



Przekraczanie granic języka

pod redakcją

Magdaleny Wanot-Miśtury
i Elżbiety Wierzbickiej-Piotrowskiej

Przekraczanie granic języka

*Pamięci
Profesor Marii Renaty Mayenowej
(1908–1988)*

Przekraczanie granic języka

praca zbiorowa pod redakcją

Magdaleny Wanot-Miśtury
i Elżbiety Wierzbickiej-Piotrowskiej

Warszawa 2017

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. Jadwiga Kowalikowa
prof. dr hab. Grzegorz Leszczyński

Korekta
Magdalena Wanot-Miśtura

Projekt okładki
Łukasz Kamiński

Elementy graficzne pochodzą ze strony www.psdgraphics.com

Copyright by authors
and Towarzystwo Kultury Języka

Warszawa 2017

ISBN 978-83-65667-60-1

Skład i łamanie, druk i oprawa
Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego
(zam. nr 1081/2017)

SPIS TREŚCI

Od redakcji	7
Przedmowa	9

OD ANALIZY JĘZYKOWEJ TEKSTÓW POETYCKICH DÓ GRAMATYKI POEZJI

Teresa Dobrzyńska – Inwazja światła. Pochwała istnienia w wierszu Tomasza Różyckiego z cyklu <i>Kampania zimowa 2003</i>	13
Anna Pajdzińska – Świat ku światłu przechylony	25
Magdalena Danielewiczowa – Jak czytać <i>Sur le pont d'Avignon</i> Krzysztofa K. Baczyńskiego? Tekst i jego konteksty	37
Tomasz Wójcik – Czysta negatywność. Róże poetów minionego wieku (Leśmian, Rilke, Różewicz, Celan)	47
Agnieszka Marcinkiewicz – Ta kłopotliwa miłość, czyli jak czytać poezję erotyczną na lekcjach języka polskiego	57
Lucyna Bagińska – Zmagania z językiem w ekfrazie poetyckiej jako przekładzie intersemiotycznym na podstawie wiersza Zofii Gordziałkowskiej <i>Prometeusz</i>	69
Dorota Kasperowicz – Językowy obraz sakralizacji kobiety w wierszu <i>Karuzela z madonnami</i> Mirona Białoszewskiego	83
Magdalena Wanot-Miśtura – „Mówimy o Rzeczach Wielkich...” Wokół wiersza Zbigniewa Herberta <i>Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy</i>	91
Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska – O gramatyce poezji na marginesie interpretacji wiersza <i>Język, to dzięki mięso</i> Ryszarda Krynickiego	101

Dorota Gołaszewska – „Mów wszystko i nie domów!”. Ramy tekstu poetyckiego	113
---	-----

JĘZYK KLUCZEM DO INTERPRETACJI RÓŻNYCH TYPÓW Dyskursu

Elżbieta Brandeburska – „Szybują mi te słowa ponad regułami”. Komunikacyjne gry w wybranych listach Wisławy Szymborskiej	129
Monika Kresa – <i>Kraina lodu i Delfin Plum</i> na warsztacie polonisty. Analiza nieliterackich odmian polszczyzny w wybranych filmach animowanych	143
Regina Nagadowska – Co ten podręcznik do fizyki robi na lekcjach polskiego? O tym, że literaturocentryczne lekcje języka polskiego w szkole średniej to zły pomysł	161
Kinga Ludwik – Rola słownictwa osobliwego w kreowaniu alternatywnej rzeczywistości <i>Innych pieśni</i> Jacka Dukaja	181
Aleksandra Potocka-Woźniak – Analiza budowy neologizmów jako narzędzie do interpretacji utworu (na przykładzie opowiadania <i>Kongres</i> <i>futurologiczny</i> Stanisława Lema)	193
Joanna Wenek – „Więcej mnie nie trzeba”. O przekraczaniu granic języka w pisarstwie Sylwii Chutnik	203

KOMENTARZE DO TEKSTÓW

Renata Grzegorzczukowa – O wypowiedzianiu niewypowiedzianego	215
Elżbieta Misiak – Jak uczyć poezji?	219
Monika Anna Kolenda – Jaki jest język?	221
Barbara Gelczewska – By usłyszeć głos POETY... ..	223

OD REDAKCJI

Monografia *Przekraczanie granic języka* składa się z tekstów autorstwa językoznawców i literaturoznawców, reprezentujących kilka ośrodków naukowych w Polsce, oraz nauczycieli polonistów pracujących w warszawskich liceach. W swoich szkicach podjęli oni próbę nowego odczytania utworów literackich, zwracając szczególną uwagę na te miejsca, w których autor tekstu przekracza granice języka, narusza zwyczaj językowy, wyznaczony przez prawa systemowe i normę, lub wykorzystuje zjawiska językowe takie jak homonimia albo polisemia do wzbogacenia treści przekazywanych przez słowo.

Tom ma układ trójdzielny. Pierwsza część jest poświęcona poezji, druga – prozie należącej do różnych typów dyskursu, trzecia zawiera komentarze i głosy w dyskusji nad problematyką podjętą w monografii. Wszystkie teksty zawierają oryginalne pomysły interpretacyjne, wykorzystujące metody wielu nurtów badawczych z przeszłości i czasów obecnych, m.in. „gramatykę poezji”, teorię pól semantycznych, ramy interpretacyjne i profilowanie. I właśnie dlatego mogą być zarówno źródłem ciekawych przemyśleń, jak i inspiracją do przeprowadzenia oryginalnych, niekonwencjonalnych zajęć ze studentami lub lekcji w szkole.

Zachętą do opracowania monografii była dyskusja pracowników naukowych i nauczycieli polonistów w czasie wspólnej konferencji poświęconej analizie językowej tekstów artystycznych, która została zorganizowana we wrześniu 2017 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Druk książki został dofinansowany przez Warszawskie Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń. Być może gdyby nie te gesty, książka, którą oddajemy do rąk Czytelników, nigdy by nie powstała. Skoro jednak udało się ją opracować, dedykujemy ją Profesor Marii Renacie Mayenowej, której badania dały początek analizie językowej tekstów artystycznych, niezwykle ważnej w dydaktyce szkolnej i akademickiej.

PRZEDMOWA

Niezależnie od tego, czy poezja wykazuje pewne możliwości osiągania efektów plastycznych lub muzycznych – czy potrafi „malować słowami” albo budować śpiewne i rytmiczne układy dźwiękowe – jest ona przede wszystkim tworem językowym i dziedziną eksploracji języka, co Wilhelm von Humboldt ujął w formule: „Poezja jest sztuką poprzez język”¹. Maria Renata Mayenowa, nawiązująca w swych badaniach do myśli Humboldta², tezę tę objaśniała następująco:

[...] poezja nie polega na bezpośredniej trafności zawartych w jej zdaniach sądów, które można by dowolnie parafrazować nie zmieniając poetyckości przekazu, ani na ozdobności poszczególnych obrazów i figur, lecz na intensyfikacji tej samej energii, która jest energią językową³.

Uświadomienie sobie roli języka jako tworzywa poezji pozwala zrozumieć, jak niezwykle ważna okazuje się współpraca poetyki z językoznawstwem. Efektem owej współpracy jest wyodrębnienie się nurtu lingwistycznego w badaniach poezji i szersze zainteresowanie literaturoznawców konstrukcją językową dzieł literackich. Ten kierunek badań rozwija się systematycznie od pierwszych dziesięcioleci XX wieku; znalazł wyraz w programie formalistów rosyjskich i zachodniej New Critics, a podobne nastawienie widoczne jest też w pracach strukturalistów.

Studia zamieszczone w monografii *Przekraczanie granic języka* reprezentują kierunek badań, który łączy zainteresowanie literaturą z wnikliwym rozpoznawaniem mechanizmów językowych wykorzystywanych w utworach literackich. Orędowniczką bliskiej współpracy obu dyscyplin filologicznych – językoznawstwa i literaturoznawstwa – była w Polsce Maria Renata Mayenowa (1908–1988), której dwie rocznice – sto dziesiąta rocznica urodzin i trzydziesta rocznica śmierci – przypadają w 2018 roku. Ta okoliczność nasunęła myśl, by tom będący rezultatem wspólnego wysiłku grupy polonistów poświęcić pamięci tej właśnie Uczonej.

¹ Z. Kopczyńska, „Poezja jest sztuką przez język” [w:] teżże, *Język i poezja. Z dziejów świadomości XVIII w.*, Wrocław 1970.

² M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 3 popr. i uzup., Wrocław 2000, s. 66–68.

³ Tamże, s. 67

Przypominamy w ten sposób rolę, jaką Pani Profesor odegrała w promowaniu integrującego podejścia do badań – szczególnie istotnego dla nauczycieli języka polskiego oraz interpretatorów poezji i prozy na poziomie uniwersyteckim.

Przypomnijmy więc, że – idąc za wzorem Romana Jakobsona⁴ – Profesor Mayenowa postulowała wykorzystywanie wiedzy o języku z różnych jej działów w analizach tekstów literackich i rozwijała na gruncie polskim osobny dział poetyki, określany mianem poetyki lingwistycznej. Zręby metodologiczne dla tej orientacji badawczej zarysowała w podręczniku akademickim *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*⁵. W książce tej pokazywała, jak rozwijająca się myśl teoretyczna i tworzenie nowych narzędzi opisu języka mogą być efektywnie wykorzystywane w analizie struktury dzieł literackich. Znacznie wcześniejszym, popularnie ujętym opracowaniem o podobnym przesłaniu była książeczka Mayenowej *O sztuce czytania wierszy*⁶, adresowana przede wszystkim do nauczycieli i studentów.

Znajomość języka – znajomość rzetelną, wspartą dobrym rozpoznaniem kategorii analitycznych – uważała Mayenowa za fundament interpretacji utworów literackich, których tworzywem jest przecież język. Przykładała wielką wagę do wykorzystywania materiału słownikowego w badaniach literatury różnych epok i rozwijania opracowań leksykograficznych. By umożliwić solidne odczytanie polskich tekstów renesansowych, powołała do życia i zaprojektowała *Słownik polszczyzny XVI wieku*⁷; jest on wykorzystywany w unikalnych komentarzach językowych w sejmowym wydaniu *Dzieł wszystkich Jana Kochanowskiego*⁸, a modelowych rozwiązań dostarczyła sama jego Redaktor Naczelna w swoich opracowaniach *Trenów*⁹ i *Pieśni*¹⁰. Przykładem zużytkowania wiedzy o polszczyźnie szesnastowiecznej w odczytywaniu sensów poezji jest zbiór popularnie ujętych szkiców autorstwa Mayenowej poświęconych językowi Kochanowskiego¹¹.

Zarówno ze względu na samą ideę eksponowania językowej natury dzieł literackich, jak i postulat integrującego podejścia do wyników różnych badań polonistycznych, a także z uwagi na przyświecający Profesor Mayenowej cel, by podtrzymywać kontakt środowisk akademickich z polonistami pracującymi w szkole. Jej patronat nad tomem *Przekraczanie granic języka* jest głęboko uzasadniony i może stanowić wsparcie w dalszych działaniach naszego środowiska.

Teresa Dobrzyńska

⁴ Zob. jego studia w tomie: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1–2, wybór, red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, Warszawa 1989.

⁵ M.R. Mayenowa, *Poetyka...*, dz. cyt.

⁶ M.R. Mayenowa, *O sztuce czytania wierszy*, wyd. 2 rozszerzone: Warszawa 1967.

⁷ *Słownik polszczyzny XVI wieku* – opracowanie koncepcji; redaktor naczelna kolejnych tomów od I do XXI (1966–1992) – M.R. Mayenowa.

⁸ *Dzieła wszystkie Jana Kochanowskiego*, przewodnicząca Zespołu Edytorów – M.R. Mayenowa, Wrocław 1978– (prof. Mayenowa opracowywała tomy, które ukazywały się do 1991 roku).

⁹ J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*, t. II: *Treny*, Wrocław 1983.

¹⁰ Tamże, t. IV: *Pieśni*, Wrocław 1991.

¹¹ M.R. Mayenowa, *O języku poezji Jana Kochanowskiego*, Kraków 1983.

**OD ANALIZY JĘZYKOWEJ TEKSTÓW
POETYCKICH DO GRAMATYKI POEZJI**

Inwazja światła. Pochwała istnienia w wierszu Tomasza Różyckiego z cyklu *Kampania zimowa 2003*

Przestawiany tu szkic interpretacyjny realizuje założenia poetyki lingwistycznej. W Polsce wybitną przedstawicielką tego kierunku była Maria Renata Mayenowa, która – nawiązując do prac Romana Jakobsona¹ – propagowała w swych studiach taki właśnie sposób analizowania poezji² oraz wskazywała możliwości wykorzystania kategorii językowych w badaniach struktury utworów poetyckich. U podstaw tego typu analiz leży przeświadczenie, że między utworem literackim a przedstawianym w nim światem istnieje człon pośredniczący: język – medium, które utrwała kategoryzacje pojęciowe przyjęte w danej kulturze, kreuje odrębny „językowy obraz świata” oraz wnosi swoiste opozycje formalne i funkcjonalne na różnych poziomach swej organizacji.

Przyjmując założenia tego właśnie kierunku poetyki – poetyki lingwistycznej – jako przykład takiego podejścia pragnę przedstawić analizę wiersza Tomasza Różyckiego z cyklu *Kampania zimowa 2003*³. Chodzi o wiersz oznaczony numerem 12. Będzie to analiza utrzymana w konwencji praktyk interpretacyjnych określanych w kręgach anglosaskich jako *close reading*. Poezja Różyckiego stanowić może szczególnie wdzięczny przedmiot podobnych analiz, jako że w utworach tego autora (który jest wykształconym filologiem i tłumaczem poezji) widać umiejętne wykorzystywanie potencjału ekspresywnego form językowych oraz celowe uaktywnianie związku z tradycją poetycką stanowiącą intertekstualne zaplecze danego tekstu.

*

Zapowiedziany wiersz jest ogniwem cyklu, który przedstawia poetycki obraz zimy i przedwiośnia – ukazanych w bardzo osobistym wymiarze przeżyć boha-

¹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, t. LI, z. 2 (przedruk w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, wstęp i red. nauk. M.R. Mayenowa, t. II, Warszawa 1989).

² Zob. zwłaszcza podręcznik akademicki jej autorstwa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka* (dz. cyt.); zob. też też, *Studia i rozprawy*, wybór i oprac. A. Axer, T. Dobrzyńska, Warszawa 1993. W obszarze poetyki lingwistycznej mieszczą się też liczne analizy utworów poetyckich innych polskich autorów – zob. zwłaszcza studia Teresy Dobrzyńskiej, Anny Pajdzińskiej, Jadwigi Puzyniny, Ewy Sławkowej oraz inicjatorów serii „Język pisarzy” – Tomasza Korpysa i Anny Kozłowskiej, jak i innych badaczy związanych z tym środowiskiem.

³ T. Różycki, *Świat i antyświat*, Warszawa 2003.

tera lirycznego. Końcowe utwory cyklu ogłaszają wiosenny przełom. Oto wiersz przedostatni – ten sygnowany numerem 12:

I nagle obudzony, napojony światłem,
upity, napełniony, światło mu przez oczy
wchodzi do środka, tak, że widać w mroku
wreszcie jego kontury, że jest, że naprawdę

istnieje, się pojawił, ogląda zdziwiony
świat, również istniejący, planety, kobiety
i układ figur, wiosnę. Musieliśmy przecież
zwyciężyć w takiej wojnie, musiała z tej strony

przyjść w sukurs kawaleria, światło, świetne lance.
I znów się okazało, że niezwyciężony
jest w tym istnieniu, dnieniu. Właśnie biją dzwony
i pachnie młoda ziemia. Przebudzony słońcem,

dotknięty przez usta dnia, naznaczony palcem,
rankiem zraniony, światłem świata ranny w walce⁴.

Utwór Różyckiego ukazuje chwilę, gdy światło słońca budzi bohatera wiersza. Zdarzenie to opisane jest jako coś nagłego, a efekt ten osiągnięty został przez konstrukcję składniową, w której człon rozwijający zdanie, zaczynający się od *i*, umieszczony został bez żadnego wprowadzenia na początku tekstu: „I nagle obudzony...”. Tak zbudowany początek wiersza, odbiegający od normy składniowej i tekstowej, sygnalizuje gwałtowną zmianę: coś było wcześniej (co jest tu jedynie implikowane) – i nagle zdarzyło się to a to; w opisywanej sytuacji chodzi o to, że bohater utworu został niespodziewanie, czy w sposób gwałtowny, obudzony (można się więc domyślać, że poprzednio spał).

Samo obudzenie jest nie tylko nagłe, ale zrelacjonowane zostało jako efekt działania sił zewnętrznych. Wykładnikami takiego ujęcia są formy imiesłowów przymiotnikowych biernych: bohater został „obudzony – napojony (światłem) – upity – napełniony”. Euforyczny nastrój implikowany jest przez metaforyczne przedstawienie światła jako napoju, którym można się upić. Budząc, odmienia ono stan obudzonego człowieka, działa jak alkohol –sprofilowany tu pojęciowo jako napój wywołujący stan radosnego ożywienia.

Zauważmy, że metaforyka zastosowana w tym fragmencie jest poetyckim rozwinięciem konstrukcji przenośnej opartej na schemacie: X TO WODA / PŁYN,

⁴ Tegoż, *Wiersze*, Warszawa 2004, s. 178.

w której rolę nośnika pełnią pojęcia związane z wodą lub płynem (w tym wypadku byłby to alkohol). Pochodną tej metafory pojęciowej utrwalonej w języku są wyrażenia w rodzaju: *dźwięki muzyki płyną z sali, z serca płynące uczucia, blask słońca rozlewa się, wylewne zwierzenia, upojony szczęściem* – to ostatnie określenie jest dla nas szczególnie ważne ze względu na obraz zarysowany w wierszu Różyckiego. Metafora „napojenia światłem” została tam wzmocniona użyciem aż trzech wyrażen pokrewnych znaczeniowo, zaczerpniętych z jednego prototypowego scenariusza: *napojony, upity, napełniony*. Rozwinięcie tekstu przez dodawanie podobnych elementów to figura amplifikacji, a użyte tu powtórzenie wzmacnia przedstawiany sens, wyzwalając efekt hiperboli: napojenie-upojenie osiąga pełnię.

Człowiek, poddany gwałtownej przemianie, uczestniczy całym sobą w stawianiu się dnia. Światło wprowadza go w trans jak alkohol i atakuje go, dostając się do jego wnętrza: „światło mu przez oczy / wchodzi do środka”. Nie jest to jednak groźny atak obcego intruza, lecz stwórcze działanie światła, które powoduje, że pojawiają się kontury rzeczy, że widoczny staje się także sam bohater: „widać w mroku / wreszcie jego kontury, że jest, że naprawdę / istnieje, się pojawił, ogląda zdziwiony / świat, również istniejący”. To przejście od sytuacji niedostrzegalności świata do jego widzenia, z ciemności w jasność, zostało tu utożsamione z przejściem ze stanu niebytu do stanu istnienia.

Konstrukcja świata ukazana w wierszu zakłada więc związek istnienia rzeczywistości z jej odbiorem wzrokowym. Widziane – to istniejące naprawdę, a w centrum tego zweryfikowanego w swym istnieniu świata stoi człowiek, który dzięki światłu zyskuje zdolność widzenia, dostrzegania i rozpoznawania przedmiotów. Rozpoczynający się dzień staje się zatem niejako nową fazą bytu, do której włączeni zostają obserwator i postrzegana przez niego rzeczywistość. Odbiera on tę zmianę stanu z pełnym zachwytem zdumieniem, czego wyrazem jest trzykrotne konstatowanie faktu „że jest, że naprawdę / istnieje, [że] się pojawił”. Podobnie jak poprzednio, w wypadku sekwencji: „napojony (światłem) – upity – napełniony”, takie powtórzenie członów bliskoznacznych uwydatnia ich sens.

Choć kreacyjny wymiar przedstawionego zdarzenia objawia się jako przeżycie osobiste, to scena ta – przez związek widzenia z istnieniem świata i pozytywne implikacje towarzyszące wyłonieniu się świata z niebytu – przywołuje na myśl obraz z biblijnej Księgi Rodzaju (1, 3):

Wtedy Bóg rzekł: „Niechaj się stanie światłość!”. I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą⁵. [W kolejnych dniach stworzenia Bóg powołuje do istnienia różne byty i rozpoznaje, że byty dobre – T.D.].

⁵ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych (Biblia Tysiąclecia)*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 3 poprawione, Poznań – Warszawa 1982, s. 24.

W świecie objawiającym się rankiem bohaterowi wiersza wyodrębniają się istoty ludzkie („kobiety”), kształty i konfiguracje rzeczy („układ figur”)⁶, pory roku („wiosna”), a także zjawiska astronomiczne („planety”)⁷. W tym procesie prywatnej, ale też wszechogarniającej *genesis* byty zostają rozpoznane i poddane kategoryzacji, uzyskują nazwy i wchodzą w ten sposób w obręb świata potwierdzonego werbalnie. Zauważmy, że obiekty wymienione konotują wartości pozytywne i są jakoś powiązane ze sferą miłości („planety, kobiety, wiosna”). Objawiający się świat jest piękny, witalny i radosny, bo przecież wiosna to czas budzenia się przyrody do życia, czas miłości. Młoda staje się też ziemia – przedstawiona w animizującym czy też antropomorfizującym obrazie: „i pachnie młoda ziemia”.

Ujęcie poetyckie wyrażone w wierszu sugeruje, że taki kształt rzeczywistości jest rezultatem zbiorowego zwycięstwa: zwycięstwa w wojnie o słuszną sprawę, bo jej racją jest istnienie świata. Myśl ta została przedstawiona już z innej perspektywy – nie jak dotychczas, w formie relacji trzecioosobowej, lecz jako bezpośrednia wypowiedź podmiotu, i to podmiotu zbiorowego: „Musieliśmy przecież / zwyciężyć w takiej wojnie”. Użycie w liczbie mnogiej zaimka osobowego (*my*) sugeruje, że jest to zwycięstwo zbiorowe, skoro potwierdzenie istnienia świata w świetle dnia i w jasności zwiastującej wiosną dotyczy wszystkich, którzy w tym uczestniczą, i ogółu rzeczy, które się w nim objawiają. Kształt tej wypowiedzi jest być może ironiczno-żartobliwym nawiązaniem do stylu wystąpień zwycięskich wodzów, a podobne stylistycznie oznajmienia wypowiedzane w imieniu jakiejś wspólnoty pojawiają się w publicystyce politycznej i w tekstach religijnych.

Zwycięstwo w wojnie, rezultat działań wojennych z udziałem kawalerii – to obrazy metaforyczne, które w przenośny sposób ukazują radosny efekt objawienia się świata dzięki światłu i widzeniu. Zastosowana tu metaforyka militarna⁸ ma bogate poświadczenie w tradycji literackiej, zwłaszcza w tekstach barokowych. Była eksplorowana zarówno w poezji miłosnej (gdzie przedstawiano słodkie utarczki i podboje kochanków⁹), jak i w refleksyjnej poezji religijnej (gdzie głównym

⁶ Przyjęta tu wykładnia bierze pod uwagę jedno ze znaczeń polisemicznego leksemu *figura* (por. ich użycia w wyrażeniach: *figura geometryczna*, *figura* w gimnastyce czy łyżwiarstwie, *figura retoryczna*, *figura szachowa*, *figura* jako kształt osoby, *ważna figura*). Wyrażenie „układ figur” jest jednak w tym kontekście niejasne; można je też rozumieć inaczej – jako odpowiednik wyrażen „zestaw postaci” czy „kształty kobiet”.

⁷ Poranne pojawienie się planet może tu być zastanawiające. Jediną planetą widoczną niekiedy o świcie jest w realnym świecie „gwiazda zaranna” – Wenus, ale w wierszu może chodzić o przemianę stanu świadomości bohatera, który w świecie przez siebie rozpoznawanym zauważa istnienie ciał niebieskich, a pamiętajmy, że obserwowanie gwiazd czy planet na nocnym niebie to zwyczaj marzycieli czy zakochanych.

⁸ Obraz ataku światła pojawia się też w innym wierszu z cyklu *Kampania zimowa 2003*, oznaczonym numerem 10 (T. Różycki, *Wiersze*, dz. cyt., s. 176): „Aż któregoś dnia światło niby laser / przebije te pęcherze, rybie błony w oknie, / a potem swoim mieczem rozetnie zasłonę, / która zarasta oko”. O „trąbkach odsieczy” nasłuchiowanych wśród ciemności zagrażającej kosmiczną katastrofą mowa też w sonecie numer 9 z tego samego cyklu.

⁹ Motywy miłości jako wojowania wprowadzane są na przykład w utworach Jana Andrzeja Morsztyna. Poemat *Nadobna Paskwalina* Samuela ze Skrzyżyny Twardowskiego zaczyna się od

tematem była walka z szatanem i obrona przed grzechem¹⁰). Metaforykę wojenną wprowadza Różycki także i w innych utworach cyklu *Kampania zimowa 2003*, a sam tytuł cyklu – użyty tu wyraz *kampania* – też jest zresztą powiązany ze słownictwem militarnym: *kampania* to ‘ogół działań wojennych toczących się na określonym terytorium w pewnym okresie; wojna’¹¹.

Elementem akcji bitewnej tworzącej w analizowanym wierszu rozwinięty obraz metaforyczny jest między innymi uderzenie promieni światła – określonych metaforycznie jako „światne lance”. Choć leksem *światne* jest w języku synonimem słów takich jak *wspaniałe* czy *znakomite*, skłonna byłabym zakładać, że w analizowanym kontekście jest to raczej (ignorujący istnienie poprawnej formy *światlne*) derywat od podstawy *światło*, który określa świetliste lance – promienie światła wyobrażone jako włócznie: metalowe groty osadzone na długim drzewcu. Wyobrażanie promieni światła jako ostrych wydłużonych strzał czy grotów pojawia się często w poezji dawnych epok, a także w malarstwie i rzeźbie (np. w obrazach mitologicznych lub w dekoracji barokowych czy rokokowych ołtarzy). Jeśli pozostać w obrębie literatury, to wyrazisty przykład motywu strzelania promieniami znaleźć można na przykład w opisie sypialni we fragmencie znanego wiersza *Somnus*, przypisywanego Samuelowi Twardowskiemu czy Stanisławowi Herakliuszowi Lubomirskiemu¹²: „Oczy zielona jedwabnica cieni, / By w nie nie strzelał swych Febus promieni”¹³.

Szukając językowych motywacji tej wojennej metaforyki u Różyckiego, przypomnijmy, że odczucie gwałtownego kontaktu oczu ze światłem ujmowane jest językowo w postaci wyrażenia: *światło razi w oczy*, w którym leksem *razić* ‘zadawać razy, uderzać’ związany jest etymologicznie ze znaczeniem *razu* ‘ciosu, cięcia’¹⁴. Metaforyka batalistyczna widoczna jest też w skonwencjonalizowanym zwrocie *strzelać oczami* (na boki)¹⁵.

słów: „Wojnę powiem miłości i zwycięstwo nowe / Nadobnej Paskwaliny, gdy [...] / Znalazłszy Kupidyna [...] jego mu armatę skruszyła [...]” (*Poeci polskiego baroku*, oprac. J. Sokołowska, K. Zukowska, Warszawa 1965, t. I, s. 534).

¹⁰ Np. *Sonet IV* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*. Poeta stwierdza tam: „Pokój – szczęśliwość, ale bojowanie / Był nasz podniebny. On srogi ciemności / Hetman i świata łakome marność / O nasze pilno czynią zepsowanie”. Pyta dalej: „Cóż będę czynił w tak straszliwym boju, / Wąty, niebaczny, rozdwojony w sobie?” i składa obietnicę: „Będę wojował i wygram statecznie!” (M. Sęp Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie*, oprac. i wstęp J. Sokołowska, Warszawa 1957, s. 35).

¹¹ *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1969, s. 257.

¹² *Poeci polskiego...*, dz. cyt., t. II, s. 300.

¹³ Atrybucję i kształt słowny tekstu przyjmuję za Adamem Karpińskim oraz nawiązując do jego argumentów Anną Gurowską – zob. jej znakomitą interpretację tego utworu, odsłaniającą jego alegoryczne sensy i intertekstualne związki: *Somnus. Invidia. Somni descriptio* – „zakryte przed żrenicą naszą” znaczenie barokowego tekstu, „Teksty Drugie” 2003, nr 1, s. 74–88.

¹⁴ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1957, s. 454–455.

¹⁵ Zauważmy, że samo oko też jest w języku wymodelowane jako obiekt strzelający: *strzelić okiem* to ‘gwałtownie na coś spojrzeć’. Znany przykład poetyckiego zastosowania tej metafory pojęciowej znajdujemy w *Romantyczności* Adama Mickiewicza, gdzie szalona dziewczyna „To jak martwa opoka / nie zwróci w stronę oka, / to strzela wkoło oczyma”.

Tryumf światła nad ciemnością, a równocześnie istnienia nad niebytem, przedstawiony został w wierszu jako zwycięstwo kolejne z rzędu, ponawiane: „I znów się okazało, że niezwyciężony jest” – podmiot wiersza jest niezwyciężony „w tym istnieniu, dnieniu”. Neologizm poetycki *dnienie*¹⁶, ujęty tu łącznie z *istnieniem*, wiąże znaczeniowo stawanie się dnia z objawieniem się rzeczy jako istniejących, przy czym podobieństwo brzmieniowe dwu analogicznych formacji słowotwórczych odczasownikowych: *istnienie* – *dnienie*¹⁷ sugeruje tożsamość i jedność obu tych zjawisk i jest najbardziej lakonicznym sposobem ujęcia zależności widzenia świata o poranku z potwierdzeniem jego istnienia.

Zwycięstwo nad niebytem zbiega się z momentem bicia dzwonów, które być może dzwonią na jutrznię¹⁸, ale ich dźwięk podkreśla euforyczny nastrój chwili i uaktywnia jedno z symbolicznych znaczeń bicia w dzwony – czyni się to między innymi dla uczczenia *victorii*.

Wiosenna i poranna ziemia pachnie, potwierdzając na swój sposób swoje istnienie i objawiając swą witalność w świecie budzącym się do życia w wiosenny poranek. Słowo *pachnie* nie znaczy tu po prostu ‘ma zapach; jest pełne (zwykle przyjemnego) zapachu’ – jak w zdaniu: *Pachnie wiosną* czy *Pachnie skoszonym sianem*, ale nabiera sensu celowo wykonywanej czynności: ‘wydaje, wydziela woń, zapach’¹⁹, bo czyniąc to, młoda (świeżo uobecniona, stworzona na nowo) ziemia daje znać o swym istnieniu.

Bohater, zajmujący szczególne miejsce w tym kosmosie osobistym i wspólnotowym, wybraniec – „naznaczony palcem” i obudzony przez rozpoczynający się dzień – zostaje powołany do istnienia wraz z innymi bytami dzięki inwazji światła. Budzenie – wyrażone w obrazie: „dotknięty przez usta dnia” – zostało tu ujęte jako delikatny pocałunek²⁰, co implikuje personifikujące ujęcie dnia. U podstaw tego obrazu leżą utrwalone w kodzie językowym personifikacje (widoczne w sposobach przedstawiania dnia, nocy, nieba i ciał niebieskich oraz żywiołów), stanowiące relikty archaicznych wyobrażeń mitologicznych.

Bohater zwyciężył, kolejny raz okazał się niezwyciężony – ale jest ranny. Homonimiczne słowo *ranny* uaktywnia w wierszu oba swe znaczenia, tworząc

¹⁶ To formacja potencjalna, utworzona od bezokolicznika *dnieć* – czasownika „niewłaściwego”, o znacznie okrojonym zakresie koniugacji (używany jest w trzeciej osobie liczby pojedynczej i ma tylko aspekt niedokonany).

¹⁷ Por. *istnieć* – *istnienie* ‘to, że coś istnieje’; (potencjalna forma czasownika) *dnieć* – *dnienie* ‘stawanie się dnia, ‘to, że jest dzień’.

¹⁸ Zauważmy na marginesie, że *jutrznia* to ‘poranne nabożeństwo’, a ten od dawna zadowoniony w polszczyźnie termin derywowany jest od podstawy *jutro* i motywowany staropolskim znaczeniem tego słowa: *jutro* ‘rano’. *Słownik etymologiczny języka polskiego* (dz. cyt., s. 209 – hasło *jutro*) odnotowuje to znaczenie w staropolszczyźnie (cytaty z Leopoldy) wraz z derywatami: *jutrznia*, *jutrzienka*.

¹⁹ Por. *Mały słownik języka polskiego*, dz. cyt., s. 529.

²⁰ Odczucie słonecznego ciepła przedstawiane bywa w poezji jako całowanie przez słońce. Motyw całującego słońca (całującego niebo, horyzont, ramiona, piersi, skórę itp.) to dość często używany poetyzm, pojawiający się w wierszach i piosenkach – zob. np. fragment pieśni Stanisława Soyki *Niech całują cię moje oczy, gdzie padają słowa: „niech całuje cię niebo, / niech całuje cię ziemia, / niech całują cię niebo, słońce i woda”.*

figurę syllepsy, a zachodzi to dzięki paralelnie budowanym kontekstom, związanym z jednej strony z porą dnia (rankiem), z drugiej zaś – z walką. Podwojony znaczeniowo epitet *ranny* jest więc zwornikiem treści całego wiersza i kluczowym elementem rozwijanego w nim konceptu. Ewokowane znaczenia tego słowa i ich pola semantyczne łączą typową scenerię poranka (wschód słońca, narastająca jasność, budzący się ze snu człowiek) ze scenariuszem działań wojennych (atak, użycie lanc, odnoszenie ran, sukces kawalerii, ogłaszanie dzwonem zwycięstwa).

Wiersz kończy się brawurową rekapitulacją użytych w nim motywów: bohater jest „rankiem zraniony, światłem świata ranny w walce”. We fragmencie tym zachodzi najbardziej aktywne modyfikowanie znaczeń językowych pod wpływem kontekstu. Użyte tu epitety: *zraniony* i *ranny* są w języku synonimami: *zraniony* to imiesłów przymiotnikowy bierny od czasownika *zranić*, a oznacza tu ‘tego, komu ktoś zadał rany’; *ranny* zaś to przymiotnik o znaczeniu ‘ten, kto ma rany’. Jednak w wierszu Różyckiego oba wymienione wyrazy stają się homonimami, wyrażając równocześnie i te powyższe sensy, i związek z leksemem *ranek*.

Z uwagi na to ostatnie powiązanie osoba „zraniona rankiem” to ktoś, kto stał się uczestnikiem porannych przemian, kto zyskał naturę poranną. Ranek i światło są w wierszu wyobrażone jako przedmioty raniące, ale też przeistaczające pozytywnie naturę człowieka, nadające bohaterowi wiersza wszystkie te pozytywne konotacje²¹, które wiążemy ze słowem *ranek* – takie między innymi jak świeżość czy energia. W grze znaczeń „rannego zranienia” (bycia „rannym” równocześnie w obu sensach) kryje się więc paradoks: zgodne połączenie sprzeczności. Z tego względu rekapitulujący *passus* „rankiem zraniony, światłem świata ranny w walce” możemy potraktować jako puentę²² kończącą wiersz efektownym finałem.

Dodajmy jeszcze, że ekwilibrystyka semantyczna uprawiana w tej końcowej części wiersza z użyciem słów *rano* – *ranny* – *zraniony* spotęgowana została w ostatnim wersie przez zestawienie słów „światło świata”. Podobieństwo brzmieniowe obu tych wyrazów sugeruje istotny związek pojęć ‘świat’ i ‘światło’ – zakodowanych w języku jako osobne zjawiska, a rozpoznanych jako pokrewne w przestrzeni poetycko przekształconego świata. Użyta tu figura dźwiękowo-znaczeniowa, w której

²¹ Terminu *konotacje* używam tu zgodnie z koncepcją wypracowaną we współczesnej semantyce i pragmatyce. Kolejne rozwinięcia tej koncepcji przynoszą prace: J.D. Apresjan, *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, przeł. Z. Kozłowska, A. Markowski, Warszawa 1980, s. 94–95; tegoż, *Konotacje jako składnik pragmatyki słowa (ujęcie leksykograficzne)* [w:] *Z warsztatu leksykografii*, red. Z. Zaron, Warszawa 2012, s. 64–88; L. Jordanskaja, I. Mielczuk, *Konotacja w semantyce lingwistycznej i leksykografii*, przeł. W. Fal [w:] *Konotacja*, red. J. Bartmiński, Lublin 1988, s. 9–34. W analizowanym wierszu zestaw stereotypowych konotacji wzbogacony został przez elementy implikowane przez wpływ kontekstu – „konotacje tekstowe”; pojęcie to wprowadziła Jadwiga Puzyńska (*Opis i funkcje konotacji leksemów w tekście: BLUSZCZ i POWÓJ w poezji Norwida* [w:] *też*, *Słowo Norwida*, Wrocław 1990, s. 54–69).

