287.

Kontekst świadomości, który można zrekonstruować na podstawie badanego scenariusza, jest kontekstem udawanym, ponieważ kaznodzieje, którzy w XV wieku prezentowali tekst wiernym, przypuszczalnie znali się dobrze, a w trakcie odgrywania przedstawienia parateatralnego musieli wcielić się w osoby, których nie znali. Musieli ponadto uczynić to w sposób wiarygodny dla widzów.

2) Warunki strukturalne, w których występował udawany kontekst świadomości, to – jak już wspomniano – sytuacja wystawienia przedstawienia parateatralnego opartego na tekście *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Przedstawienie to mogło spełniać funkcję kazania. *Dialog* wystawiano najprawdopodobniej w Środę Popielcową lub w Dzień Zaduszny. Jeśli nawet *Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią* nie stanowiła scenariusza przedstawienia parateatralnego *sensu stricto*, to mogła być czytana z podziałem na role przez kaznodziejów, co również stanowi pewną formę teatralizacji.

3) Twórca scenariusza przedstawienia parateatralnego *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią* uwzględnił w jego treści fakt, że twarz jest rzeczą świętą, a porządek służący jej zachowaniu jest porządkiem rytualnym⁶. Émile Durkheim sugerował, że osobowość pojedynczego człowieka jest częścią zbiorowej *many* i że te same rytuały, które są odprawiane wobec jednostki, są odprawiane wobec przedstawień zbiorowości społecznej.

Zdaniem Ervinga Goffmana każdą dziedzinę ludzkiej aktywności przenikają reguły postępowania respektowane w imię całokształtu danej społeczności i w obronie kanonu niemal wszystkich jej członków. Dzięki przywiązaniu ludzi do reguł ich zachowania są przewidywalne i uporządkowane. Jednostka postrzega reguły postępowania na dwa sposoby: jako obowiązki swoje i jako oczekiwany sposób zachowania się innych⁷. Autor *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią* musiał te aspekty uwzględnić w tekście pisanym.

Na podstawie prac Goffmana można rozróżnić dwa podstawowe typy interakcji między jednostkami:

- interakcja podlegająca regule symetrycznej – typ rozmowy, w której jednostka ma wobec innych takie same zobowiązania jak inni wobec niej,
- interakcja asymetryczna – taki rodzaj interakcji, podczas której inni traktują jednostkę lub są przez nią traktowani inaczej, niż ona się z nimi obchodzi lub jest przez nich traktowana⁸.

⁶ E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, Warszawa 2006, s. 19–20.

⁷ Tamże, s. 47–49.

⁸ Tamże, s. 53.

Typem interakcji, który obserwujemy w *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, jest interakcja asymetryczna, ponieważ Śmierć jest w *Dialogu* „osobą” o statusie wyższym od mistrza Polikarpa. To ona dyktuje warunki, na których prowadzona jest rozmowa, jest stroną silniejszą.

Według Goffmana jedną z reguł rządzących interakcją jest reguła ceremonialna, która reguluje drugoplanowe aspekty interakcji o charakterze konwencjonalnych środków przekazu, za pośrednictwem których jednostka wyraża swój charakter lub opinie na temat uczestników tej samej sytuacji⁹. Zachowanie mistrza Polikarpa łamie regułę ceremonialną, którą Śmierć musi przywracać, urażona naiwnością jego pytań. Stosunek Śmierci do mistrza jest negatywny. Jest to szczególnie widoczne, gdy Śmierć poniża Polikarpa, jak na przykład w scenie otwierającej.

Przywoływano już Goffmanowską definicję trzymania się roli. Pod tym względem zachowanie mistrza Polikarpa w scenie otwierającej, który widząc postać Śmierci, upadł na ziemię pełen wielkiego, przenikającego go lęku, było zapewne oceniane przez ludzi średniowiecza jako wypadnięcie z roli. Z mistrza Polikarpa przemienił się w ich oczach w „wilę”, „ubogiego żaka”, „nieboraka” itp. To Śmierć znajduje się w pozycji nadrzędnej, co potwierdzają pierwsze słowa wypowiedziane przez Mistrza, w których dokonuje on swoistej autoprezentacji.

Według Ervinga Goffmana przez „techniki twarzy” należy rozumieć wszelkie czynności podejmowane lub niepodejmowane przez jednostkę, które harmonizują z twarzą. Służą one zapobieganiu incydentom, czyli wydarzeniom w procesie interakcji, które dzięki swemu symbolicznemu działaniu zagrażają twarzy¹⁰.

Analizując *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią* pod względem „technik twarzy” zastosowanych przez obu interlokutorów, wypada stwierdzić, że pierwszą z nich jest zastosowana przez Śmierć „naprawa”¹¹. Widząc przestrach mistrza, Śmierć uspokaja go i mówi mu, że nie chce go tego dnia zabić. Także wspomniana już autoprezentacja Mistrza, która dokonała się po tych uspokajających słowach – przedstawienie widzom swojego stanu – nosi cechy technik naprawczych.

Reszta interakcji to – jak to już zostało wspomniane – proces, w którym mistrz Polikarp przez naiwność swoich pytań obraża rozmówcę, który odpowiada mu stosowaniem działań określanych przez Goffmana mianem „agresywnych technik twarzy”¹². Śmierć bowiem jako „osoba” o wyższym statusie

⁹ Tamże, s. 54–57.

¹⁰ Tamże, s. 13.

¹¹ Na ten temat zob. tamże, s. 19–24.

¹² Tamże, s. 24–26.

wymusza niejako na mistrzu Polikarpie uznanie swej wyższości. Rzuca w jego kierunku groźby, poniża go, aż w końcu Polikarp pytaniem, czy mógłby się przed nią skryć, doprowadza Śmierć do ostateczności. Wypowiada ona wówczas słowa, z których jasno wynika, że chce zabić Mistrza, ten jednak, stosując techniki naprawcze, daje jej do zrozumienia, że uznaje jej siłę i władzę.

Udawany typ kontekstów świadomości pojawiający się w odgrywanym przez kaznodziejów przedstawieniu parateatralnym powodował, że musieli oni doskonale sobie znane prawdy na temat kresu życia prezentować w toku interakcji scenicznej w sposób tak wiarygodny, aby przekonać widzów do życia zgodnego z nauczaniem Kościoła. Wymiana interakcyjna zachodząca na scenie miała na celu przede wszystkim nauczenie wiernych konieczności życia w zgodzie z Dekalogiem. W tym celu śmierć grzeszników przedstawiana była w sposób okrutny, a ostatnie chwile ludzi dobrych prezentowane były jako mniej bolesne. Śmierć w trakcie interakcji opowiadała swemu rozmówcy o sobie, dzięki czemu poszerzały się jego wiedza o interlokutorze i kontekst świadomości.

4) Zmiany interakcji w *Dialogu Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, wywołujące przekształcenia kontekstu świadomości zgodnie z warunkami przekształceń strukturalnych, polegają przede wszystkim na stosowanych przez obu rozmówców technikach twarzy, dzięki którym publiczność mogła otrzymać dodatkowe informacje na temat statusu odgrywanych postaci. Agresywne techniki twarzy stosowane przez Śmierć, wynikające z naiwności mistrza, musiały doprowadzić do wybuchu. Nastąpił on w momencie, w którym Śmierć groziła Polikarpowi, że go zabije, skoro tylko „sobie kosę sklepie”.