²² Jako połączenie o strukturze pojęciowej ‘zgodne w niezgodności’ lub ‘niezgodne w zgodności’ definiował puentę Maciej Kazimierz Sarbiewski (*De acuto et arguto liber unicus, sive Seneca et Martialis. O poincie i dowcipie księga jedna albo Seneka i Marcjalis* [w:] tegoż, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 1–20).

można rozpoznać paronomazję, implikuje wyobrażenie świata jako wypełnionego światłem. Taki właśnie jest świat, do którego budzi wiosenne słońce.

Przyglądając się ostatnim słowom wiersza i konfrontując je z początkiem, odkrywamy, że utwór zaczyna się i kończy analogicznymi opisami stanu obudzenia czy przebudzenia: „I nagle obudzony...” – „Przebudzony słońcem...”. Oba te opisy stanu bohatera dookreślone zostały serią imiesłowów przymiotnikowych biernych. Na początku wiersza była to seria: *obudzony* – *napojony* – *upity* – *napelniony*; paralelna sekwencja pojawia się na końcu utworu: *przebudzony* – *dotknięty* – *naznaczony* – *zraniony*. Ów końcowy nawrót początkowych motywów zakreśla w sposób wyraźny granice tekstu, nawiązując do zasady kompozycyjnej stosowanej często w muzyce, a opartej na układzie: $A+B+A^{23}$.

Kompozycja ramowa wykorzystująca przybliżony ciąg deskrypcji imiesłowowych niejako zatrzymuje czas w momencie obudzenia, a jest to chwila zdumiewającej metamorfozy. Samo zaś powtórzenie sekwencji epitetów uwydatnia (odnotowaną wcześniej) pasywność bohatera doświadczającego inwazji światła słonecznego.

Dodać tu jeszcze trzeba, że w budowie całego analizowanego tu tekstu widoczne są związki z tradycją poetycką. Jest on ujęty w formę sonetu, jak zresztą większość utworów z cyklu *Kampania zimowa 2003*²⁴. Ma też, zgodnie z wymogami sonetu (w jego wersji francuskiej), odpowiedni porządek rymowania: układ „obejmujący” w strofach czterowersowych i rymy „styczne” w końcowym dystychu, czyli: a b b a c d d c e f f e g g. Sonet ten skomponowany został 13-zgłoskowcem sylabicznym o podziale średniówkowym (7+6) – rozmiarem wierszowym, który przez polskich poetów był najczęściej po 11-zgłoskowcu używany w sonetach.

Utwór Różyckiego (jak wiele innych jego wierszy) ze swobodą traktuje jednak tradycyjne wzorce, przekształcając je i wprowadzając odstępstwa. Tak właśnie jest w wypadku formy sonetu zastosowanej w omawianym utworze. Zachowuje ona wymienione cechy strukturalne: kompozycję 14-wersową, wykorzystującą jedną z kanonicznych miar wiersza, z żeńskimi współbrzmieniami końcowymi wersów i układem obejmującym rymów – ale nie wykazuje paru innych tradycyjnych cech.

Nie została tu między innymi zachowana obligatoryjna zmiana perspektywy, skorelowana z podziałem: 8 wersów + 6 wersów, a do tego punkt tradycyjnej granicy został zatarty przerzutnią. Podobnie jest z budową rymową: tylko sporadycznie pojawia się rym dokładny, przede wszystkim zaś wiązania rymów oparte zostały na częściowych współbrzmieniach, ograniczonych głównie do samogłosek, mają więc charakter asonansów. Ten zestaw przybliżonych współbrzmień (ze sporadycznie pojawiającymi się rymami żeńskimi dokładnymi) obejmuje następujące pary: *-atłem* / *-awdę*; *oczy* / *-oku*; *-ony* / *-ony*; *-ety* / *-ecieź*; *-ance* / *-ońcem*; *-ony* / *-ony*; *-alcem* / *-alce*.

²³ To zasada kompozycyjna pieśni trzyczęściowej, stosowana w muzyce w formie sonatowej.

²⁴ Formę sonetu – oprócz analizowanego utworu – mają wiersze oznaczone numerami: 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10 i 11.

Fonetyk wychwyciłby tu (spotykany we współczesnym rymowaniu niedokładnym) zwyczaj traktowania pewnych spółgłosek jako podobnych ze względu na ich historyczne związki; na tej zasadzie w rymach asonansowych pojawiają się zestawienia spółgłosek twardych z ich odpowiednikami powstałymi w procesie palatalizacji (jak w wypadku opozycji *č/k*, *t/ć*) lub zmiękczenia *n/ń*. W zestawach występują też grupy spółgłoskowe traktowane jako współbrzmienia: *-tł-* / *-wd-*²⁵.

Przyglądając się całemu wierszowi Różyckiego pod kątem wykorzystania tworzywa głoskowego, odkryć można pewną osobiwość instrumentacji dźwiękowej. W końcowym dystychu, w którym kumulują się kluczowe motywy, a figury brzmieniowo-znaczeniowe wyzwalają intensywny ruch znaczeń, rośnie też zauważalnie frekwencja grup spółgłoskowych. O ile w poprzednich wersach takie zbitki fonetyczne zdarzały się po dwie–trzy na wers, a większe zagęszczenie wystąpiło tylko raz w wersie dziewiątym („przyjść w sukurs kawaleria...”), o tyle w przedostatnim wersie jest ich sześć, a w ostatnim – siedem. Odnieść można wrażenie, że owe liczne zderzenia spółgłosek wspierają dodatkowo efekty obrazowe i uwydatniają dynamikę zjawisk przedstawionych w utworze.

*

Dokonując analizy wiersza Różyckiego, starałam się odsłonić sposób organizacji owego tekstu na różnych jego poziomach, jak i głębsze związki poszczególnych zjawisk z różnych poziomów, motywowane tematem utworu. Zastosowana kompozycja sonetowa, użycie konceptu: „widzenie świata to zwyczajstwo światła w wojnie o istnienie rzeczywistości”, domknięty układ tekstu uzyskany dzięki paralelnej konstrukcji początku i zakończenia oraz wprowadzeniu puenty – wszystko to pozwala odkryć ślady oddziaływania tradycji poetyckiej, a dokładniej, zdradza powinowactwo tego utworu z kunsztownymi wierszami barokowymi. Bliskie poetyki barokowej są motywy światła, metafory wykorzystujące pojęcia batalistyczne, przestrzeganie rzeczywistości jako podlegającej metamorfozom.

W wielu swych utworach poeta nawiązuje do historycznych form wierszowania – sonetu bądź oktawy i do tradycyjnych miar wierszowych: 13- lub 11-zgłoskowca, lecz tworzy formy przekształcone, o zredukowanych wykładnikach delimitacji czy przynależności gatunkowej. Klasycyzującym aluzjom towarzyszą u niego nowatorskie przekształcenia tradycyjnego zasobu środków, co wprowadza element gry z konwencją.

Nawiązania do tradycji literackiej są w poezji Różyckiego przejawem sprawności warsztatowej i erudycji, a wyszukana forma jego wierszy daje wyraz świadomości, że kreowanie obrazu świata w poezji jest oparte na operacjach językowych

²⁵ Grupy te łączy podobieństwo fonologiczne spółgłosek zwartych (dźwięcznej *d* i bezdźwięcznej *t*) oraz szczelinowego *w* i półotwartego *ł*. Ich zestawienia realizowane są w wierszu w porządku odwróconym.

i korzystaniu z repertuaru znaków wypracowanego przez poprzedników. Tak kształtowana mowa poetycka staje się „nieprzezroczysta” i eksponuje swą autoteliczność, a operowanie konwencjami wprowadza zarazem pewien ironiczny dystans wobec wyrażanych treści.

Bibliografia

Apresjan J.D., *Konotacje jako składnik pragmatyki słowa (ujęcie leksykograficzne)* [w:] *Z warsztatu leksykografa*, red. Z. Zaron, Warszawa 2012.

Apresjan J.D., *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, przeł. Z. Kozłowska, A. Markowski, Warszawa 1980.

Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1957.

Gurowska A., *Somnus. Invidia. Somni descriptio* – „zakryte przed żrenicą naszą” znaczenie barokowego tekstu, „Teksty Drugie” 2003, nr 1.

Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, t. LI, z. 2 (przedruk w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, wstęp i red. nauk. M.R. Mayenowa, t. II, Warszawa 1989).

Jordanskaja L., Mielczuk I., *Konotacja w semantyce lingwistycznej i leksykografii*, przeł. W. Fal [w:] *Konotacja*, red. J. Bartmiński, Lublin 1988.

Kopczyńska Z., „*Poezja jest sztuką przez język*” [w:] tejsze, *Język i poezja. Z dziejów świadomości XVIII w.*, Wrocław 1970.

Mały słownik języka polskiego, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1969.

Mayenowa M.R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 1, 2, 3 popr. i uzup., Wrocław 1974, 1979, 2000.

Mayenowa M.R., *Studia i rozprawy*, wybór i oprac. A. Axer, T. Dobrzyńska, Warszawa 1993.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych (Biblia Tysiąclecia), oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 3 poprawione, Poznań – Warszawa 1982.

Poeci polskiego baroku, oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska, t. I–II, Warszawa 1965.

Puzynina J., *Opis i funkcje konotacji leksemów w tekście: BLUSZCZ i POWÓJ w poezji Norwida* [w:] tejsze, *Słowo Norwida*, Wrocław 1990.

Różycki T., *Świat i antyświat*, Warszawa 2003.

Różycki T., *Wiersze*, Warszawa 2004.

Sarbiewski M.K., *De acuto et arguto liber unicus, sive Seneca et Martialis. O poincie i dowcipie księga jedna albo Seneka i Marcjalis* [w:] tegoż, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958.

Sęp Szarzyński M., *Rytmy abo wiersze polskie*, oprac. i wstęp J. Sokołowska, Warszawa 1957.

Streszczenie

Analiza wiersza Tomasza Różyckiego (prowadzona w konwencji *close reading*) ujawnia sposób wykorzystania tworzywa językowego w kreowaniu poetyckiego obrazu świata w tym utworze, co należy do programu poetyki lingwistycznej. Użyte w tym tekście motywy, zasada metamorfozy rządząca rzeczywistością, metaforyka batalistyczna, figury dźwiękowo-znaczeniowe, koncept, puenta, forma sonetu i struktura metryczna tekstu świadczą o związku tego misternie zbudowanego wiersza z poetyką barokową, ale nawiązania te z reguły występują w postaci zredukowanej i przetworzonej, co wprowadza element gry z konwencją. Kondensacja środków poetyckich uwydatnia autoteliczny charakter tekstu poetyckiego.

Słowa kluczowe

poetyka lingwistyczna, *close reading*, Tomasz Różycki, metafory batalistyczne, figury dźwiękowo-znaczeniowe, sonet

Invasion of light. Praise of existence in a poem from the cycle 2003 *Winter Campaign* by Tomasz Różycki**Summary**

The proposed close-reading analysis of the poem by Tomasz Różycki reveals the way the linguistic material is used in creating a poetic image of the world: it is namely processed in line with the linguistic poetics programme. The motifs employed in the text, the principle of metamorphosis governing the reality, battle imagery, phonetic-semantic figures, concept, punch-line, a sonnet form and the metric structure of the text – all testify to an association of this elaborately structured piece with the Baroque poetics, though these measures usually appear in a reduced and processed form and introduce an aspect of play with the convention. The condensation of poetic means brings out an autotelic character of the poetic text.

Keywords

linguistic poetics, close reading, Tomasz Różycki, phonetic-semantic figures, battle metaphors, sonnet

Anna Pajdzińska

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Świat ku światłu przechylony

Aby przedstawić swoje założenia badawcze, musiałabym powtórzyć to wszystko, co tak pięknie wyłożyła w swojej przedmowie Teresa Dobrzyńska, poprzestanę zatem na krótkiej charakterystyce tekstu poetyckiego, który stał się przedmiotem mojego namysłu. Tekst ten był bez wątpienia bliski jego autorowi, Józefowi Czechowiczowi, jakoś dla niego ważny, skoro publikował go w różnych konfiguracjach kilkakrotnie.

Po raz pierwszy wiersz ten ukazał się w czasopiśmie „Zet” (1933, nr 9) pod tytułem *Księżyc w rynku lubelskim*. Kilka miesięcy później, w styczniu 1934 roku, czytelnicy znaleźli go w tomiku *Stare kamienie*, wydanym przez poetę wraz z Franciszką Arnsztajnową jako piąta pozycja Biblioteczki Lubelskiego Towarzystwa Miłośników Książki¹. Jest trzecim wierszem lirycznego dialogu, drugim autorstwa Czechowicza. Nosi nieco zmieniony tytuł *Księżyc w rynku* – wolno przypuszczać, że przymiotnikowe określenie zostało uznane za niepotrzebne, ponieważ wszystkie utwory w tomie dotyczą Lublina. Oto ten tekst:

Kamienie, kamienice,
ściany ciemne, pochyłe.
Księżyc po stromym dachu toczy się, jest nisko.
Zaczekaj. Zaczekajmy chwilę –
jak perła
upadnie w rynku miskę –
miska zabrzęknie.

W płowej nocy,
po kątach nisz głębokich,
po bram futrynach i okien,
załamany,
bez mocy,
cień fijołkowy uklęknie.

¹ Jej reprint ukazał się w Lublinie w setną rocznicę urodzin poety, tzn. w 2003 roku, dzięki Muzeum Literackiemu Józefa Czechowicza i Wydawnictwu Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Inny utwór z tego zbioru, *Wieniawa*, zawiera wers, który po niewielkiej modyfikacji posłużył jako tytuł mojego szkicu.

Gwiazdy żółte, które lipcowy żar ściał,
lecą – kurzawą – lecą,
firmament w złote smugi marszczą,
za Trybunałem
na ślepych szybach świecą
cichym wystrzałem.

Noc letnia czeka cierpliwie,
czy księżyc spłynie, zabrzęknie,
czy zejdzie ulicą Grodzką w dół.
On się srebrliwie rozpływa
w rosie porannej, w zapachu ziół.

Jak pięknie!²

Interesujący nas tekst wszedł również w skład Czechowiczowskiego tomu *w błyskawicy*, wydanego w marcu 1934 roku. Stanowi ostatnią część tetralogii *provincia noc*³, został opatrzony jedynie numerem. Już na pierwszy rzut oka różni się od wersji poprzednich:

kamienie kamienice
ściany ciemne pochyłe
księżyc po stromym dachu toczy się nisko
zaczekaj zaczekajmy chwilę
jak perła
upadnie w rynku lubelskiego miskę
miska zabrzęknie

w płowej nocy
po kątach nisz głębokich
po bram futrynach i okien
załamany
bez mocy
cień fiołkowy uklęknie

gwiazdy żółte które lipcowy żar ściał
lecą kurzawą lecą
firmament w złote smugi marszczą

² F. Arnsztajnowa, J. Czechowicz, *Stare kamienie*, Lublin 1934, s. 9.

³ We wcześniejszych częściach jest mowa kolejno o Kazimierzu, Krasnymstawie i Puławach, innych miastach Lubelszczyzny.

za trybunałem
na ślepych szybach świecą
cichym wystrzałem

noc letnia czeka cierpliwie
czy księżyc spłynie zabrzęknie
czy zejdzie ulicą grodzką w dół
on się srebrliwie rozplywa
w rosie przedświt w aromacie ziół

jest pięknie⁴

Uwagę odbiorcy zwraca przede wszystkim odmienna pisownia – nie ma wielkich liter i znaków przestankowych. W wydaniach książkowych Czechowicz zwykle pozbawiał swoje utwory tych elementów, wychodząc zapewne z założenia, że wówczas

sens wiersza nie jest od razu dany w postaci gotowej, czytelnik bierze udział w procesie jego konstituowania, lektura jest [...] swego rodzaju twórczością, ważniejszy jest współudział w niej niż bierna zgoda na to, co poeta chce ofiarować swojemu czytelnikowi⁵.

Istotny był chyba jeszcze jeden powód – dzięki osłabieniu związków syntaktycznych przez rezygnację z interpunkcji obrazy swobodniej po sobie następują czy wręcz przepływają, powstaje jakość artystyczna, którą Kazimierz Wyka nazwał „nieśpiwną muzycznością”⁶. W porównaniu z modyfikacją pisowni zmiany leksykalne w tekście są niewielkie. Wrócił przymiotnik *lubelski*, potrzebny, by umiejscowić sytuację liryczną – ponieważ nie mógł się pojawić w tytule, trafił do pierwszej strofoidy. W tym samym fragmencie kilka linijek wcześniej usunięty został czasownik *jest*, co sprzyja kondensacji treści. Poza tym w przedostatnim wersie zostały wymienione dwa słowa: nie występuje przydawka przymiotna *poranna*, lecz rzeczowna *przedświtu*, rzadsza i konkretniejsza pod względem temporalnym, nie ma też wyrazu *zapach*, zastąpił go wartościujący jednoznacznie pozytywnie *aromat*. Odmienne są również ostatnie wersy – o czym dalej.

Po raz czwarty omawiany tekst, znowu w wersji wcześniejszej, stał się składową *Poematu o mieście Lublinie*, kompozycji zbudowanej z narracji, w którą zostały wplecione części liryczne, pozbawione pierwotnych tytułów. Pierwsza

⁴ J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 1: *Wiersze i poematy*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2011, s. 158–159.

⁵ M. Głowiński, *Kunszt wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki” 1983, t. LXI, z. 3, s. 134.

⁶ K. Wyka, O Józefie Czechowiczu [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 48.

publikacja *Poematu* (9 lipca 1937 roku) miała charakter słuchowiska radiowego⁷. Tekstowi poetyckiemu towarzyszyły efekty dźwiękowe, określone w swego rodzaju didaskaliach, np. bicie dzwonów kościelnych, bicie zegarów, szum wiatru, i muzyka. Przez długie lata utwór nie był uwzględniany w całościowych wydaniach twórczości Czechowicza, znalazł swoje miejsce dopiero w *Pismach zebranych*⁸. Przed wydaniem krytycznym został jednak dwa razy opublikowany samodzielnie⁹.

Każda z wersji tekstu znaczy inaczej, została bowiem umieszczona w innym kontekście, wyznaczono jej inną rolę. Jakościowo różnią się one przecież od siebie: wiersz w czasopiśmie, element dialogu poetów, część kompozycji lirycznej z autorskiego tomu, wreszcie – fragment epicko-liryczno-dramatycznej całości. Problem ten jedynie sygnalizuję, nie mamy możliwości szerzej się nim zająć, musimy poprzestać na immanentnej analizie utworu. Jego podmiot ujawnia się w sposób typowy tylko raz – za pomocą czasownika *zaczekajmy*, który włącza „ja” liryczne do pewnej zbiorowości (należy do niej jeszcze co najmniej wewnątrztekstowy adresat, odbiorca dyrektywnego *zaczekaj*). Mimo to czytelnik silnie czuje obecność podmiotu – jako kogoś, kto doświadcza świata, a zwłaszcza go widzi, kto konceptualizuje i werbalizuje swoje wrażenia.

Persona liryczna jest na rynku, czyli w centrum miasta; wprawdzie ogranicza to percepcję, pozwala bowiem na jedynie fragmentaryczne poznanie tego miejsca, zarazem jednak umożliwia bardziej szczegółowy ogląd i indywidualne ujęcie przestrzeni. Jest ona ukazywana w dwojaki sposób: w konwencji kubistycznej lub modernistycznej. Gra słów, rozpoczynająca wiersz, sugeruje „kamienny, kubistyczny z natury rzeczy kształt [...] miasta”¹⁰. Początki dwu pierwszych strofoid uwypatniają elementy strukturalne brył kamienic i ich geometryczne właściwości: ściany są pochyłe, dach – stromy, nisze głębokie, płaszczyzny podzielone futrynami bram i okien.

Późniejsze wersy obu części odbiegają od tej poetyki. Wprowadzenie księżycy, psychizacja pejzażu, wykorzystanie tradycyjnych środków stylistycznych – wszystko to jest charakterystyczne dla modernizmu, nie dla awangardy. Porównanie księżycy do perły, wyraźnie motywowane podobieństwem barwy, blasku i kształtu¹¹, może się

⁷ Nie jest to zaskakujące, jeśli pamiętamy, że Czechowicz po przeniesieniu się z Lublina do Warszawy pracował m.in. w Polskim Radiu.

⁸ J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 1, dz. cyt.

⁹ J. Czechowicz, *poemat o mieście lublinie*, wstęp i red. R. Rosiak, Lublin 1964; tegoż, *Poemat o mieście Lublinie*, Lublin 2004.

¹⁰ T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 39. Może też w subtelny sposób przywoływać poetycki debiut Czechowicza, tomik *Kamień*.

¹¹ A zatem porównanie to informuje nie wprost o fazie księżycy, ma bowiem sens przy założeniu, że mowa jest o księżycu w pełni. Dawniej wierzono, że pełnia przynosi jasność i życie, płodność, regenerację i nieśmiertelność. Wartościowanie tej fazy księżycy było jednak ambiwalentne. „Pełnia oznacza, iż księżyc w swoim wzroście osiągnął punkt krytyczny: jest najbardziej dojrzały, a jego światło staje się najintensywniejsze. Wiązały się z tym różne niebezpieczeństwa, ponieważ promienie księżycy mogły wyrządzić wiele szkód. [...] intensywne światło w środku nocy aktywizuje także demony: pełnia to pora wampirów, upiórów, które wtedy zwykły wychodzić

zrazu wydać banalne, ale dalej okazuje się nośne poetycko, ma też głębokie uzasadnienie kulturowe. Z bogatych znaczeń symbolicznych perły przywołam tylko najistotniejsze, uczestniczące w interpretacji utworu. „Jej szczególny blask i kolor kojarzą się ze światłem księżyca, z którego miała się nawet zrodzić”¹². Za sprawą asocjacji ze środowiskiem jej formowania wiązana jest ze światem amorficznym, chaosem i bezkształtnością, charakterystyczną dla wody. Wyraża też ideę stanu inicjalnego, mitycznego początku:

Perły, ich narodziny, miejsce, w którym się znajdują, znakomicie odwzorowują zdarzenia z mitycznych początków Wszechświata. Dzięki temu każda konkretna perła zawiera w sobie te jakości, jakie musiały mieć ta, która wyłoniła się *in illo tempore*. [...] Perły wiązano z *sacrum*, ponieważ naznaczone zostały sakralnością przez boski promień, a ze względu na miejsce i okoliczności, w jakich powstają, oraz kształt i kolor, są dziewicze. Reprezentować więc miały porządek zaświatowy¹³.

Twardość i niezmienność pereł w połączeniu z symboliką wody i księżyca czynią z nich symbol nieśmiertelności.

Dużo bardziej niż porównanie księżyca do perły zaskakująca jest miska jako ekwiwalent rynku, lecz i w tym wypadku motywacji nie trzeba długo szukać. Po pierwsze – o takiej asocjacji zdecydowało podobieństwo kształtów. Rynek lubelski nie jest kwadratowy ani prostokątny, układ kamienic powoduje zaokrąglenie pierzei, co może przypominać krągłość miski. Po drugie – wykorzystany został fakt, że typowe miski są, a przynajmniej były w czasach Czechowicza, blaszane. Umożliwiło to (w połączeniu z porównaniem księżyca do perły) synestezyjne oddanie siły wrażenia wywołanego przez światło księżyca. Po trzecie – miska jest rzeczą dość powszednią, na co dzień używaną w domu. To, że właśnie z nią skojarzył się główny plac miasta, sugeruje jego swojskość, pozwala sądzić, iż dla podmiotu mówiącego Lublin stanowi przestrzeń doskonale znaną, bliską, bezpieczną i obdarzaną ciepłymi uczuciami. Ale jednocześnie – po czwarte – jest to przestrzeń magiczna, zaklęty, zaczarowany krąg, koło dające bezpieczeństwo każdemu, kto się w nim znajdzie, chroniące przed światem zewnętrznym.

W interesujący sposób został również wyzyskany adiektywizowany imiesłów *załamany*. Dzięki temu, że jest polisemiczny, stał się wykładnikiem obu wspomnianych konwencji. Znaczenie ‘wyraźnie zagięty lub zakrzywiony pod jakimś kątem’ koresponduje z innymi określeniami geometrycznymi, kubistycznie organizującymi obraz, natomiast znaczenie ‘będący w złym stanie psychicznym, taki, który stracił

z grobów, i wilków, a być może wilkołaków, wyjących do księżyca” (P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa – Wrocław 1998, s. 270–271). Wspominam o tym, gdyż kategorii myślenia magicznego nie należy wiązać jedynie z przeszłością ani z kulturami tzw. prymitywnymi, do dziś są obecne w myśleniu potocznym.

¹² P. Kowalski, dz. cyt., s. 432.

¹³ Tamże, s. 432–433.

nadzieję na poprawę sytuacji’ wiąże go z konwencją modernistyczną, antropomorfizuje bowiem cień. Nie jest to zresztą jedyny epitet odnoszący się do cienia, został on także scharakteryzowany jako *bez mocy* i *fijołkowy*. Przymiotnik kolorystyczny pełni wiele funkcji: nie tylko określa barwę i pośrednio informuje o tym, że cień nie jest bardzo ciemny (podobnie jak noc, opatrzona epitetem *płowa* ‘żółtawa z szarym odcieniem’), lecz również współtworzy – wraz z czasownikiem *ukłęknie*, nazywającym symboliczne wyrażenie uległości, ukorzenia się, nawet pokuty – obraz istoty pokornej, a w połączeniu z charakterystyką *bez mocy* może też bliżej śmierci¹⁴.

Zmieniający się w każdej z dwu początkowych strofoid sposób przedstawiania świata dodatkowo dynamizuje obraz – i tak daleki od statyczności dzięki ukazaniu księżyca i cienia w ruchu (*toczy się, upadnie, ukłęknie*), dzięki dyskretnemu sygnalizowaniu aspektu temporalnego (tu szczególnie istotna wydaje się opozycja werbalnych form czasu teraźniejszego i przyszłego; interwał czasowy implikuje też słowo *zaczekać*), wreszcie dzięki budowaniu obrazu zgodnie z zasadami ludzkiej percepcji (podmiot rejestruje te elementy miejsca, które wydobywa z mroku światło księżyca, przemieszczającego się po niebie). Przejście od obiektywnego, neutralnego przedstawiania przestrzeni do subiektywnego, uczuciowego świadczy o emocjonalnym stosunku podmiotu do miejsca, o którym mówi.

W drugiej części utworu już nie zderzają się ze sobą dwie konwencje opisu. Porzuceniu obiektywnej relacji na rzecz osobistego wyznania towarzyszy rezygnacja z odnotowywania szczegółów urbanistycznych – wzrok podmiotu kieruje się ku nocnemu niebu. Jest ono scenerią niezwykłego ruchu gwiazd, uwypuklonego przez powtórzenie czasownika *lecą* i określenie *kurzawą*. Rzeczownik w narzędniku nie pełni tu żadnej z funkcji typowych dla współczesnej polszczyzny: nie jest ani orzecznikiem, ani wykładnikiem środka czynności. Skoro tak, musimy mu przypisać którąś z funkcji historycznych – sporadycznie wykorzystywanych do dziś przez poetów. W grę wchodzić dwie: porównawcza¹⁵ lub wyrażania przemiany danego przedmiotu w inny¹⁶. Bez względu na to, którą z interpretacji wybierzemy (*jak kurzawa czy jako kurzawa*), rolą tego składnika tekstu poetyckiego okazuje się nie tylko dynamizowanie obrazu, lecz także charakterystyka subiekta – to wielka liczba współwystępujących elementów porusza się za sprawą jakiejś siły zewnętrznej.

¹⁴ Aktualizowane są konotacje semantyczne *fijołkowego* oraz – za sprawą żywego związku słotwórczego przymiotnika z motywującą go nazwą kwiatu – symbolika fiołka. Wszystkich zainteresowanych tymi zagadnieniami odsyłam do książki R. Tokarskiego (*Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 217–219) i artykułu Doroty Piekarczyk (*Poetyckie konceptualizacje kwiatów (na przykładzie nazwy gatunkowej fiołek)* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001).

¹⁵ Ślad narzędnika porównawczego został w połączeniach sfrageologizowanych, np. *siedzieć kamieniem, stawać okoniem, leżeć odłogiem*. Obecnie porównania tworzy się w sposób analityczny, ich eksponentem są wyrażenia typu *jak, jak gdyby, na kształt, niby*.

¹⁶ Narzędnik tego rodzaju jest różnie nazywany: narzędnik metamorfozy, przeistoczenia (*prevraščenijsja*), narzędnik postaci. Więcej o niezwykłych formach narzędnikowych w poezji piszę w artykule: *Osobliwe konstrukcje przypadkowe w poezji współczesnej*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 2001, t. LVII.

Obraz pięknej nocy, tak ciepłej, że do jej określenia została użyta hiperbola „lipcowy żar”, pełnej gwiazd „marszczących firmament w złote smugi”, jest niezwykle zmysłowy i sugestywny. Zachwyt jest jednak podszyty niepokojem, „przecuciem złowieszczym”. Tekstowe sygnały czegoś złowrogiego są różne. Już w pierwszym wersie quasi-strofy, a więc w pozycji wyróżnionej, występuje epitet *żółte*, choć w połączeniu z *gwiazdami* spodziewalibyśmy się raczej przymiotnika *złote*. Epitet ten wnosi negatywne konotacje ‘smutku’, ‘zła’, ‘zagrożenia’, ‘zapowiedzi śmierci’¹⁷. Treści negatywne przywołuje też czasownik *ściąć*. Ma on wiele znaczeń – w odczytaniu poetyckiej syntagmy może uczestniczyć kilka z nich, ale zawsze istotny będzie komponent semantyczny ‘koniec istnienia czegoś’ (najbardziej drastyczne jest wyobrażenie kosmicznej egzekucji, lecz jeśli nawet pod uwagę weźmiemy tylko działanie temperatury, i ono jest niszczące).

Samo spadanie gwiazd również może być traktowane jako zapowiedź czegoś złego – w myśleniu potocznym ciągle jest ono wiązane ze śmiercią, z duszami odchodzącymi w zaświaty. W folklorze przeświadczenia takie są jeszcze silniejsze:

Gdy na niebie pojawiała się obfitość spadających gwiazd, był to niechybny znak, że, jak zapisano jeszcze niedawno na Warmii, „gdzieś na świecie są duże boje, to dużo ludzi umiera i ich gwiazdy spadają” [...].

Wierzono też, że pod postacią spadającej gwiazdy na niebie objawia się czarownica, która wyrusza nocą na spotkanie z diablem bądź po prostu przygotowuje się do swoich czarodziejskich zajęć¹⁸.

W wierszu najmocniejszą wymowę ma jednak synestezyjne ujęcie odbitego od okien blasku. Słowa *cichym wystrzałem*, uwypuklone przez wydzielenie w odrębny wers, nasuwają skojarzenia katastroficzne. Nastrój zagrożenia jest spotęgowany przez określenie szyb epitetem *ślepe*, w pełni zrozumiałym, gdy się pomyśli o oknach jako „oczach domu», przez które oglądać można to, co mieści się poza jego bezpiecznym terenem”¹⁹. Czy te są naznaczone kalectwem.

Zostaje zatem dyskretnie zasygnalizowane zagrożenie – i to ze strony nieba, zwykle nacechowanego dodatnio, uznawanego za sferę *sacrum*²⁰. Nie zapominajmy jednak, że jest to niebo nocne, a noc w liryce Czechowicza stanowi stały składnik świata katastroficznego, księżyc zaś – symbol królestwa nocy. Antropomorfizowana

¹⁷ R. Tokarski, dz. cyt., s. 125–130.

¹⁸ P. Kowalski, dz. cyt., s. 161.

¹⁹ Tamże, s. 385. Na marginesie warto dodać, że rysuje się niezwykła symetria, ponieważ gwiazdy bywają nazywane *oknami w niebieskim firmamencie* oraz *oczami niebios* (tamże).

²⁰ Niebo „w mit[ologicznych] i relig[ijnych] wyobrażeniach niemal wszystkich ludów odgrywa wielką rolę jako miejsce, z którego – jak się sądzi – rządzą bogowie i boskie istoty i do którego dusza wznosi się po śmierci” (M. Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 103). Motywuje to jego pozytywne wartościowanie. Ale z niebem są także wiązane zjawiska natury budzące lęk: burza, pioruny, błyskawice, meteory, komety, co może pociągać za sobą zmianę znaku wartości.

noc „czeka cierpliwie”²¹ na chwilę, gdy księżyc zetknie się z ziemią. Jaka będzie wówczas jego natura ontyczna? W kolejnych wersach ostatniej strofoidy pojawiają się różne predykaty, niosące odmienne charakterystyki. Metafora *spłynie*, implikująca żywioł wody, wyrasta z utrwalonej w polszczyźnie konceptualizacji światła (księżyc): *światło płynie, zalała nas fala światła* itp. Następny czasownik, *zabrząknie*, związany jest z początkowym porównaniem księżyca do perły zderzającej się z miską rynku. Verbum pojawia się w utworze już drugi raz, podobnie jak wcześniej – wyeksponowane, w pozycji klauzulowej.

Jeszcze inną ewentualność wyraża czasownik *zejdzie*, animizujący księżyc. I ten wyraz ma oparcie w metaforach językowych, ujmujących zmiany położenia księżyca na niebie jako ruch: *wschodzi, chowa się, zachodzi*. Różne możliwości, wymienione w tekście, łączy ukierunkowanie w dół. Podmiot przeczuwa zatem, że nastąpi mistyczne połączenie – za sprawą księżyca – nieba z ziemią. Tak też się staje: „On się srebrliwie rozplywa / w rosie porannej, w zapachu ziół”²². Księżyc „świat ku światłu przechyla” – jego blask obejmuje coraz większą przestrzeń, stopniowo jednak traci siłę²³, rosa (wyglądem przypominająca perły!) zapowiada nadejście dnia.

Oba elementy współlistniejące z księżycem, dość nietypowe dla miasta, przywołują bogate treści. Rosa, będąc postacią wody, symbolizuje płodność i wegetację. Ponieważ pojawia się nocą lub o świcie, kojarzona jest ze światem podziemnym. Jej związek z samym początkiem dnia rodzi skojarzenia z dziewiczością i

pozwała dostrzegać w niej substancję reprezentującą niezróżnicowany chaos *sacrum*, jego pełnię i niepodleganie ograniczeniom, które są udziałem wszystkiego, co znajduje się w świecie śmiertelników. Rosa odpowiada charakterystyce Rajskiego Ogrodu Bezczasowej Jedności [...], wolnego od upływającego czasu i dwoistości świata²⁴.

Zioła natomiast z powodu swoich właściwości leczniczych lub trujących są wiązane z ideą potęg naturalnych – dobrych i złych, występują też w magii.

Obraz księżyca zjednoczonego z miastem budzi zachwyt podmiotu. Wykrzyknienie: „Jak pięknie!”, kończące wiersz, ma charakter bardzo osobisty, subiektywny. Ale i wariantywne „jest pięknie” zakłada perspektywę podmiotową, czyjaś ocenę estetyczną, choć przybiera postać zobiektywizowanego sądu. Niezwykłe jest również wartościowanie wertykalnego wymiaru świata: znakiem plus została obdarzona nie góra, czyli niebo, lecz dół – ziemia.

²¹ Może więc to ona była adresatką wcześniejszego *zaczekaj*; a jeśli tak – to z nią podmiot tworzyłby pewną jedność.

²² Czy w innej wersji: „on się srebrliwie rozplywa / w rosie przedświt w aromacie ziół”.

²³ *Rozplywać się* znaczy nie tylko ‘rozlewać się szeroko, w różne strony’, lecz także ‘stawać się niewidocznym, niewyraźnym, zanikać’, a srebrna barwa należy w liryce Czechowicza do kręgu katastroficznego (T. Kłak, dz. cyt., s. 164).

²⁴ P. Kowalski, dz. cyt., s. 496.

Na koniec należy przynajmniej zasygnalizować, że sensy wyrażane za pomocą słów i ich związków są wzmocnione – co charakterystyczne dla poezji Czechowicza – przez wersyfikację. Zauważyliśmy już, że wiersz jest segmentowany, a quasi-strofy składają się z podobnej, stopniowo malejącej liczby wersów (7 – 6 – 6 – 5). Na tym tle wyróżnia się ostatni segment, zaledwie jednowersowy, który stanowi podmiotowy komentarz do lirycznego świadectwa obecności w pewnym miejscu.

W skład strofoid wchodzi wersy różnej długości, przy czym wersy krótsze przeplatają się z dłuższymi, co pozwala podkreślić wagę określonych elementów tekstu i zarazem dynamizuje opis. Rozpiętość długości wersów jest największa w pierwszej całości (od 3 do 13/12 sylab²⁵), w dwu następnych się zmniejsza (odpowiednio: od 3 do 8 sylab i od 5 do 11 sylab), w czwartej zaś wersy niemal się wyrównują (8–9/10 sylab) – odpowiada to spokojowi oczekiwania i pewnemu łaadowi, harmonii, która zapanowała w świecie przedstawionym po wcześniejszym napięciu. W tekście poetyckim bardzo interesująco zostały również sfunkcjonalizowane rymy. Są one nieregularne, tzn. nie realizują stałego układu, lecz tworzą nieprzewidywalne następstwo różnie ugrupowanych spółbrzmień, a pewne wersy pozostały głuche. Wyraźnie więc jest osłabiona wierszotwórcza i instrumentacyjna funkcja rymów na rzecz funkcji semantycznej. W obrębie pierwszej quasi-strofy rymują się klauzule wersu drugiego z czwartym i trzeciego z szóstym, oba rymy: *pochyle – chwilę* i *nisko – miskę* są niedokładne. Ostatni wyraz tego segmentu, czasownik *zabrząknę*, tworzy rym maksymalnie dokładny, bo tautologiczny ze słowoformą występującą w drugim wersie czwartej strofoidy, a zatem zostały ze sobą spięte krańcowe części wiersza, opisujące aktywność księżycą. Co więcej – *zabrząknę* łączy jeszcze spółbrzmienie z czasownikiem *ukłęknie* (z szóstego, ostatniego wersu drugiej strofoidy) i z przysłówkiem *pięknie*, zamykającym cały utwór. W ten sposób wzmocniony został związek przyczynowo-skutkowy między różnymi stanami rzeczy. W drugiej quasi-strofie występują ponadto dwa rymy: *nocy – mocy* (klauzule wersów pierwszego i piątego) oraz *głębokich – okien* (klauzule wersów drugiego i trzeciego). Trzecia strofoida jest podwójnie wyjątkowa – tylko tu klauzule wszystkich wersów tworzą pary rymowe: *ściągł – marszczą* (pierwszego wersu z trzecim), *leczą – świecą* (drugiego z piątym) i *trybunałem – wystrzałem* (czwartego z szóstym), a zarazem klauzula żadnego z wersów nie współbrzmi z klauzulą wersu występującego w innym segmencie. Na poziomie wersyfikacyjnym została więc zaznaczona odrębność przedstawianego fragmentu świata, jego obcość. W ostatniej strofoidzie także nie ma wersów głuchych, ale klauzula jednego z nich – o czym była już mowa – wchodzi w relacje foniczne z elementami innych segmentów, łącząc ze sobą te całości. Poza tym występują dwa rymy: *cierpliwie – rozplywa* (klauzule wersów pierwszego i czwartego) oraz *dół – ziół* (klauzule wersów trzeciego i piątego).

²⁵ Oznaczam w ten sposób wersy różniące się w Czechowiczowskich wersjach tekstu.

Oslabienie identyczności brzmieniowej wielu rymowych klauzul wydaje się zabiegiem celowym, niekiedy bowiem bez trudu można by było osiągnąć większe podobieństwo foniczne (np. zastąpienie przysłówka *cierpliwie* przymiotnikiem daje bogatsze współbrzmienie *cierpliwa – rozpływa*). Dzięki jednak obecności rymów przybliżonych bardziej wyeksponowane są rymy dokładne, nie tylko ze względu na postać dźwiękową, lecz także – na znaczenie jednostek leksykalnych. Z kolei zdecydowana przewaga rymów żeńskich sprawia, że jeszcze dobitniej brzmi jedyny w utworze rym męski *dół – ziół*. Dokładniejsza charakterystyka współbrzmień potwierdza również odmienność trzeciej strofoidy. Tylko pierwszy z występujących w niej rymów (*ściął – marszczą*) jest niedokładny, ale jako jedyny w tekście różnoakcentowy. Dwa pozostałe rymy są pełne, współbrzmienia zostały wzmocnione identycznością końcówek gramatycznych. Tym mocniej strofoida ta wydzieliła się spośród pozostałych.

*

Analizowany utwór potwierdza trafność sądu Andrzeja Dyszczyka, który uważa, że

wiersze miejskie Czechowicza należą niewątpliwie do szczytowych osiągnięć jego liryki. Krystalizuje się w nich w sposób doskonały poetycka wyobraźnia rządzona zasadą twórczej i wolnej wizji ciężącej w kierunku obrazów symbolicznych i mitologicznych, zawsze jednak pozostająca blisko ziemi, wyrastająca z konkretnego miejsca i związanego z im doświadczenia²⁶.

Poecie udało się uchwycić piękno świata w strumieniu bodźców, jakie z niego płyną. Czechowicz w niepowtarzalny sposób sportretował fragment miejskiej przestrzeni, choć pewne motywy są stałe, znamienne dla jego innych utworów: pejzaż nocny z księżycem, nieobecność ludzi, natura oddziałująca na miasto. Wykorzystując poetykę epifanii²⁷, by mówić o bogactwie, głębi i komplikacji rzeczywistości, by wyrazić niewyraźne²⁸ (w tym i przeczucie katastrofy), Czechowicz był w pełni oryginalny.

²⁶ A. Dyszczyk, *Czechowicz i miasto* [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003, s. 62.

²⁷ Terminu tego używam w znaczeniu, które nadał mu Ryszard Nycz (*Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 7–12).

²⁸ Autor *Poematu o mieście Lublinie* pisał wprost: „poezja wyraża rzeczy niewyraźne, niemożliwe do sformułowania” (J. Czechowicz, *Treść i forma w poezji* [w:] tegoż, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 30).

Bibliografia

- Arnsztajnowa F., Czechowicz J., 1934, *Stare kamienie*, Lublin.
- Czechowicz J., 1964, *poemat o mieście lublinie*, wstęp i red. R. Rosiak, Lublin.
- Czechowicz J., 1970, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław – Warszawa – Kraków.
- Czechowicz J., 1972, *Treść i forma w poezji* [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin.
- Czechowicz J., 2004, *Poemat o mieście Lublinie*, Lublin.
- Czechowicz J., 2011, *Pisma zebrane*, t. 1: *Wiersze i poematy*, oprac. J.F. Fert, Lublin.
- Dyszczyk A., 2003, *Czechowicz i miasto* [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin.
- Głowiński M., 1983, *Kunszt wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki”, t. LXI, z. 3.
- Kłak T., 1973, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków.
- Kowalski P., 1998, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa – Wrocław.
- Nycz R., 2001, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków.
- Oesterreicher-Mollwo M., 1992, *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa.
- Pajdzińska A., 2001, *Osobliwe konstrukcje przypadkowe w poezji współczesnej*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, t. LVII.
- Piekarczyk D., 2001, *Poetyckie konceptualizacje kwiatów (na przykładzie nazwy gatunkowej fiołek)* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin.
- Tokarski R., 1995, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.
- Wyka K., 1959, *O Józefie Czechowiczu* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa.

Streszczenie

Przedmiotem rozważań jest utwór poetycki Józefa Czechowicza, publikowany w kilku wersjach, samodzielnie (noszący wówczas tytuł *Księżyc w rynku lubelskim* lub *Księżyc w rynku*) bądź jako część większej całości: tetralogii *provincia noc* (z tomiku w *błyskawicy*) oraz *Poematu o mieście Lublinie*. Analizując językową organizację wiersza (nieco uwagi poświęcając również odmianom tekstu), autorka pokazuje, że zderzają się w nim dwie konwencje przedstawiania przestrzeni: kubistyczna organizacja obrazu i psychizacja pejzażu typowa dla literackiego modernizmu, czemu towarzyszy przejście od obiektywnej relacji do subiektywizacji, osobistego wyznania podmiotu, a zachwyt łączy się z przecuciem nadchodzącej katastrofy. Spośród zabiegów językowych, które współtworzą dynamiczną wizję nocnego nieba i rewaloryzują wertykalny porządek świata, najważniejsza funkcja przypada naruszeniu reguł leksykalno-semantycznych.

Słowa kluczowe

tekst poetycki, odmiany tekstu, Józef Czechowicz, naruszenie reguł leksykalno-semantycznych, przestrzeń

The World Leaning towards Light**Summary**

The article deals with a poem by Józef Czechowicz that appeared in several versions: as a standalone work (*The moon in the Lublin market* or *The moon in the market*) or as part of a larger whole: the tetralogy *night-province* (from the volume *in lightning*) and *A Poem about Lublin*. By analysing the linguistic structure of the poem (including its different versions), it is shown that it involves a clash of two representations of space: a Cubist organization of the overall image and a psychologization of the scenery, typical of literary modernism. This happens parallel to a shift from objective portrayal to subjectification, an outpouring of the subject's inner thoughts, where the feeling of enchantment is accompanied by the premonition of imminent disaster. Of the linguistic devices that co-create a dynamic vision of the night sky and reevaluate the world's vertical order, the most important is a violation of lexico-semantic rules.

Keywords

poetic text, text variation, Józef Czechowicz, violation of lexico-semantic rules, space

Jak czytać *Sur le pont d'Avignon* Krzysztofa K. Baczyńskiego? Tekst i jego konteksty

W artykule tym chciałabym przedstawić analizę i interpretację wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Sur le pont d'Avignon / Na moście w Avignon*, uwzględniającą ważne dla jego odczytania konteksty i kody kulturowe. Mając na względzie wygodę Czytelnika, przywołuję tekst tego niewielkiego utworu w całości:

Ten wiersz jest żyłką słoneczną na ścianie
jak fotografia wszystkich wiosen.
Kantyczki deszczu wam przyniosę –
wyblakłe nutki w nieba dzwon
jak wody wiatrem oddychanie.
Tańczą panowie niewidzialni
„na moście w Awinion”.
Zielone staroświeckie granie
jak anemiczne pączki ciszy.
Odetchnij drzewem, to usłyszysz
jak promień – naprężony ton,
jak na najcieńszej wiatru gamie
tańczą liściaste suknie panien
„na moście w Awinion”.
W drzewach, w zielonych okien ramie
przez widma miast – srebrzysty gotyk.
Wirują ptaki płowozłote
jak lutnie, co uciekły z rąk.
W lasach zielonych – białe łanie
uchodzą w coraz cichszy taniec.
Tańczą panowie, tańczą panie
„na moście w Awinion”¹.

Wiersz, którym będę się zajmować, jest niewątpliwie arcydziełem liryki polskiej, a mimo to – o ile mi wiadomo – w szkole rzadko poddawany bywa analizie. Dzieje

¹ K.K. Baczyński, *Utwory zebrane*, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1979, t. I, s. 165.

się tak być może dlatego, że wydaje się on mało reprezentatywny dla obrazu poety i jego twórczości utrwalonych w gimnazjalnych czy licealnych podręcznikach oraz brykach. Drugą przyczyną nieczęstej refleksji nad interesującym mnie tekstem na lekcjach języka polskiego jest – jak sądzę – jego semiotyczna złożoność, wynikająca z faktu, że pozostaje on w nieoczywistych relacjach z innymi wytworami kultury, nie tylko językowymi, a także płynące z owej złożoności wyrafinowanie, które sprawia, że pogłębiona analiza i interpretacja mogą nastroić, zwłaszcza młodemu odbiorcy, trudności.

Do upowszechnienia wiersza przyczynili się znacznie Andrzej Zarycki – kompozytor i Ewa Demarczyk – natchniona wykonawczyni muzycznej wersji tego i innych utworów Baczyńskiego. W dziele Zaryckiego i Demarczyk nic nie zostało poezji Baczyńskiego ujęte, piosenka jest równie doskonała jak jej słowa. Tekst świetnie nadaje się do wyśpiewania, bo sam w sobie jest bardzo muzyczny². Gdybyśmy chcieli określić jego gatunek, to niewątpliwie trzeba byłoby wskazać na pieśń. Zapisany został wprawdzie w formie stychicznej, ale wyraźnie wyodrębniają się w nim trzy całości, niby-strofy, z których każda kończy się frazą pełniącą funkcję refrenu, odpowiednio: „Tańczą panowie niewidzialni «na moście w Avignon»”, „tańczą liściaste suknie panien «na moście w Avignon»”, „Tańczą panowie, tańczą panie «na moście w Avignon»”. Końcowa fraza zawiera w sobie sensy dwóch poprzednich, nie tylko więc zamyka ostatnią część wiersza, lecz także stanowi zwieńczenie całości.

Melodyjność zapewnia też utworowi wzorzec wersyfikacyjny, a mianowicie sylabotonik jambiczny, w którym w porządek dziewięciozłogłowy (5+4) z klauzulą żeńską wplecione są wersy ośmiosylabowe (5+3) z zamknięciem męskim. Jak o tym pisze Teresa Dobrzyńska, metrum to było bardzo popularne w XIX stuleciu, a także na przełomie XIX i XX wieku; chętnie sięgają po nie również poeci współcześni³. W tego rodzaju porządku rytmicznym pierwsza stopa bywa często „odwrócona” tak, że przypomina trochej; wciąż jednak ten wzorzec, usankcjonowany w *Dziadach* przez Mickiewicza, uznawany jest za tok jambiczny⁴.

W interpretowanym tu wierszu występują rymy niedokładne, co zapobiega katarynkowości, za to bardzo kunsztowne. Mam tu na myśli zarówno ich charakter, jak i układ. W każdej niby-strofie oprócz rymów paroksytonicznych pojawia się taki, w którym przestrzeń brzmieniowa ogranicza się do jednej sylaby akcentowej, a więc: *dzwon – Awinion, ton – Awinion, rąk – Awinion*. Zauważmy

² Mimo to nie został uwzględniony w skądinąd bardzo ciekawym artykule Jerzego Wiśniewskiego: *Muzyczny rezonans w świecie. O niektórych funkcjach odniesień muzycznych w wierszach Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, z. 4, s. 121–148.

³ T. Dobrzyńska, „Lewym o przeszłość, prawym o przyszłość uderzę” [...] – na temat metryki *Dziadów* Mickiewicza [w:] *też, Tekst poetycki i jego konteksty*, Warszawa 2015.

⁴ Bardzo dziękuję Pani Profesor Teresie Dobrzyńskiej za wskazówki dotyczące poprawnego opisu metrum analizowanego utworu.

przy tym, że nie są to standardowe w polskiej poezji rymy męskie, z wyrazem jednosylabowym współgra tu bowiem zawsze ta sama (co dodatkowo wzmacnia rytmiczność wiersza) końcowa zgłoska otwarta trój sylabowej nazwy własnej z typowym dla języka francuskiego akcentem oksytonicznym. Rymy te w bardzo subtelny sposób nawiązują do francuskich asonansów, ponieważ samogłosce nosowej szeregu tylnego we francuskiej nazwie własnej odpowiada w polskich jednosylabowcach grupa: tylne *o* plus spółgłoska nosowa – w dwóch wersach zębowe *n*, w jednym zaś tylnojęzykowa *ŋ*, wymawiana przed bezdźwięcznym, a więc słabo słyszalnym *k*. Francuskie nosówki realizowane synchronicznie współbrzmiać więc z grupami samogłoskowo-spółgłoskowymi, imitującymi polską wymowę asynchroniczną głoski *q*.

Wyszukany jest układ rymów, które tworzą wzorzec następujący:

a b b c a a c
a d d c a a c
a e e c a a c.

Łatwo zauważyć, że w każdej z trzech części wiersza dodawany jest nowy element brzmieniowy, struktura zmienia się więc i rozwija, ale pewien układ dźwięków w przestrzeni rymowej, tak jak w rondzie, stale powraca. Jak się za chwilę okaże, akustyczne odwołanie do tego gatunku muzycznego ma istotne znaczenie.

Efekt muzyczności analizowanego utworu tworzy fonologiczna struktura całości, a nie jedynie zamknięcia poszczególnych wersów. Uwagę przyciąga mianowicie nasycenie go dwoma szeregami spółgłosek: szczelinowymi i zwarto-szczelinowymi (*f, w, w', s, sz, ż, ś, ź, cz, ć, dz, ch*) oraz sonornymi (*m, m', n, ŋ, l, ł, j, r*, przy czym *r* wyraźnie przeciwstawia się całej reszcie). Sonorne nosówki są tu szczególnie ważne, ponieważ – jak o tym wspominałam wyżej – wchodzi w przestrzeń rymową i uczestniczą w tworzeniu współbrzmień. Spośród spółgłosek zwartych wybija się natomiast *t*, obecne prawie we wszystkich wersach. Jeśli chodzi o samogłoski, to zdecydowaną przewagę nad innymi mają tu dźwięki otwarte *a* i *o*. Ta harmonia wokaliczna współgra z sensami wiersza, co będzie jeszcze przedmiotem rozważań.

O rytmiczności tekstu decyduje też jego warstwa składniowa (paralelność konstrukcji syntaktycznych, przede wszystkim zdań porównawczych i wypowiedzi eliptycznych) oraz leksykalno-semantyczna. O tych dwóch czynnikach obszerniej powiem w dalszej części artykułu.

W tej chwili odniosę się do tytułu zapowiadającego główny motyw wiersza. *Sur le pont d'Avignon* to stara francuska piosenka, pod względem muzycznym rodzaj ronda właśnie, której historia sięga XV wieku. Piosenka ta towarzyszyła tradycyjnym tańcom wykonywanym cyklicznie z okazji różnych świąt pod mostem awiniońskim (pierwotnie jej tytuł miał prawdopodobnie postać *Sous le pont d'Avignon*). Stała się modna dzięki Adolfowi Adamowi, który w połowie

XIX wieku włączył ją do swej opery komicznej *Le Sourd ou l'Auberge pleine* (*Głuchy albo pełna oberża*), ale prawdziwą karierę zrobiła jako dziecięcy płas.

Tę skoczną piosenkę znają wszystkie francuskie dzieci już na poziomie przedszkolnym. Przekroczyła też zdecydowanie granice Francji. W trakcie jej śpiewania pokazuje się gesty, które wykonują postaci przywoływane w kolejnych strofach: dostojni panowie, piękne damy, ogrodnicy, szewcy, krawcy, praczki, bednarze, złotnicy, oberżyści, księża, opaci. W ten sposób przed oczyma słuchacza przesuwają się korowód wszystkich stanów i wszystkich zawodów z epoki, a śpiew może być dowolnie przedłużany. A wszystko to na tle „srebrzystego gotyku” Pałacu Papieskiego, na który z awiniońskiego mostu Świętego Bénézeta roztacza się piękny widok.

Zanim określimy funkcję tego muzycznego motywu, jaki dla Baczyńskiego stanowi stara francuska piosenka, zastanówmy się, kto i do kogo w analizowanym wierszu mówi. Podmiot organizujący ten tekst ujawnia się, gdy za pomocą pierwszoosobowej frazy, w którą zaangażowany jest zaimek drugiej osoby liczby mnogiej, zwraca się do swych odbiorców słowami: „kantyczki deszczu wam przyniosę”, a także wtedy, gdy zaleca każdemu z nich: „Odetchnij drzewem, to usłyszysz / jak promień – naprężony ton”. Nic więcej o sobie nie powie, ważne jest tylko jego doświadczenie mentalne i duchowe.

Ten ktoś wydaje się całkowicie ukryty za tym, co wyprowadzi przed nasze oczy i co da nam usłyszeć, ale mimo to dowiadujemy się o nim pewnych istotnych rzeczy. Jest to osoba dobrze wykształcona, głęboko zanurzona w kulturze, zwłaszcza francuskiej, a jednocześnie bardziej niż inni wrażliwa na piękno przyrody, zdolna do tego, by usłyszeć „wody wiatrem oddychanie”, „anemiczne pączki ciszy” czy „najcieńszą wiatru gamę”, by zobaczyć to, co dla innych pozostaje niewidoczne: niewidzialnych tancerzy z awiniońskiego mostu czy „widma miast”; osoba, która używa słów z bardzo wysokiego, literackiego rejestru, takich na przykład jak przymiotnik *plowozłoty* czy rzeczownik *łania*. Na to, jaka jest sytuacja podmiotu mówiącego, naprowadzają nas już pierwsze słowa tekstu. Mówi się tu bowiem o wierszu, który właśnie powstaje. Nadawcą w utworze Baczyńskiego nie może być nikt inny jak tylko poeta. Dystans między tą instancją a autorem wiersza jest więc bardzo niewielki albo zgoła w ogóle nie istnieje.

Poeta – liryczny podmiot utworu – odkrywa przed nami swój artystyczny warsztat, koncentrując się przede wszystkim na psychologii procesu twórczego; pokazuje, z jakiej materii można „zrobić” poezję. Taki jest w najogólniejszych zarysach sens omawianego wiersza, nawet jeśli w pierwszej chwili wydaje się to nieoczywiste. *Sur le pont d'Avignon* reprezentuje niezwykłą, najwyższej klasy lirykę autotematyczną, stanowi zapis swego własnego powstawania i wybrzmiewania. O tym, że wskazany kierunek interpretacyjny jest słuszny, świadczą słowa autora zapisane na marginesie wiersza:

[...] po kilku tygodniach leżenia w szpitalu, świecie odcięty od życia, gdzie żyje się obok największego nieszczęścia i marności człowieka... wychodzę na słońce przed drzwiami, słyszę wspomnienie dziecięce śpiewające z daleka „Sur le pont...”, starą francuską piosenkę, i prędko wracam do sali, aby zapisać ten moment słońca. Słońce padło na bardzo wyjałowioną glebę i powstał wiersz⁵.

Zatrzymajmy się przez chwilę nad sprawą kompozycji utworu, by wykryć zasady, które rządzą układem jego treści. Wszystko zaczyna się tu od dwóch impulsów i odpowiadających im postrzeżeń: wzrokowego oraz słuchowego.

Pierwszym impulsem jest refleks słońca na ścianie. Wiersz powstał w sali szpitalnej w kwietniu czterdziestego pierwszego roku. Kwietniowe słońce w naszej szerokości geograficznej świeci jeszcze nieśmiało, więc w zasięgu wzroku podmiotu mówiącego, wykreowanego przez autora, pojawia się zaledwie „słoneczna żyłka”. Dzięki niespotykanej metaforze staje się ona jednak nie tylko znakiem wiosny w pewnym tu i teraz, lecz także kwintesencją wszystkich wiosen. Zostaje również już na samym wstępie utożsamiona z wierszem, który powstaje na oczach czytelnika: „Ten wiersz jest żyłką słoneczną na ścianie”. Dzięki temu chwytowi zdanie porównawcze „jak fotografia wszystkich wiosen” może się odnosić zarówno do słonecznej żyłki, jak i do wiersza.

Wiosny, a tym bardziej wszystkich wiosen, nie da się sfotografować. Na zdjęciu można jedynie uchwycić fragmenty wiosennego świata. Charakter wiersza mamy więc określony od pierwszych wersów. Nie będzie to bynajmniej liryka opisowa, bo chodzi właśnie o odwzorowanie w poetyckim skrócie, za pomocą środków dostępnych artyście, w s z y t k i c h wiosen. Do zrobienia dobrego zdjęcia niezbędne jest światło, najlepiej słoneczne; zestawienie w pierwszych dwóch wersach refleksu słońca z fotografią ma więc swoje semantyczne uzasadnienie.

Drugi ze wspomnianych impulsów to szmer wiosennego deszczu, wygrywającego swoje kantyczki, i wiosennego wiatru. Te efekty akustyczne uwiarygodnione zostały wyraźnym nasyceniem tekstu spółgłoskami szumiącymi. Deszcz jest bardzo lekki i drobny, skoro brzmienie jego pojedynczych kropeł nasuwa poecie skojarzenia z wyblakłymi nutkami (zdrobnienie jest tu nieprzypadkowe, symetryczne względem „słonecznej żyłki”), ale jednocześnie gęsty i dźwięczny, bo całość zestawiona została z głosem dzwonu. Na marginesie zauważmy, że słowo *kantyczki*, oznaczające popularną pieśń religijną, bardzo dobrze rymuje się pojęciowo z wyrazem *dzwon*, a także z wyrażeniem „srebrzysty gotyk”, które będzie jeszcze przedmiotem refleksji.

Te dwa wrażenia zmysłowe (nie bez powodu używam tu określenia *wrażenie/impresja*; do tej kwestii wrócę w zakończeniu artykułu): z jednej strony wzrokowe, z drugiej – słuchowe, uruchamiają w wierszu równoległe ciągi skojarzeń, które

⁵ K.K. Baczyński, <http://kultura.onet.pl/fragmenty-ksiazek/kiedy-się-milosc-smiercia-stala/89ejk2p> [dostęp: 30 grudnia 2017 roku].

jednak nieustannie splatają się ze sobą za sprawą wyrafinowanych metafor. Poszukiwaną zasadą kompozycyjną jest tu więc w poetycki sposób przepracowana asocjacja. Słoneczna żyłka na ścianie wyprowadza nas w sferę wiosennej natury, natomiast kantyczki deszczu, które przywołują z kolei na myśl również melodię i słowa piosenki *Sur le pont d'Avignon*, otwierają szereg skojarzeń o charakterze kulturowym.

Aż do ostatniego wersu autor będzie się konsekwentnie odwoływał do dwóch tylko zmysłów: wzroku i słuchu. Nawet wtedy, gdy wzywa czytelnika, by „odetchnął drzewem”, chodzi mu nie o to, by ten poczuł wiosenny zapach (choć taki efekt może powstawać dzięki semantycznym konotacjom przywołanego połączenia słów), ale o to, by usłyszał „ton” „naprężony jak promień”. To porównanie ma notabene charakter synestetyczny, bo ton, to wrażenie dla ucha, a promień – dla oka. Przydawka *naprężony* obsługuje oba te zmysły, bo może się odnosić zarówno do efektów wizualnych (na przykład naprężony łuk gotyckiego sklepienia), jak i akustycznych (choćaby naprężona struna lutni). Jednocześnie odsyła też do sfery czysto mentalnej, bo żeby uchwycić coś trudno postrzegalnego – a z taką sytuacją mamy właśnie do czynienia w analizowanym wierszu – trzeba natężyć całą swą uwagę, naprężyć władze poznawcze.

Wspomniane przed chwilą dwa szeregi skojarzeń porządkowane są w tekście za pomocą elementów leksykalnych należących do paru odpowiednio dobranych pól semantycznych. Znajdziemy tu więc zarówno pojedyncze słowa, jak i całe wyrażenia związane z wiosną i budzącym się do aktywności światem przyrody. Oprócz przywoływanych już wcześniej „żyłki słonecznej” czy „fotografii wszystkich wiosen” są to: „kantyczki deszczu”, „promień”, „wody wiatrem oddychanie”, „anemiczne pączki ciszy”, „drzewa”, „lasy zielone”, „liściaste suknie panien”, „ptaki płowozłote” czy „białe łanie” – samice jelenia lub daniela, które wiosną obiecują nowe życie; w grę wchodzi tu także wyrazy i wyrażenia, które albo wprost nazywają barwy wiosny, przede wszystkim powtarzający się kilkakrotnie przymiotnik *zielony*, albo też je wyraźnie konotują, takie jak: *słoneczny*, *promień*, *niebo*, *woda*, *pączki*⁶.

Obrazy odnoszące się do świata przyrody spięte zostały za sprawą subtelnych metafor z poetyckimi odesłaniami do kultury i jej wytworów. Ten właśnie porządek obsługiwany jest, po pierwsze, przez wyrażenia muzyczne, takie jak: „kantyczki deszczu”, „wyblakłe nutki”, „nieba dzwon”, „zielone staroświeckie granie”, „anemiczne pączki ciszy”, „naprężony ton”, „najcieńsza wiatru gama”, „lutnie”, „coraz cichszy taniec”. Dzięki metaforom mamy tu z jednej strony przywołane instrumenty i efekty muzyczne wytworzone przez człowieka, z drugiej zaś – melodie natury: pluskanie i szmer wiosennego deszczu, ciszę, która zamknięta jest jakby w pącz-

⁶ Na temat barw w twórczości K.K. Baczyńskiego zob. M. Balowski, *Pole semantyczne kolorów w twórczości K.K. Baczyńskiego* (cz. 1. *Analiza statystyczno-językowa*), „Zeszyty Naukowe. Uniwersytet Opolski. Językoznawstwo” 1998, z. 17, s. 5–19.

kach, więc czeka tylko, by rozkwitnąć jakimś dźwiękiem, delikatny szum wiatru nad wodą, szelest liści; płowozłote ptaki pozwalają domyślać się ich głosów. Tej muzyce towarzyszy taneczny ruch: tańczą panowie, panie, „tańczą liściaste suknie panien” (zwróćmy uwagę na tę wyszukaną metonimię), łanie „uchodzą w coraz lżejszy taniec”, a ptaki „wirują” tak jak pary w tańcu.

Skojarzenia muzyczne powstają między innymi dzięki wywołanej z pamięci francuskiej piosence. Zauważmy, że wyrażenie „na moście w Avignon”, pojawiające się w tekście Baczyńskiego trzykrotnie ujęte zostało w cudzysłów, tak jakby chodziło o przytoczenie polskiego przekładu piosenki. Jest to jednak kryptocytat, ponieważ – o ile mi wiadomo – ten tekst nie był tłumaczony na nasz język. Żeby można go było wyśpiewać po polsku, trzeba byłoby ująć jego treść w nieco inną formę, na przykład taką:

Sur le pont d'Avignon
l'on y danse, l'on y danse,
sur le pont d'Avignon
l'on y danse tous en ronde.

To jest most w Awinion,
tu się tańczy, tu się tańczy,
to jest most w Awinion,
Tutaj tańczą wszyscy w krąg.

To, co poeta daje w cudzysłowie, jest więc jedynie powtórzeniem polskiej wersji tytułu, a mimo to świetnie spełnia swą funkcję, przywołując echo słów dziecięcej piosenki.

Uruchamia ona jeszcze jeden ciąg kulturowych asocjacji, a mianowicie skojarzenia z architekturą i sztuką francuskiego średniowiecza. Nie chodzi tu wyłącznie o most i Pałac Papieski w Awinionie, o którym była mowa wcześniej, ale o „srebrzysty gotyk” innych miast, których „widma” w „zielonej okien ramie” przesuwają się przed oczyma poety, być może o strzeliste kościoły Paryża, Soissons, Chartres, Rouen, Amiens, Reims, Bourges. Gotyk francuski rzeczywiście jest srebrzysty, bo jego budowle, w przeciwieństwie do tego, co miało miejsce w innych częściach Europy, wznoszone były z kamienia, a nie z czerwonej cegły.

Gotyk to nie wyłącznie architektura. Są w analizowanym wierszu subtelne odwołania również do innych wytworów średniowiecznej kultury. Wspomniane już w innym kontekście lutnie odsyłają nie tylko do dworskiej kultury muzycznej, lecz także do poezji trubadurów wykonywanej przy wtórze tego właśnie instrumentu.

Niezwykłe ciekawy ciąg skojarzeń uruchamiają również „białe łanie”. Zauważmy, że jeleń, daniel, a zwłaszcza biały jednorożec (w europejskim średniowieczu symbol Chrystusa) to częste motywy tapiserii o tematyce zarówno religijnej, jak

i świeckiej. Przywołajmy chociażby takie arcydzieła jak *Dama z jednorożcem*, eksponowana obecnie w paryskim Muzeum Cluny, czy siedem tkanin z cyklu *Polowanie na jednorożca*, przechowywanych w Metropolitan Museum of Art. Na tych wspaniałych kobiercach, z których słynęli zwłaszcza mistrzowie brukselscy, tło dla przedstawianej sceny stanowiły często liście i kwiaty (stąd pewna ich odmiana nosiła nazwę *mille-fleur*), ale także drobne zwierzęta i wirujące „płowozłote ptaki”. Główną barwą tapiserii z Cluny jest czerwień, ale już w *Polowaniu na jednorożca* i na innych średniowiecznych gobelinach dominują: żółć, złoto, błękit, srebro, szarości, biel i wszystkie odcienie zieleni, a więc ta paleta kolorów, którymi również Baczyński maluje obrazy w swoim wierszu.

Nie można w końcu zapomnieć o jeszcze jednym polu semantyczno-leksykalnym wyrażnie obecnym w analizowanym utworze. Chodzi tu mianowicie o słowa i całe wyrażenia oznaczające ulotność, zanikanie dźwięku i obrazu, a więc na przykład: „wyblakły”, „anemiczny”, „niewidzialny”, „najcieńsza wiatru gama”, „widma miast”, „uchodzą w coraz cichszy taniec”. Do tego ciągu asocjacji należą też znaczenia wprowadzane przez frazę „lutnie, co uciekły z rąk” i zwrot „wirują ptaki płowozłote”. Nad instrumentami traci władzę lutnista i zaczynają się one od niego oddalać, żyć własnym życiem, trochę tak jak myśli, które wywołują następne skojarzenia i w pewnym momencie trudno nad nimi zapanować. Podobnie ptaki już nie fruwać, tylko „wirują” wśród innych obrazów przesuwających się przed oczyma odbiorcy tekstu; tekstu, który zabrzmiał i wybrzmiał, tak jak wybrzmiewają tony kantyczki, dzwonu, dziecięcej piosenki. Kształty awiniońskiego mostu i tańczących na nim postaci, barwy gotyckich katedr i tkanin, wywołane z pamięci własnej i zbiorowej za sprawą słów poety, stopniowo zanikają, tak jak zanika refleks słońca na ścianie.

Niewątpliwie główną zasadą kompozycyjną wiersza, oprócz zapisu wrażeń wzrokowych i słuchowych, jest tu – jak starałam się pokazać – asocjacja. Warto jednak wspomnieć również o obecnych w tekście kontrastach. Z jednej strony ledwie w nim słyszymy „wyblakłe nutki”, a z drugiej odzywa się „nieba dzwon”, „staroświeckiemu graniu” przeciwstawiają się „pączki ciszy”, „widma miast” oponują z „zielonymi lasami” i innymi obrazami natury, nastrój radości i optymizmu splata się z nutą zadumy nad urodą świata i pięknem dzieł sztuki, z uświadomieniem sobie kruchości ludzkich dzieł, które w jednej chwili mogą się obrócić w ruinę i stać jedynie „widmem”, a także z nostalgią towarzyszącą upływowi czasu, czego doświadczamy w dziejach kultury, ale również w tym właśnie wierszu.

Chcę zwrócić uwagę na jeszcze jeden ważny szczegół, świadczący o wielkim wyrafinowaniu analizowanego tekstu. Otóż porządek kultury, do którego znajdujemy w nim odwołania, to nie tylko romańska i gotycka sztuka średniowiecza. Ta została nazwana przez poetę wprost, ale jest tu też odniesienie do innego nurtu w sztuce, równie ważnego dla kulturowego dziedzictwa Europy, także ukształtowanego we Francji, z której artystycznymi dokonaniem Baczyński był przecież

bardzo dobrze zaznajomiony. Chodzi oczywiście o impresjonizm i zasadniczą dla tego nurtu rolę światła, słońca, przyrody, dla której wychodzi się z atelier na otwartą przestrzeń. Pierwsza strofa wiersza to czysta impresja, a „wody wiatrem oddychanie” przywodzi na myśl staw w Giverny wielokrotnie utrwalony na obrazach Moneta, czy wiosenne wody Sisleya.