5) Taktyki stosowane przez obu interlokutorów, gdy próbują oni zarządzać zmianami kontekstu świadomości, wynikają ze stosowanych przez nich technik twarzy. Polikarp chce przede wszystkim wyjść cało z zaistniałej sytuacji i dowiedzieć się przy tym jak najwięcej o swojej rozmówczyni. Śmierć natomiast dąży wytrwale do tego, by Mistrz uznał jej władzę nad światem, i chce zmusić Polikarpa do podporządkowania.

6) Konsekwencje udawanego wstępnego kontekstu świadomości mają wpływ na przekształcenia interakcji. Udawany kontekst co prawda nie ulega zmianie od samego początku do końca tej wymiany interakcyjnej, ale w jego obrębie dokonują się zmiany kontekstów świadomości Śmierci i mistrza Polikarpa, powodowane stopniowym ujawnianiem informacji o sobie przez obydwu rozmówców oraz zmiany stosowanych przez nich technik twarzy.

Początkowo wiedza mistrza Polikarpa o Śmierci wydaje się bardzo znikoma. Niewiele wie on na temat Śmierci, zadaje jej naiwne pytania świadczące o tym, że

przedstawienie, które odgrywano na podstawie omawianego scenariusza, było przeznaczone dla szerokich rzesz średniowiecznego społeczeństwa. W ramach udawanego kontekstu świadomości na początku *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią* możemy mówić o zamkniętym kontekście świadomości, który w miarę trwania wymiany interakcyjnej coraz bardziej się otwiera.

Zakończenie

Interakcja, której opis zawarty jest w *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, jest jednym z wielu świadectw mogących współczesnemu mediewiście posłużyć do analizy reguł średniowiecznego rytuału interakcyjnego. Trzeba jednak pamiętać o tym, że było to dzieło literackie – prezentuje ono zatem wyłącznie wyobrażony przebieg takiego rytuału. Jest kreacją autorską – a zatem sublimacją i projekcją określonego poglądu na świat i stylu myślenia. Te dwa czynniki zniekształcają zapewne opisane tu reguły interakcji międzyludzkich. To, że jednym z rozmówców jest uosobiona Śmierć, zjawisko to potęguje.

Bibliografia

Glaser B.G., Strauss A.L., *Konteksty świadomości i interakcja społeczna* [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. J. Szacki, A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, M. Ziółkowski, Warszawa 2006.

Goffman E., *Porządek interakcyjny* [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. J. Szacki, A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, M. Ziółkowski, Warszawa 2006.

Goffman E., *Rytuał interakcyjny*, Warszawa 2006.

Wojczak T., *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią a średniowieczna kultura ludowa. Symbolika utworu i jej percepcja* [w:] *Widzenie Polikarpa. Średniowieczne rozmowy człowieka ze Śmiercią*, red. A. Dąbrowka, P. Stępień, Warszawa 2014.

Streszczenie

W artykule używam koncepcji kontekstów świadomości i rytuału interakcyjnego. Badam za ich pomocą piętnastowieczny *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. W wyniku analizy opisany został porządek interakcyjny zawarty w utworze.

Słowa kluczowe: *Dialog Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, interakcja, rytuał interakcyjny, porządek interakcyjny

Summary

In this paper, I use concepts of contexts of consciousness and interaction ritual to study the fifteenth-century literary work called *Dialog Mistrza Polikarpa ze Śmiercią* (Dialogue of master Polycarp with Death). As a result of the analysis, the interaction order contained in the work was displayed.

Keywords: *Dialogue of master Polycarp and Death*, interaction, interaction ritual, interaction order

Kto chciałby mówić wierszem? (Nie)oczekiwane możliwości czytania *Pana Tadeusza*, *Madame Antoniego Libery* i *Piaskownicy* Michała Walczaka

To oczywiste: wszyscy. Bo to i oddech wyregulowany, i znaczne wspomaganie ułomnej pamięci, i wreszcie zwracanie na siebie uwagi, co w epoce medialnego spektaklu ma przecież swoją wagę. Dlaczego w takim razie nikt tak nie mówi? Nawet poeci...

Okazuje się jednak, że odnoszącą się do poetów pretensję należałoby uznać za mocno przedwczesną i w gruncie rzeczy nieuzasadnioną. Bo poeci jednak mówią wierszem¹, choć nie wszyscy odbiorcy poezji mają jasno sprecyzowane wyobrażenie tego, czym wiersz jest, a czasami nie mają go zgoła wcale. Winą za taki niebudujący stan rzeczy obarczyć trzeba – jak zwykle – szkołę i jej złe nawyki.

Po pierwsze zatem – nawyk sprowadzania wiersza do rymowanki, z niemal całkowitym pominięciem jego istotnych wyróżników: rytmu, pauz i powtórzeń². Efektem wspomnianych zaniechań jest, oprócz nierozumienia istoty wiersza, paradoksalna sytuacja nagminnego uczenia się na pamięć całych stronic ze szkolnych podręczników i jednoczesna niemożność pamięciowego opanowania raptem dziesięciowersowej pieśni *Srogie łańcuchy na swym sercu czuję...* Kochanowskiego.

Jeszcze inną barierą nie do pokonania jest, niebagatelna przecież, kwestia pauz. Uczniowie mający za zadanie pamięciowe opanowanie wiersza (choć,

¹ O czym przekonuje warta ze wszech miar uwagi rozprawa Joanny Dembińskiej-Pawelec *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010. Badaczka wielokrotnie przywołuje cenne dla naszych rozważań konstatacje teoretyków i praktyków poezji, na przykład, a jakże, samego Cypriana Norwida ze wstępu do *Pierścienia wielkiej damy*: „bezrymowy wiersz rytmuje się na całą swą długość, nie zaś w końcowym jednym zebrzmieniu wyrazów” [podkreślenie J.D.P.] (s. 50) oraz, nie mniej mocno, Thomasa Stearnsa Eliota ze szkicu *Muzyka poezji*: „dla poety chcącego wykonać przyzwoitą robotę żaden wiersz nie jest wolny. [...] tylko zły poeta może witać wiersz wolny jako wyzwolenie wiersza od formy” (s. 99). Ze zrozumiałych względów rozprawa ta, choć cenna dla naszych rozważań, podejmuje jednak sprawę oczywistą i jako taką zaznaczoną w tytule publikacji. Tymczasem nasze poszukiwania dotyczą innej materii: dramatu, powieści i poematu, dla których forma wierszowana mogłaby być tak samo oczywista jak dla liryki, a jednak nie jest, co należy zapisać na poczet strat, szczególnie gdy rzecz dotyczy edukacji. Bo cóż z istoty dramatu rozumieją ci, którzy nigdy nie uświadomili sobie, że aktor musi wypowiadanych kwestii nauczyć się na pamięć. Albo ci, którzy nigdy nie słyszeli frazy Mickiewiczowskiego poematu.