Czym więc jest wiersz *Sur le pont d'Avignon* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego? Jest żyłką słoneczną na ścianie, wspomnieniem chwil beztroskiej radości, wiosennym koncertem, który uruchamia dziecięcą piosenka, ale także wyszukaną galerią europejskiej sztuki, impresjonistycznym obrazem, który jako jedyny może stanowić „fotografię wszystkich wiosen”, czy też barwną tapiserię, którą poeta rozwija przed oczyma czytelnika.

Bibliografia

- K.K. Baczyński, *Utwory zebrane*, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1979.
- Balowski M., *Pole semantyczne kolorów w twórczości K.K. Baczyńskiego (cz. 1. Analiza statystyczno-językowa)*, „Zeszyty Naukowe. Uniwersytet Opolski. Językoznawstwo” 1998, z. 17.
- Dobrzyńska T., „Lewym o przeszłość, prawym o przyszłość uderzę” [...] – na temat metryki Dziadów Mickiewicza [w:] teże, *Tekst poetycki i jego konteksty*, Warszawa 2015.
- Nad wierszami Baczyńskiego. *Interpretacje i szkice*, red. G. Ostasza, Rzeszów 1989.
- Wiśniewski J., *Muzyczny rezonans w świecie. O niektórych funkcjach odniesień muzycznych w wierszach Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, z. 4.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest analiza i interpretacji wiersza *Sur le pont d'Avignon* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego z odniesieniem do jego kontekstów i kodów kulturowych. Autorka stara się wykazać, że utwór ten, pozostający w żywej relacji z innymi wytworami kultury, nie tylko językowymi, to arcydzieło polskiej liryki autotematycznej. Ważne są w nim odwołania do dwóch zasadniczych nurtów francuskiej kultury: gotyku i impresjonizmu.

Słowa kluczowe

polska poezja współczesna, lingwistyka tekstu, tekst w kontekstach

How to interpret *Sur le pont d'Avignon* by Krzysztof K. Baczyński? Text and contexts

Summary

The subject of the article is the analysis and interpretation of the poem *Sur le pont d'Avignon* by Krzysztof Baczyński with reference to its contexts and cultural codes. The author tries

to show that the poem, remaining in clear relationships with other creations of culture, not only lingual ones, is a masterpiece of Polish autothematic lyrics. The analyzed text of Baczyński refers to two trends fundamentally important in the French culture: Gothic and Impressionism.

Keywords

Polish contemporary poetry, text linguistics, text in contexts

Czysta negatywność. Róże poetów minionego wieku (Leśmian, Rilke, Różewicz, Celan)

1.

Dla opisu sytuacji języka poetyckiego w XX wieku szczególnie instruktywne i przydatne – bo wielce symptomatyczne – wydaje się wspomnienie Tadeusza Różewicza zawarte w szkicu *Do źródeł*:

W roku 1948 rozmawiałem – w czasie zjazdu młodych pisarzy w Nieborowie – dużo z Tadeuszem Borowskim. Było to nasze drugie spotkanie w życiu. Rozmawialiśmy wtedy o różnych rzeczach i o poezji. Borowski zastanawiał się, czy w wierszach można jeszcze używać takich zwrotów, jak np. „księżyc świeci”. „... z tego wiersza się nie zrobi – co?” – zapytał. „Nie wiem – odpowiedziałem – ale spróbować można”. Pamiętam, że po powrocie ze zjazdu w Nieborowie zabrałem się do wykonania zadania. Napisałem wiersz pt. *Księżyc świeci*:

Księżyc świeci
pusta ulica
księżyc świeci
człowiek ucieka

księżyc świeci
człowiek upadł
człowiek zgaśł
księżyc świeci

księżyc świeci
pusta ulica
twarz umarłego
kałuża wody¹

¹ T. Różewicz, *Proza 2*, Kraków 1990, s. 115–116 (wiersz z tomu *Czerwona rękawiczka*, 1948).

Wspomnienie to jest oczywiście bezpośrednio uwikłane w kontekst sytuacji historycznej i moralnej po wielkiej katastrofie. W tym miejscu kontekst ten jednak pominię, by potraktować je znacznie ogólniej. Pozwala na to – jak zaznaczyłem – symptomatyczność rozmowy opowiedzianej przez Różewicza. A jest to w istocie – czy raczej była – rozmowa o warunkach i możliwościach użycia w poezji pewnego języka – ściślej: pewnych słów. Zatem rozmowa o wielkim znaczeniu dla rozpoznania sytuacji języka poetyckiego w minionym stuleciu. Bo jeśli wierzyć Paulowi Valéry, to właśnie język (słowa) jest (są) dla/w poezji najważniejsze. W znanej wypowiedzi francuski poeta twierdził, że poezję tworzy się nie z myśli (można by dodać: i z uczuć), lecz ze słów.

Z jednej strony rozmowa Różewicza z Borowskim świadczy o głębokim zwątpieniu – o poczuciu, że z pewnych słów poezji już się nie robi, nie da się zrobić. Z drugiej strony zadanie podjęte przez Różewicza było próbą poetyckiego zmierzania się z tą niemożliwością, a jego udane artystycznie wykonanie – napisanie świetnego wiersza – oznaczało nie tylko ożywienie przez poetę martwego już – jak się zdawało – słowa (zwrotu).

Zadanie to znaczyło (i znaczy) jeszcze dwie rzeczy. Po pierwsze, że słowa są – by tak rzec – niewinne – winne może być tylko ich (niewłaściwe) poetyckie użycie. Po drugie, że sposobem, by ocalić słowo dla/w poezji jest – jeśli można powiedzieć na razie najkrócej – zastąpienie jego pozytywności jego negatywnością. Przez pozytywność rozumiem całą wyznaczoną przez tradycję (literacką i kulturową) semantykę danego słowa. Różewicz nie rozwija autointerpretacji swojego wiersza. Gdyby go jednak skomentował, najpewniej powiedziałby właśnie to: że musiał odjąć słowu *księżyc* jego dotychczasowe użycia i znaczenia, by dać mu nowe – poetyckie – życie.

2.

Słowem, które stanie się przedmiotem refleksji w takiej właśnie perspektywie, będzie słowo *róża*. Nie miejsce, by rekonstruować jego – skądinąd znaną – długą i bogatą tradycję obecności w poezji (tym bardziej szerzej: w literaturze i kulturze). Przypomnę tylko krótko, że w swojej semantyce słowo to odsyła do dwóch zasadniczych znaczeń: poznawczego (*róża mistyczna*) i estetycznego (*róża* jako synonim piękna). Co z tego pozostało w poezji XX wieku? Pytanie – jak łatwo się domyślić – jest oczywiście retoryczne. Można by odpowiedzieć na nie zwięźle i prosto: nic. Ale to „*nic*” nie oznacza, że słowo *róża* zniknęło z poezji, ponieważ poeci uznali, że wiersza z niego już się nie robi. Odwrotnie – słowo to wykazało zadziwiającą trwałość i żywotność. Tyle że – wielokrotnie powracając werbalnie – było właściwie nieodmiennie naznaczone różnie rozumianą negatywnością.

Spróbuję zatem opisać – na kilku wybranych przykładach wierszy wybitnych polskich i europejskich poetów poprzedniego stulecia – historię tego arcyliterackiego toposu czy raczej tej arcyliterackiej figury. Chociaż zachowam chronologię

komentowanych wierszy, nie ta historia – tym bardziej wyczerpująco ujęta – ma być jednak nadrzędnym przedmiotem rozważań. Ich zasadniczym celem będzie w istocie rozpoznanie ujawniającej się w przemianach tego toposu / tej figury sytuacji języka poetyckiego w XX wieku (i – ogólniej – sytuacji poezji/literatury).

3.

Przykład pierwszy: Bolesław Leśmian

Dni się za dniami dłużą,
Noce – w jeziorach witam...
Kiedy ty kwitniesz, rózo?
„Ja nigdy nie zakwitam...”

„Ja nigdy nie zakwitam...”
Twójże to głos, o rózo?
Słowo po słowie chwytam,
Dni się za dniami dłużą...²

(*Róza*)

A jeśli jeszcze, prócz duszy i ciała,
Jest w tym ogrodzie jakaś róza trzecia,
Której purpura przetrwa snów stulecia,
To wszakże ona też nam w piersi pała –
Ta róza trzecia, prócz duszy i ciała!³

(*Trzy róże*)

Takie są róże Bolesława Leśmiana. Pierwsza z nich wprawdzie istnieje, ale jest właściwie – i zawsze – półmartwa czy martwa („Ja nigdy nie zakwitam...”). Druga natomiast – stanowiąc figurę niepoznawalnej i niewyraźnej tajemnicy – jest nieobecna, jest znakiem nieobecności. Ich istnienie okazuje się więc albo tylko połowiczne, albo zaledwie domyślne. Nie trzeba podkreślać, że róże te są, by tak rzec, zaprzeczone, choć – myślę o przełomie XIX i XX wieku – przynależą do czasu (szczególnie pierwsza z nich) wciąż sprzyjającej im estetyki. W tym sensie oba wiersze Leśmiana można uznać za prekursorskie: wyprzedzają i zapowiadają przyszlą – już w pełni XX-wieczną – sytuację tego toposu / tej figury.

² B. Leśmian, *Poezje*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1994, s. 26 (wiersz z tomu *Sad rozstajny*, 1912).

³ Tamże, s. 186 (wiersz z tomu *Łąka*, 1920).

Przykład drugi: Rainer Maria Rilke

Rózo, o czysta sprzeczności, radość,
niczym nie być snem pod tyloma
powiekami⁴

(Rózo...)

Nie podejmuję się odczytania tej lirycznej miniatury Rainera Marii Rilkego. Pomimo swojej objętości – a może właśnie dlatego – doczekała się ona niezliczonej ilości studiów i nawet książek, jak również przekładów na inne języki (na język polski – kilkunastu). Przypomnę tylko, że austriacki poeta napisał ją dla siebie – jako inskrypcję, która zgodnie z jego życzeniem została wyryta w kamieniu nagrobnym. Dodatkowo otaczająca te trzy linijki aura legendy wzmogła oczywiście zainteresowanie komentatorów, tłumaczy i poetów. Już sama ich gramatyka bywa w polskim przekładzie różna. W zacytowanym tłumaczeniu Bernarda Antochewicza negacja jest jakby niezależna od słowa *róza*.

W zakończeniu poświęconego Rilkemu wiersza *Appendix dopisany przez „samo życie”* Różewicz cytuje całość „rózanej” miniatury w innej wersji – takiej, w której negacja odnosi się bezpośrednio do róży:

Rózo, o czysta sprzeczności, rozkoszy,
Nie jesteś niczym snem pod tyłu
Powiekami⁵

Tak czy inaczej, słowo *róza* zostało uwikłane w kontekst negacji („niczy”, „nie być”, „nie jesteś”). Tym bardziej z całą pewnością można powiedzieć, że w ujęciu Rilkego słowo to utraciło swoją jednoznaczność – stało się synonimem „czystej sprzeczności”, a więc znakiem wzajemnie wykluczających się sensów, wzajemnie negujących się znaczeń.

Przykład trzeci: Tadeusz Różewicz

Róza to kwiat
albo imię umarłej dziewczyny

Różę w ciepłej dłoni można złożyć
albo w czarnej ziemi

⁴ R.M. Rilke, *Wiersze rozproszone i pośmiertne z lat 1906–1926*, wybrał, przełożył i przedmową opatrzył B. Antochewicz, Wrocław 1991, s. 128.

⁵ T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 510 (wiersz z tomu *Na powierzchni poematu i w środku*, 1983).

Czerwona róża krzyczy
złotowłosa odeszła w milczeniu

Krew uciekła z bladego płatka
kształt opuścił suknie dziewczyny⁶
(*Róża*)

czy wiersz się uda?

w poezji jak w białej róży
zagnieździła się
naga nuda

chciałem stworzyć
wiersz wysoki
strzelisty
[...]
strzałę czarną
różę mistyczną
[...]
w poezji jak w róży
zagnieździła się
biała nuda⁷

(*jeszcze próba*)

[róża] rysuje się ostro
w pustym białym
pokoju
jakby ją wykroił
lancetem
doktor
Gottfried Benn

w nocy róża
opisuje zapachem
swój kształt i ciężar
[...]
rozkwita
jest zaborcza

⁶ Tamże, s. 7 (wiersz z tomu *Niepokój*, 1947).

⁷ T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 35.

nie toleruje
w swoim otoczeniu
ani słowika
ani poezji
[...]
następnego dnia
o świcie
wyniosłem różę
do drugiego pokoju

mogłem wreszcie zająć się
wierszem

w obecności róży
niknął
w oczach
bezpieczny zaczął nabierać
rumieńców
ożywiony poruszył się

zauważyłem że poezja
jest zazdrosna o różę
róża zazdrosna o poezję

po kilku godzinach
spędzonych z muzą
otworzyłem drzwi
[...]
[róża] nie straciła nic z godności
i znaczenia⁸

(*Świt dzień i noc z czerwoną różą*)

Przypomniałem fragmenty trzech wierszy Tadeusza Różewicza pochodzących z różnych okresów jego twórczości. Każdy z nich wymaga choćby krótkiego – i osobnego – komentarza. Jest rzeczą symptomatyczną czy nawet symboliczną, że swój debiutancki zbiór *Niepokój* poeta otworzył wierszem *Róża*. Pomijam – godny skądinąd uwagi – historyczno-biograficzny kontekst tego utworu napisanego w 1945 roku. Ważniejsze wydaje się równoległe rozwinięcie dwóch znaczeń słowa *róża*. Właśnie w perspektywie tego rozwinięcia tytułowe słowo jako nazwa ‘kwiatu’

⁸ Tegoż, *nożyk profesora*, Wrocław 2001, s. 28–30.

nieodwołalnie traci swoją jednoznaczność i niewinność. Uporczywie prześwituje przez nie bowiem – może już zawsze będzie prześwitywać – jego negatyw: „imię umarłej dziewczyny”. Wiersz ten – w sensie najogólniejszym – zapowiada i zarazem diagnozuje kres pewnego języka poetyckiego, koniec pewnego typu poezji czy – szerzej – pewnego rodzaju estetyki.

Rzeczywiście, późniejszy o kilka dekad utwór *jeszcze próba* zdaje się tę zapowiedź i tę diagnozę w pełni potwierdzać. Z jednej strony najwyraźniej trudno / coraz trudniej „stworzyć / wiersz wysoki / strzelisty”, bo – by użyć formuły Hugona Friedricha – „transcendencja” stała się „pusta” i już go nie ożywia. Z drugiej strony poezja pozbawiona tego źródłowego wymiaru została skazana / skazała się na jałowość, „nudę”, nijakość. A zatem – by tylko powtórzyć metafory poety – ani „czarna / róża mistyczna”, ani „biała róża”. Dodam jeszcze, że w rękopisie przedostatni (ostatni) fragment wiersza brzmi także negatywnie: „tracę nadzieję / bo w słowie róża / róża nie istnieje”⁹. Różewicz – uznawszy jednak tę myśl za zbyt oczywistą czy nawet banalną – przezornie z wersji ostatecznej cały ten fragment wykreślił (zamazał).

I wreszcie trzeci – już bardzo późny – wiersz poety, który brzmi jak – oczywiście nie dyskursywny, lecz operujące „rózańą” metaforyką – podsumowanie. Okazuje się bowiem, że nie można pogodzić róży i poezji, że istnieje między nimi zasadnicza sprzeczność, że wzajemnie i całkowicie się wykluczają. Opisana w wierszu róża ma – by wyrazić się antropomorfizująco – silne poczucie własnej tożsamości: „godności” i „znaczenia”. Jest osobliwie samowystarczalna i niedostępna: „w nocy róża / opisuje zapachem / swój kształt i ciężar”. Ale właśnie taka – w swojej samowystarczalności i wyrazistości, niedostępności i zaborczości – nie może się stać przedmiotem poezji: „nie toleruje / w swoim otoczeniu / ani słowika / ani poezji”, „w obecności róży / [wiersz] niknął / w oczach / bezpieczny zaczął nabierać / rumieńców / ożywiony poruszył się”. Można powiedzieć ogólniej: poezja przestała wchłaniać takie przedmioty jak róża, przestała przyswajać takie słowa jak *róża*. I te przedmioty, i te słowa zaczęły bowiem (coraz bardziej) rozmijać się z jej czasem, z rzeczywistością jej czasu.

Przykład czwarty: Paul Celan

Nikt znowu lepi nas z ziemi i gliny,
nikt zaklina nasz proch.
Nikt.

⁹ Tegoż, *Płaskorzeźba*, dz. cyt., s. 34.

Błogosławiony bądź, Nikt.
Dla ciebie pragniemy
kwitnąć.
Na-
przeciw tobie.

Niczym
byliśmy, jesteście,
pozostaniemy, kwitnąć:
róża nicości,
róża niczyja.

Ze
słupkiem jasnym od dusz,
z pustynnym pręcikiem niebios,
z koroną, czerwoną
od purpurowego słowa, które śpiewaliśmy
ponad, o, ponad
cierniem¹⁰.

(*Psalm*)

Przywołałem w całości – w przekładzie Ryszarda Krynickiego – jeden z najsłynniejszych wiersza Paula Celana. Pomijam znowu jego kontekst historyczno-biograficzny. Wiersz pochodzi ze zbioru *Róża niczyja* (1963) – tytuł całemu tomowi dał zatem jeden z kluczowych wersów *Psalmu*. Negatywność tego wiersza jest czysta, radykalna i całkowita: mnożą się w nim słowa i sformułowania „Nikt”, „nic”, „róża nicości”, „róża niczyja”. Zatem – róża niemożliwa, róża nieistniejąca, róża, której w istocie nie ma. Właśnie – w istocie. Choćby nawet werbalnie pojawiała się w XX-wiecznej poezji, tak naprawdę może istnieć jedynie jako nieobecność, tylko jako nicość, wyłącznie jako własne nieistnienie.

4.

W wielokrotnie komentowanym, bo politycznie i moralnie kontrowersyjnym wierszu publicystycznym *List do prezydenta Bieruta* Jarosław Iwaszkiewicz wyznaje:

Ja wiem, ja teraz już dużo rozumiem
I staram się zapomnieć to, co przeminęło,
Nie oglądam się nawet, lecz trochę mi szkoda
„Zachodów promienistych” i „róż”, i „marmurów”...¹¹

¹⁰ P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, wybór i przekład R. Krynicki, Kraków 2013, s. 173.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1977, s. 230.

Te słowa, stanowiące wyraz samoświadomości autora – odejmuję im w tym miejscu uwikłanie w czas historyczny – mogłyby być wyznaniem wielu poetów XX wieku. Ale – w świetle przypomnianych wierszy – można powiedzieć krótko: próżne wspomnienia, daremne żale. Wiedzieli to i Bolesław Leśmian, i Rainer Maria Rilke, i Tadeusz Różewicz, i Paul Celan. I jeszcze wielu innych poetów zeszłego stulecia.

Autorzy obecni w tym szkicu podjęli się w istocie zadania heroicznego, zadania niemożliwego, zadania niewykonalnego. Stanęli bowiem – mówiąc najogólniej – przed najtrudniejszym pytaniem czy wyzwaniem: jak ocalić poezję, jeśli jej estetyczny fundament – dotychczasowy język poetycki, skrótowo metaforyzowany przez słowa takie jak *księżyc* czy *róża* – rozsypał się pod presją czy to przemian samej estetyki, czy to – i niewątpliwie tym bardziej – wydarzeń historycznych, procesów cywilizacyjnych i przemian kulturowych. Napotkali czy raczej postavili sobie i innym pytanie, czy te słowa (co znaczy: ten język) uda się jeszcze zachować dla/w poezji.

Aby ocalić – powracam do rozważanego przykładu toposu/figury róży – słowo z nadania rozległej tradycji najgłębiej poetyckiej, twórcy przypomnianych wierszy musieli je przekroczyć, musieli mu zaprzeczyć, musieli je zanegować. Róża mogła się pojawić – i rzeczywiście pojawiała się w ich wierszach, ale już tylko jako własny cień, jako własny negatyw, jako – by powrócić do utworu Różewicza – własne odbicie w lustrze:

zobaczyłem czarną różę
która przeglądała się w lustrze
[...]
zabrałem róży
jej odbicie z lustra
zamieniłem w słowo

i w ten sposób
skończyłem
rzecz¹²

(*Świt dzień i noc z czerwoną różą*)

Zatem jedynie tak mógł – już na początku XXI wieku – powstać wiersz o róży czy raczej o jej odbitym wizerunku.

Sytuację tego jednego – nie ukrywam: świadomie i celowo wybranego – słowa można zatem potraktować jako skrót czy metaforę całościowo rozumianej XX-wiecznej sytuacji języka poetyckiego. Słowo to – żeby w nim przetrwać – musiało w przywołanych wierszach stać się na różny sposób pojętą nicością. I – ogólniej – język fundowany na takich słowach, żeby móc pozostać językiem poezji, musiał stać się językiem mniej lub bardziej radykalnej negacji. Spełnić się w różnych formach czystej negatywności.

¹² T. Różewicz, *nożyk profesora*, dz. cyt., s. 30.

Bibliografia

Celan P., *Psalm i inne wiersze*, wybór i przekład R. Krynicki, Kraków 2013.

Iwaszkiewicz J., *Wiersze*, t. II, Warszawa 1977.

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

Rilke R.M., *Wiersze rozproszone i pośmiertne z lat 1906–1926*, wybrał, przełożył i przedmową opatrzył B. Antochewicz, Wrocław 1991.

Różewicz T., *Proza 2*, Kraków 1990.

Różewicz T., *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.

Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995.

Różewicz T., *nożyk profesora*, Wrocław 2001.

Streszczenie

Przedmiotem szkicu jest obecność toposu/figury róży w poezji Bolesława Leśmiana, Rainera Marii Rilkego, Tadeusza Różewicza i Paula Celana. Lektura wierszy wymienionych poetów pozwala rozpoznać różne formy jego/jej negatywności. W formach tych ujawnia się ogólniej rozumiana sytuacja języka poetyckiego w XX wieku.

Słowa kluczowe

Bolesław Leśmian, Rainer Maria Rilke, Tadeusz Różewicz, Paul Celan, róża, negatywność

Pure negativity. Roses in the twentieth century poetry (Leśmian, Rilke, Różewicz, Celan)

Summary

The subject of the essay is the presence of the topos / the figure of rose in the poetry of Bolesław Leśmian, Rainer Maria Rilke, Tadeusz Różewicz and Paul Celan. The reading of their poems enables us to recognize various forms of negativity of this topos / this figure. In a broader sense, these forms also reflect the situation of 20th-century poetic language.

Keywords

Bolesław Leśmian, Rainer Maria Rilke, Tadeusz Różewicz, Paul Celan, rose, negativity

Agnieszka Marcinkiewicz

*XCIX Liceum Ogólnokształcące im. Z. Herberta w Warszawie
doradca metodyczny WCIES*

Ta kłopotliwa miłość, czyli jak czytać poezję erotyczną na lekcjach języka polskiego

Zacznę od przytoczenia wypowiedzi dwóch uczniów klasy maturalnej, a więc ludzi dorosłych. Pierwszy został poproszony o omówienie sposobu ukazywania w literaturze miłości niespełnionej. Jako jeden z przykładów podał relacje między rodzicami (sic!) Tadeusza, tytułowego bohatera utworu Adama Mickiewicza; drugi zaś, omawiając problem sposobu ukazania w tekstach kultury pokusy i jej zwalczania, powołał się na znany erotyk Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Lubię, kiedy kobieta...*

Zaskakujące, nieprawdaz? Skąd się biorą takie stwierdzenia? Dlaczego uczniowie powołują się na takie przykłady, a co więcej – nie wyczuwają ich nieadekwatności? W pierwszym wypadku wyjaśnienie jest chyba stosunkowo proste. Wybór kuriozalnego przykładu wynika – wydaje się – z nieuważnej lektury polecenia, niezrozumienia słowa *niespełniona* w odniesieniu do miłości, wreszcie – utożsamienia znaczenia wyrażenia „niespełniona miłość” z innym – „nieszczęśliwa miłość”. Można odnieść wrażenie, że pole znaczeniowe wyrazu *miłość* (mówimy cały czas o miłości o charakterze erotycznym, świadomie pomijam inne znaczenia tego pojęcia, gdyż nie są one przedmiotem tego szkicu) według tego ucznia opiera się na bardzo uproszczonych antynomiach: miłość szczęśliwa – nieszczęśliwa; miłość platoniczna – miłość zmysłowa. Na wszelkie subtelności brak już miejsca.

W wypadku drugiego ucznia, który mówił o erotyku Przerwy-Tetmajera w kontekście zwalczania pokusy, sytuacja jest bardziej skomplikowana. Poproszony o wyjaśnienie, dlaczegoż to wiersz mówiący o uleganiu pokusie został wybrany jako przykład utworu mówiącego o walce z pokusą, stwierdził, że podmiot liryczny walczy z pokusą, mimo że jej ulega, bo wie, że powinien myśleć o ojczyźnie i walce o niepodległość (sic!), a nie ulegać pokusie miłości cielesnej. Wydaje się, że w przekonaniu tego ucznia w poezji czy w literaturze w ogóle nie jest możliwe mówienie po prostu o zwykłych sprawach ludzkich, że trzeba znaleźć jakieś drugie dno, ideę, która wprawdzie jest ukryta, nie widać jej na pierwszy rzut oka, ale przecież być musi. I konieczne jest odnalezienie tej idei, bo inaczej nie można zinterpretować wiersza. No więc uczeń ideę znalazł... Że nie ma jej w tekście – nieważne. Że nie wynika ona z lektury – nieważne! Wystarczyłoby tymczasem przyjrzeć się językowi wiersza, zastanowić się nad znaczeniem słów,

nad tym, co dzieje się między słowami czy poza słowami. Łatwiej jednak poruszać się w znanych schematach...

Interpretowanie poezji... Uczniowie otrzymują w szkole pewien aparat badawczy, metajęzyk, którym się posługują, interpretując poezję. Na ów metajęzyk składają się: pojęcia z zakresu poetyki i z zakresu idei (filozofia, światopogląd, patriotyzm, troska o los ubogich itp.). I tym metajęzykiem posługują się – niekoniecznie ze zrozumieniem – analizując wiersz. Często używają więc pojęć zawartych w zbiorze otrzymanym w szkole (lub znalezionym w internecie) bez zastanowienia się, czy rzeczywiście są one użyteczne w wypadku danego tekstu. Zamiast więc badać słowa i relacje kontekstowe między nimi obecne w konkretnym wierszu, uczeń sięga do ogromnego zasobu wyuczonych terminów i próbuje je odnieść do konkretnego utworu. Efekty takich zabiegów zostały opisane wyżej.

Szczególną trudność sprawia – i to zarówno uczniom, jak i nauczycielom – interpretacja erotyków. Wynika to nie tylko z przyczyn obyczajowych (temat tabu), lecz także z braku pomysłów na interpretowanie tekstu, który trudno powiązać z jakąkolwiek ideą (typu: walka za ojczyznę, ciężki los biedoty itp.). Oto więc kilka propozycji tropów interpretacyjnych w odniesieniu do tego szczególnego rodzaju poezji.

Zacznijmy od słynnego erotyku *W malinowym chruśniaku* Bolesława Leśmiana (pierwszy wiersz z cyklu):

W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem
Zapodziali po głowy, przez długie godziny
Zrywaliśmy przybyłe tej nocy maliny.
Palce miałaś na oślep skrwawione ich sokiem.

Bąk złośnik huczał basem, jakby straszył kwiaty,
Rdzawe guzy na słońcu wygrzewał liść chory,
Złachmaniałych pajęczyn skrzyły się wisiory,
I siedł tyłem na grzbiecie jakiś żuk kosmaty.

Duszo było od malin, któreś, szepcząc, rwała,
A szeptał tylko wówczas nacichał w ich woni,
Gdym wargami wygarniał z podanej mi dłoni
Owoce, przepojone wonią twego ciała.

I stały się maliny narzędziem pieśnyczoty
Tej pierwszej, tej zdziwionej, która w całym niebie
Nie zna innych upojeń, oprócz samej siebie,
I chce się wciąż powtarzać dla własnej dziwoty.

I nie wiem, jak się stało, w którym okamgnieniu,
Żeś dotknęła mi wargą spoconego czoła,
Porwałem twoje dłonie – oddałaś w skupieniu,
A chruśniak malinowy trwał wciąż dookoła¹.

Na początek zapoznajmy się z interpretacją utworu pochodzącą z portalu Sciaga.pl. Nieco skróconą. Dlaczego sięgam do tego portalu, a nie do podręczników czy do naukowych analiz poezji Leśmiana? Dla większości uczniów bowiem portale tego typu są podstawowym źródłem wiedzy. Te zasoby są też dla uczniów tworzone – pod kątem tego, co jest wymagane na lekcjach. Oto jak interpretowany jest wiersz Leśmiana:

Wiersz pt. „W malinowym chruśniaku” jest najsłynniejszym erotykiem Bolesława Leśmiana, będącym jednocześnie utworem, który rozpoczyna cykl o tym samym tytule. [...] Leśmian w swych twórcach nie odnosił się do sytuacji politycznej kraju i świata, to właśnie niewątpliwie wyróżniało go spośród ogółu. Miał on znaczny wpływ na późniejsze pokolenia. [...]

Motyw malinowego chruśniaka jest symbolem szczęścia zakochanych. Są oni połączeni silnym, subtelnym uczuciem. Jest to miłość delikatna, w której brak jest lubieżności. Wyeksponowana jest intymność ale w bardzo wrażliwy sposób. Sytuację można odnieść do biblijnego raju. Dwoje ludzi i kuszący owoc, z tą różnicą, że kochankowie nie myślą o grzechu i jego konsekwencjach. Sytuacja znacząco pobudza wyobraźnię odbiorcy. Owoce przedstawiono niezwykle zmysłowo, wyeksponowana zostaje ich barwa, tu silna czerwień i soczystość. [...]

W powyższych wersach [*A szept nasz tylko wówczas nacichał ich woni*], mamy do czynienia z łączeniem wrażeń zmysłowych, czyli z synestezją. Podmiot liryczny podkreśla też, jak ważne jest doznanie zmysłowe, cała wiedza człowieka ma właśnie swe źródło w owym poznaniu, jest to wyraźnie odwołanie do filozofii sensualizmu. [...]

Kolejną znaczącą sprawą jest pojęcie czasu. Czas historyczny to początek lata, jednak tak naprawdę dla nich - kochanków, liczy się tylko to co dzieje się w danej chwili, znajdują się oni w swym mikrokosmosie. W odróżnieniu od chrusniaka, życie przemija. Świat ulega ciągłym zmianom. Po za tym ludzie kierują się instynktami. Jest to wyraźne nawiązanie do filozofii Bergsona. Pęd świata nie ma wpływu na uczucie zakochanych. Nie istnieje dla nich pojęcie grzechu i nie ograniczają się oni w żaden sposób. Są naturalni, piękni i zanurzeni w przyrodzie, znajdują się po za cywilizacją. Ich miłość jest subtelna, a w pieśnyczotach przeszkadzają im

¹ B. Leśmian, *W malinowym chruśniaku*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/w-malinowym-chrusniaku.html> [dostęp: 28 sierpnia 2017 roku].

tylko odgłosy natury, chociaż w rzeczywistości, natura staje się tak jakby trzecim kochankiem przyczyniającym się do dodatkowych pieszczot. Zmysły jednocześnie z doznaniem fizycznymi. Leśmian również dokładnie prezentuje opis przyrody, pewnych jej elementów, co powoduje znaczne ograniczenie perspektywy. [...] Zawarty w wierszu opis przyrody, mówi o jej elementach, które łączy rodzaj jakiejś ułomności. Jest ona oglądana z bliska, dzięki czemu podmiot może podkreślić jej brzydotę, zjawisko TUPIZMU. Świadczy to o tym, że człowiek tak naprawdę jest tylko częścią natury i nie ma w niej szczególnego znaczenia. Jest on tylko jednym z licznych elementów. [...]

„W malinowym chruśniaku” jest erotykiem, który ma swój własny rytm. Leśmian potrafił doskonale włączyć językiem. Opisuje on miłość zmysłową, nie platonyczną. Bohaterów przedstawia bardzo ogólnikowo, nie zgłębia ich wnętrza, nie opisuje ich wyglądu. Po prostu odbiorca wie, że istnieje dwoje ludzi, którzy wzajemnie się sobą zachwycają. Autor bardziej skupia się na jedności z przyrodą i przemijaniu czasu. Leśmian jest bardzo oryginalny, w wyjątkowy sposób uwydatnia piękno, tworzy liczne neologizmy, posługuje się literackim językiem. Utwór jest przykładem liryki narracyjnej. Leśmian snuje refleksje o związku człowieka z naturą².

Pominę litościwym milczeniem ewidentne błędy rzeczowe, jak choćby zaklasyfikowanie utworu do liryki narracyjnej (?) i zastanawianie się nad ogólnikową charakterystyką bohaterów albo odnajdywanie w tekście „elementów” turpizmu, oraz błędy kompozycyjne i językowe, nie wspominając o ortograficznych i interpunkcyjnych. Przyjrzyjmy się, co jest najważniejsze w tej analizie. Trudno znaleźć tu tezę interpretacyjną. Wiemy, że jest dwoje kochanków, że się kochają miłością delikatną i że przebywają w malinowym chruśniaku. Tyle. W zamian możemy poczytać o budowie wersyfikacyjnej utworu, o środkach stylistycznych, o elementach natury i jej brzydocie, o raju i grzechu, filozofii Bergsona itd. Dobrze, że na samym wstępie autor wspomniał, że Leśmian stronił od tematów politycznych, co jest wyraźnym sygnałem dla odbiorcy – nie, tutaj nie szukamy ojczyzny i walki o niepodległość (co, przypomnę, znalazł uczeń w erotyku Przerwy-Tetmajera).

Czemu służy taka analiza? Czy odnalezieniu sensów zawartych w lirycie? Zrozumieniu, jak można odczuwać miłość? Przeżyciu emocji? Wreszcie – odczuciu piękna zawartego w słowach i między słowami? Na pewno nie! Otrzymujemy za to kaleki twór wykorzystujący w ułomny sposób to, czego wyuczył się uczeń na lekcji. Warto więc może odpowiedzieć sobie na podstawowe pytanie: po co w szkole czytamy literaturę. Właśnie: czytamy literaturę, a nie – uczymy literatury. Nie po to

² Analiza wiersza „W malinowym chruśniaku” Leśmiana, http://sciaga.pl/tekst/17209-18-analiza_wiersza_w_malinowym_chrusniaku_lesmiana [dostęp 28 sierpnia 2017 roku] (pisownia i interpunkcja oryginalna).

przecież, by uczeń nauczył się odtwarzać wyuczone wiadomości w odniesieniu do tekstu literackiego. Obcowanie z literaturą to obcowanie z pięknem, przeżywanie własnych uczuć, emocji, doznań, refleksji. Tak, własnych! Nie – odtwarzanie cudzych (autora, nauczyciela, autora podręcznika) z użyciem niesprawnych narzędzi. A piękno literatury zasadza się w słowach, ich znaczeniach, relacjach między nimi, wreszcie – w tym, co tkwi poza słowami.

Podstawą czytania literatury, poezji winna być zatem refleksja nad językiem: przez zrozumienie i odczucie tego, co kryje się w słowach i ich znaczeniu, między słowami i poza nimi, możemy dojść do odczucia i zrozumienia całego utworu. Jak więc czytać Leśmiana w szkole? Na lekcji? Pomocą mogą służyć zdobycze lingwistyki kognitywnej, w szczególności teoria metafor³ – rozumianej jako sposób poznawania i interpretacji świata, a nie tylko jako środek stylistyczny w rozumieniu Arystotelesowskim.