² Wypada przy okazji zauważyć, że absolwent polskiej szkoły o powtórzeniach wie tylko jedno: unikać.

trzeba przyznać, zdarza się to chyba coraz rzadziej) unikają pauzowania, jakby miała ich za to spotkać nie wiadomo jaka kara. Zdaje się zatem, że przerwę w mówieniu identyfikują tylko jako objaw luki w pamięci, za którą zostaną słusznie zdyskwalifikowani. Tymczasem Adam Kulawik swoją dającą do myślenia teorię wiersza ogłosił już dość dawno temu³ i nawet w przypadku gruntownego niezgadania się z sugestiami krakowskiego badacza można przecież to i owo z własnych nawyków skorygować, tym bardziej wtedy, gdy się jest nauczycielem i ma się do czynienia z materią nadto wrażliwą i nieobliczalną.

Drugą ważną sprawą może się okazać rytm mówienia. Prawdopodobnie nie trzeba ani tworzyć, ani szukać jakichś nadzwyczajnych teorii, aby skonstatować ścisły związek między mówieniem a oddychaniem, związek tak oczywisty, że chyba mało kto poświęca mu należytą uwagę. Kontrolujemy oddech w trakcie mówienia, bo to nasz nawyk, a na przykład małe dzieci „zapowietrzają się”, zresztą szczególnie często wtedy, gdy recytują. Któż z nas nie obserwował takiej sytuacji? Tylko czy dorośli naprawdę kontrolują to, co mają kontrolować? A nieustanne pauzy, zresztą ostatnimi czasy z dominantą wyrazów wulgarnych? Pauzy stosowane tam, gdzie są niezbędne, i tam, gdzie wcale ich nie potrzeba?

Na dodatek rytm oddechu musi przecież w jakiś sposób wpływać na rytm mówienia. W przypadku prozy może to być mało istotne (ale nie musi), tymczasem forma wierszowana – chce czy nie chce – z owego rytmu oddechu wręcz wynika. Oczywiście, nie wynikają z niego rymy, ale wyraźnie chyba sugerujemy od samego początku, że mozolne ćwiczenie się w rozpoznawaniu układów sekwencji rymowanych to sztuka niemająca większego wpływu na nieszczęsną szkolną percepcję poezji. A jeśli wpływ mająca, to tylko negatywny, wywodzący adepta czytania wierszy w pole.

Zaopatrzeni w takie, z konieczności bardzo skrótowe, uwagi wstępne przyjrzyjmy się praktyce mówienia w literaturze najpierw najbliższej nam czasowo, aby potem skonfrontować ją z praktykami dawnych mistrzów, mniemając, że ten tryb analiz pozwoli uświadomić sobie szkolne bolączki i szukać sposobu zapobieżenia im.

Przypadek pierwszy: krótki oddech Protazka

Nietrudno zauważyć, że w literaturze nowożytnej tradycyjna forma wiersza najdłużej trwała w dramacie. Warto i uczniom na ten fakt zwrócić uwagę, ponieważ pozwoli im on uświadomić sobie pierwotną mnemotechniczność wiersza. Tymczasem dramat współczesny, wydawałoby się, stroni od niej, preferując sceniczne mówienie ze szkoły Stanisławskiego. Może się jednak okazać, że takie podejrzenia to tylko pozór wobec rzeczywistego stanu rzeczy.

³ A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1987, *passim*.

W *Piaskownicy* Michała Walczaka, opublikowanej w 2002 roku w styczniowo-lutowym numerze „Dialogu”, Ona i On, Miłka i Protazek (do jego imienia wrócimy później), spotykają się przede wszystkim w tytułowym miejscu (raz poza piaskownicą), rozmawiają ze sobą, mówią do siebie samych, usiłują się bawić, dostępują całkiem dorosłych doświadczeń, aby wreszcie rozstać się po jej wyprowadzce na Żoliborz. Wbrew stereotypowi to Protazek wydaje się bardziej zżyty z językiem: opowiadając samemu sobie historię Batmana, przeżywa ją gruntownie, a Miłka nieustannie mu w tym przeszkadza – wiadomo: konflikt płci.

Kwestie wypowiediane przez małego miłośnika kultury popularnej zostały zapisane bez podziału na wersy, kwalifikujemy je więc po prostu jako prozę, ale – okaże się w toku akcji dramatu – Protazek nie mówi tak całkiem do siebie. Protazek robi wrażenie. Na niej, oczywiście. Nie jest mistrzem robienia wrażeń, choć bardzo się stara: o rytm wypowiedzi, właściwe wplatanie we właściwe miejsca wyrażen dźwiękonaśladowczych, paralelizmy składniowe:

Piaskownica. On bawi się zabawkami. Wśród nich są samochód, ludzik, Batman.

ON (pochłonięty zabawą)

Brzzzwrrrr... i potem auto dup! wpada do przepaści i prawie wybucha, zssppzzz... i Batman przygląda się temu z góry, mógłby spaść na dół, ale patrzy tylko, jak auto wudzzzcz zaczyna się palić w tej przepaści, i mówi: nieźleś się wyrąbał, sukinsynu, ja ci tym razem zapierrrrwdzszsz... I taka, kurde, preria czy coś takiego jest tylko dookoła, znikąd pomocy nie możesz oczekiwać. I Batman mówi: niezły, cholera, skwar mamy tej zimy w Warszawie, pot spływa mi pod maską, a tymczasem zapala się samochód wfffdszsz...⁴

I cóż? Nie wychodzi to dobrze. Miłce raczej się nie podoba, Protazek nie jest z siebie zadowolony. Bo on przecież chciałby mówić wierszem. Bo jak inaczej można w teatrze? Albo wobec kobiety, której chciałoby się zaimponować?

Na szczęście Ona go opuszcza i wtedy jego monologu nawet nie trzeba zapisywać w postaci wersów:

I... kurde... ten, no... Batman tak idzie, normalnie, idzie... nie... po tej, no... prerii... nie, Niech to szlag trafi! (*pauza*) I, normalnie... idzie ten Batman cały taki... zakrwawiony... nie... bo ten koleś, kurde... go nieźle, normalnie, urządził... nie... i tak idzie... idzie... i myśli, nie... (*pauza*) Kurde! Nie mogę... (*pauza*) I ten Batman idzie cały zakrwawiony, nie, na to miejsce kaźni, gdzie najpierw ten koleś go torturował, nie, a potem ta dziewczyna przyszła, normalnie, i go uratowała, i tak sobie Batman myśli, że w sumie ładna była ta dziewczyna i ciekawe, czy jeszcze żyje, nie, i tak sobie myśli, i nagle przychodzi ostatkiem sił na to miejsce tortur, nie, straszliwych, normalnie, tortur i widzi, kurde, jak ta dziewczyna cała poćwiartowana, nie, i kurde, Batma-

⁴ M. Walczak, *Piaskownica* [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, wybór J. Kopciński, t. 2, Warszawa 2013, s. 51.

nowi się ten... smutno zrobiło, nie... (pauza) I tak sobie myśli, nie... że w sumie to, ten... tę dziewczynę nawet, ten... polubił, nie, polubił ją po prostu, w końcu uratowała mu życie, koniec końców, ale jednak zawsze, nie... i tak patrzy, normalnie, na te poćwiartowane zwłoki, nie... i tak sobie, kurde... myśli, nie... (pauza) ...myśli sobie, że szkoda, nie, że ten... ona nie żyje... i przypomniał sobie, kurde, że on też musi niedługo umrzeć przez ten śmiercionośny płyn, nie... normalnie... (pauza)⁵

Zauważmy najpierw podkreślaną, zastanawiającą liczbę zaznaczonych w didaskaliach pauz. Niewykluczone, że naprowadzają one na zaproponowaną niegdyś przez Kulawika delimitacyjną teorię wiersza. Niezależnie od jej losów w środowisku akademickim mogłaby się ona okazać całkiem przydatna w praktyce szkolnej, choćby dlatego, że każdy z nas w sobie właściwy sposób dzieli wypowiedź na mniejsze segmenty. A gdy czyni to wedle reguł określonego porządku (rytmu), to odbiór takiej wypowiedzi może się okazać albo bardzo przyjemny, albo wręcz nieznośny.