Jeżeli więc założymy, że myślimy metaforami, tłumaczymy świat za pomocą metafor, analiza poezji stanie się nie sztuką dla sztuki, tylko badaniem pewnego szczególnego przypadku ludzkiego doświadczenia, a metafory użyte przez poetę – nie dziwnymi środkami stylistycznymi, ale po prostu sposobem mówienia, wspólnym dla wszystkich ludzi, w wypadku poezji – ujmującym świat indywidualnie, pozwalającym dostrzec powiązania, których nie zauważa zwykły użytkownik języka. Nie podejmę tu jednak próby analizy wiersza Leśmiana z użyciem narzędzi *stricte* naukowych (pozostawmy to językoznawcom)⁴, proponuję tylko kilka pomysłów na czytanie erotyku Leśmiana na lekcji.

Określmy najpierw charakter przestrzeni w wierszu. To oczywiście malinowy chruśniak. Wyszukajmy w utworze słowa, związki wyrazowe, które określają ową przestrzeń. Będą się one odwoływać do różnych zmysłów (wzroku, słuchu, dotyku, smaku): „zapodziani po głowy”, „palce miałaś na oślep skrwawione ich sokiem”, „bąk złośnik huczał basem”, „złachmaniałych pajęczyn skrzyły się wisiory”, „duszno było od malin”.

Można się pobawić: wypisać z wiersza słowa, których możemy użyć, opisując malinowy chruśniak. Otrzymujemy wtedy listę: „malinowy chruśniak”, „maliny”, „bąk”, „kwiaty”, „liść”, „pajęczyny”, „żuk” (przy czym częśćka *malin-* powtarza się w każdej strofie – poza drugą).

Warto zwrócić uwagę, że określenia te nie istnieją w oddzieleniu od doświadczeń, przeżyć zakochanych. Albo nazwane są bezpośrednio doznania („duszno było od malin”), albo zostały użyte określenia nacechowane emocjonalnie („bąk złośnik”).

³ Zob.: G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, wstęp i tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

⁴ Interesujące interpretacje interpretacji utworów lirycznych w ujęciu kognitywnym znajdziemy na przykład w: D. Korwin-Piotrowska, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006.

Okazuje się, że chruśniak istnieje tylko wtedy, gdy jest odbierany przez kochanków. Bo coś znaczą te pojedyncze wyrazy? Niewiele. Są puste. Chruśniak istnieje tylko wtedy, gdy zakochani w nim przebywają. Cóż więc począć ze stwierdzeniem: „A chruśniak malinowy trwał wciąż dookoła”?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy przyjrzeć się bliżej relacjom między słowami – słowami opisującymi to, co dzieje się *dookoła*, a tym, co dzieje się *między* zakochanymi. Poza słowami, które wchodzą w zakres pola semantycznego związanego bezpośrednio z naturą, pojawiają się wyrazy i związki wyrazowe, metafory nazywające pierwsze, nieśmiało pieścizoty: „szępt”, „wargami”, „dłoni”, „wonią twego ciała”, „pieścizoty”, „żeś dotknęła mi wargą spoconego czoła”, „porwałem twoje dłonie”, „oddalaś w skupieniu”.

Na pierwszy rzut oka widać, że opis czynności ludzi będących ze sobą w malinowym chruśniaku ma charakter wybitnie sensualny. Mamy całą gamę zmysłów: słuch, węch, a przede wszystkim – dotyk. Zauważmy, że nie ma tu spojrzeń – wzroku. Z czego to wynika? Spróbujmy znaleźć przysłowki, które określają, jak się czuje człowiek, zrywając maliny. Jest upalny dzień, krzaki malin rosną wysoko, blisko siebie – a więc: duszno (to się pojawia u Leśmiana), ale też: gorąco, blisko, ciasno. Nie ma więc miejsca, aby się oddalić, spojrzeć na siebie (chyba że na jej palce „na oślepk skrwawione ich [malin] sokiem”).

Ale czy bliskość dwojga ludzi wynika tylko z właściwości miejsca, w którym są? Jak już wcześniej zaznaczyłam, opis natury – **malinowego** chruśniaka – jest ściśle powiązany z opisem przeżyć miłosnych. Zauważmy to, jeżeli spojrzymy na określenia pieścizot: „malin, któreś, szepcząc, rwała”; „wargami wygarniałem z twej dłoni owoce”; „owoce, przepojone wonią twego ciała”; „stały się maliny narzędziem pieścizoty”. To dzięki malinom „dotknęłaś mi wargą spoconego czoła”; to dzięki malinom „porwałem twoje dłonie – oddalaś w skupieniu”.

Nie można więc oddzielić pól semantycznych natury i pieścizot. One współistnieją. Miłość się tłumaczy przez maliny, maliny istnieją, aby być *narzędziem pieścizoty*. Wróćmy więc do pytania, jak rozumieć stwierdzenie: „A chruśniak malinowy trwał wciąż dookoła”. Nie ma tu mowy ani o czasie historycznym, ani o przemijaniu. Bo coś oznacza owo *wciąż*? Tu i teraz! Chwilę! Chwilę, która się rozciąga do nieskończoności. Bo jeżeli chruśniak jest opisywany tylko przez doznania zakochanych, to istnieje w tej postaci tylko wtedy, gdy oni w nim przebywają. Po prostu czas nie istnieje. Jest teraz – *wciąż*. I o ile – jak wynika z badań, na które powołuje się Ryszard Tokarski w swoim artykule – lekсыka związana z cierpieniem, śmiercią często występuje w poezji miłosnej⁵, to u Leśmiana miłość to po prostu malinowy chruśniak.

O ile u Leśmiana spojrzenie nie odgrywa roli, wszystko ogranicza się właściwie do szeptu, smaku i dotyku, o tyle w utworze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *szeik* wszystko się dzieje właśnie w spojrzeniu:

⁵ R. Tokarski, *Pola znaczeniowe i ramy interpretacyjne – dwa spojrzenia na język*, „LingVaria” 2006, nr 1, ss. 37, 44.

szeik
fox-trott
mój nieznajomy arab (więcej o nim nie wiem)
ma burnus jak śnieg biały i dzikie pierścienie
pachnie na miłą ambrawą sandałowym drzewem
i jest wpół gentlemanem
a wpół znów marzeniem

raz w kawiarni wśród ludzi **spojrzeć** na mnie raczył
rozpostarł nagle oczy jak czarne namioty
błysnął ogniem jak ogień do dalekiej klaczy
przesadził wszystkie mury ogrodzenia płoty

i bez rąk mnie pochwycił
przekrzyczał bez słowa
bez ruchu zgwałcił mi serce
jak dreszcz życiodajny
aż sam się siebie przeląkł
za uśmiech się schował
pogładził czarną brodę i znów był zwyczajny⁶

Tylko tyle i aż tyle.

W wypadku tego wiersza warto zacząć od kontekstu – filmu *Szejk* z Rudolfelem Valentino. Pokazanie uczniom fragmentu pomoże stworzyć atmosferę (choć ryzykujemy rozśmieszenie odbiorców) i zrozumieć fenomen zainteresowania kobiet dwudziestolecia międzywojennego tym typem mężczyzny. Będzie to dobrym punktem wyjścia do analizy opisu mężczyzny, o którym jest mowa w tekście. Oto z jakich „elementów” się on składa – w oczach kobiety, która go obserwuje: „burnus jak śnieg biały”, „dzikie pierścienie”, „pachnie na miłą ambrawą sandałowym drzewem”, „oczy jak czarne namioty”, „czarna broda”.

Opis oparty jest na kontrastach – czern i biel, kawiarnia (zwyczajność) – dzikość (egzotyka). W wersach: „i jest wpół gentlemanem / a wpół znów marzeniem” sfera codzienności („w kawiarni wśród ludzi”) przenika się ze sferą marzenia, wywołanego przez ubiór nieznajomego Araba i zapach perfum, jaki ten rozciągał. Zestawmy bowiem rzeczowniki (wraz z epitetami) służące do oddania wrażenia, jakie wywarł nieznajomy na poetce mówiącej o swoim przeżyciu: *burnus*, *pierścienie* (*dzikie*), *ambra*, *sandałowe drzewo*, *namioty*, *broda* (*czarna*). Wszystkie te słowa należą do pola semantycznego egzotyki, dzikości. A więc – marzenie. To marzenie jest ważne, nie codzienność, nie

⁶ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1980, s. 85.

gentleman. Marzenie, które się spełniło w krótkiej wymianie spojrzeń. Marzenie, które bezpośrednio wynika ze skojarzeń powstających w myślach kobiety: egzotyka, dzikość – a więc „błysnął ogniem jak ogień do dalekiej klaczy / przesadził wszystkie mury ogrodzenia płoty / przekrzyczał, zgiął mi serce /jak dreszcz życiodajny”.

Marzenie o miłości pierwotnej, dzikiej właśnie, zmysłowej – takiej bez przeszłości i przyszłości. Już rzeczowniki: *ogień, klacz, ogień* podkreślają pierwotność, dzikość doznań. Ich gwałtowność potęgują użyte czasowniki (wszystkie dokonane): *błysnął, przesadził, rozpostarł, pochwycił, przekrzyczał, zgiął*. Czy mowa jest o miłości dokonanej, spełnionej? Możliwej? W tym wypadku – nie. Bo w polu semantycznym, o którym była mowa, mieszczą się wyrazy: egzotyka, ale i oddalenie, dzikość, ale i obcość. I właśnie to powoduje, że: „mnie pochwycił” – ale „bez rąk”; „przekrzyczał” – ale „bez słowa”; „zgiął mi serce” – ale „bez ruchu”. Powtarzający się uparcie przymek *bez* zaprzecza doznaniom, odbiera sytuacji realność, możliwość spełnienia. Akcentuje oddalenie i obcość. Towarzyszy temu wyliczenie: „mury ogrodzenia płoty” – szereg określeń nazywających (aż trzykrotnie) barierę, która dzieli bohaterów lirycznych, wskazujących na ich oddalenie, odgrodenie od siebie. Stąd pointa utworu:

aż sam się siebie przeląkł
za uśmiech się schował
pogładził czarną brodę i znów był zwyczajny

Wraca kawiarnia, wraca *gentleman*. Kobieta i mężczyzna odrywają od siebie spojrzenie. Czy coś się zdarzyło? Czy rzeczywiście w tym krótkim, ulotnym spojrzeniu oczu „jak czarne namioty” zawarte było to, co w zobaczyła w nich kobieta? Nie wiadomo. I nie jest to istotne. Bo słowem kluczem w utworze nie jest *szejk*. Słowem kluczem jest – *marzenie*. Po dojściu do tego wniosku możemy zebrać wyrazy, które wchodzi z nim w relacje – znaczeniowe i kulturowe. Mogą to być słowa: *tęsknota, niespełnienie, rojenie, sen, pragnienie*. Marzenie o miłości zmysłowej, wszechogarniającej.

O takiej miłości pisze Kazimierz Przerwa-Tetmajer w znanym i często omawianym w szkołach erotyku, o którym zresztą mowa już była we wstępie:

Lubię, kiedy kobieta omdlewa w objęciu,
kiedy w lubieżnym zwisa przez ramię przegięciu,
gdy jej oczy zachodzą mgłą, twarz cała blednie
i wargi się wilgotne rozchylą bezwiednie.
Lubię, kiedy ją rozkosz i żądza oniemie,
gdy wpija się w ramiona palcami drżącymi,
gdy krótkim, urywanym oddycha oddechem
i oddaje się cała z mdlejącym uśmiechem.

I lubię ten wstyd, co się kobiecie zabrania
 przyznać, że czuje rozkosz, że moc pożądania
 zwalcza ją, a sycenie żądz oszalenia,
 gdy szuka ust, a lęka się słów i spojrzenia.

Lubię to – i tę chwilę lubię, gdy koło mnie
 wyczerpana, zmęczona leży nieprzytomnie,
 a myśl moja już od niej wybiega skrzydlata
 w nieskończone przestrzenie nieziemskiego świata⁷.

Powtarzające się anaforycznie słowo *lubię* akcentuje punkt widzenia mężczyzny, kochanka. I pod tym kątem należy przeanalizować obraz kobiety ukazany w tym utworze. Jest tu mowa o tym, jak on ją widzi, jakich jej przeżyć się domyśla. Ujęcie tematu jest więc ściśle powiązane z oglądem świata i relacji między mężczyznami i kobietami typowym dla okresu powstania utworu (czy tylko dla tego okresu?).

Spójrzmy więc na kobietę – taką, jak ją ukazuje w wierszu poeta. Cóż widzimy: oczy zachodzące mgłą, bledniejącą twarz, rozchylone, wilgotne wargi, drżące palce, krótki, urywany oddech, mdlejący uśmiech, usta szukające ust.

Trzeba przyznać, że młodopolski poeta, uciekający myślami w „przestrzenie nieziemskiego świata”, bardzo udatnie, niemal naturalistycznie przedstawił obserwowane przez siebie symptomy przeżyć erotycznych. Nie swoich, ale – kobiety. Opisom czysto cielesnych, zmysłowych doznań towarzyszy opis emocji, jakie według poety przeżywa kochanka. Nazywają je słowa: *lubieżność, rozkosz, żądza, wstyd, lęk, oniemienie, pożądanie, oszalenie, brak przytomności*, wreszcie – *wyczerpanie, zmęczenie*.

Można te określenia umieścić w trzech grupach: (1) nazwy uczuć bezpośrednio powiązanych z przeżyciem erotycznym (np. *pożądanie* – dominują one w utworze), (2) nazwy uczuć związanych z utratą zmysłów, sił, przytomności (np. *oszalenie*, ale też *oniemienie, zmęczenie* i *wyczerpanie*), wreszcie – (3) wyrazy *lęk, wstyd*, nieco zaskakujące w tym zestawieniu. *Uniwersalny słownik języka polskiego* definiuje *wstyd* następująco: ‘przykre, upokarzające uczucie spowodowane świadomością niewłaściwego, złego, hańbiącego postępowania (własnego lub czyjegoś), niewłaściwych słów, świadomością własnych lub czyichś braków, błędów itp., zwykle połączone z *lękiem* przed utratą dobrej opinii’⁸.

Dziwi pojawienie się wstydu w sytuacji całkowitego oddania i całkowitej bliskości. Lęku przed ujawnieniem doznań, przyznaniem się do uczuć. W ten sposób poeta wpisuje miłość w pole uczuć negatywnych, odbierających radość

⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Lubię, kiedy kobieta...*, <http://literat.ug.edu.pl/tetmajer/023.htm> [dostęp: 17 września 2017 roku].

⁸ *Uniwersalny słownik języka polskiego* PWN, red. S. Dubisz, Warszawa 2008, wersja 2 [wersja elektroniczna].

przeżyciu. Wraz z uczniami można się zastanowić nad konsekwencjami takiego ujęcia tematu, nad tym, co opisujący przeżycia dostrzeżę w partnerce pozostającej z nim w bliskości największej z możliwych. O nim tymczasem dowiadujemy się tylko dwóch rzeczy – że lubi obserwować kobietę podczas aktu miłosnego i że po jego zakończeniu myśl kochanka wybiega w „nieskończone przestrzenie”.

Do jakich wniosków można dojść, porównując zaproponowane interpretacje trzech utworów o tematyce erotycznej? Jakimi kategoriami znaczeniowymi posługują się poeci? Pierwszą wydaje się **czas**, a raczej beczasowość. Wszystko dzieje się tu i teraz, czas przestaje na chwilę płynąć. U Leśmiana ta chwila trwa, nie mija – w przeciwieństwie do ulotnego spojrzenia Pawlikowskiej i – paradoksalnie – chwili najbliższego zbliżenia u Tetmajera. Niemniej jednak beczasowość wydaje się jedną z najistotniejszych cech ujęcia tematu.

Drugą kategorią pojęciową jest **ciało** – pojmowane dosłownie i jako źródło przeżyć zmysłowych (co nie powinno dziwić). To nie tylko nazwy części ciała, lecz także określenia takie jak: *pieszczota*, *pochwyił*, wreszcie – *żądza*, *pożądanie*. Opisując je, poeci korzystają ze wszystkich zmysłów – dotyku, smaku, słuchu (Leśmian); wzroku (Pawlikowska-Jasnorzewska) i znów wzroku (Tetmajer, u którego – mimo że opisuje on największą intymność – nie pojawia się ani smak, ani dotyk).

Najważniejszą kategorią, do której odwołują się poeci, wydają się jednak **relacje między ludźmi**. I tak, u Leśmiana będzie to bliskość, zespolenie; u Pawlikowskiej – bariera i niemożność jej przekroczenia, u Tetmajera zaś – znów paradoksalnie – oddalenie, niemożność zrozumienia.

Koncentrując się na badaniu znaczenia słów w utworach i badaniu relacji międzywyrazowych możemy uniknąć skrępowania uczniów tematem, a także poszukiwania w nich treści, których tam nie ma. I wtedy *dłoń* będzie tylko *dłonią*, *usta* – *ustami*, a *namiętność* – *namiętnością*, jak we fragmencie pieśni Bilitis zatytułowanej *Czułości*:

Daj mi swoją dłoń, jest gorąca!
Uściśnij moją, nie wypuszczaj jej.
Dłonie jednoczą się lepiej niż usta,
a namiętność ich nie ma sobie równej⁹.

Bibliografia

Analiza wiersza „W malinowym chruśniaku” Leśmiana, http://sciaga.pl/tekst/17209-18analiza_wiersza_w_malinowym_chrusniaku_lesmiana

Korwin-Piotrowska D., *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006.

⁹ P. Louÿs, *Pieśni Bilitis*, tłum. R. Stiller, Warszawa 2010, s. 143.

Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, wstęp i tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

Leśmian B., *W malinowym chruśniaku*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/w-malinowym-chrusniaku.html>

Louÿs P., *Pieśni Bilitis*, tłum. R. Stiller, Warszawa 2010.

Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Wybór poezji*, Wrocław 1980.

Przerwa-Tetmajer K., *Lubię, kiedy kobieta...*, <http://literat.ug.edu.pl/tetmajer/023.htm>

Tokarski R., *Pola znaczeniowe i ramy interpretacyjne – dwa spojrzenia na język*, „Ling-Varia” 2006, nr 1.

Uniwersalny słownik języka polskiego PWN, red. S. Dubisz, Warszawa 2008, wersja 2 [wersja elektroniczna].

Streszczenie

Artykuł zawiera propozycję analizy i interpretacji poezji erotycznej na lekcjach języka polskiego w szkole. Punktem wyjścia jest analiza słownictwa zastosowanego przez autorów – z zastosowaniem teorii pól semantycznych. W interpretowanych utworach Bolesława Leśmiana, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Kazimierza Przerwy-Tetmajera leksyka koncentruje się wokół pól semantycznych: natury, czasu, ciała, relacji międzyludzkich. Takie ujęcie tematu pozwala na interpretację erotyków z pominięciem obyczajowego tabu i na uniknięcie nadinterpretacji.

Słowa kluczowe

poezja erotyczna, pole znaczeniowe, zmysły, ciało, miłość

This embarrassing love, or how to read erotic poetry on the Polish lessons

Summary

The article proposes the analysis and interpretation of erotic poetry on the Polish lessons at school. The starting point of the analysis the study of lexical items used by the authors with the use of semantic fields theory. In the analyzed poems by Bolesław Leśmian, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and Kazimierz Przerwa-Tetmajer, the lexicon focuses in the semantic fields of nature, time, body, interpersonal relations. Such an attitude enables the analysis of the erotic poetry apart from social taboos and avoiding overinterpretation.

Keywords

erotic poetry, semantic field, senses, body, love

Zmagania z językiem w ekfrizie poetyckiej jako przekładzie intersemiotycznym na podstawie wiersza Zofii Gordziałkowskiej *Prometeusz*

Wstęp

W artykule zostaną przedstawione rezultaty badania możliwości tkwiących w języku, pozwalających wyrazić to, co malarz uwiecznił w dziele plastycznym. Zmaganie się z językiem, prowadzące niekiedy do przekraczania jego granic w dokonywaniu przekładu dzieła malarskiego na utwór poetycki, wynika głównie z nadbudowywania się interesujących mnie przekazów artystycznych nad różnymi kategoriami – przestrzeni w obrazie i czasu w utworze literackim¹. Wyzwaniem dla autora wiersza staje się więc oddanie przestrzenności płótna malarskiego i jego symultaniczności, organizującej akt odbioru, w materii językowej, w której dokonuje się jego opis i subiektywne odczytanie jako proces rozwijający się w czasie.

Wprawdzie starożytni również dostrzegali, że malarstwo i poezja oddziałują na odbiorcę poprzez obraz (*ut pictura poesis*), i podkreślali wspólnotę tych sztuk², jednak nie umniejsza to poziomu trudności lingwistycznych potyczek z materią malarską, wobec których staje twórca wierszy o obrazach. Musi on przy tym respektować reguły formy wypowiedzi artystycznej. W analizie materiału poetyckiego zamierzam zatem uwzględnić między innymi wyrazy i wyrażenia oddające dynamikę przekazu w czasie (czasowniki) i nazywające relacje przestrzenne oraz te, które określają kształt i wygląd obiektów.

Aby zbadać konceptualizację dominujących motywów analizowanego wiersza o obrazach, w artykule wykorzystuję niektóre instrumenty metodologii kognitywnej – teorii zajmującej się zgłębianiem poznawczej strony języka w aktach budowania przez jego użytkowników znaczeń pojęć w przestrzeni mentalnej³. Znaczenia te mają charakter konceptualny i są rekonstruowane przy wykorzystaniu takich instrumentów teorii kognitywnej, jak metafora pojęciowa, profilowanie⁴

¹ G.E. Laokoon, *czyli o granicach malarstwa i poezji*, Wrocław 1962.

² Malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym obrazem – twierdził Simonides z Keos. Podobny sąd wyraził Horacy w *Sztuce poetyckiej* (za: *Tradycyjna pozycja „Ut pictura poesis”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 269–287).

³ R. Langacker, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2009.

⁴ Profil to podstruktura pojęcia, na której skupiona jest uwaga poznawcza (tamże). Jerzy Bartmiński proponuje określać tę podstrukturę terminem *faseta* ‘podświetlenie’ (*Profilowanie w języku i tekście*, red. J. Bartmiński, J. Tokarski, Lublin 1998, s. 9–18).

i amalgamat⁵. Możliwość skonfrontowania tego, co widzimy na obrazie, z tym, w jaki sposób poeta to postrzega (konceptualizuje), stanowi jedną z nielicznych szans zaistniałą w sytuacji komunikacyjnej wpisanej w reguły ekfrazy jako formy wypowiedzi artystycznej inspirowanej dziełem malarskim. Analiza konceptualizacji pojęć w wierszu pozwala na dopełnienie tradycyjnej interpretacji utworu literackiego, a przynajmniej na wyeliminowanie niektórych praktyk intuicyjnych w jego odczytaniu.

W przeprowadzonych badaniach ekfrazy zastosowanie znalazło również pole semantyczne jako narzędzie strukturalistyczne.

Materiałem badawczym jest utwór Zofii Gordziałkowskiej *Prometeusz*, zainspirowany obrazem Arnolda Böcklina o takim samym tytule.

Ekfrazy a obraz – w kręgu teorii

Ekfrazy poetycka, tekst pisany wierszem, wynika, najogólniej rzecz ujmując, z fascynacji autora konkretnym płótnem malarskim⁶ lub kilkoma dziełami sztuki, wpisującymi się w określony styl artysty⁷. Ekfrazy może być również tekstem o nieistniejącym artefakcie malarskim, wykreowanym jedynie w wyobraźni piszącego⁸.

Słowo *ekfrazy* w grece znaczy 'opis'. Czasownik *phrazein* odnosi się do czynności 'pokazywania', a we wzmocnionej formie *ekphrazein* – do 'pokazywania w całej wyrazistości'. Również łacińskie tłumaczenia tego terminu: *perspicuitas*, *inlustratio*, *evidentia* nawiązują do sposobów pokazywania.

Pokazać znaczyło 'uczynić przejrzystym, oświetlić, unaocznic'⁹. W akcie pokazywania – jak zauważa Gottfried Boehm – obrazowa kompetencja języka zbiega się z pierwotną kompetencją obrazu i na tej podstawie można ufać mówiącym o dziełach plastycznych, że słowami trafnie uchwycą przekaz zawarty w obrazie. Pokazywanie uwidocznia, otwiera perspektywy, wskazuje, stawia przed oczyma, czyli uwydatnia, że właściwym kryterium tych wierszy jest naoczność.

Michał Paweł Markowski, korzystając z ustaleń Sophie Bertho, w definicji ekfrazy jako formy wypowiedzi artystycznej wyodrębnia, poza warstwą unaocz-

⁵ Jeśli dwie domeny, określane mianem wyjściowych, stanowią podstawę powstania konceptualizacji pojęcia przez istnienie wspólnych odniesień dla domen wyjściowych w przestrzeni generycznej, mamy wówczas do czynienia z amalgamatem (A. Libura, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Kraków 2007).

⁶ Ekfrazy – utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli (M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1989).

⁷ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.

⁸ W powieści Wiesława Myśliwskiego *Ostatnie rozdanie* (Kraków 2013) pojawia się opis portretu fikcyjnej bohaterki, stworzony przez fikcyjnego malarza, ale spełniający warunki ekfrazy, przy czym niepoetyckiej.

⁹ G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków 2014, s. 163.

niającą (opisową) utworu, warstwę narratywizacyjną (fabularyzacyjną)¹⁰. Składa się na nią ożywienie sceny obrazu, a właściwie jego „centrum semantycznego”¹¹ i/lub dopisanie wyobrażeń o tym, co mogło tę scenę poprzedzać lub po niej następować: *Vor-* i *Nachgesichte*¹². „Centrum semantyczne” dzieła malarskiego jest niewątpliwie wyrazem geniuszu malarza, potęgi jego emocji i intelektu. Malarz zestawia bowiem z sobą przed oczyma odbiorców takie obiekty i zjawiska, na które przeciętny człowiek nie zwróciłby uwagi, gdyby nie zauważył tego artysta.

Obraz – jak stwierdza przywoływany już Gottfried Boehm, filozof i historyk sztuki – rozbudowuje rzeczywistość nas otaczającą, dopełnia ją, kreuje, „dokonuje z nią wymiany”. Otwiera w ten sposób odbiorcom oczy na te fenomeny świata, których dostrzeżenie bez artefaktu nie byłoby im dane¹³. Od siły wyrazu „centrum semantycznego” obrazu, stanowiącego inspirację dla odbiorcy, zależy między innymi rozwinięcie tego, co zostało przedstawione w obrazie, uzupełnienie o to, co mogłoby tę scenę poprzedzać lub po niej następować. Zadanie niewątpliwie było ułatwione, gdy tematyka obrazu wywodziła się z mitologii lub Biblii, powszechnie znanych źródeł kultury. Taki właśnie przypadek analizuję w swojej pracy.

Warto mieć na uwadze, że w ekfrazie poetyckiej wobec dzieła malarskiego staje artysta słowa, nieprzeciętny odbiorca sztuki wizualnej, który w akcie jej odbioru uruchamia potęgę swojej wyobraźni. Te moce kreacyjne poety znajdują ujście w wypełnianiu tzw. miejsc pustych w obrazie, na których istnienie jako paradoksalnie najbardziej znaczących w konstytuowaniu się przedmiotów estetycznych wskazuje Gottfried Boehm¹⁴. Ten zwolennik myśli hermeneutycznej twierdzi, że nie postać sama, ale na przykład jednoczesna forma relacji między postaciami, między postacią a kompozycją, między postacią a kolorystyką stwarza podstawę do dowolnego wypełniania tych miejsc: „W nieokreśloności kontrastu między granicami mieści się zarówno nie dająca się niczym zastąpić zmysłowość jak owa logika korespondencji, które składają się na fenomenalne *datum* określonego obrazu”¹⁵.

Przy rozpatrywaniu linii granicznych w obrazie i ich stosunku decydujące znaczenie ma to, że linie te nie determinują się wzajemnie w sposób absolutnie jednoznaczny, gdyż toczy się między nimi gra, tj. z wielorakich możliwości korelacji granic i ich każdorazowej treści wewnętrznej powstaje fakt międzyprzestrzeni, który staje się tym, co najważniejsze. Dlatego to samo płótno może być różnie odczytywane przez autorów ekfraz, którzy w te „miejsca puste” wpisują to, co w definicji formy ekfrazy nazywa się partią narratywizacyjną.

¹⁰ P.M. Markowski, „*Ekphrasis*”. *Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 232–245.

¹¹ G.E. Lessing, dz. cyt.

¹² Za: P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4.

¹³ G. Boehm, dz. cyt., s. 136.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 163.

Jak twierdzi Zoltán Kövecses, ogląd każdej rzeczywistości, a więc i tej wpisanej w obraz, ma wymiar między innymi społeczny, regionalny i subkulturowy i jest uwarunkowany indywidualnymi właściwościami i preferencjami odbiorcy¹⁶.

Zdaniem Rolanda Barthes'a akt odbioru sztuk wizualnych ma związek z wiedzą, jaką wnosi w niego oglądający: wiedzą praktyczną, narodową, kulturalną, estetyczną¹⁷. Treści płótna denotowane przez odbiorcę w sposób nieunikniony nakładają się na przestrzeń konotacji, czyli następuje nieomal podświadome odwoływanie się odbiorcy do utrwalonej w jego mentalności sfery, którą Barthes wprowadzie nazywa ideologią, ale jest ona rozumiana przez francuskiego teoretyka znacznie szerzej. Tworzą ją stereotypy, poglądy, przekonania, religia i kultura. Barthes określa je mianem konotatorów, a ten sposób oddziaływania obrazu na odbiorcę nazywa retoryką obrazu, czyli przemawianiem do widza chwytami właściwymi już dla klasycznej retoryki, najczęściej metonimią¹⁸, metaforą, asyndetonem.

Analizując ekfrazę, w pierwszym rzędzie należy więc ustalić, jak poeta patrzy na obraz, co w nim eksponuje, tworząc tekst poetycki, a co omija, oraz jak hierarchizuje elementy płótna i oddaje relacje między nimi, uwzględniając reguły tej formy wypowiedzi artystycznej, oraz jak wypełnia „miejsca puste” obrazu¹⁹.

Twórcy analizowanych tekstów kultury

Zofia Gordziałkowska tworzyła na przełomie XIX i XX wieku. Jest autorką najobszerniejszego tomu ekfraz poetyckich, powstałych pod wpływem fascynacji malarstwem jednego artysty. W zbiorze *Böcklin w poezji* poetka zamieściła 50 wierszy, z których każdy odnosi się do innego płótna malarza (artysta namalował ponad 300 obrazów²⁰). Oprócz zbioru ekfraz jest autorką tomiku poezji pt. *W samotności*. O życiu poetki i jej twórczości nie zachowało się wiele informacji. Data wydania tomiku wierszy o dziełach szwajcarskiego malarza pozwoliła jednak ustalić, przy wykorzystaniu genealogii Marka Jerzego Minakowskiego, prawdopodobne daty jej urodzin i śmierci oraz wstąpienia w związek małżeński. Jeden z tomików jest zresztą dedykowany mężowi.

W modernizmie rozwijała się też twórczość Arnolda Böcklina (16 października 1827 roku – 16 stycznia 1901 roku). Zasadniczo tworzył on w konwencji neoklasycyzmu, ale przez krytyków sztuki jego dzieła zostały odczytane, zapewne z potrzeby chwili, jako malarstwo symboliczne. Zainteresowania Böcklina były bardzo rozległe: od tematyki biblijnej czy mitologicznej, przez fascynacje naturą, szczególnie włoską, po problematykę dotyczącą twórczej lub destrukcyjnej dzia-

¹⁶ Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura*, Kraków 2011.

¹⁷ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 300–303.

¹⁸ Np. pomidor jest metonimią włoskości w analizowanej przez niego reklamie jako przykładzie przemawiania do widza tekstu reklamowego firmy Panzani (tamże, s. 289).

¹⁹ G. Boehm, dz. cyt.

²⁰ A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.

łałości człowieka. Malarz został odkryty i zyskał popularność w Niemczech. Kiedy jednak w dojrzałym etapie życia zaczął malować w konwencji surrealizmu, zainteresowanie jego twórczością zanikło. „Michał Anioł czy Rubens, Beethoven czy Wagner, Mickiewicz czy Byron, nie są więcej potężni w napięciu siły twórczej, więcej w tworzeniu silni, gwałtowni, bohaterscy i boscy” niż Böcklin – taki sposób twórczy geniusz malarza ocenił Kazimierz Przerwa-Tetmajer, który także jest autorem ekfrazy poetyckiej, inspirowanej twórczością tego szwajcarskiego artysty²¹.

Jak poetka patrzy na obraz?

Prometeusz Arnolda Böcklina

Arnold Böcklin namalował *Prometeusza* w 1883 roku. Jest to olej na płótnie o wymiarach 116 × 150 centymetrów. Znajduje się w kolekcji prywatnej²².

Na głównym planie obrazu widnieją potężne skały wystające z granatowych, spienionych wód morskich, układające się w trzy równoległe pasma, kolejno nad sobą nadbudowywane i wypełniające całą przestrzeń obrazu od prawej do lewej strony. Na pierwszym z nich, najniższym, zbocza i szczyty okrywa roślinność w kolorze jasnej, świeżej zieleni.

Szczyty trzeciego pasma zajmuje tytułowy bohater. Jego posągowość i barwa ciała, zbliżona do koloru gór, sprawiają wrażenie, że to jeszcze jedna skała, że jest on elementem natury. Dopiero wnikliwsze przyjrzenie się pozwala rozróżnić kształty ludzkie. Potężny, nagi tors opiera się na jednym ze szczytów, najwyższym, a szeroko rozstawione nogi grubymi łańcuchami przytwierdzone są do nieco niżej położonych kolejnych dwóch wierzchołków gór. Prawa ręka, niemal wyprostowana, również przykuta jest do skały, znajdującej się niżej niż szczyt wynoszący tułów bohatera. Rozstawione palce dłoni sugerują, że Prometeusz mocuje się z łańcuchami. Lewa ręka nie jest widoczna. Głowa tytana, usytuowana na linii przedłużającej tułów, lekko uniesiona w górę i zwrócona w lewo ku dołowi, sprawia wrażenie, że bohater patrzy na ziemię. Wyraźnie zarysowane są włosy i broda mężczyzny.

Nad nim rozciąga się pokryte chmurami niebo, burzowe, granatowoniebieskie, z nikłymi, białymi, nawet lekko złotymi prześwitami. Stanowi ono tło obrazu i jednocześnie wprawia odbiorcę w nastrój niepokoju, jakiejś ledwie uchwytnej grozy. Drobne postaci Nereid nikną w falach ciemnogranatowego morza, które uderza o skały. Intrigujące są miejsca jaśniejsze niż całość obrazu, widoczne zarówno w elementach krajobrazu, jak i na ciele tytana – coś w rodzaju plam czy refleksów świetlnych, które przydają światu przedstawionemu dzieła aury niezwykłości.

²¹ K. Przerwa-Tetmajer, *O Arnoldzie Boecklinie* [w:] tegoż, *W czas wojny*, Kraków 1915.

²² A. Nowakowski, dz. cyt.



Arnold Böcklin, *Prometeusz* (olej na płótnie, 1883)

Zofia Gordziałkowska

Prometeusz

Więc przykuł go do skały Zeus w srogim gniewie,
Na wznak – prężąc mu dłonie i mocując nogi,
By nad głową miał tylko te nieba rozłogi
I widział tylko gwiazdy i słońca zarzewie.

I kazał, by okrutny sęp mu dziobał ciało,
Szponami darł wnętrzność przez dnie i przez lata,
By męczarnią go sycił aż do końca świata,
A morzu – by o skałę biło się i grzmiało!

I leży Prometeusz – w katuszy i w męce,
Z rozdartym na wpół ciałem, bezsilny w swej sile,
Na wyniosłej, olbrzymiej granitu mogile,
Szarpiąc skute w kajdany nieruchome ręce.

On, Tytan, co w potęgde prawie równy bogom,

Nieśmiertelnego ducha ma w mocarnym łonie,
On, co zdobył to światło – co tam ludziom płonie,
I do stóp nieraz zmuszał korzyć się swym wrogom.