Dlatego nie od rzeczy będzie zwrócenie uwagi na pojawiające się w wypowiedzi bohatera dramatu (i w naszych własnych wypowiedziach także) wzniesienie intonacyjne w dodawanym do kolejnych zdań *nie* (dziś chyba częściej irytującego *tak*), wzmacnianie określonych segmentów wypowiedzi powtarzanym przysłówkiem *normalnie*, inicjowanie kolejnych zdań spójnikiem *i*, stosowanie zaimka *ten* jako „zapychacza” językowej niemocy oraz wyrażenia *w sumie* jako zbędnego, ale funkcjonalnego (znak dystansowania się) jako ornament, składnika wypowiedzi. I może nawet lepiej byłoby, gdyby ostatnia kwestia Protazka została zapisana w postaci układu wersowego, ponieważ wtedy łatwiej byłoby odróżnić zwykłą partykułę przeczącą od antykadencyjnego *nie*. A od tego odróżnienia zależy i sens wypowiedzi postaci na scenie, i sposób mówienia, tak przecież ważny dla aktora grającego Protazka (na przykład młodocianego, przygotowującego klasową dramę).

Jak łatwo zatem zauważyć, wiersz ma sobie właściwe miejsca, okazuje się niezbędny tam, gdzie mówienie powinno być w określony sposób uporządkowane i w takiej postaci podane odbiorcy. Tekst z podręcznika biologii (identycznie zresztą ma się rzecz z podręcznikiem języka polskiego) zupełnie się do tego celu nie nadaje, a uczenie się go na pamięć niszczy sprawność językową uczącego się, i to zarówno w mowie, jak i w piśmie.

Przypadek drugi: sceniczny gest wielbiciela pięknej Madame

Trudno byłoby dziś albo wtedy, gdy XX wiek miał się ku końcowi, napisać wierszem powieść. Ale można ją utkać wierszami i fragmentami wierszy, co zawodowym „czytaczom” pewnie się podoba, gorzej z nastoletnimi, którzy nar-

⁵ Tamże, s. 67.

ratora zalecanej jako lektura szkolna powieści Antoniego Libery uznają (nie bez racji) za niezły przykład pozera. Zapewne usłudźni kopiści zaopatrzą w swoim czasie internet w liczne streszczenia (swoją drogą, streszczenie *Madame* okaże się chyba groteską w stanie czystym, co z pewnością nie powstrzyma nauczycieli przed sprawdzianami z tak zwanej „treści”).

A przecież dla jako tako świadomego czytelnika pozostaje niewątpliwe, że tę powieść należy czytać tropem muzyczno-poetycko-teatralnym. Od muzyki i poezji zaczyna się opowieść o barwnej młodzieńczej fascynacji i szarej peerełowskiej rzeczywistości. Bo zanim pojawiła się intrygująca nauczycielka francuskiego, były już Modern Jazz Quartet i znaczące wykonanie szlagieru *Hit the Road Jack* Raya Charlesa, i to opatrzone nie mniej znaczącym komentarzem:

[...] te dwa słówka jednakże, wspinające się rytmicznie po szczeblach molowego trójdźwięku w przewrocie kwart-sekstowym, ta pięknie brzmiąca dla polskiego ucha zbitka „no more”⁶.

Jest oczywiste, że utworu rhythm and bluesowego pieśniarza nikt nie próbowałby zapisywać w postaci ciągłej i choć rymy stanowią ważną część tekstu, to nie one stanowią o jego istocie:

Hit the road Jack and don't you come back
No more, no more, no more, no more
Hit the road Jack and don't you come back
No more
What'd you say?

Hit the road Jack and don't you come back
No more, no more, no more, no more
Hit the road Jack and don't you come back
No more

Oh woman, oh woman, don't treat me so mean
You're the meanest old woman that I've ever have seen
I guess if you say so
I'll have to pack my things and go [...] ⁷.

W tym utworze ważne są raczej układ trójdźwięku, odległości między kolejnymi dźwiękami, tonacja i w ogóle – muzyczność wiersza, a więc powtórzenia, dominacja zestrojów dwusylabowych i mocnych wyrazów jednosylabowych,

⁶ A. Libera, *Madame*, Kraków 2010, s. 16.

⁷ Za Sony/ATV Music Publishing LLC, https://www.google.pl/search?q=Ray+Charles+-+Hit+The+Road+Jack&rlz=1C1CAFA_enPL656PL656&oq=Ray+Charles+-+Hit+The+Road+Jack&aqs=chrome..69i57&sourceid=chrome&ie=UTF-8 [dostęp: 20 sierpnia 2018 r.].

paralelizmy. Tym samym dzięki Liberze wpadamy na oczywisty, choć lekceważony trop związku wiersza i muzyki. I lepiej byłoby owego tropu nie bagatelizować, zważywszy choćby na powszechną audiofiliją młodego pokolenia.

W ogóle w powieści tłumacza i znawcy Becketta wiersz zawsze związany jest z jakąś formą występów, sceniczności, mówienia w sytuacjach szczególnych (a takich wszak większość w ludzkim życiu). A więc muzyka i teatr, podporządkowanie języka wymogom rytmu domagają się w powieści także refleksji o wyższości formy wierszowanej nad zwykłą mową:

Widziałem był już raz *Fedre* – po polsku, w telewizji [...]. Spektakl ów, chociaż grany przez czołowych aktorów, niezbyt mi się podobał i pozostawił uczucie rozczarowania sztuką. Gasilem telewizor zawiedziony Racinem. – To ma być ów *chef d'oeuvre* francuskiego dramatu? – Wzruszałem ramionami. – I to ma być ów drugi, „kontynentalny” Szekspir? (jak twierdził z całą mocą prelegent w słowie wstępnym, powołując się w kółko na opinie Stendhala). Dziwiłem się. Zżymałem. Dla mnie było to martwe. Bezkrwiste. Retoryczne. Mało mnie obchodziły te bombastyczne szały trawiące bohaterów. Były tak gigantyczne, że całkiem niewiarygodne. Tragedia nie przejmowała. Nikomu nie współczułem.

Tym razem rzecz mnie olśniła, i to od pierwszych słów. Przede wszystkim sam tekst brzmiał zupełnie inaczej. Nieporównanie czyściej aniżeli po polsku, nie archaicznie, jasno, a nade wszystko – pięknie w swej melodii i rytmie. Klasyczny aleksandryn, obcy polskiej prozodii, stukotał jak koła pociągu: ta-ta-tà ta-ta-tà, albo w śpieszniejszym rytmie: ta-tà ta-tà ta-tà – wprawiając w trans słuchania. Rygorystyczna forma nie czyniła zarazem wypowiedzi sztucznymi. Ich ekspresja i tok, mimo owej konwencji, były zgodne z naturą języka mówionego, a nawet jeszcze więcej: były jej ideałem. Śladu patosu, przesady, operowego stylu, wszystko – bardzo prawdziwe, wiarygodne w wyrazie, a przy tym – kryształowe, nieskazitelnie czyste⁸.

Zacytowany wyimek z powieści, poza wagą spostrzeżeń, wskazuje także to, na co warto w lekturze tego utworu zwrócić uwagę: nie tyle tropienie obiektu fascynacji, wizyta u pana Konstantego, rozmowa z Jerzykiem, ile – uznanie aleksandrynu, czyli chyba w ogóle rytmu wiersza za zgodny z naturą języka mówionego. Jak więc można by taką obserwację rozumieć? Czy jako fanaberię artysty, który w słowie pracuje i może niczego poza nim nie widzi? Nie wydaje się. Mówimy rytmicznie, choć rzadko kiedy to sobie uświadamiamy. Mówimy rytmicznie na różne sposoby (dowodem choćby nieco dziwna muzyka hip-hopowa, zgódźmy się: bardziej mówiona niż śpiewana), rytm może być traktowany jako wartościowe narzędzie opanowania języka, własnego albo obcego, bo przecież „podpowiada” mogącą się pojawić sekwencję słów (po określonym poprzedniku).

⁸ A. Libera, dz. cyt., s. 269.

Czy tego można uczyć? Tak, tego uczono w dawniejszych wiekach, przy znakomitym udziale muzyki jako niemal podstawy edukacji. Współczesna szkoła wspomniany składnik procesu dydaktycznego z kretesem, zdaje się, zaprzepaściła, ale od czegoż mamy media? Wiadomo, że są dziś ważniejsze niż szkoła. Wystarczy przestać się na ten fakt boczyć.

Autor *Madame* także wielokrotnie do tego wątku powraca, już to układając ciekawą (może poza wyrażeniem „spiżowe strofy Goethego”) historię powstania muzyki do monologu Małgorzaty w *Fauście*, już to opowiadając o przypadkach kwartetu jazzowego, na dodatek w konfrontacji ze szkolnym „Tercetem egzotycznym”.

Mówienie wierszem, czyli improwizowanie w stylu wieszczów, także zdarza się młodocianemu bohaterowi powieści nie raz jeden, najbardziej efektowne w epizodzie spotkania z Esem, gwiazdą miejscowych teatrów, trochę kaboty-nem, trochę rąjskim ptakiem w smutnej scenerii PRL (szkoła, dom kultury):

Zwróciłem się [...] do niego słowami Ariela:

Witaj, wielki mistrzu!

Witaj, czcigodny panie! Jestem gotów

Do wszelkich usług: czy mi każesz fruwać,

Pływać, nurkować w ogień czy ujeżdżać

Stada kudłatych chmur – każde zadanie

Wypełni Ariel z kohortą swych duchów.

Spojrzał na mnie bystro i z upodobaniem, po czym, przybrawszy w mgnieniu oka surową i wyniosłą minę swojego wspaniałego Prospera, podjął dialog z miejsca, do którego doszedłem:

Czy rozegrałeś burzę, jak kazałem?

– Tak, co do joty – rzekłem, jakbym grał z nim na scenie. I dalej, Szekspirowską frazę:

Na królewski statek

Spadłem i siałem płomienistą grozę...

Postąpił krok w moją stronę i objął mnie ramieniem:

Brawo, mój druhu!

Czy był ktoś mężny, kto w owym zamęcie

Nie stracił głowy?

Odpowiedziałem z rozpędu kwestią z Szekspira:

Nie było takiego...

lecz wypowiedziawszy te słowa, zrobiłem krótką pauzę, jakbym się zawahał, po czym, patrząc mojemu niezwykle partnerowi prosto w oczy, niespodziewanie dla samego siebie, pociągnąłem dalej w rytmie heroicznego jedenastozgłoskowca [wyróżnienie R.N.]:

Choć był właściwie... A był to, niestety,

Ten, który oto tu stoi przed tobą.

Wiedziony żądzą nieśmiertelnej sławy,

Przyszedłem zgłosić swój udział w turnieju,
W którym ty, mistrzu, masz być sędzią głównym;
Lecz tu Sykoraks –
zrobiłem dyskretny gest w stronę sekretarki
– ta wiedźma przebrzydła,
Malując sobie pazury, powiada,
Że termin zgłoszeń minął dziś w południe –
spojrzałem na zegarek:
A więc zaledwie trzy godziny temu.
Właśnie ta strzała zawistnego losu
Sięgając celu sprawiła, żem stracił
Głowę i nie wiem, co mam począć dalej.
Teraz nadzieja tylko w tobie, panie!
Podasz mi rękę – wstawiając się za mną?
ES patrzył na mnie z narastającym osłupieniem na twarzy, lecz gdy wybrzmiała
ostatnia linijka mej zaimprovizowanej tyrady, odzyskał sparaliżowany na chwilę
refleks i podjął rzucone mu wyzwanie:
Sykoraks, mówisz, nie chce cię dopuścić?
Dobrze, spróbuję użyć moich czarów,
By złamać opór tej złośliwej jędzy⁹.

Obszerny fragment potrzebny był, aby dowieść, że brak rymów w recytowanych wierszach to nie sprawa incydentalna, ale wymóg „heroicznego jedena-stozgłoskowca”. Przy tej okazji można wszystkich, także uczniów, przekonać, że rymowanie wcale nie jest cechą konstytutywną wiersza, a wiersz biały i wolny to nie jedno i to samo.

Wypadałoby w tym miejscu apelować o niemieszanie pojęć, ponieważ stosując taką praktykę, oduczamy uczniów cennej cnoty uważności, niezbędnej na każdym etapie kształcenia i wręcz decydującej o jego efektach.

Z celnych rozpoznań Libery pozostało nam jeszcze jedno, intrygujące i chyba w trybie natychmiastowym gotowe do wykorzystania w praktyce dydaktycznej. Znow wszystko musi się zacząć od fragmentu powieści będącego anegdotą o perypetiach szkolnego zespołu teatralnego, jego triumfu w lokalnym konkursie i upokorzeniu wrażliwego młodzieńca, zmuszonego recytować Szekspirowskie wiersze wobec tłumu osiedlowej młodzieży czekającej na rychłe zakończenie nudnego teatru i początek ekscytującej dyskoteki:

[...] zawładnąć „czernią”, wyłazącą w dodatku ze skóry, by oddać się za chwilę karczemnym bachanaliom – o tak, to była sztuka, i to nie byle jaka.

⁹ Tamże, s. 23–25.

[...] najwykleszym tonem, jaki potrafiłem z siebie wydobyć, zupełnie tak, jakbym zaczął mówić coś od siebie, a nie monolog wierszem, rozpocząłem swój popisowy numer:

Cały świat to scena,
A ludzie na nim to tylko aktorzy.
Każdy z nich wchodzi na scenę i znika,
A kiedy na niej jest, gra różne role
W siedmioaktowym dramacie żywota...