On, co byt dał ludzkości! w więzach skowan oto
I krogulcze nad sobą jeno czuje szpony,
Skrzydła sępie i dziób ten, własną krwią zbroczony,
A pierś ma wzdętą żalem i straszną tęsknotą.

Ach, zerwać się, wyprężyć choć bólu przemocą,
Na jedno krótkie mgnienie i spojrzeć w dal świata. –
Tak duma – targa dłonie – serce mu kołata
I wije się w wysiłku, aż członki krew toczą.

I mierzy sępa wzrokiem, co szybkimi rzuty
Krąży, śledząc ofiarę – patrzy oko w oko –
Aż przekłęty ptak skrzydła rozwinął szeroko
I pierzchł w mrok; a on uniósł tors krwawy, zakuty,

I głowę wstecz odwraca – w równinę daleko...
Niechaj mu pali rana, lecz niech widzą oczy;
Tam – tam – wszak coś mu błyska, coś się kręgiem toczy,
Potężnie a świetliście, purpurową rzeką.

Tak – to ogni tysiące – płoną, a blask pada
Na czoła i w źrenicach świeci się i świta;
Niema nocy! już ziemia cała w dzień spowita;
A dzień grzeje i cuda mnogie opowiada.

Śmieje się Prometeusz! twarz mu w zorzach stoi,
I wielkim! w niewolniczych swych się czuje pętach,
Kędy spojrzy, po łądach odmětach,
Nie ma granic dla światła – u wiedzy podwoi:

Jak ta łuna olbrzymia, świat się świtem szerzy
I uderza aż w słońce!, nad Olimpu bramy,
Już się brata z gwiazdami i już nie zna tamy,
I szymbując – w wszechmocność swej potęgi... wierzy!

Jak widać, tytuł ekfrazy *Prometeusz* jednoznacznie odnosi się do dzieła malarzkiego szwajcarskiego artysty, a ponieważ utwór zamieszczony jest w tomie *Böcklin w poezji*²³, pojawia się tym samym informacja o twórcy obrazu. Te metatekstowe dane sygnalizują, że utwór spełnia – według definicji tej formy wypowiedzi – warunki ekfrazy właściwej, czyli klasycznej²⁴.

Zarówno w dziele plastycznym, jak i w wierszu obecna jest postać Prometeusza, tytułowego bohatera obu tekstów kultury. Poetka dość enigmatycznie wspomina przy tym o skałach, niebie i morzu, czyli tych elementach obrazu, na tle których rozgrywa się dramat tytana, a które w dziele plastycznym zdają się wręcz dominować nad postacią samego Prometeusza lub sytuować go na równi z innymi częściami górskiego krajobrazu. Nie ma poza tym w tekście wzmianki o pływających w morzu Nereidach; poetka zdaje się ich nie dostrzegać. Natomiast zapewne z mitu o greckim bohaterze przywołuje sępa, który w dziele plastycznym nie został namalowany. Ciekawe, że ptak pojawia się w części opisowej (a nie narratywizacyjnej) ekfrazy – wtedy gdy poetka zajmuje się przedstawianiem sytuacji Tytana: „I leży Prometeusz – w katuszy i w męce, / [...] I krogulcze nad sobą jeno **czuje** [wyróżn. L.B.] szpony, / Skrzydła sępie i dziób ten, własną krwią zbroczony”.

Najwięcej zresztą uwagi podmiot mówiący utworu poświęca Prometeuszowi. Tym samym wyraźnie eksponuje tę postać w stosunku do jej roli w dziele plastycznym, o którym można powiedzieć, że przedstawia naturę z epizodem dotyczącym cierpienia człowieka, bo gdyby nie tytuł malarskiego płótna, na pierwszy rzut odbiorca dostrzegłby potęgę sił natury, jej grozę lub rodzaj mistyczności (niezwykle wprowadzona przez artystę obecność światła).

Partia opisowa (unaoczniająca) ekfrazy jako część strukturalna tej formy wypowiedzi rozpoczyna się dopiero w trzeciej zwrotce wiersza. Zawarta jest w niej między innymi informacja o pozycji bohatera („I leży Prometeusz”) oraz miejscu („Na wyniosłej, olbrzymiej granitu mogile”), a także o tym, co robi („[...] w katuszy i w męce, / Z rozdartym na wpół ciałem, bezsilny w swej sile, / Szarpiąc skute w kajdany nieruchome ręce”). Nagromadzenie czasowników w czasie teraźniejszym (*leży, ma, czuje, duma, wije się*) nadaje dynamicznego charakteru.

Część opisową poprzedza partia narratywizacyjna wiersza, relacjonowana przez podmiot mówiący głównie w czasie przeszłym. Dotyczy ona tego, co mogło się wydarzyć przed sceną utrwaloną na obrazie. Potwierdza to również spójnik zdania wynikowego *więc*, rozpoczynający ekfrazę i jednoznacznie odsyłający do wydarzeń zachodzących przed sceną uwiecznioną na obrazie, w tym wypadku znanych autorce z popularnego mitu greckiego. Wydaje się oczywiste, że kara wymierzona Prometeuszowi przez Zeusa i jej rodzaj są konsekwencją czynu bohatera, powszechnie zresztą znanego – podarowania ludzkości ognia, wykradzionego bogom olimpijskim:

²³ Z. Gordziałkowska, *Böcklin w poezji*, Warszawa 1911.

²⁴ P. Gogler, dz. cyt.

Więc przykuł go do skały Zeus w srogim gniewie –
Na wznak – prężąc mu dłonie i mocując nogi,
By nad głową miał tylko te nieba rozłogi
I widział tylko gwiazdy i słońca zarzewie.

I kazał, by okrutny sęp mu dziobał ciało,
Szponami darł wnętrzność przez dnie i przez lata,
By męczarnią go sycił aż do końca świata,

Zdaniem Sophie Bartheo wprowadzenie do utworu fragmentów informujących o tym, co poprzedzało „moment owocny” obrazu, stanowi swoisty paradoks ekfrazy, gdyż w wierszu mówi się o tym, czego na obrazie w istocie nie ma²⁵. Niewątpliwie geniusz malarza sprawia, że scena – „centrum semantyczne” – tak jest obmyślona, że wyzwala wyobraźnię odbiorcy. Łatwiej ją jednak rozwinąć czy uzupełnić wtedy, gdy dotyczy znanych powszechnie przekazów, np. mitów. Z takim rozwiązaniem mamy do czynienia w interpretowanym tekście artystycznym.

O ile narratywizacyjne fragmenty ekfrazy prowadzone są w czasie przeszłym, o tyle partie unaoczniające dość konsekwentnie realizowane są w czasie teraźniejszym. Oprócz opisu sytuacji, w której znajduje się grecki heros, dokonanej w czasie teraźniejszym, relacjonowane są w tym czasie trzy wątki ekfrazy, stanowiące głównie ożywienie sceny. Są nimi zwycięska walka Prometeusza z sępem, sprowadzona do siły spojrzeń wrogów, wyzwolenie się bohatera z pęt niewoli, przypłacone wielkim bólem fizycznym i zmaganiem się tytana z samym sobą, oraz poczucie dumy z wielkiego dokonania – wykradzenia ognia bogom w celu podarowania go ludziom.

Refleksy świetlne obrazu, przydające dziełu aury niezwykłości, być może zainspirowały autorkę wiersza do rozwinięcia w ekfrazie motywu światła. Poza postacią Prometeusza jest to kolejny szczególnie eksponowany element obrazu. Rozbudowane pole semantyczne światła, odnoszącego się do czynu głównego bohatera, wskazuje zarówno na niezwykłość dokonania, jak i na przesłanie utworu. Składają się na to pole następujące wyrazy i wyrażenia: *błyska, świetliście, coś się kręgiem toczy, purpurową rzeką, ogni tysiące, płoną, blask, w źrenicach świeci się i świta, nie ma nocy, ziemia cała w dzień spowita, dzień grzeje, w zorzach stoi, luna olbrzymia, świt, słońce, gwiazdy*.

Polu światła przeciwstawione jest pole semantyczne ciemności, stworzone ze znacznie mniejszej liczby określeń: *sęp, krogulcze szpony, pierzchł w mrok, przekłęty ptak, mogiła granitu, skrzydła sępie*.

Wyeksponowanie motywu światła mimowolnie rodzi skojarzenia z jego znaczeniem symbolicznym, odnoszącym do wiedzy, mądrości, siły intelektu, która pozwala człowiekowi zrównać się z bogami, wydrzeć im ich tajemnice, a nawet wznieść się

²⁵ Za: P.M. Markowski, dz. cyt.

ponad nich (*nad Olimpu bramy*), wprowadzić ludzkość na drogę nieograniczonego rozwoju (*i już nie zna tamy*). Można jednocześnie mówić o pewnego rodzaju re-interpretacji mitu, gdyż ogień wykradziony bogom odczytywany jest jako światło, a tym samym jako wyraz potęgi ludzkiego rozumu, która sytuuje człowieka na równi z bogami, a nawet wywyższa go ponad nich. Pojawienie się tego motywu w ostatniej zwrotce utworu – w jego zakończeniu jako miejscu szczególnie znaczącym w dziele literackim – stanowi argument potwierdzający takie odczytanie motywu światła:

jak ta luna olbrzymia, świat się światem szerzy
I uderza aż w słońce!, nad Olimpu bramy,
Już się brata z gwiazdami i już nie zna tamy,
I szybując – w wszechmocność swej potęgi... wierz!

Konceptualizacja postaci bohatera

Profilowanie

W ekfrazie *Prometeusz* profilowanie²⁶ jest dokonywane z perspektywy postaci mówiącej w wierszu – samej autorki stojącej przed obrazem Böcklina. Rekonstrukcja znaczeń pojęcia bohatera doprowadziła do odkrycia wielu faset, „podświetleń”, które potwierdzają stopień skomplikowania, złożoności tej figury semantycznej w tekście poetyckim. Profile te są następujące:

OFIARA GNIEWU ZEUSA

„Więc przykuł go do skały Zeus w srogim gniewie”

ISTOTA CIERPIĄCA, DRĘCZONA PRZEZ SĘPA

„okrutny sęp mu dziobał ciało”

„Szponami darł wnętrzność przez dnie i przez lata”

„I leży Prometeusz – w katuszy i w męce”

„Z rozdartym na wpół ciałem, bezsilny w swej sile”

TYTAN O NIEŚMIERTELNYM DUCHU I SILNYM CIELE

„Nieśmiertelnego ducha ma w mocarnym łonie”

CZŁOWIEK PRAWIE RÓWNY BOGOM

„w potędze prawie równy bogom”

POGROMCA WROGÓW

„I do stóp nieraz zmuszał korzyć się swym wrogom”

²⁶ R. Langacker, dz. cyt.

ZWYCIĘZCA W WALCE Z SĘPEM

„I mierzy sępa wzrokiem, co szybkimi rzuty
Krąży, śledząc ofiarę – patrzy oko w oko –
Aż przekłęty ptak skrzydła rozwinął szeroko,
pierzchł w mrok [...]”

TWÓRCA CYWILIZACJI

„On, co zdobył to światło – co tam ludziom płonie,
On, co byt dał ludzkości!”

PRÓBUJĄCY WYRWAĆ SIĘ Z NIEWOLI MIMO BÓLU

„Ach, zerwać się, wyprężyć choć bólu przemocą,
Na jedno krótkie mgnienie i spojrzeć w dal świata”

ROZŻALONY I TĘSKNIĄCY ZA WOLNOŚCIĄ

„pierś ma wzdętą żalem i straszną tęsknotą”

Amalgamat

Amalgamat jako instrument metodologii kognitywnej pozwala na zrekonstruowanie wyrażen językowych, powstających z dwóch domen wyjściowych w procesie ich konceptualizacji²⁷. Oddaje on w analizowanym wypadku skomplikowany charakter położenia bohatera; trudnej sytuacji, w której znalazł się Prometeusz za sprawą bogów, a która nieuchronnie przekłada się na ujawnienie cech jego osobowości.

Rekonstrukcja frazy: „[...] Prometeusz! [...] I wielkim! w niewolniczych swych się czuje pętach” prowadzi do wniosku, że mamy do czynienia z dwiema przestrzeniami wyjściowymi. Pierwsza domena związana jest z człowiekiem wielkim i silnym wewnętrznie. W kontekście utworu konstytuuje go siła ducha, ponieważ Prometeusz pokonuje wielki ból fizyczny, wygrywa w walce na siłę wzroku z sępem, czerpie moc wewnętrzną z wcześniejszych dokonań, wpisanych w służbę ludzkości.

Druga przestrzeń natomiast odnosi się do osoby o cechach niewolnika (ofiara Zeusa, *skowany*, przykuty do skały, cierpiący, przeżywający katusze i ból zadawany przez sępa).

Trzecią przestrzeń, generyczną, wyznaczają składniki wspólne obu przestrzeniom wyjściowym. W analizowanym przykładzie wyznaczają je: cechy osoby, postawa, okoliczności sytuacji, konsekwencje zachowania.

Na drodze wyboru, rozwoju i uzupełnienia powstaje amalgamat właściwy, którego sens zawiera się w przytoczonym na początku podrozdziału zdaniu: „[...] Prometeusz! [...] I wielkim! w niewolniczych swych się czuje pętach”. Podkreśla

²⁷ A. Libura, dz. cyt.

się w nim jednoczesność występowania w sferze mentalnej bohatera obu domen, właściwych zarówno jednostce wolnej, jak i niewolnikowi, co nie wyklucza faktu, że osobowość wielka, silna wewnętrznie, taka, która zasłużyła się dla ludzkości, nawet w sytuacji przemocy fizycznej czy zniewolenia pozostanie silną indywidualnością, i to w sytuacji gdy jej egzystencję wyznaczają dwie skrajne możliwości.

Zakończenie

W przekładzie intersemiotycznym Zofia Gordziałkowska stosuje wiele zabiegów językowych, by przestrzenność obrazu wyrazić w czasowości narracji. Respektuje przy tym reguły formy ekfrazy (wprowadza elementy metatekstowe, unaocznia, narratywizuje).

Wykorzystuje możliwości tkwiące w języku, np. różne formy gramatyczne czasów w podkreśleniu opisu i ożywienia sceny oraz wprowadzenia dopowiedzeń. Zabieg nagromadzenia czasowników dynamizuje scenę.

Wykorzystanie instrumentów kognitywnych otwiera nowe sposoby odczytywania poezji, ukazuje bowiem konceptualizacje pojęć – profilowanie oddaje złożoność postaci głównego bohatera i jego wielkość, amalgamat natomiast wyraża skomplikowany charakter jego położenia. Pole semantyczne z kolei, będące narzędziem strukturalistycznym, pogłębia analizę tekstu i wzmacnia jego przesłanie.

Ekfrazę organizują mit o Prometeuszu i obraz. Poetka czerpie ze znajomości mitu i umieszcza w wierszu to, czego na obrazie nie ma. Pomija przy tym niektóre obiekty obrazu.

Bibliografia

- Barthes R., *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.
- Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków 2014.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1989.
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4.
- Gordziałkowska Z., *Böcklin w poezji*, Warszawa 1911.
- Kövecses Z., *Język, umysł, kultura*, Kraków 2011.
- Langacker R., *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2009.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, Wrocław 1962.

Libura A., *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Kraków 2007.

Markowski P.M., „*Ekphrasis*”. *Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.

Mysliwski W., *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013.

Nowakowski A., *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.

Profilowanie w języku i tekście, red. J. Bartmiński, J. Tokarski, Lublin 1998.

Przerwa-Tetmajer K., *W czas wojny*, Kraków 1915.

Schweizer N.R., *Tradycyjna pozycja „Ut pictura poesis”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie rezultatu dociekań, w jaki sposób Zofia Gordziałkowska, poetka przełomu XIX i XX wieku, dokonuje przekładu dzieła plastycznego szwajcarskiego artysty Arnolda Böcklina pt. *Prometeusz* na dzieło językowe i jakie w tym celu stosuje zabiegi lingwistyczne. Dzięki odwołaniu się do teorii hermeneutycznej Gottfrieda Boehma objaśniono zasady rządzące odbiorem dzieła plastycznego. W analizie językowej zastosowano natomiast narzędzia metodologii kognitywnej (metafora pojęciowa, profilowanie). W efekcie zostały ukazane takie przestrzenie interpretacyjne utworu, które nie pojawiłyby się przy zastosowaniu metod tradycyjnej poetyki.

Słowa kluczowe

przekład intersemiotyczny, ekfraz, dzieło malarskie, kognitywizm

Struggle with the language in the poetic ekphrasis as an intersemiotic translation based on the poem *Prometheus* by Zofia Gordziałkowska

Summary

The aim of the article is to present the results of investigations on how Zofia Gordziałkowska, a poet of the turn of the nineteenth and twentieth century, translates the artistic work *Prometheus* by the Swiss artist Arnold Böcklin into the poem and what linguistic mechanisms she uses to do so. Thanks to the hermeneutic theory of Gottfried Boehm, the principles governing the reception of an artwork were explained. In the linguistic analysis, the tools of cognitive methodology (conceptual metaphor, profiling) were used. As a result, such interpretation spaces of the poem have been shown that would not have appeared using traditional poetics methods.

Keywords

intersemiotic translation, ekphrasis, painting work, cognitivism

Dorota Kasperowicz

*Zespół Państwowych Szkół Muzycznych nr 4 im. K. Szymanowskiego
w Warszawie*

Językowy obraz sakralizacji kobiety w wierszu *Karuzela z madonnami* Mirona Białoszewskiego

Wiersz *Karuzela z madonnami*, którego tekst został zamieszczony niżej, pochodzi z debiutanckiego tomu wierszy Mirona Białoszewskiego *Obroty rzeczy* z 1956 roku i należy do cyklu *Ballad peryferyjnych*¹.

Wsiadajcie, madonny
madonny
Do bryk sześciokonnych
... ściokonnych!
Konie wiszą kopytami
nad ziemią.
One w brykach na postoju
już drzemią.
Każda bryka malowana
w trzy ogniste farbki
I trzy są końskie maści:
od sufitu
od dębu
od marchwi.
Drgnęły madonny
I orszak konny
Ruszył z kopyta
Lata dokoła
Gramofonowa
Płyta
Taka
płyta:

¹ M. Białoszewski, *Obroty rzeczy. Wiersze*, wyd. 1, Warszawa 1956. Odkrywcą talentu poetyckiego Mirona Białoszewskiego był Artur Sandauer, który po usłyszeniu (w podwarszawskiej Kobyłce) *Karuzeli z madonnami* uznał ją za arcydzieło i po uzyskaniu od poety innych wierszy ułożył je w cykle i zatytułował. Ukazały się one później w tomie *Obroty rzeczy*. Zob. A. Sandauer, *Byłem...*, Warszawa 1991, s. 93–94; J. Sławiński, *Białoszewski Miron* [w:] *Literatura polska po 1939 r. Przewodnik encyklopedyczny*, red. M. Witkowicz, t. 1, Warszawa 1989, s. 6. Debiutanckiemu tomowi Mirona Białoszewskiego obszerne studium poświęcił Stanisław Dan-Bruzda, *O „Obrotach rzeczy” Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1961, t. 52, z. 4, s. 425–476.

Migają w krąg anglezy grzyw
I lambrekiny siodeł
I gorejące wzory bryk
Kwiecisto-laurkowe.
A w każdej bryce vis-à-vis
Madonna i madonna
W nieodmiennej pozie tkwi
Od dziecka odchylona
– białe konie
– bryka
– czarne konie
– bryka
– rude konie
– bryka
Magnifikat!
A one w Leonardach min,
W obrotach Rafaela,
W okrągłych ogniach, w klatkach z lin,
W przedmieściach i niedzielach.
w każdej bryce vis-à-vis
Madonna i madonna.
I nie wiadomo, która śpi,
A która jest natchniona
– szóstka koni
– one
– szóstka koni
– one
– szóstka koni
– one
Zakręcone!
I coraz wolniej karuzela
Puszcza refren
I peryfe
rafa
elickie
madonny
przed
mieścia
wymieniają
konne piętro

Wsiadajcie
w sześćcio...!

Już tytuł utworu zawiera w sobie rodzaj antynomii. Konotacje słowa *karuzela* związane są z zabawą, ludowością, prostotą czy wręcz tandetą. Z kolei *madonny* zapowiadają pierwiastek boskiego ładu, porządku, harmonii. Madonny, przywołane w tytule, są bohaterkami utworu. Jaka jest ich tożsamość? Otóż są to zwykłe kobiety z przedmieścia, które przybyły w niedzielę do wesołego miasteczka, by sprawić radość swoim dzieciom, dla których prawdopodobnie nie mają zbyt wiele czasu w tygodniu wypełnionym pracą².

Znajomość kontekstu biograficznego pozwala dostrzec fascynację poety prostą religijnością ludu Podkarpacia, gdzie przez pewien czas przebywał³. Być może tam właśnie odnajdziemy genezę wiersza. Wiadomo, że słynne odpusty z okazji świąt maryjnych w Tarnowcu koło Jasła, oglądane przez Białoszewskiego, wywarły na poecie wielkie wrażenie, utwór zaś może być reminiscencją widzianych tam procesji z obrazami Matki Bożej. Za sprawą *licentia poetica* kult maryjny mieszkańców gór został przeniesiony do Polski centralnej, a konkretnie w okolice Warszawy, które pisarz tak dobrze znał (bywał w Kobyłce czy Wołominie). Językowy obraz sakralizacji kobiety widoczny jest w liryku w wielu aspektach.

Z pozoru banalna sytuacja liryczna, jaką jest wizyta w lunaparku, nie zapowiada spotkania z *sacrum*. Za sprawą geniuszu poetyckiego Białoszewskiego czytelnik dostępuje jednak takiego zaszczytu. Już pierwsze słowa utworu – apostrofa: „Wsiadajcie, madonny [...] / Do bryk sześciokonnych” – waloryzuje kobiety z ludu. Dwukrotnie powtórzona peryfraz „madonny” nie została użyta wyłącznie dla rytmizacji tekstu; nobilituje ona matki do rangi istot boskich.

Z kolei „bryki sześciokonne” to pojazdy nie byle jakie, lecz luksusowe powozy, którymi w dawnej Polsce jeździła wyłącznie arystokracja. A zatem, chociaż bryki w wesołym miasteczku są jaskrawe i kiczowate, to jednak szóstka koni jest czymś wyjątkowym w tamtych peerelowskich realiach i w sposób oczywisty przenosi bohaterki z niższej warstwy społecznej w szeregi szlachetnie urodzonych. Użycie metafory „orszak konny” w zestawieniu z poszóstnymi zaprzęgami wpisane jest w proces językowej nobilitacji kobiety. Zarówno określenie „orszak”, jak i liczba koni wskazują na dostojność bohaterek wiersza. Ozdoby koni: utrefione „anglezy grzyw” i wyszukane „lambrekiny siodeł”⁴, chociaż współcześnie lokują się na granicy dobrego smaku, z historycznego punktu widzenia także podkreślają rangę osób zasiadających w karocach.

² A. Kula, *O tradycji literackiej w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4, s. 237–261, zwłaszcza s. 237–238. Zdaniem autorki „waloryzacja szczegółów reistycznej przestrzeni kulturowej” stała się „kluczowym elementem poetyckiego światopoglądu” Białoszewskiego.

³ R. Mazurkiewicz, *Stara pieśń na inną Binarową*, „Zeszyty Szkolne” 2003, nr 2, s. 32–35 i n.

⁴ Na inną funkcję tego rodzaju „egzotycznych” słów, takich jak *anglezy* i *lambrekiny*, zwrócił uwagę Stanisław Barańczak, którego zdaniem niecodzienne brzmienie tych terminów spycha na dalszy plan ich znaczenie (*Język poetycki Mirona Białoszewskiego a struktura mowy dziecięcej*, „Pamiętnik Literacki” 1973, t. 64, z. 1, s. 181–182).

Upodmiotowienie bohaterek dokonywane jest w wierszu nie tylko przez nazwanie ich madonnami, lecz także za sprawą trzykrotnego wskazania (powtórzenia) zaimka *one*. Podmiot mówiący uważnie obserwuje kobiety, które zawładnęły jego wyobraźnią. To w jego umyśle następuje metafizyczne spotkanie z *sacrum*; niemal na jego oczach dokonuje się bowiem waloryzacja prostych, nic nieznaczących pracownic w kobiety święte, zasługujące na szacunek i chwałę.

Językowy opis sytuacji, w której matki chronią swe dzieci, by te nie wypadły z pędzącej karuzeli, nobilituje je przez fakt zestawienia z madonnami najwybitniejszych malarzy renesansowych⁵, o czym świadczą metafory: „a one w Leonardach min, / w obrotach Rafaela”⁶. Co więcej, miłość tych kobiet do dzieci nie jest w niczym umniejszona w porównaniu z tą uosabianą przez Świętą Panienkę. Nastąpiła zatem sakralizacja bohaterek równoległa z apoteozą Maryi.

Neologizm *peryferafaelickie*, zapisany zgodnie z konwencją poezji lingwistycznej, także pełni funkcję waloryzującą. Można go odczytać na dwa sposoby. Po pierwsze, jest to złożenie zbudowane z wyrazów *peryferie* i *rafaelickie*⁷, co może wskazywać na połączenie kultury niskiej z wysoką i w istocie czyni bohaterki z obrzeży miasta równowartościowymi z madonnami Rafaela. Po drugie, neologizm ów przywołuje na myśl sztukę angielskich malarzy z połowy XIX wieku, określanych mianem prerafaelitów⁸, którzy podobnie jak Miron Białoszewski nobilitowali kobietę, dostrzegając jej piękno w prostocie i szczerości. Dzięki ich malarstwu modelki: służące, pokojówki i kwiaciarki przeistaczały się na przykład w mityczne boginie lub bohaterki eposu arturiańskiego.

Madonny w omawianym liryku usytuowane są w „klatkach z lin”, a nad ich głowami widnieją „okrągłe ognie”. Nietrudno odczytać te metaforyczne określenia: „klatki z lin” to nie tylko element opisu realnej konstrukcji karuzeli, lecz także – jeśli chcieć przywołać kontekst malarski – mogą sugerować ramy obrazu⁹.

Z kolei epitet „kwiecisto-laurkowe” nie tylko określa wzory bryk, lecz tworzy także bogatą, acz dziś uznawaną za tandetną, scenerię. Należy podkreślić, że nie ma to nic wspólnego z desakralizacją, wszak na ludowych obrazach i figurkach

⁵ Poeta był znawcą między innymi włoskiego malarstwa renesansowego. Zob. A. Śliwa, *Białoszewski w muzeum*, „Pamiętnik Literacki” 2011, t. CII, z. 3, s. 225.

⁶ Stanisław Dan-Bruzda uważa, że w tym miejscu poeta posługuje się „ciekawym typem metafory i epitetu metaforycznego” (dz. cyt., s. 443).

⁷ O regułach tworzenia przez Białoszewskiego tych tzw. słoworzeczy pisze Alina Świeściak (*Miron Białoszewski: alienacja i utopia. O neoawangardowych kontekstach poezji Białoszewskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24, s. 272 i n.). Zdaniem Stanisława Dan-Bruzdy „w rdzeniu samego słowa *peryferia* znajduje autor dźwięki łączące je z wielką sztuką przeszłości: *peryfe / rafa / elickie*. Jest to bardzo ciekawy przykład działania językowym skrótem – semantyka słowotwórcza służy od razu wypowiedzeniu istotnych dla wiersza treści, bez odwoływania się do pośrednich znaczeń” (dz. cyt., s. 444).

⁸ Sztukę angielskich prerafaelitów omawia Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, wyd. 3, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988, s. 407–411.

⁹ O analogicznych asocjacjach w innych utworach Białoszewskiego pisze Aneta Kula (dz. cyt., s. 248).

Madonna – ozdobiona barokową, co prawda zdegradowaną, ornamentyką – nadal pozostaje Matką Boską.

Druga przenośnia („okrągłe ognie”) poetycko nazywa aureolę. Ten atrybut świętości, znany głównie z malarstwa średniowiecznego, otacza matki z wiersza glorią boskiego majestatu.

Kult maryjny z początków chrześcijaństwa w Polsce widoczny jest w wierszu również w aspekcie muzycznym.

Przedstawiona w liryku dynamika ruchu karuzeli odgrywa istotną rolę¹⁰ i jest równoległa z procesem waloryzacji bohaterek. Rytmiczne powtórzenia: „szóstka koni / one, szóstka koni / one, szóstka koni / one” opisują coraz szybszy ruch pędzącej karuzeli, który dosłownie za chwilę osiągnie swą kulminację¹¹. Mamy tu do czynienia z potrójnym uwzniośleniem: przez powtórzenia, hiperbolizacje (parada poszóstnych karet), wskazania (zaimki). W pędzie karuzeli nie widać, która matka zasnęła ze zmęczenia, a która jest natchniona pierwiastkiem boskim.

Gdy karuzela osiąga apogeum szybkości, madonny opisane są wykrzyknieniem: „Zakręcone!”. Ten imiesłów przymiotnikowy jest kluczowym wyrazem w wierszu, wskazuje bowiem na fakt dokonania się procesu sakralizacji kobiet¹².

Jednocześnie rozbrzmiewa „Magnifikat!”, a więc pieśń uwielbienia Boga przez Najświętszą Marię Pannę, znana już z Ewangelii według świętego Łukasza (1, 46–55), a spopularyzowana w Polsce w wiekach średnich. To także najważniejszy moment w wierszu i kulminacja w procesie sakralizacji kobiet z przedmieścia¹³.

Białoszewski, utożsamiając kobiety ze swojego wiersza z Boską Madonną, oddaje cześć ich kobiecości i macierzyństwu. Poeta, dzięki zabiegowi synekdochy, sakralizuje wszystkie kobiety, nie wyłącznie te jadące podczas opisanej tury karuzeli, lecz także następne, które wsiadą do bryk później – i po raz kolejny staną się boskimi madonnami, ich dzieci okażą się Dzieciątkiem Jezus, a dźwięk prostej muzyki z płyty gramofonowej przeistoczy się w „Magnifikat!”.

Paradoksalnie w tym pełnym dynamiki utworze, gdzie karuzela wiruje w coraz szybszym tempie, kobiety – madonny wydają się zatrzymane w czasie i przestrzeni, w czym przypominają hieratyczne wizerunki bogiń. Egzemplifikują to następujące

¹⁰ Zdaniem Stanisława Dan-Bruzdy „*Karuzela z madonnami* – to właśnie pieśń pochwalna ruchu: jego narodzin – panowania – zamierania, znów wydobytych wersyfikacyjnym bogactwem” (dz. cyt., s. 441–442). Następnie (s. 442–444) autor szczegółowo przedstawia strukturę wersyfikacyjną liryku.

¹¹ Powtórzenia te, podobnie jak neologizmy paragramatyczne, utworzone przez ucięcie wyrazu, takie jak: „...ściokonnnych”, „Wsiadajcie w sześćio...”, nie służą – jak zauważył Piotr Sobolczyk – kondensacji (przez skrócenie) tekstu, lecz mają eksponować koncepcję twórcy (autor określa tę funkcję mianem „konceptystycznej”) (*Neologizmy Białoszewskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 82–83).

¹² O wstąpieniu kobiet jadących karuzelą w inny, „święto-święteczny wymiar” pisze Andrzej Krzysztof Waśkiewicz (*Twórczość Mirona Białoszewskiego*, Gdańsk 2001, s. 29).

¹³ Aneta Kula jest zdania, że Białoszewski powoływał się na elementy kultury wysokiej, „aby nobilitować rzeczy zwyczajne, uważane powszechnie za niepoetyckie. Dostrzegał uroku tam, gdzie widziano tylko powszedniość i prymityw” (dz. cyt., s. 261).

fragmenty utworu: „One w brykach na postoju / już drzeмиą”, „W nieodmienionej pozie tkwi / od dziecka odchylona” i „I nie wiadomo, która śpi / a która jest natchniona”.

Kontrast ten służy apoteozie bohaterek, które są nie tylko osią wiersza, lecz stanowią także boski – stały i niezmienny – element świata, przy założeniu że karuzelę uzna się za metaforę życia.

Białoszewski jest mistrzem przekraczania granic języka. Słowo w *Karuzeli...* ewokuje inne obszary sztuki i zmusza odbiorcę do wysiłku intelektualnego i holistycznej percepcji tekstu literackiego. Za sprawą słowa poetyckiego twórca przeprowadza czytelnika z szarej, ziemskiej rzeczywistości do sfery *sacrum*, przewodnikiem na tej drodze czyniąc kobietę.

Bibliografia

Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego a struktura mowy dziecięcej*, „Pamiętnik Literacki” 1973, t. LXIV, z. 1, s. 151–194.

Białoszewski M., *Obroty rzeczy. Wiersze*, Warszawa 1956.

Dan-Bruzda S., O „*Obrotach rzeczy*” Mirona Białoszewskiego, „Pamiętnik Literacki” 1961, t. LII, z. 4, s. 425–476.

Kula A., O tradycji literackiej w poezji Mirona Białoszewskiego, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4, s. 237–261.

Mazurkiewicz R., *Stara pieśń na inną Binarową*, „Zeszyty Szkolne” 2003, s. 32–47.

Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, wyd. 3, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988.

Sandauer A., *Byłem...*, Warszawa 1991.

Sławiński J., *Białoszewski Miron* [w:] *Literatura polska po 1939 r. Przewodnik encyklopedyczny*, red. M. Witkowicz, Warszawa 1989.

Sobolczyk P., *Neologizmy Białoszewskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.

Śliwa A., *Białoszewski w muzeum*, „Pamiętnik Literacki” 2011, t. CII, z. 3.

Świeściak A., *Miron Białoszewski: alienacja i utopia. O neoawangardowych kontekstach poezji Białoszewskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24.

Waśkiewicz A.K., *Twórczość Mirona Białoszewskiego*, Gdańsk 2001.

Streszczenie

Wiersz *Karuzela z madonnami*, pochodzący z debiutanckiego tomu *Obroty rzeczy* (1956), to najbardziej znany utwór Mirona Białoszewskiego. Z pozoru banalna sytuacja liryczna – niedzielna wizyta matek z dziećmi w lunaparku – stała się pretekstem do ukazania ich w wymiarze metafizycznym. Nazwanie ich madonnami rozpoczyna proces waloryzacji, podobnie jak usytuowanie kobiet w poszostnych, „barokowo” zdobionych karocach, uformowanych w parady orszak. Poeta nadaje kobietom cechy boskich matek, dodając im aureolę, umieszczając je w ramach obrazów i zestawiając je z madonnami Leonarda da Vinci i Rafaela Santi. Dynamice ruchu karuzeli towarzyszy przemiana pospolitej oprawy muzycznej w uroczystą pieśń religijną – *Magnificat*, co jest równoznaczne z dokonaniem się procesu sakralizacji wszystkich kobiet. Poetyckie uwznioślenie dokonuje się przez peryfrazy, wyliczenia, powtórzenia, hiperbolizacje, epitety metaforyczne i synekdochy. Miron Białoszewski oddaje cześć macierzyństwu kobiet i czyni je przewodniczkami ze sfery *profanum* do sfery *sacrum*.

Słowa kluczowe

Madonna, Miron Białoszewski, sakralizacja kobiet, *sacrum*, *profanum*

Linguistic picture of the sacralization of a woman in the poem *Carousel with Madonnas* by Miron Białoszewski

Summary

The poem *Carousel with Madonnas*, originating from his debut volume *Revolution of Things* (1956), is the most famous piece by Miron Białoszewski. Seemingly trivial lyrical situation described in the masterpiece – the Sunday visit of mothers and children in the lunapark – has become a pretext to show them in a metaphysical way. Calling them madonnas begins the process of valorization, the same result is achieved by positioning women in the “baroque”, richly decorated carriages, formed into a sumptuous pageant. The poet gives women the attributes of divine mothers, adding a halo, placing them in the frames of paintings and combining with Madonnas of Leonardo da Vinci and Rafael Santi. The dynamics of the carousel movement is accompanied with the transition of the common musical setting into a ceremonial religious song, *Magnificat*, which is synonymous with the process of sacralization of all women. The poetic sublimation is achieved by periphrases, enumerations, repetitions, hyperbolisations, metaphorical epithets and synecdoches. Miron Białoszewski gives glory to women's motherhood and makes them conductresses from the profane to the sacred.