Mówiłem ten tekst zimnym, beznamiętnym tonem, stwarzającym wrażenie, że chyba od urodzenia pozbawiony jestem wszelkich złudzeń, co do natury tego świata i życia, i jedynym uczuciem, jakie mi towarzyszy, jest obrzydzenie i wzdrganie. W tym sposobie mówienia była zarazem jakaś wyniosła arogancja. Można by pomyśleć, iż nie mówiłem wcale wiersza, lecz najbezczelniej szydziłem z siedzącej przede mną publiczności. Przy każdej kolejnej odsłonie ludzkiego żywota, wyławiałem wzrokiem na sali coraz to inną wiekiem grupę osób i do niej kierowałem sarkastyczny portrecik kreślony przez szekspirowskiego Jakuba¹⁰.

Okazuje się, że wiersz można powiedzieć tak, jakby wierszem nie był (ciekawie ćwiczenie, możliwe do zrealizowania już w starszych klasach szkoły podstawowej). Powieściowy narrator wskazuje tylko na emocje, które powinny towarzyszyć przekształcaniu wiersza w nie-wiersz. Ale przecież i sami poeci to robią, mając na uwadze na przykład różne sytuacje mówienia. Brzmi mało wiarygodnie? Zaraz się przekonamy.

Przypadek trzeci: rytm i rym

Dwa przywoływane uprzednio utwory literackie same z jakichś bliżej nieznanych przyczyn wskazują na konieczny trzeci. On w dramacie Michała Walczaka to chłopiec o dziwnym i śmiesznym (w każdym razie dla towarzyszek zabaw w piaskownicy) imieniu Protazek. W analizowanej powieści z kolei anegdota o nieszczęsnym porównaniu z wypracowania klasowego geniusza matematycznego Rożka Goltza kończy się niespodziewanie (?) następującymi formułami, których inspiracji nie trzeba chyba nikomu przypominać: „Takie więc były to sprawy. Taki zapach i smak miał chleb powszedni szkoły”¹¹.

Wolno chyba przypuszczać, że obaj autorzy z jakichś im tylko znanych powodów krążyli wokół uczniowskiej udręki i jednocześnie najzabawniejszego, najbardziej błyskotliwego i najlżejszego tekstu literatury polskiej – Mickiewicza *Pana Tadeusza*, bo zresztą jakże mogłoby być inaczej. Zdaje się przecież, że w literaturze polskiej od prawie dwóch stuleci nie można mówić

¹⁰ Tamże, s. 32–33.

¹¹ Tamże, s. 44.

o wierszach, myśleć o wierszach i zgoła wierszy pożądać, nie natrafiając w ostatecznym rachunku zawsze na to samo: ulubiony arcyepoemat Polaków.

Pytanie tylko, czy jeszcze poemat. Oto niezliczona mnogość streszczeń, wciąż te same sprawdziany z liczby portretów znacznych ludzi w soplicowskim dworze albo zgoła z katalogu gatunków grzybów rosnących w pobliskich lasach raz na zawsze pozbawiły poemat formy wierszowanej i przemieniły w smętne i monotonne nudziarstwo. Dostępne są wprawdzie znakomite audiobooki, ale tych można tylko słuchać, bo raczej nie nadają się do zapamiętywania niezliczonej ilości drobiazgów, które sprytny nauczyciel wykorzysta do udowodnienia uczniowi, że pomienionego tekstu nie czytał (ciekawe, kto pamięta o obrazku świętej Genowefy – przypominamy po to, aby pokazać, że każdemu można udowodnić nieczytanie Mickiewiczowskiego poematu).

Tymczasem wiersz *Pana Tadeusza*, choć napisano o nim tomy, to niemal cały kosmos, który nie wyczerpuje się ani w trzynastozgłoskowcu (wraz z nowym chyba pomysłem edukacji – heksametrem, identyfikowanym z utworem pewnie po to, aby przydać mu odpowiedniej powagi i patyny), ani w bogactwie rymowania, ani nawet w kunsztownym odwoływaniu się do różnych tradycji wersyfikacyjnych (nawet do księdza Baki).

Dla naszych potrzeb nie od rzeczy będzie wspomnieć, że dla niewielu już ulubiony *Pan Tadeusz* to swego rodzaju traktat o urodzie języka, o jego możliwościach i ograniczeniach. Nie rozwijając na razie tego wątku rozważań, wystarczy przypomnieć, że Mickiewicz sam wskazuje na wagę operowania mową, na przykład wtedy, gdy układa nie przez wszystkich chyba zauważony paralelizm:

Gerwazy groźny ręką, językiem Protazy¹².
(ks. IV, w. 272)

– no, właśnie! Protazy! Czyż Protazek z piaskownicy (*Piaskownicy*) nie tego właśnie pragnął? Tylko miara nie ta. Nie Mickiewiczowska.

Tymczasem safandula Brzechalski panuje za pomocą kwiecistych przemówień i umiejętności zgrabnego wejścia w tok mowy przeciwnika:

Zawołał Klucznik, widzisz Pan, co się wyrabia:
Czy nie dosyć się jeszcze Pański honor plami,
Że Pan jadasz i pijasz z tymi Soplicami;
Trzebaż jeszcze, aby mnie, zamku urzędnika,
Gerwazego Rębajłę, Horeszków klucznika,
Lżyć w domu Panów moich? i Panże to zniesie!”
Wtem Protazy zawołał trzykroć: „Uciszcie się!”
(ks. V, w. 625–631)

¹² A. Mickiewicz, *Dzieła*, tom IV, tekst i uwagi o tekście przygotował L. Płoszewski, Warszawa 1955. Odtąd wszystkie cytaty z tego wydania z zaznaczeniem numerów ksiąg i wersów.

O tajemnicach Mickiewiczowskiego rymowania także pisano już wiele, nawet o utracie akcentu enklitycznego *się*¹³. Kruszono kopie o pochodzenie tego typu rymowania, nie zwrócono zaś większej uwagi na jego funkcję: dające chyba sporo satysfakcji bawienie się językiem (i wierszem). Że ta sugestia nie jest pozbawiona podstaw, świadczą niezliczone w *Panu Tadeuszu* igraszki rymotwórcze: od słynnego *zdrowie – dowie* w inicjalnych wersach poematu po pomijane raczej milczeniem pyszne *Rosyjaninem – sukinsynem*. Nawet postacie zaludniające księgi poematu przerzucają się współbrzmiącymi wyrazami, jak choćby w słynnej przekomarzance przy stole: *zwierzyny – dziewczyny, kobiety – kokiety*. A na ile sam Mickiewicz do owych zabaw zachowuje dystans i wykorzystuje je dla własnych celów można się przekonać wtedy, gdy nie pominie się obecnego przecież w poemacie rymu *duchy – pieluchy* (księga IX, w. 23–24).

Osobną sprawą, i też pomijaną milczeniem, jest rymowanie „między” Mackiem Dobrzyńskim a narratorem w mocnej scenie mówienia o Napoleonie bez złudzeń (choć poematowi przypisuje się udział w tworzeniu kultu francuskiego herosa). Oto katalog przewinień wodza i jego armii Maciek nad Maćkami podsumowuje w ten sposób:

Słyszałem, że już podpadł pod klątwy biskupie;
Wszystko to jest...” Tu Maciej chleb umoczył w supie
I jedząc nie dokończył ostatniego słowa.

(ks. XII, w. 396–398)

Nie można wyjść z podziwu nad tym, że chyba nikt do tej pory nie pokusił się o to, aby niewypowiedziane przez zaściankowego patriarchę słowo zrekonstruować.

Nie wydaje się jednak, by wierszowość wypowiedzi bohaterów poematu sprowadzała się tylko do rymowania. To chyba w *Panu Tadeuszu*, niemal jak nigdzie indziej sprawdza się teoria Adama Kulawika (regularny rytm pauz), i spełnia się marzenie Antoniego Libery o wierszu jako naturalnym trybie mowy (można to było usłyszeć w marnym skądinąd filmie Wajdy). Przecież w tym utworze wszyscy mówią wierszem, tym samym, ale nie takim samym! Warto się przyjrzeć, jak to zrobił Mickiewicz.

Być może nie będzie to bardzo odkrywcze, ale w praktyce dydaktycznej na pewno przydatne, gdy zauważymy, że narzędziem owego „przemieniania” wiersza w żywą mowę stała się przerzutnia. To właśnie w *Panu Tadeuszu* można pokazać jej istotne funkcje, bo żeby samo lokalizowanie owego środka stylistycznego miało jakiś sens – w to nie uwierzmy.

¹³ H. Turska, *Z zagadnień języka Mickiewicza: rymy typu »osie – stało się«*, „Pamiętnik Literacki” 1951, nr 3–4.

Po pierwsze, trzeba stwierdzić, że nie wszyscy soplicowscy bohaterowie i nie w każdej sytuacji mówią z przerzutniami. Na przykład nie stosuje jej Hrabia, gdy pragnie być „poetyczny”, czyli zrobić wrażenie na kobiecie, która akurat wpadła mu w oko:

„O ty! Rzekł, jakimkolwiek uczczę cię imieniem,
Bóstwem jesteś czy nimfą, duchem czy widzeniem!
Mów! własna-li cię wola na ziemię sprowadza,
Obca-li więzi ciebie na padole władza?
Ach, domyślam się, – pewnie wzgardzony miłośnik,
Jaki pan możny albo opiekun zazdrośnik
W tym cię parku zamkowym jak zakłętą strzeże!
Godna, by o cię bronią walczyli rycerze,
Byś została romansów heroiną smutnych!
Odkryj mi, Piękna, tajnie twych losów okrutnych!
Znajdziesz wybawiciela – odtąd twym skinieniem,
Jak rządysz sercem moim, tak rządź mym ramieniem”.

Śmieszny patos wyznań Hrabiego znakomicie oddaje typ wiersza składniowego (długie regularne pauzy dla nabrania głębokiego oddechu), bo przecież nie chodzi o to, aby nie brzmiało sztucznie. Ma być sztucznie! Teatralnie w manierze dziewiętnastowiecznej! Inna postać mówiąca podobnym typem wiersza to przemądrzały pan Buchman, żalosny w swym zadufaniu, mówiący tak, że sam siebie stawia w niezbyt korzystnym świetle, razem zresztą z całym tym jego Rousseau obficie przyprawionym Hobbsem i wypowiedzianiem się na temat stanu naturalnego bez możliwości poznania go w jakimkolwiek zakresie:

„Preopinanci moi w swych głosach wymownych
Dotknęli wszystkich punktów stanowczych i głównych,
Dyskusyją na wyższe wzniesli stanowisko;
Mnie tylko pozostaje w jedno zjąć ognisko
Rzucone trafne myśli i rozumowania;
[...]
Co do władzy więc – kiedy oczyma przebiegam
Dzieje całej ludzkości, i cóż w nich spostrzegam?
Oto ród ludzki dziki, w lasach rozpiezchniony,
Skupia się, zbiera, łączy dla wspólnej obrony,
Obmyśla ją; i to jest najpierwsza obrada.
Potem każdy wolności własnej częśćkę składa
Dla dobra powszechnego: to pierwsza ustawa,
Z której jako ze źródła płyną wszystkie prawa.
Widzimy tedy, że rząd umową się tworzy,

Nie pochodząc, jak mylnie sądzą, z woli Bożej.
Owóż, rząd na kontrakcie oparłszy społecznym,
Podział władzy już tylko jest skutkiem koniecznym...”

(ks. VII, w. 161–165, 175–186)

Ale Soplicowo przecież nie obfituje w takich dziwaków. Żyją tu ludzie, którzy nie muszą stosować słownej ekwilibrystyki, aby żyć w poczuciu sensu. Mówią więc tak, aby inni ich słuchali i czasami czerpali przyjemność z tego słuchania. Jako zawodowy gawędziarz najzgrabniej przerzutni „używa” Wojski:

Jako sekundant skórę rozciągnę na ziemi
I ja sam was ustawię. Waść po jednej stronie
Stanie na końcu pyska, a Waść na ogonie [...].

(ks. IV, w. 919–921)

Trzeba zauważyć, że po drugim z cytowanych wersów krótka pauza byłaby konieczna nawet wtedy, gdy zapis wersowy by nie obowiązywał.

Innym przypadkiem zagęszczania przerzutni są w poemacie wypowiedzi z różnych powodów naładowane emocjami. Na przykład wystraszona niespodziewanym wychynięciem Hrabiego z zarośli Zosia:

„Czy to pięknie
Tak krzyczeć? czy to grzecznie? Ten pan was się złęknie.

(ks. III, w. 99–100)

Albo porwany zapałem pojedynekowym Hrabia:

„Stryja, synowca – wołał Hrabia – całe plemię
Wyzywaj!”

(ks. V, w. 810–811)

Czy też rozsierzony na własnego brata Robak:

„Po coś Waść – krzyknął Robak – do tych ruin łąził?
Wiesz, jak zamku nie cierpię; odtąd moja noga
Tam nie postanie. Znowu klótnia! kara Boga!

(ks. VI, w. 127–129)

W ostatnim zacytowanym fragmencie warto przy okazji zwrócić uwagę na wyjątkowo ekspresywne „łąził” i rym, od którego trzęsie się firmament i przedustawna harmonia, a czytelnik zapomina o składnikach bigosu, aby rozkoszować się urodą języka. A może jego dziwnościami? Bo cóż mogłaby mieć z Bogiem wspólnego zwyczajna, pospolita noga? A co jeśli ma?

Jeszcze inny przykład mówienia emocjonalnego, gdy podział na wersy wzmacnia wyraz, który miał być wzmocniony w intencji mówiącego:

Co się tycze malarstwa: do obrazu trzeba
Punktów widzenia, grupy, ensemblu i nieba,
(ks. II, w. 612–613)

Przecież nikt nie uwierzy, że Hrabia instruuje Tadeusza (nie dość, że prostacka, to jeszcze rywala) beznamiętnie jak wypalony zawodowo nauczyciel. „Trzeba” musi być podkreślone (nawet gestem: palec wskazujący w górę). I takie zadanie stoi przed przerzutnią w tym miejscu.