Keywords

Madonna, Miron Białoszewski, sacralization of women, the sacred, the profane

„Mówimy o Rzeczach Wielkich...”. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*

Przedmiotem uwagi w niniejszym artykule jest wiersz Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*¹. Analizy i interpretacji utworu podejmowali się liczni badacze, m.in.: Antoni Baczewski²; Elżbieta Olejniczak³, Barbara Sienkiewicz⁴; Marek Adamiec⁵; Robert Ostaszewski⁶, Ryszard Nycz⁷, Zofia Zarębianka⁸. Przedstawiona tu propozycja, zawierająca przede wszystkim odwołania biblijne (pośrednie i bezpośrednie) i przeprowadzona z poziomu nauczania szkolnego, może stanowić trop do wspólnych z uczniami poszukiwań sensów wiersza.

Oto tekst utworu:

Baruch Spinoza z Amsterdamu
zapraǳął dosięgnąć Boga

szlifując na strychu
soczewki
przebił nagle zasłone
i stanął twarzą w twarz

mówił długo
(a gdy tak mówił
rozszerzał się umysł jego

¹ W pierwodruku książkowym (*Poezje zebrane*, 1973) wiersz jest zatytułowany *Kuszenie Spinozy*, dopiero po publikacji w tomie *Pan Cogito* (1974) utwór ten zyskał tytuł funkcjonujący po dziś dzień. Za: R. Nycz, „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji: wokół wiersza Zbigniewa Herberta „*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*”, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 132–147.

² *Szkice literackie*. Asnyk. Konopnicka. Herbert, Rzeszów 1991.

³ O „Bogu Spinozy” i innych Bogach – „*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*” [w:] *Dlaczego Herbert. Wiersze i komentarze*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź 1992.

⁴ *Kto kusi Spinozę?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 171–177.

⁵ „...Pomnik trochę niepełny”. *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996.

⁶ *Pomiędzy wspólnotą a pustelnią filozofa. „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy” Zbigniewa Herberta*, „Fa-Art” 1999, nr 2.

⁷ R. Nycz, dz. cyt.

⁸ *Kilka uwag o wierszu „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”* [w:] *Między nami a światłem: Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń – Kraków 2012, s. 217–224.

i dusza jego)
zadawał pytania
na temat natury człowieka

– Bóg gładził roztargnioną brodę

– pytał o pierwszą przyczynę

– Bóg patrzył w nieskończoność

pytał o przyczynę ostateczną

– Bóg łamał palce
chrząkał

kiedy Spinoza zamilkł
rzecze Bóg

– mówisz ładnie Baruch
lubię twoją geometryczną łacinę
a także jasną składnię
symetrię wywodów

pomówmy jednak
o Rzeczach Naprawdę
Wielkich

– popatrz na twoje ręce
pokaleczone i drżące

– niszczysz oczy
w ciemnościach

– odżywasz się źle
odziewasz nędznie

– kup nowy dom
wybacz weneckim lustrom
że powtarzają powierzchnię

– wybaczyć kwiatom we włosach
– pijackiej piosence

– dbać o dochody
jak twój kolega Kartezjusz

– bądź przebiegły
jak Erazm

– poświęcić traktat
Ludwikowi XIV
i tak go nie przeczyta

– uciszają
racjonalną furję
upadną od niej trony
i szernieją gwiazdy

– pomyśl
o kobiecie
która da ci dziecko

– widzisz Baruch
mówimy o Rzeczach Wielkich

– chcę być kochany
przez nieuczonych i gwałtownych
są to jedyni
którzy naprawdę mnie łakną

teraz zasłona opada
Spinoza zostaje sam

nie widzi złego obłoku
światła na wysokościach

widzi ciemność

słyszy skrzypienie schodów
kroki schodzące w dół

W usta pana Cogito włożył Zbigniew Herbert opowieść o niecodziennym spotkaniu holenderskiego filozofa-racjonalisty z Bogiem. Rozmowa Barucha Spinozy z Wielkim Gościem przeradza się – według nieco przewrotnych słów pana Cogito – w kuszenie. Na początku trzeba nam zastanowić się nad właściwym rozumieniem sytuacji lirycznej w wierszu. Nie jest to *kuszenie* w sensie, do jakiego przyzwyczaili się ludzie. Nie ma tu szatana, który obiecywałby ewangeliczne „wszystkie królestwa świata oraz ich przepych” (Mt 4, 8; Łk 4, 5) czy ofiarowałby swoje usługi w zamian za sygnowanie cyrografu. Kuszenie stanowi jednak również formę doświadczenia człowieka przez Boga, wypróbowania posłuszeństwa czy wreszcie zrewidowania jego życiowej postawy. Temu właśnie służyć ma dziwne spotkanie na strychu domu Spinozy.

Jakie przeto stanowisko zajmował filozof Baruch wobec Boga, religii, własnej egzystencji? Kreował się na człowieka wolnego, wyzwolonego od ortodoksyjnej wiary, za co zresztą „postanowieniem Aniołów i za wolą Świętych”⁹ został wykluczony z gminy. De Espinoza stał się w ten sposób bodaj pierwszym oficjalnym bezwyznaniowcem ery nowożytnej.

Nie bez przyczyny filozof staje wobec Boga „twarzą w twarz”. Ale jakże to: „twarzą w twarz”? Wszak „Boga nikt nigdy nie widział” (por. J 1, 18a). Jedynym człowiekiem wymienionym na kartach Pisma Świętego, który rozmawiał z Jahwe „twarzą w twarz, jak się rozmawia z przyjacielem” (por. Wj 33, 11), był Mojżesz, wódz narodu wybranego w czasie jego wędrówki przez pustynię. Spinoza również mógł stać się duchowym przywódcą ludu, w młodości bowiem cieszył się uznaniem nauczycieli, którzy w swoich nadziejach kreowali go na rabina o wielkiej sławie. Jednak ten nad rząd dusz przedłożył życie z dala od wszelkich wspólnot wyznaniowych, poświęcił się własnym koncepcjom.

Rozmowa Barucha z Jahwe przebiega w sposób supernaturalny. Bóg jest przedstawiony w postaci bardzo uczłowieczonej, w typowo ludzkim wyobrażeniu. Oto bowiem Bóg gładzi brodę, łamie palce, chrząka. Widać wyraźnie, że poglądy filozofa wprawiają Go w zakłopotanie i wywołują roztargnienie.

Z drugiej jednak strony daje się zauważyć i odczuć „boskość” Boga. Pragnieniem Spinozy było Go „osiągnąć” i stało się tak. Przebywał wtedy na strychu, a zatem w najwyższej partii domu – najbliżej nieba. Szlifował soczewki, które mają pomagać w widzeniu świata zewnętrznego, mają być „drugimi oczyma”. Takie postrzeganie rzeczywistości – przez „mędrca szkieleko i oko” – jest jednak sposobem czysto racjonalistycznym, utrudniającym dostrzeżenie wartości i potrzeb duchowych. Z drugiej zaś strony wprawione w trójkąt otwarte oko stanowi w ikonografii chrześcijańskiej symbol Boga Ojca. Można więc poniekąd uznać, że ta nadprzyrodzona konfrontacja była możliwa dzięki szkłom optycznym.

Ponadto następuje wtedy zdjęcie, „przebicie” zasłony, efekt związany z teofanią, objawieniem się Bożego Majestatu. Biblia dostarcza licznych tego przykładów.

⁹ Pierwsze słowa anatemy nałożonej na Barucha de Espinozę.

Po raz kolejny wspomnieć tu wypada Mojżesza, który „ilekroć [...] wchodził przed oblicze Jahwe na rozmowę z Nim, zdejmował z twarzy zasłonę aż do wyjścia” (Wj 34, 34). Można się ponadto odnieść jeszcze do zasłon z Przybytku – świątyni Izraelitów na czas wędrówki przez pustynię. Te cenne tkaniny oddzialały „Miejsce Święte od Najświętszego” (Wj 26, 31nn), to znaczy od Arki Przymierza. Niemal zawsze zasłona towarzyszyła wydarzeniom szczególnym. Najlepszym tego przykładem może być moment śmierci Chrystusa na krzyżu, kiedy to „słońce się przyćmiło i zasłona przybytku rozdarła się przez środek” (Łk 23, 45; por. też Mt 27, 51 i Mk 15, 38).

W opowiadaniu pana Cogito zasłona również stanowi pewien istotny symbol. Oznacza ona bowiem widzialną granicę między nieświadomością a poznaniem, między świętością a przemijalnością rzeczy ziemskich. Święty Paweł pisze do Koryntian, że „kiedy ktoś zwraca się do Pana, zasłona opada” (2 Kor 3, 16). Można więc rzec, że zgłębienie Prawdy zależy zarówno od woli Bożej, jak i od pragnienia człowieka prawdziwie wierzącego, który chce znaku, chce poznać samego siebie poprzez Boskie Objawienie. Uczony Spinoza taką szansę otrzymuje, rozmawia przecież o Rzeczach Wielkich. Wydaje się jednak, że nie dojrzał jeszcze w pełni do tego, by tę naukę właściwie zrozumieć i uczynić życiowym *credo*.

Fakt, że Baruch Spinoza mógł niczym Mickiewiczowski Gustaw-Konrad stanąć do dyskursu z Bogiem, nie był wynikiem jedynie zachcianki filozofa oskarżanego przecież o bezbożność, bluźnierstwa, przewrotną pychę i amoralizm, człowieka znienawidzonego przez teologów wszystkich wyznań. Spinoza nie był także zwyczajnym przedstawicielem ludzkości XVII wieku. Łamał stereotypy, sprzeciwiał się oficjalnym zasadom społecznym. Dlaczego zatem on?

Odpowiedź nie jest jednoznaczna, bo i przyczyn jest wiele. Należy przede wszystkim przyjrzeć się Spinozańskiej myśli filozoficznej, szczególnie zaś jego poglądom na temat istnienia i natury Boga. Rzecz najdoskonalszą – według uczonego Holendra – stanowi substancja, która istnieje „własną mocą”, która dla swojej egzystencji nie potrzebuje żadnej racji czy zewnętrznej przyczyny. Jest ona bowiem, jako *causa sui*, przyczyną samej siebie. „Przez substancję – tłumaczył tedy Spinoza – rozumiem to, co istnieje samo w sobie i pojmowane jest samo przez się”. Bóg zatem okazywał się inną nazwą tak określanej substancji. Tym samym jednak boskość została pozbawiona osobowości i władztwa nad światem. Bóg został sprowadzony z zaświatów, niejako zdegradowany i złączony z naturą. Atrybuty Boga przejęła natomiast przyroda. Takie ujęcie tłumaczy po części powód „uczłowieczenia” Boskiego Majestatu w wierszu. Po prostu – Baruch zobaczył takiego Boga, jakiego sam sobie wymyślił.

Z koncepcji Spinozy wynika nadto sprzeczne z religijnym myśleniem samodzielne istnienie świata i niemożność jego kreacji. Świat bowiem tworzy przyroda, byt konieczny, którego substancja jest wieczna i nieskończona. Człowiek, część natury, podlega jej niezmiennemu porządkowi i zniewalającej konieczności.

Z tego też powodu przyjmuje zupełnie odmienny, laicki system etyczny, według którego otaczające rzeczy, same w sobie i przez się, nie są ani dobre, ani złe. Jedynym przewodnikiem ludzkości winien być zatem rozum, *ratio*, celem zaś życia – poznanie i mądrość, która uspołecznia i łączy, eliminując nienawiść i egoizm. W jaki jednak sposób można poznać Prawdę, skoro odrzuciło się rozróżnienie między dobrem a złem?

Ateistyczne w gruncie rzeczy i prowadzące do relatywizmu moralnego poglądy Spinozy Bóg kwituje w wierszu prostym stwierdzeniem: „mówisz ładnie Baruch / lubię twoją geometryczną łacinę [...] symetrię wywodów”. Istotnie, Holender wykladał swoją filozofię *more geometrico* – na sposób geometrii, nadając tym samym swojemu rozumowaniu apodyktyczną pewność i niewolący porządek. Ten fakt wyjaśnia, dlaczego na stawiane „pytania na temat natury człowieka” Bóg okazywał zakłopotanie i roztargnienie, zapewne tylko pozorne.

Spotkanie Spinozy ze Stwórcą stanowi niejako triumf tego pierwszego, triumf człowieka, który rozumem swoim był w stanie okiełznać Nieokiełznanego, potwierdzając poniekąd rację swoich idei. Ale tak naprawdę triumfotorem w tej konfrontacji okazał się Bóg. Wszak to On właśnie prowadzi do weryfikacji poglądów i – być może – do zmiany życiowej postawy Barucha.

Zarozumiałość Spinozy, jego pragnienie dorównania Bogu, owocuje tym, że dochodzi do spotkania. Zauważmy znów pewną analogię do starotestamentalnej Księgi Rodzaju. Oto ludzie dumni, bezbożni, zadufani we własne siły, wznoszą „wieżę, której wierzchołek będzie sięgał nieba” (Rdz 11, 4nn). Z początku budowniczości mają wolną rękę, mogą rozpocząć pracę, decydują więc o własnym losie. Jednak Boska ingerencja jest nieodzowna w biegu historii. Biblijne opowiadanie o Babel stanowi pouczenie, że bez działania Boga ludzkość nigdy nie zazna jedności i pokoju.

Podobnie dzieje się kilkadziesiąt wieków później, w Amsterdamie, u filozofa racjonalisty. Baruch ma możliwość wypowiedzenia się, więc „mówi długo”. W trakcie dysertacji „rozszerzał się umysł jego / i dusza jego”, zatem „serce pałało w nim” (Łk 24, 32), tak jak ewangelicznym uczniom z Emaus. Kiedy „wieża” jego wzniosła się już wystarczająco wysoko, kiedy przedstawił swoje symetryczne wywody, odpowiedź ze strony Boga nie była chyba taka, jak to sobie zakładał filozof. Bóg wygłosił bowiem swoją rozprawę pozornie nie na temat, rozprawę o Rzeczach Naprawdę Wielkich.

Czym są Rzeczy Wielkie? Bóg mówi Spinozie o zwykłych ludzkich sprawach, jak gdyby doradzał mu zejście wreszcie na ziemię. Baruch jest bowiem niejako zawieszony między niebem a padołem łez. Jest filozofem, żyje więc w swoim własnym świecie, tym bardziej że gmina wyznaniowa wyklęła go, odrzuciła, skazała na infamię. Prowadził zatem egzystencję spokojną, chociaż intensywną i nieulekłą. Zarabiał na życie szlifowaniem szkieł optycznych i pisał, tworząc własny, oryginalny system. Tylko na pozór wszystko było w porządku. Człowiek jako istota społeczna

musi być członkiem społeczeństwa, przynależeć do niego. Wprawdzie ekskomunikacja uniemożliwiała realizację tego założenia, ale przecie nie kłątwa była aspektem najistotniejszym. Gdyby nie zadufanie i pogarda dla świata, okryta woalem pojęcia *filozofia*, Spinoza z pewnością byłby się cieszył wielkim uznaniem i dobrą sławą.

Tymczasem efekty takiej egzystencji nie są w najmniejszym nawet stopniu pozytywne. Bóg zwraca uwagę Barucha na jego pokaleczone od szkła ręce, pogarszający się wzrok, złe odżywianie i nędzne odzienie. Stwórca mówi o rzeczach czysto ludzkich, w istocie swej małych, prostych, marnych. Nazywa je jednak „Naprawdę Wielkimi”. Zapewne większość przedstawicieli ówczesnego społeczeństwa uznałaby te sprawy za istotne. Któż z nich nie chciałby się bowiem cieszyć dobrym zdrowiem, radować się pomyślnością, majątkiem. Bóg udowadnia, że rozwiązaniem optymalnym powinna być równowaga między *psyche* i *soma*.

Przy realizacji tego ideału można sobie pozwolić nawet na zbytek, np. w postaci weneckich luster. Przedmioty te, mające w swojej naturze dekoracyjność i estetykę, powinny zatem przede wszystkim cieszyć oko, a nie stanowić kolejnego rekwizytu do rozważań metafizycznych, ontologicznych czy egzystencjalnych.

Ludzką rzeczą są kwiaty we włosach, oznaka radości życia, świeżej młodości, zdrowia i urody. Ludzka jest fałszywie nucona piosenka pijaków, czasem wulgarna i sprośna, ale będąca również symbolem wolności i niczym nieskrępowanej swobody. Kwiaty, alkohol – oto sposoby wyrażania swoich uczuć, pomysły na zabawę i ubarwienie życia.

Cierpienie i radość przeplatają się w ludzkim życiu. Kto poznał gorycz porażki, łzy bólu, rozpacz samotności, ten równie mocno odczuje radość triumfu i swobodę uciech. Poniekąd streszczają to maksymy z *Dziadów*. W części drugiej zjawy wypowiadają znamienne słowa przesłania, manifesty dla żywych: „Kto nie doznał goryczy ni razu, / Ten nie dozna słodyczy w niebie”, „Kto nie był ni razu człowiekiem, / Temu człowiek nic nie pomoże”, „Kto nie dotknął ziemi ni razu, / Ten nigdy nie może być w niebie”.

Bóg stawia Spinozie za przykład innych współczesnych mu filozofów, Kartezjusza i Erazma z Rotterdamu. Zwraca uwagę na ich podejście do życia. Wprawdzie tak samo jak Baruch de Espinoza zaliczani są oni w poczet myślicieli, ale jednak nie zatracili pewnych „ludzkich” cech, potrzebnych w ówczesnym świecie. René Descartes wiódł dostatnie życie na szwedzkim dworze Krystyny i Gustawa Adolfa, co nie przeszkadzało mu być koryfeuszem nowożytnej filozofii i matematyki. Ironiczny, „chwalący głupotę”¹⁰ Erazm bezkompromisowo walczył z zabobonami i upadkiem wartości moralnych. Czynił to w sposób przebiegły, czasem wręcz makiaweliczny, ale jego działania przynosiły efekty. Ci filozofowie potrafili pogodzić świat myśli z potrzebami ciała; dziś są zaliczani do największych humanistów Europy.

¹⁰ Por. tytuł dzieła Erazma z Rotterdamu – *Pochwała głupoty*. Była to satyra na ówczesne szkolnictwo.

Nawiązując niejako do postawy Kartezjusza, Bóg proponuje swojemu rozmówcy życie na dworze „Króla Słońce”, francuskiego mecenasa nauki i sztuki, Ludwika XIV. W wierszu ironicznie określa się stosunek autokratycznego władcy do strawy duchowej zapewnianej mu przez myślicieli: „i tak go nie przeczyta”. Traktat poświęcony monarsze stanowiłby jednak możliwość zbliżenia się do ówczesnej socjety oraz do zdobycia prestiżu i uznania.

Bóg ponadto namawia Spinozę do zrewidowania racjonalistycznej postawy. Patrząc w nieskończoność, widzi On bowiem, że rozumowe poznawanie świata może wpłynąć na rozwój myśli politycznej i filozoficznej, niekoniecznie pozytywnie. Nie darmo Baruch Spinoza jest nazywany „Mojżeszem nowożytnych wolnomyślicieli i materialistów”. Określenie Ludwika Feuerbacha świadczy o żywej tradycji dzieł Spinozy zarówno w XVIII stuleciu, jak i kolejnych wiekach filozofii. Z jego idei czerpali częściowo Marks i Engels, a doktryna przez nich stworzona odmieniła całkowicie oblicze dwudziestego stulecia. Zimny racjonalizm – ostrzega Bóg – wydatnie przyczyni się do upadku wielkich monarchii, do rewolucji i przewrotów, do załamania właściwej hierarchii wartości moralnych. Wybitne jednostki, gwiazdy na firmamencie ludzkości mogą zgasnąć nagle i niespodziewanie.

Destrukcyjnej w skutkach racjonalnej furii Bóg przeciwstawia wartości rodzinne. Podkreśla istotę ojcostwa. Stwórca daje wyrażnie do zrozumienia, że najcenniejszą spuścizną dla kolejnych generacji będzie nie filozofia, tomy ksiąg, traktaty i dysertacje, ale potomek, dziecko – cud życia. „Pomyśl o kobiecie”, mówi Bóg. Najistotniejszą wartością ziemskiego pielgrzymowania człowieka okazuje się miłość, największa z cnót, cierpliwa, łaskawa, pokorna. Miłość wszak „nigdy nie ustaje, mimo że proroctwa się skończą, [...] choć wiedzy zabraknie. Po części bowiem tylko poznajemy, po części prorokujemy. Gdy zaś przyjdzie to, co doskonałe, zniknie to, co jest częściowe” (1 Kor 13, 8–10).

Miłość jest największa. Miłości potrzebują wszyscy ludzie, miłości łaknie Bóg. „Chcę być kochany”, mówi. Jego ostatnie słowa stanowią jak gdyby przesłanie dla wszystkich ludzi. W tym wyznaniu zawiera się cała istota Boga, który „jest Miłością” (1 J 4, 8). Miłosierdzie Boga jest dostępne dla każdego człowieka, szczególnie zaś dla nieuczonych, prostaczków, ubogich duchem. W słowach swoich Bóg zawiera błogosławieństwo: *Beati pauperes spiritu* (por. Mt 5, 3a). Miłość ojcowską wzbudzają również grzesznicy, gwałtownicy, marnotrawni synowie, zagubione owce, dobrzy łotrowie. Oni to pragną miłosierdzia najbardziej.

Zatem Bóg jako miłosierny i przebaczący Ojciec schodzi do swoich ziemskich dzieci. Stąpa po drewnianych schodach i niesie swoją miłość wszystkim. Kiedy wielkie słowa nie pomagają w przekonaniu filozofa, Bóg opuszcza niebiosy i nawiedza lud swój, albowiem tak bardzo umiłował tych „nieuczonych i gwałtownych”. Spinoza natomiast wciąż pozostaje zawieszony tak blisko nieba, tak blisko ziemi; zadufany i pyszny, niczym biblijny Adam w swoim pragnieniu dorównania Bogu i „poznania dobra i zła” (Rdz 3, 5). Baruch widzi ciemność, znów bowiem opadła

mu na twarz zasłona nieświadomości. Nie ma już także obłoku, symbolu obecności Boga, który „umiłowawszy swoich na ziemi, do końca ich umiłował” (J 13, 1).

Ostatnie słowa Boga odnoszą się do Spinozów każdej epoki, do nas wszystkich. Często zdarza się bowiem, że bezsensowne filozofie i koncepcje, pozbawione celu idee wypełniają całkowicie naszą ziemską egzystencję. Wtedy to do każdego z nas Bóg zwraca się z prośbą o weryfikację życia, mówi z nami o „Rzeczach Naprawdę Wielkich”.

Bibliografia

Adamiec M., „...Pomnik trochę niezupełny”. *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996.

Baczewski A., *Szkice literackie. Asnyk. Konopnicka. Herbert*, Rzeszów 1991.

Herbert Z., *Pan Cogito* Warszawa 1974.

Herbert Z., *Poezje zebrane*, Warszawa 1973.

Nycz R., „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji: wokół wiersza Zbigniewa Herberta „*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*”, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

Olejniczak E., O „*Bogu Spinozy*” i innych Bogach – „*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*” [w:] *Dlaczego Herbert. Wiersze i komentarze*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź 1992.

Ostaszewski R., *Pomiędzy wspólnotą a pustelnią filozofa. „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy” Zbigniewa Herberta*, „Fa-Art” 1999, nr 2.

Sienkiewicz B., *Kto kusi Spinozę?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2.

Zarębianka Z., *Kilka uwag o wierszu „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”* [w:] *Między nami a światłem: Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń – Kraków 2012.

Streszczenie

Przedmiotem uwagi w artykule jest wiersz Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*. Przedstawiona propozycja, zawierająca przede wszystkim odwołania biblijne (pośrednie i bezpośrednie) i przeprowadzona z poziomu nauczania szkolnego, może stanowić trop do wspólnych z uczniami poszukiwań sensów wiersza.

Słowa kluczowe

Bóg, Biblia, filozofia, rozum, miłość

„We speak of Great Things...”. About the poem by Zbigniew Herbert *Mr. Cogito Tells About the Temptations of Spinoza*

Summary

The subject of the article is the interpretation of the poem *Mr. Cogito Tells of the Temptations of Spinoza* by Zbigniew Herbert. This proposal, containing primarily biblical references (indirect and direct) and carried out at the level of school education, can be a clue to the search for the meaning of the poem together with students.

Keywords:

God, Bible, philosophy, reason, love

O gramatyce poezji na marginesie interpretacji wiersza *Język, to dzikie mięso* Ryszarda Krynickiego

1. Istota gramatyki poezji

Termin *gramatyka poezji* pojawił się po raz pierwszy w pracach językoznawców strukturalistów, którzy mimo iż pierwszeństwo w swoich rozważaniach dawali opisowi formalnemu, pomijając sprawy znaczenia, to jednak zdawali sobie sprawę z tego, że mówienie o języku poetyckim nie może się obejść bez semantyki, bo opiera się on na tropach i figurach. W związku z tym – jak pisali – trzeba było znaleźć dla nich wyjaśnienie nowe w czasach panowania lingwistyki asemantycznej¹. To nowe wyjaśnienie polegało na zauważeniu w języku poetyckim nie tylko gry znaczeń, ale także elementów gramatyki.

Jako część gramatyki traktowali tropy już niektórzy autorzy XVIII-wieczni, uważając, że każda figura rodzi się z nowej kombinacji słów, dlatego badanie tropów słusznie zajmuje miejsce obok innych nauk lingwistycznych: składni, „preliminariów składni” (morfologii), „prozodii” (fonetyki) itp.². Strukturaliści prawie dwieście lat później zauważali jednak nie tylko gramatyczność figur, ale całego języka poetyckiego. Najwięcej miejsca odkrywaniu gramatyczności w poezji poświęcił Roman Jakobson. Jak napisał, „ogromna wartość znaczeniowa morfologicznej i syntaktycznej tkanki utworu spleta się i rywalizuje z artystyczną funkcją tropów”. W swojej pracy pod znamienym tytułem *Poezja gramatyki i gramatyka poezji* opisał różne typy paralelizmu gramatycznego, który tworzy siatkę opozycji albo tylko formalnych (synonimia składniowa³), albo także znaczeniowych, przy czym obie składają się jego zdaniem na gramatykę poezji.

Powtarzające się figury gramatyczne są zdaniem Jakobsona istotą języka poetyckiego. Mogą się powtarzać albo w tym samym wierszu, albo w dwóch różnych, a czasami ich powtarzalność staje się kategorialna i wtedy w analizie wiersza trzeba uwzględnić także jego intertekstualność gramatyczną⁴. Bez względu jednak na

¹ T. Todorow, *Tropy i figury* [w:] *Retoryka. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 179.

² Tamże, s. 182.

³ Jako przykład ilustrujący to zjawisko przytacza Jakobson zakończenie poematu *Dobrze* Włodzimierza Majakowskiego: „I życie jest dobre, i żyć jest dobrze”.

⁴ Taki zabieg zauważył Kazimierz Wyka w analizie wiersza Władysława Broniewskiego *Hawrań i Murań*, w którym oba szczyty ożywione przez poetę nawołują się, stojąc na hali, podobnie jak

to, jaki zasięg ma użyta przez poetę figura gramatyczna, służy ona przekazywaniu określonych treści, sugeruje taką a nie inną interpretację tekstu, a czasami odkrywa jego rzeczywiste przesłanie filozoficzne. Jest jej przy tym podporządkowane każde występujące w wierszu słowo, które musi spełniać konkretne wymagania pod względem przynależności do określonej części mowy, rzeczowniki dodatkowo do klasy konkretów lub abstraktów, ważna jest także przypisana im wartość kategorii liczby, rodzaju, przypadku, czasu, aspektu, trybu, strony itp.

Przykładów podaje autor bardzo dużo. W jednym z analizowanych przez niego wierszy na mogiłach siostry i brata wyrastają drzewa – na mogile siostry cyprys (rodzaj męski), na mogile brata wierzba (rodzaj żeński), w innym wierszu bracia uciekają do lasu, ale jeden do zagajnika brzoźowego, a drugi do dębowego, bo ich imiona są pod względem językowym paralelne do nazw tych dwóch typów lasu, więc gdyby było inaczej, naruszona zostałaby jedna z zasad należących do gramatyki poezji. W wielu wierszach paralelizm gramatyczny tworzą rzeczowniki i odpowiadające im zaimki, czasami rzeczowniki i łączące się z nimi przymiotniki – nie dowolne jednak, ale spełniające warunki formalne i semantyczne figury gramatycznej, na której opiera się kompozycja wiersza.

Konieczny, obligatoryjny charakter znaczeń gramatycznych zmusza poetę do liczenia się z nimi. Autor albo dąży do symetrii, a wówczas trzyma się tych prostych, powtarzających się wyrazistych schematów zbudowanych na zasadzie binarnej, albo też oddala się od nich w poszukiwaniu „organicznego chaosu”⁵.

2. Gramatyka poezji w polskiej literaturze przedmiotu

Prac nawiązujących do użytego przez Romana Jakobsona terminu *gramatyka poezji* nie powstało zbyt wiele na gruncie polskim. Jako pierwszy użył go Kazimierz Wyka, który analizując wiersz Władysława Broniewskiego pt. *Hawrań i Murań*, zauważył w nim kilka figur gramatycznych, które uznał za należące do gramatyki poezji, bo nie były jednorazowym zabiegiem charakterystycznym tylko dla tego utworu, ale pojawiły się także u innych poetów⁶.

Jedna z tych figur to użycie zaimka *oni* w stosunku do tytułowych szczytów tatrzańskich, dzięki czemu zostały one ożywione (taka personifikacja za pomocą rodzaju męskoosobowego jest częsta w poezji), druga to zastosowanie liczby mnogiej do nazw własnych odnoszących się do pojedynczych desygnatów – *litworowe*

nawołująca się para – juhas i pasterka – w utworze Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Na skalnym Podhalu* i u Władysława Orkana, który opisując swoje rodzinne Gorce, każe z kolei śpiewać do siebie młodej parze pasterskiej.

⁵ R. Jakobson, *Poezja gramatyki i gramatyka poezji* [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. 2, s. 237.

⁶ K. Wyka, *Władysław Broniewski: Hawrań i Murań* [w:] *Liryka polska: interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1971, s. 347–362.

doliny i *czarne stawy*, przez co stały się określeniami pospolitymi, charakteryzującymi wszystkie tatrzańskie doliny i wszystkie jeziora w Tatrach (zabieg również spotykany w poezji), trzecia natomiast to wybór formy trzeciej osoby rodzaju nijakiego czasowników w opisie pejzażu górskiego: „Wołało i śpiewało [...] i słońce go przebodło, rozświeciło, rozwiało...”. Opis ten na początku wygląda na groźny, bo wskazujący na działania nieokreślonego, nieznanego podmiotu, budzącego lęk, grozę, analogicznie do takiego, jak np. *chodziło, tłukło się (po nocy)*, nagle jednak zostaje zneutralizowany gramatycznie przez umieszczenie rzeczownika rodzaju nijakiego *słońce*. Kazimierz Wyka pisze: „Zasięg zatem formy bezosobowej został jak gdyby poszerzony. Wciągnęła ona w swój obręb jasne i podmiotowo widoczne działania słońca”. Podobnie zaskakujące przekroczenie granic języka przez zmianę schematu wyobrażeniowego związanego z formą trzeciej osoby rodzaju nijakiego czasownika z budzącego lęk, grozę, i niepokój na radosny, ciepły, a w każdym razie pozytywny pojawia się też w jednym z erotyków Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pt. *Oknem wyglądało* oraz w kilku wierszach Juliana Tuwima.

Taka obecność pewnego chwytu językowego mającego właściwość gramatyczną w kilku wierszach różnych autorów jest dla Kazimierza Wyki istotną przesłanką, aby uznać go za należący do gramatyki poezji, będącej zdaniem autora zbiorem

kunsztownych zabiegów stylistyczno-składniowych, zanurzonych w języku polskim, w jego określonych właściwościach składniowych, obsługujących sytuację równie określoną i zdawałoby się niemożliwą do przekroczenia jej granic gramatycznych⁷.

Kilka lat po artykule Kazimierza Wyki ukazała się w Polsce książka Henryka Pustkowskiego pt. „*Gramatyka poezji*”?, poświęcona polskiej poezji lingwistycznej⁸. Autor skoncentrował się w niej nie tyle na paralelizmie figur gramatycznych w wierszu, ile na ich dwojakiej naturze odpowiadającej metaforze i metonimii. W gramatyce poezji Romana Jakobsona były one odbiciem dwóch sposobów ludzkiego postrzegania rzeczywistości – na zasadzie przyległości i podobieństwa, a w języku dwóch jego aspektów – wybiórczego (wybrać znak językowy spośród innych podobnych mu) oraz kombinatorycznego (powiązać tak wybrane znaki w jeden dyskurs).

Jednak Henryk Pustkowski nie bez powodu umieścił w tytule swojej książki cudzysłów i znak zapytania. Jak sam pisze, przyznał w ten sposób, że jego fascynacja metodami analizy języka poetyckiego stosowanymi przez Jakobsona należy już do przeszłości. Nowe zjawiska poetyckie wymagają jego zdaniem innych metod badawczych, chociaż inspiracyjny charakter *gramatyki poezji* całkowicie nie stracił na wartości⁹. Podobnie, czyli aprobując, ale nie do końca,

⁷ Tamże, s. 351.

⁸ H. Pustkowski, „*Gramatyka poezji*”?, Warszawa 1974.

⁹ Tamże, s. 42–43.

wypowiedział się o metodzie Jakobsona Stanisław Barańczak w recenzji książki Henryka Pustkowskiego:

Gramatyka poezji wiedzie ku pytaniom o granice ściśle lingwistycznej interpretacji utworu poetyckiego, dokładniej rzecz ujmując: ku pytaniom o możliwości transmisji semantycznej pomiędzy „gramatyką” a światopoglądem utworu. [...] chociaż wielu postaw i wypowiedzi nie da się nawet w poezji lingwistycznej zinterpretować czysto językoznawczymi narzędziami¹⁰.

Pozostaje jednak nie do podważenia wartość badania gramatyki poezji jako wzbogacającej interpretację tekstu poetyckiego. Poetyckie eksperymenty językowe na ogół służą takiej modyfikacji sensu słowa, dzięki której otwiera się zupełnie nowe widzenie świata. Pokazuje to Elżbieta Tabakowska w artykule, w którym na świetnie dobranych przykładach analiz tekstów poetyckich dowodzi, że językoznawca ma nie tylko prawo, ale wręcz obowiązek opisywać także ten język, którym mówi poeta¹¹. Dotyczy to wszelkiego typu wierszy, ale zwłaszcza obrazów poetyckich samego języka, których nie brakuje w historii polskiej poezji¹².

3. Gramatyka poezji w dydaktyce języka polskiego

Gramatyka poezji w takim ujęciu, jakie proponowali Roman Jakobson i jego kontynuatorzy, nigdy nie trafiła do programów szkolnych, chociaż jej wykorzystywanie w analizie utworów poetyckich uważało za konieczne wielu polskich badaczy, m.in. Maria Renata Mayenowa, Kazimierz Wyka, Krystyna Pisarkowa, Aleksander Wilkoń i Teresa Skubalanka, zwłaszcza w wypadku wierszy, w których określone kategorie gramatyczne są traktowane w sposób szczególny, np. stanowią oś kompozycyjną utworu lub są nośnikiem jego głównego przesłania. Píše o takich wierszach Anna Pajdzińska w artykule *Językowy obraz świata a poetyckie gry z gramatyką*¹³, podkreślając ich znaczenie przy badaniu językowego obrazu świata. Do takich

¹⁰ S. Barańczak, „Gramatyka poezji”?, Henryk Pustkowski [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67/1, s. 344.

¹¹ E. Tabakowska, *Natężenie świadomości. O związkach poezji z gramatyką* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001, s. 177–190. W artykule Elżbiety Tabakowskiej znajdzie czytelnik kunsztownie przeprowadzoną analizę językową wiersza Michała Zabłockiego pt. *Coś z niczego*, w którym „robienie czegoś z niczego odbywa się w *nicu-cosiu*”. Zdaniem autorki artykułu pozwala to zamknąć semantyczną nieokreśloność zaimków *coś* i *nic* w granicach wyznaczonych przestrzennie i czasowo, a z tego wynikać mogą bardzo ciekawe interpretacje filozoficznego przesłania wiersza współczesnego poety.