Jak widać, przypadki stosowania przerzutni w mowie postaci w Mickiewiczowskim poemacie nawet przy pobieżnym przeglądzie wydają się bardzo interesujące i złożone. Nie da się ich sprowadzić ani do prozaizacji wiersza, ani do urozmaicenia jego toku rytmicznego, ani wreszcie do uwydatniania wierszowymi sygnałami intonacyjnymi pewnych zespołów słownych (choć, oczywiście wszystkie wymienione funkcje pojawiają się obficie)¹⁴.

W przypadku *Pana Tadeusza*, szczególnie wypowiedzi postaci literackich, decydujące okazuje się napięcie między wprowadzaniem przerzutni a ich brakiem, co chyba najdobitniej zostało wyrażone w kontrastowym ułożeniu wypowiedzi dwu bohaterów połączonych skomplikowanymi więzami służenia Rosji. Mowa o kapitanie Rykowie i renegacie Płucie. Najpierw Rosjanin z duszą nieogarnioną jak rosyjskie stepy:

„Panie Major! co nam z tych wszystkich niewolników?
Oddamy pod sąd? będzie szlachcie wielka bieda,
A Panu Majorowi nikt za to nic nie da.
Wiesz co, Major? ot, lepiej tę sprawę zagodzić,
Pan Sędzia Majorowi musi trud nagrodzić,
My powiemy, że my tu przyszli dla wizyty,
A tak i kozy całe, i wilk będzie syty.
Przysłowie ruskie: Wszystko można, lecz ostrożnie:
I to przysłowie: Sobie piecz na carskim rożnie;
I to przysłowie: Lepsza zgoda od niezgody;
Zaplątaj dobrze węzeł, końce wsadź do wody.
Raportu nie podamy, tak się nikt nie dowie.
Bóg dał ręce, żeby brać, to ruskie przysłowie”.

(ks. IX, w. 119–131)

¹⁴ Zob. hasło *Przerzutnia* w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998.

Oraz dla kontrastu zdrajca, sprzedawczyk, odgrywający pewność siebie wzmocnioną władzą z centrali:

Mówilem: Ej, Dobrzyński! ej, przyjdzie do woza
Koza – a co? Dobrzyński, widzisz! będzie łoża”.
(ks. IX, w. 149–150)

Przy pierwszej wypowiedzi myślimy sobie, że na szczęście te „ruskie” przysłowia są odpowiednio krótkie i aby były celne, i aby zmieściły się w wersie. Ale przecież polskie *przyjdzie koza do woza* nie takie znowu długie, a w wersie się nie zmieściło. I pewnie dopiero wtedy mamy jasność: Ryków mówi bez prze-rzutni, ponieważ jego mowa jest jak jego szczerza rosyjska twarz, Płut nawet kozę oderwał od wozu, a mowa zdradziła jego prawdziwe intencje (powiada, że chodzi mu tylko o porządek prawny w zanarchizowanym świecie polskiej szlachty).

Zakończenie

Jak widać (miejmy nadzieję), warto szkole przywrócić wiersze. I po to, aby je recytować, i po to, aby się nimi bawić także na inne sposoby. Tylko one kształcą słuch, w tym – wierzymy – niezbędny każdemu użytkownikowi słuch językowy. Nie każdy od razu musi być Leśmianem albo Tuwimem, ale bez słuchu żadnego języka nauczyć się nie można, w tym własnego. Warto także wskazywać na mnemotechniczną wartość mowy związanej, bo wszyscy mają świadomość pamięciowej zapaści współczesnego świata, a nikt z tym faktem nie chce się skonfrontować. Polscy uczniowie bardzo wiele materiału nauczania opanowują pamięciowo, wydaje się, że angażują w ten proceder tylko pamięć krótkotrwałą i stąd braki w pamięci rzeczywistej (określenie okazjonalne, ale chyba dobrze oddające istotę rzeczy).

Trzy przywoływane utwory literackie miały za zadanie zademonstrować przykład uporządkowania szkolnych lektur i połączenia ich z literaturą najnowszą oraz pokazać nieograniczone możliwości kombinowania lekturowego zestawu. A poza tym, owszem, proponujemy, aby na lekcjach wcale nie mówić o tym, czego uczeń ma się „nauczyć”, czyli powtórzyć za podręcznikiem albo nauczycielem.

Bibliografia

Demińska-Pawelec J., *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010.

Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998.

https://www.google.pl/search?q=Ray+Charles+-+Hit+The+Road+Jack&rlz=1C1CAFA_enPL656PL656&oq=Ray+Charles+-+Hit+The+Road+Jack&aqs=chrome..69i57&sourceid=chrome&ie=UTF-8 [dostęp: 20 sierpnia 2018 r.].

Kulawik A., *Teoria wiersza*, Kraków 1987.

Libera A., *Madame*, Kraków 2010.

Mickiewicz A., *Dzieła*, tom IV, tekst i uwagi o tekście przygotował L. Płoszewski, Warszawa 1955.

Turska H., *Z zagadnień języka Mickiewicza: rymy typu »osie – stało się«*, „Pamiętnik Literacki” 1951, nr 3–4.

Walczak M., *Piaskownica* [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, wybór J. Kopciński, t. 2, Warszawa 2013.

Streszczenie

W artykule autorka skupia się na rytmiczności poezji, mowy scenicznej oraz języka szkolnej edukacji. Szczególny nacisk kładzie na kwestie intonacyjne i zwraca uwagę na ważność pauz w każdym akcie mówienia.

Słowa kluczowe: rytm, mowa teatralna, pauza intonacyjna, przerzutnia

Summary

The article analyzes the phenomenon of rhythm in poetry, speech on the stage in the theatre and everyday speech in education practice. It focuses particularly on intonation and special intonation pause importance.

Keywords: rhythm, theatrical speech, intonation pause, enjambement

Tom *Literacki homo loquens* jest owocem współpracy między Towarzystwem Kultury Języka oraz Warszawskim Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń. Współpraca ta obejmuje wspólnie organizowane konferencje, na których spotykają się pracownicy akademicy i nauczyciele języka polskiego ze szkół warszawskich, oraz wspólnie przygotowywane publikacje, których autorami są zarówno pracownicy naukowcy, jak i nauczyciele [...]. Rola nauczycieli akademickich – badaczy języka i literatury – w tej współpracy polega na dzieleniu się wynikami swoich naukowych dociekań, co bardzo dobrze zostało zaprezentowane właśnie w tym tomie.

(z recenzji Józefa Porayskiego-Pomsty)

Fascynująca lektura, w której wielogłosowa refleksja nad językiem, literaturą i kulturą przypomina o zasadach klasycznie rozumianej filologii [...]. W procesie analizy liryki dawnej i współczesnej, twórczości Libery, Bator i Walczaka wykorzystano narzędzia językoznawcze. Język nie jest tu materiałem badanym w izolacji od tkanki literackiej i kulturowej, przeciwnie: właśnie za sprawą ujęcia wieloaspektowego pozwala dostrzec w literaturze i kulturze zaskakujące, nieoczywiste treści. I odwrotnie: literatura pozwala dostrzec nieoczywiste właściwości języka.

(z recenzji Grzegorza Leszczyńskiego)



Warszawskie Centrum Innowacji
Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń
Instytut Edukacji w Warszawie



Instytut
Języka
Polskiego
Instytut Języka Polskiego
ul. Krakowska 100
00-638 Warszawa