¹² Henryk Pustkowski omawia pod tym kątem wiersz Tymoteusza Karpowicza pt. *Gramatyka przez sen*, zwracając uwagę na ujętą przez poetę naturę języka „jako niebezpiecznie uporządkowanie zawsze gotowe do dwuznacznego »obsłużenia« każdej wypowiedzi”.

¹³ W artykule można znaleźć ciekawe analizy językowe takich wierszy, jak: *Koniugacja* Haliny Poświatowskiej, *W biały dzień* Wisławy Szymborskiej, *Autoportret radosny* Mirona Białoszewskiego, *Hi-fi* Stanisława Barańczaka, *Sezon* Rafała Wojaczka, *Widok z ziarnkiem piasku* Wisławy Szymborskiej.

wierszy sięgano także często w glottodydaktyce, proponując na lektoratach języka polskiego jako obcego analizę tekstów poetyckich opartych na paralelizmie jednej konstrukcji składniowej, np. wiersza *Możliwości* Wisławy Szymborskiej, w którym powtarzana jest fraza: *wolę* + bezokolicznik, czy *Rozmowa liryczna* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, wiersza wypełnionego po brzegi miejscownikami¹⁴.

3.1. Syllepsa jako figura gramatyczna

O ile jednak taka powtarzalność figury gramatycznej jest bardzo przydatna w nauczaniu cudzoziemców, o tyle na lekcjach języka polskiego w szkole ciekawsza okazuje się interpretacja paralelizmów gramatycznych w pewnym momencie świadomie naruszonych przez poetę w celu pokazania czytelnikom nowych możliwości odczytania wiersza lub zmuszenia ich do potraktowania go niczym obrazu opartego na iluzji optycznej, który jest postrzegany na dwa różne sposoby zależnie od tego, jak się na niego patrzy. Charakterystyczną cechą każdego takiego obrazu jest bowiem to, że w danym momencie można zauważać tylko jedną z jego wersji. Jak piszą badacze tego fenomenu, jest to efektem działania mózgu, który czasami potrafi się przełączać między obrazami bardzo często, czasami jednak dość długo jest w stanie widzieć tylko jeden z nich, ale kiedy już uświadomi sobie istnienie drugiego, to ten drugi wydaje mu się ważniejszy od pierwszego. Przykładem może być znany obraz przedstawiający jednocześnie staruszkę i młodą dziewczynę:



¹⁴ A. Skalska, I. Słaby-Góral, *Teksty-preteksty, czyli „poezja gramatyki i gramatyka poezji” na lekcjach języka polskiego jako obcego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2011, nr 18, s. 146.

Takiej iluzji optycznej w poezji odpowiada syllepsis (syllepsa)¹⁵, figura retoryczna znana i stosowana od starożytności. Polega ona na połączeniu wyrazu dwuznacznego ze słowami, z których każde jest naturalnym uzupełnieniem tego wyrazu tylko w jednym z jego znaczeń, np. *Podnosili ręce i głosy; Chętnie wydawali książki oraz kolegów*. Analogia z iluzją optyczną polega tu na tym, że wyrazy wieloznaczne są używane i odbierane zawsze w jednym ze swoich znaczeń. Dlatego nie jest groźne zjawisko homonimii dla komunikacji, bo kontekst, intonacja i cechy pragmatyczne ujednolaczają przekaz. Odbiorca, otrzymując wyraźne sygnały świadczące o takim a nie innym znaczeniu, od razu też interpretuje homonim lub wyraz polisemiczny jako niosący tylko jedno ze swoich znaczeń, zgodne z intencją nadawcy.

Istnieją jednak konteksty, w których wyraz wieloznaczny zachowuje swoją niejednoznaczność komunikacyjną, np. *Wiem, że lubisz takie zamki*. Wyraz *zamki* może być w tym zdaniu zinterpretowany albo jako rodzaj budowli, albo jako urządzenie służące do zamykania, ponieważ nadawca świadomie lub nieświadomie nie przekazał wystarczających sygnałów, w którym ze znaczeń rzeczownik ten został przez niego użyty w wypowiedzi. Komunikacja może zostać w takim wypadku zakłócona, intencje nadawcy mogą zostać niewłaściwie odczytane, a efektem może być nieporozumienie lub wykorzystanie przez nadawcę złej interpretacji wypowiedzi przez odbiorcę do podstępnego wmówienia mu czegoś, z czym się nie zgadza. Wiele figur retorycznych i technik erystycznych zawdzięcza swoje istnienie takiej właśnie ukierunkowanej dehomonimizacji wypowiedzi wieloznacznych.

Jest jednak w tej grupie jedna, która zadziwia tym, że dehomonimizuje, nie dehomonimizując, czyli pozwala na uświadomienie odbiorcy dwuznaczności wyrażenia językowego, ale nie pozwala na odrzucenie żadnego z jego znaczeń, gdyż zakłóciłoby to komunikację językową. Odbiór dwóch znaczeń jednocześnie pozwala przy tym na przekazanie dodatkowych treści – najczęściej oceny tego, o czym mowa, czasami informacji metatekstowych, a czasami modalnych. Taką figurą jest syllepsa, a jej najciekawsza wersja opiera się na dwuznaczności użytej w wierszu figury gramatycznej. Warto przeznaczyć przynajmniej jedną lekcję języka polskiego na interpretację wiersza, w którym w taki właśnie sposób została zastosowana gramatyka poezji. Przy okazji można pokazać jej istotę i najważniejsze cechy, dzięki czemu uczniowie docenią wartość analizy językowej tekstu poetyckiego. Wierszy takich jest w polskiej poezji dużo. Tym, który wybrałam jako najciekawszy z dydaktycznego punktu widzenia, jest utwór Ryszarda Krynickiego pt. *Język, to dzikie mięso*.

¹⁵ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 501.

3.2. Wiersz Ryszarda Krynickiego *Język, to dzikie mięso* na lekcji języka polskiego

Ryszard Krynicki, autor wiersza wybranego do analizy, należał obok Stanisława Barańczaka, Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera do poetów tzw. Nowej Fali. Dla tej grupy poetyckiej przeżyciem pokoleniowym stały się wydarzenia Marca 1968 roku, zaś słowem kluczem – *prawda*, która jako najwyższa wartość była według poetów tej generacji zagrożona przez system totalitarny, niszczący przede wszystkim język i konsekwentnie zamieniający go w przesiąkniętą kłamstwem nowomowę.

Te historycznoliterackie informacje wstępne są wystarczającym uzasadnieniem wyboru przez Ryszarda Krynickiego tematyki wiersza, którą zapowiada tytuł utworu i dedykacja, a potwierdzają wszystkie użyte przez poetę środki wyrazu.

Oto tekst wiersza¹⁶:

*Panu Zbigniewowi Herbertowi
i Panu Cogito*

język, to dzikie mięso, które rośnie w ranie,
w otwartej ranie ust, żywiących się skłamaną prawdą,
język, to obnażone serce, nagie ostrze,
które jest bezbronne, ten knebel, który dławi
powstania słów, to zwierzę osławiane
z ludzkimi zębami, to nieludzkie, co rośnie w nas
i nas przerasta, ta czerwona flaga, którą wypływamy
razem z krwią, to rozdwojone, co otacza, to
prawdziwe kłamstwo, które mamy,

to dziecko, które ucząc się prawdy, prawdziwie kłamie

Uczniowie zaproszeni do lektury wiersza zwrócą uwagę przede wszystkim na to, że zawiera on charakterystykę języka. Od razu zauważą także dwuznaczność użytego w wierszu słowa *język*. Poeta przywołuje w różnych miejscach dwa jego desygnaty – część ciała i abstrakcyjne narzędzie porozumiewania się. W obu znaczeniach język kojarzy się z ustami – w ustach znajduje się język traktowany jako narząd mowy i z ust wypływają dźwięki ludzkiej mowy, tworzące wypowiedź składającą się ze znaków językowych. Takiej dwuznacznej interpretacji odpowiadają pierwsze słowa wiersza:

¹⁶ Istnieją liczne warianty tekstu wiersza, w artykule cyt. za: R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, Kraków 2014, s. 75. Tę samą wersję czyta autor na stronie internetowej: <http://stronypoezji.pl/monografie/jezyk-to-dzikie-mieso/> [dostęp: 12 grudnia 2017 roku].

język, to dzikie mięso, które rośnie w ranie,
w otwartej ranie ust

Co prawda jako pierwsza narzuca się w tym fragmencie interpretacja „cielesna” języka, ale już kolejne słowa skłaniają do uznania jej za niewystarczającą¹⁷. W następnych wersach zdecydowanie język jest bowiem rozumiany jako mowa pełniąca funkcję ekspresywną („język, to obnażone serce”) oraz impresywną (*nagie ostrze*).

W kolejnych wersach znów słowo *język* jest prezentowane w obu znaczeniach jednocześnie – zarówno jako część ciała, jak i abstrakcyjny środek komunikacji jest on opisany jako element obcy człowiekowi („dzikie mięso, to niehumanitarne”), mający naturę zwierzęcą („to osławiane”), a nawet stanowiący zagrożenie dla człowieka („nas otacza, dławi powstania słów”). Tak jak na obrazie zawierającym iluzję optyczną nie wiemy, czy mamy do czynienia z młodą dziewczyną, czy ze staruszką, tak w wierszu Krynickiego nie jesteśmy pewni, czy mowa o organie ludzkim, czy o ludzkiej mowie, bo jeśli bierzemy pod uwagę jedno znaczenie, umyka myśl o drugim, a kiedy drugie bierze górę nad pierwszym, to pierwsze przestaje być ważne. Jednak im dalej posuwamy się w lekturze wiersza, tym bardziej jesteśmy przekonani, że charakteryzowany jest język jako abstrakcyjny system znaków służący komunikacji międzyludzkiej, który człowiek ma w sobie, ale jednocześnie jest ów system bytem odrębnym, istniejącym niezależnie od człowieka.

Podmiot mówiący określa go słowami: „co rośnie w nas i nas przerasta...” oraz „to rozdwojone, co otacza...” Pierwsza fraza może być interpretowana jako odpowiadająca otwartości języka, pozwalającej na jego ciągle wzbogacanie (odpowiada jej także wyrażenie „powstania słów”), rozdwojenie można z kolei traktować jako przypisywaną językowi przez strukturalistów cechę dwuklasowości, polegającej na tworzeniu ze znaków prostych nowych znaków złożonych. Z jednej strony język dopuszcza więc twórczość słowną, z drugiej jednak jest systemem ograniczonym, niewystarczającym do wszechstronnej komunikacji, nazywa go bowiem podmiot liryczny „kneblem, który dławi powstania słów”. W następnych wersach podkreśla z kolei jego naturalność i społeczny charakter, jednak porównując go do „dziecka, które ucząc się prawdy, prawdziwie kłamie”, zwraca uwagę na destrukcyjny wpływ języka na życie społeczne. Nic dziwnego, że kłamstwo jest w wierszu trzykrotnie przeciwstawiane prawdzie, przy czym zawsze na zasadzie oksymoronu opartego na wewnętrznej sprzeczności: „prawdziwe kłamstwo”, „skłamana prawda”, „prawdziwie kłamie”. Tę sprzeczność przypisuje podmiot liryczny językowi – jako kolejną jego cechę charakterystyczną.

¹⁷ Interpretacja wiersza Krynickiego oparta na dwuznaczności słowa *język* pojawia się także w innych szkicach. Do najciekawszych prac zawierających analizę tego utworu należą: A. Pajdzińska, *Profilowanie w tekście poetyckim* [w:] *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998, s. 343-354; M. Bernacki, „Fullwypas” – (aktualna) interpretacja dawnego wiersza Ryszarda Krynickiego „Język, to dzikie mięso”, „Świat i Słowo”, nr 1(4), s. 225-233.

3.3. Wykorzystanie gramatyki poezji do podwójnej interpretacji wiersza

Można spytać uczniów, w jaki sposób podmiot liryczny charakteryzuje język, jakiej konwencji używa do podania jego właściwości. Z pewnością znajdą się w klasie tacy, którzy albo sami zauważą, albo powtórzą za przeczytanymi wcześniej opracowaniami, że wiersz ma kształt rozbudowanej definicji języka. Jako uzasadnienie przytoczą schemat typowej definicji „język to X”, który wielokrotnie powtarza się w wierszu.

I w tym momencie możemy wykorzystać do wnikliwej analizy gramatykę poezji. Zacząć należy od przecinków konsekwentnie stawianych przez poetę przed każdym definicyjnym łącznikiem *to*. Uczniowie zapytani o celowość takiego zabiegu mogą uzasadniać go przypadkowością lub chęcią zaskoczenia czytelnika oryginalnym zapisem, ewentualnie naruszeniem normy interpunkcyjnej przez poetę w celu pokazania, że nie jest ona dla niego istotna. Gramatyka poezji wymaga jednak od autora, aby zastosowanej figurze gramatycznej podporządkować każde użyte w wierszu słowo. Powinno się zgadzać pod względem gramatycznym z oczekiwaniami czysto formalnymi, takimi jak rodzaj czy liczba. Słowami, które pokazują, że z czysto gramatycznego punktu widzenia nie można powtarzającej się frazy „język to X” traktować jako definicji, są rzeczowniki *knebel* i *flaga*, które gdyby były częścią definiendum, musiałyby zostać wprowadzone słowem *to*, ale poeta poprzedził je dostosowanymi do nich pod względem rodzaju gramatycznego zaimkami *ten* i *ta* („ten knebel”, „ta flaga”). To zakłócenie porządku gramatycznego pozornie podporządkowanemu schematowi składniowemu typowej definicji każe czytelnikowi cofnąć się do już przeczytanych wersów i zinterpretować je inaczej. Także przecinki konsekwentnie stawiane przed wyrazem *to* potwierdzają, że tak naprawdę jest to zaimek wskazujący w sposób emfaticzny wzmacniający następującą po nim charakterystykę języka¹⁸.

Ryszard Krynicki zastosował tu niewątpliwie syllepsę gramatyczną – słowo *to* może bowiem albo łączyć podmiot z orzecznikiem, albo jako zaimek wskazujący rodzaju nijakiego rozpoczynać nacechowane emocjonalnie wyrażenie charakteryzujące podmiot. Ta druga interpretacja, wymagająca odpowiedniej intonacji (stąd konieczność użycia przecinków), jest częsta w wypowiedziach potocznych wyrażających oburzenie, np. *Jurek, ten drań, ten oszust, ten nikczemnik*, lub zachwyt połączony z entuzjazmem, np. *Ewa, ta najwspanialsza dziewczyna na świecie*. Używając takiej figury gramatycznej, użytkownik polszczyzny informuje o swoim stosunku emocjonalnym do przedmiotu wypowiedzi, a odbiorca odczytuje ów stosunek jako pozytywny lub negatywny na podstawie użytych słów, które nie mogą być neutralne.

¹⁸ Na możliwość takiego odczytania wiersza zwróciła uwagę Jadwiga Puzynina w dyskusji nad jego interpretacją, o czym pisze Anna Pajdzińska w przypisie 2 (A. Pajdzińska, dz. cyt., s. 344).

Przewrotny chwyt poetycki polega w tym wypadku na takim dobraniu rzeczowników charakteryzujących język, żeby pasowały pod względem formy gramatycznej do słowa *to*, czyli żeby miały przypisany rodzaj nijaki. Są to słowa użyte zgodnie z gramatyką poezji: *mięso*, *serce*, *ostrze*, *zwierzę*, *kłamstwo*. Gdyby nie dwa inne, które do tej serii nie pasują, a mianowicie *knebel* i *flaga*, czytelnik mógłby nie zauważyć gramatycznej dwuznaczności słowa *to*, które jest w wierszu członem konstytutywnym jednocześnie dwóch konstrukcji składniowych. Pierwsza narzuca się podczas lektury jako pewniejsza – to schemat definicji, druga przychodzi na myśl dopiero po zakłóceniu gramatycznego porządku tej pierwszej. I w ten sposób tak jak odkryciem dla widza staje się obraz staruszki w miejscu obrazu młodej dziewczyny, tak odkryciem dla czytelnika wiersza Krynickiego staje się seria złorzeczeń na język w miejscu spokojnie następujących po sobie definicji języka.

Zakończenie

Wszelki paralelizm w poezji opiera się na homonimii lub polisemii. Powtórne użycie tej samej konstrukcji lub tego samego słowa wprowadza zawsze nowy element semantyczny – czasami jest to tylko inne zabarwienie emocjonalne tego, o czym mowa, czasami trudną do zauważenia modyfikacją ujęcia przedmiotu opisu. Mistrzostwem jest takie użycie paralelnych konstrukcji, żeby nagle okazywały się one dwiema różnymi, do tego narzucającymi dwie różne interpretacje tekstu poetyckiego. Taki chwyt zastosował Ryszard Krynicki w swoim wierszu, w którym nie tylko słowo *język* jest dwuznaczne, ale także słowo *to*, a dodatkowo jeszcze słowo *powstanie*, którego użył poeta w typowo sylleptyczny sposób, tworząc frazę „dławi powstania”. Jeśli czytelnik weźmie pod uwagę jej pierwszą część: „dławi powstania”, to rzeczownik *powstanie* odczyta jako odnoszący się do ‘wystąpienia zbrojnego przeciwko wrogowi, okupantowi’, a jeśli skupi się na jej drugiej części: *powstania słów*, rzeczownik *powstanie* staje się nazwą czynności utworzoną od formy dokonanej czasownika *powstawać* (*powstają nowe słowa*).

Wszystkie więc opisane w artykule gry językowe oparte na przekształceniach formy gramatycznej słowa lub konstrukcji składniowej są w analizowanym wierszu efektem istnienia gramatyki poezji, której respektowanie przez poetę, a potem przez czytelnika otwiera nowe możliwości interpretacyjne utworu poetyckiego. Dwuznaczność słowa *język* narzucona już w pierwszym wersie przez Ryszarda Krynickiego może być uznana za subtelną podpowiedź, jak odczytać stosunek podmiotu lirycznego do opisywanego w wierszu języka – sugestią, aby widzieć podwójnie – ważny jest bowiem nie tylko opis, ale także ocena tego, o czym mowa. Wewnętrzna walka między prawdą i kłamstwem toczy się w wierszu na wielu płaszczyznach, ale wykorzystując gramatykę poezji, podmiot liryczny zwraca uwagę, że dotyczy ona także konfliktu między znaczeniem nadawanym słowom w momencie ich powstawania, a tym, które słowa zyskują dzięki swobodnemu ich używaniu w wypowiedziach.

Taka typowo językowa analiza wiersza Ryszarda Krynickiego na lekcji języka polskiego z całą pewnością przekona uczniów, że warto zadać sobie pytanie, dlaczego taki a nie inny środek językowy został wybrany przez autora wiersza, i że odpowiedź na to pytanie można znaleźć zarówno w słowach Ryszarda Jakobsona, który pisał, że „nierzadko gramatyka zawładnąwszy wierszem, przekształca się w głównego, a niekiedy jedynego nosiciela jego ukrytej symboliki”¹⁹, jak również w wypowiedzi Stanisława Barańczaka, dotyczącej „transmisji semantycznej pomiędzy »gramatyką« a światopoglądem utworu”²⁰.

Bibliografia

Barańczak S., „Gramatyka poezji”?, Henryk Pustkowski [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67/1.

Bernacki M., „Full wypas” – (aktualna) interpretacja dawnego wiersza Ryszarda Krynickiego „Język, to dzikie mięso”, „Świat i Słowo” 2005, nr 1(4).

Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988.

Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa* [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989.

Jakobson R., *Poezja gramatyki i gramatyka poezji* [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989.

Krynicki R., *Język, to dzikie mięso*, <http://stronypoezji.pl/monografie/jezyk-to-dzikie-mieso/>

Krynicki R., *Wiersze wybrane*, Kraków 2014.

Pajdzińska A., *Profilowanie w tekście poetyckim* [w:] *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998.

Pustkowski H., „Gramatyka poezji”?, Warszawa 1974.

Skalska A., Słaby-Góral I., *Teksty-preteksty, czyli „poezja gramatyki i gramatyka poezji” na lekcjach języka polskiego jako obcego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2011, nr 18.

Tabakowska E., *Natężenie świadomości. O związkach poezji z gramatyką* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001.

Todorov T., *Tropy i figury* [w:] *Retoryka. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008.

Wyka K., *Władysław Broniewski: Hawrań i Murań* [w:] *Liryka polska: interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1971.

¹⁹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa* [w:] *W poszukiwaniu...*, dz. cyt., s. 222.

²⁰ S. Barańczak, dz. cyt., s. 340.

Streszczenie

W artykule została opisana koncepcja „gramatyki poezji”, zaproponowana przez Romana Jakobsona w połowie XX wieku. Na przykładzie wiersza Ryszarda Krynickiego pt. *Język, to dzikie mięso* pokazano, że koncepcja ta daje w dalszym ciągu duże możliwości odkrywania treści przekazanych w nim za pomocą użytych w wierszu figur gramatycznych.

Słowa kluczowe

język, gramatyka poezji, syllepsa, Ryszard Krynicki

On the grammar of poetry on the margins of the interpretation of the poem *Tongue, that wild meat* by Ryszard Krynicki**Summary**

The article presents the concept of the grammar of poetry, proposed by Roman Jakobson in the mid-twentieth century. On the example of the poem *Tongue, that wild meat* by Ryszard Krynicki, it has been shown that this concept still offered great opportunities to discover the content communicated in the poem using the grammatical figures appearing in it.

Keywords

language, grammar of poetry, syllepsis, Ryszard Krynicki

Dorota Gołaszewska

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

„Mów wszystko i nie domów!”. Ramy tekstu poetyckiego

Zagadnienie granic języka to inaczej problem dotyczący relacji między tym, co wypowiadalne i „niewypowiadalne”. O istnieniu takiej granicy świadczy choćby dobrze znane wszystkim przekonanie, że brak nam słów, zwłaszcza do opisu emocji czy wówczas, gdy mówimy o pojęciach abstrakcyjnych. Istnieją jednak najrozmaitsze zjawiska, których nie możemy „wypowiedzieć”, a które możemy pokazać.

Warto zatem postawić pytania: Czy tam, gdzie kończy się język, kończy się też świat i możliwość jego poznawania? Czy wszystko, co chcemy wyrazić, powinno zyskać swoją językową postać? Czy coś jest poza granicą wyznaczoną przez język? I – co najważniejsze – jak można ją przekroczyć?

Niniejszy artykuł odwołuje się do problematyki zastosowania zasad poetyki w świetle językoznawstwa. Oczywiście warto zdać sobie przy okazji sprawę z tego, że nie da się interpretować poezji jedynie za pomocą narzędzi językoznawczych, interpretacyjnie ciekawe może być jednak odkrywanie reguł, którymi rządzą się słowa zapisane przez autora w określonym porządku.

Mówiąc o gramatyce poezji, warto przywołać termin *architektonika poezji*. Pierwsze teksty-obrazy pojawiły się już w starożytności i nosiły nazwę *technopaegnia* (gr. *technē* ‘sztuka, dzieło’, *paegnion* ‘gra, zabawa’). Plan ikoniczno-przestrzenny jest tu równie istotny jak zapis tekstowy. O znaczeniu tekstu literackiego decyduje zatem zarówno położenie słów, jak i ich właściwości typograficzne: format czcionki, krój i typ. Poza sferą językową istotne staje się to, co dzieje się wewnątrz tekstu, ważne dla interpretacji będą relacje między znakami a przestrzenią. Możemy więc mówić o tektoniczności na gruncie wypowiedzi literackiej.

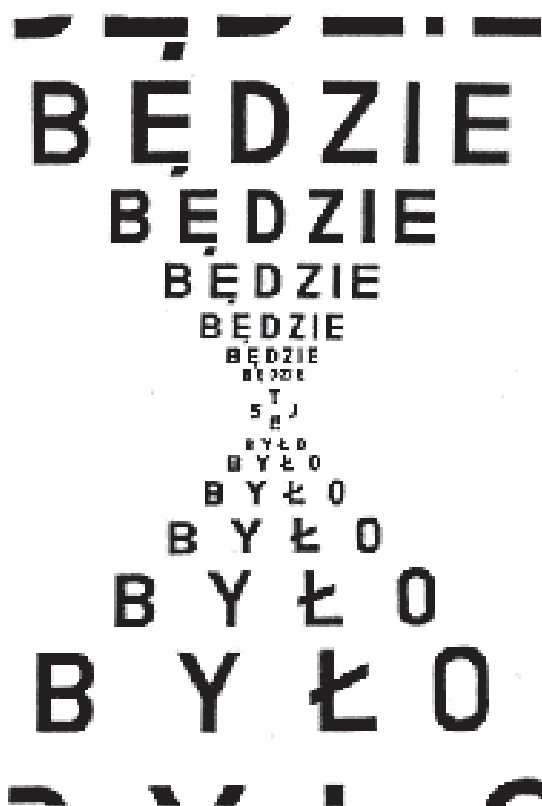
Ludwig Wittgenstein w *Traktacie logiczno-filozoficznym* napisał:

Na pierwszy rzut oka zdanie – tak jak wygląda, dajmy na to, wydrukowane na papierze – nie wydaje się obrazem rzeczywistości, której dotyczy. Ale i nuty nie wydają się na pierwszy rzut oka obrazem muzyki, ani pismo fonetyczne (literowe) – obrazem mowy. A jednak i w sensie potocznym symboliki te okazują się obrazem tego, co przedstawiają¹.

¹ L. Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*, Warszawa 1997, s. 21.

Spostrzeżenia te, poczynione sto lat temu, ożywiają współczesne myślenie o języku, ponieważ moim zdaniem skłaniają do refleksji na temat zarówno poezji wizualnej, jak i cyfrowej poezji wizualnej, coraz bardziej obecnej w naszej kulturze. Tym zagadnieniom chciałabym poświęcić nieco swoich rozważań w przekonaniu, że przestrzeń nowych mediów stanowi naturalne środowisko rozwoju współczesnej młodzieży i że być może dziś silniej niż kiedykolwiek wcześniej zaznacza się oddziaływanie figury, obrazu, formy na odbiór tekstów kultury, zwłaszcza poezji, przez młodych odbiorców. Akademicka refleksja nad poetyką architektoniczną powraca do mnie w praktyce nauczycielskiej, kiedy na lekcjach języka polskiego coraz częściej widzę konieczność łączenia słowa z obrazem, potrzebę tzw. wizualizacji zagadnień literackich.

Szukając sposobu na uatrakcyjnienie zajęć z kultury i literatury baroku, przedstawiam uczniom *Klepsydrę* Stanisława Dróżdża², najbardziej znanego polskiego twórcy związanego z poezją konkretną:



² Za: <https://theartstack.com/artist/stanislaw-drozdz/klepsydra> [dostęp: 19 listopada 2017 roku].

Jak widać, poeta

posługuje się minimalnym materiałem słownym, z którego tworzy dynamiczny tekst aktywizujący czytelnika, nakazujący mu przebiegać wzrokiem tam i z powrotem, wzdłuż linii horyzontalnych, wertykalnych i diagonalnych. Poeta stwarza pole gry i wyznacza jej reguły, ale jak gra się potoczy, zależy od odbiorcy, jego wyobraźni i umiejętności włączenia się do gry³.

Moi uczniowie szybko uruchamiają wyobraźnię i rozpoczyna się w ten sposób zabawa językiem, która narzuca konieczność uważnej lektury, przyglądania się słowom, ich rozmieszczeniu, czcionce, kierunkowi odczytania. Strona wizualna w dużo większym stopniu aktywizuje odbiorców, dla których obraz jest naturalnym narzędziem poznawania i interpretowania świata.

Choć utwór składa się z trzech słów, to jednak ich układ przynosi wiele refleksji: o motywach wanitatywnych i zapomnieniu (ostatnie BYŁO zapisane w sposób prawie niewidoczny), o ulotności słowa JEST (zapisane pośrodku najmniejszą czcionką i czytane zgodnie z ruchem wskazówek zegara sugeruje, że teraźniejszość to – jak u Naborowskiego – „czwarta część mgnienia”), o wielkich nadziejach, kiedy jeszcze pozostajemy w sferze BĘDZIE i o miażdżącej przewadze wszystkiego, co już BYŁO.

Jak powiedział sam Dróżdż, jego „pojęciokształty są merytoryczno-formalnymi, samoanalizującymi kodyfikatorami rzeczywistości, integrującymi naukę i sztukę, poezję i plastykę”⁴.

Idźmy krok dalej i zobaczmy, jak wiele znaczeń można wpisać w ramy, które wyznacza rysunek domu. Oto wiersz neolingwistki Joanny Mueller, pochodzący z tomu *Zagniazdowniki*:

³ G. Działowski, *Stanisława Dróżdża gry z językiem*, <http://www.drozdz.art.pl/02060200.htm> [dostęp: 19 listopada 2017 roku].

⁴ Cyt. za: *Stanisław Dróżdż*, <http://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-drozdz> [dostęp: 19 listopada 2017 roku].

niedomówka. nutka biograficzna

Bruno Schulz w chwilach lęku
kreślił palcem
w powietrzu
kształt
domu.

przystań
zagraj w lotto
a potem idź dalej
do mowy rozsypka azyl
przecież lepsze pielesze niż
do wynajęcia słoneczny niepokój
niewymawialny to znaczy nie można
wymówić go nam aż do rachunków sumienia
które przyjdzie przypłacić sobą kiedy w przeciągu
przechodnim gdzie zmysły w amfiladzie stanie
właściciel Komornik ze swą żoną Śmierdką
Trupienką ale zanim wprowadzą się w sztafaż
załęgną się tu załękną miłość i inne zarazy sorki
tupaje gołyszki almiki zmorne kołatki duchy
powrotniki stroszki omacnice i przejęzyczniki
jadowite (linguisticus mistucus variatio ironicus)
na ścianie zmaluje monidło jakiś chałupnik liryczny
a we mnie zamieszkają twoje wewnętrzne zamieszki
archipelagi snów postradanych z bezdomności
wykorzeniamy uchronie te latarnie po Dziadku
Utopku już trwa docieplanie już adres się staje
mieszkaniem tunel w świetle z popielnika mruga
zamieszkiwać pod dachem języka potem znaleźć
w języku pochówek

nie da się pisać wiersza w kształcie domu
nie da się pisać domu w kształcie wiersza
(teraz pokaż różnice między obrazkami)⁵

Oto *niedomówka*, czyli z jednej strony ‘niedomówienie, niedopowiedzenie’, z drugiej strony z kolei człon: *-domówka* wskazuje na związek z domem (wiersz ma taki właśnie kształt). Czytajmy dalej, idąc tropem domu: „pielesze do wynajęcia”, „słoneczny niepokój”, „rachunki sumienia / które przyjdzie przypłacić sobą”,

⁵ J. Mueller, *niedomówka. nutka biograficzna* [w:] *tejże, Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, Kraków 2007, s. 27.

„chałupnik liryczny”, „wewnętrzne zamieszki”, „archipelagi snów”, „trwa docieplanie”, „adres się staje mieszkaniem”, „z popielnika mruga” – zabawa słowami i silne zmetaforyzowanie wywołują wiele rozmaitych skojarzeń, ukazujących rzeczywistość pozajęzykową. Mamy tu *domowe pielesze* zapraszające do odpoczynku i kuszące swoim ciepłem, mamy też *pokój-niepokój do wynajęcia*, który jest przecież czymś innym niż własny dom. Mamy *sny*, kiedy pobrzmiewa melodia kołysanki *Na Wojtusia z popielnika iskiereczka mruga*, ale i wewnętrzne *zamieszki* – bo dom nie zawsze jest oazą spokoju. Mamy wreszcie uchwycony poetycko moment, kiedy *adres staje się mieszkaniem* – czyli chwilę, gdy wprowadzając się do mieszkania, oswajamy przestrzeń.

W ten sposób cały wiersz wyraża to, co kryje się w słowie *dom*. W wierszu jest zasugerowane też inne znaczenie tego słowa – można by za Tuwimem powiedzieć, że widzimy *cztery ściany wiersza*. Dom to język. Poetka zdaje się mieszkać w języku – są tam *powrotniki*, ale też *stroszki*, *omacnice* i *przejęzyczniki jadowite*, z czego wynika, że język nie zawsze daje bezpieczne schronienie, że do języka wracamy, ale w jego obrębie zdarzają się nam przejęzyczenia, może on również straszyć lub osaczać. Czy pobrzmiewa tu tytułowa nutka biograficzna? W końcu Joanna Mueller mieszka w języku jako poetka, lingwistka.

„Bruno Schulz w chwilach lęku / kreślił palcem / w powietrzu / kształt / domu” – to cytat w kształcie dymu z komina. Może Schulz zatem z jednej strony szukał zadowolenia w języku, z drugiej – zarówno dom, jak i język były dlań ulotne, przemijały jak dym?

I jeszcze: „nie da się pisać wiersza w kształcie domu / nie da się pisać domu w kształcie wiersza” – tak brzmią końcowe wersy. I są – jak sądzę – poetycką refleksją na temat granic języka, na temat niewyraźności ludzkich doznań. Nie da się ponazywać wszystkiego, co stanowi o istocie domu, nie można też zamieszkać w języku do tego stopnia, by uznać, że to nasze pielesze i bezpieczne miejsce, w którym nucimy kołysanki. Idąc dalej, oznacza to nie tylko niemożność wyrażenia wszystkich myśli, ale też podkreśla, że język nie jest domem – nie stanowi skończonej i niezachwianej, stabilnej konstrukcji.

Połączenie słowa z obrazem sprowokowało moich uczniów do własnych poszukiwań w tym zakresie i szybko się okazało, że poezja wizualna to temat, który można wykorzystać przy wielu okazjach i który – co ważne – pomaga zapamiętywać poszczególne treści i zachęca do twórczej ekspresji. Wydaje się to o tyle warte zastosowania na lekcji, że w moim przekonaniu szkolna gramatyka nie zbliża do języka, ale do niego zniechęca przez sformalizowanie i wtłaczanie mowy w ramy (reakcje uczniów trochę przypominają zdziwienie bohatera Moliera: „Daję słowo, zatem ja już przeszło czterdzieści lat mówię prozą, nie mając o tym żywnego pojęcia!”⁶).

⁶ Molier, *Mieszczanin szlachcicem*, tłum. T. Boy-Żeleński, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/mieszczanin-szlachcicem.pdf> [dostęp: 17 listopada 2017 roku].

Od prostszych form przejdźmy stopniowo do bardziej złożonych. Przy okazji omawiania poezji Bolesława Leśmiana wracam do poezji wizualnej, ale w nieco rozleglejszym, bardziej skomplikowanym myślowo wariancie (takie rozważania nad przekraczaniem granic języka można zaproponować klasom humanistycznym, których kompetencje językoznawcze i teoretycznoliterackie są z reguły wyższe) – mówimy wówczas o ramie tekstu poetyckiego, jaką stanowi ogród.

Ogród jako przestrzeń zarówno architektoniczną, jak i literacką pojmowano zwłaszcza w XVIII i XIX stuleciu, kiedy to rozumiano go jako strumień zjawisk, „malowidło świata”, motyw związany ściśle ze sztuką budowania uczuć⁹. Choć brak nam utrwalonej umowy, na mocy której ogród stałby się samodzielnym gatunkiem literackim, istnieją przesłanki świadczące o możliwości ustalenia dla utworów-ogrodów wspólnej nazwy – quasi-gatunku. Ta paragenologiczna terminologia (mająca działać na wzór genologii) pozwala zająć się przedstawieniami ogrodu jako swoistą „ramą” tekstu, co w konsekwencji prowadziłoby do ustalenia, w jaki sposób słowo *ogród* odzwierciedla się nie tylko w treści, lecz także w idei, w zamysle kompozycyjnym autora.

Ogród stanowi układ przestrzenny, ukształtowany plastycznie i funkcjonalnie. Może stać się dziełem sztuki, gdy elementy naturalne zostaną ujęte przez twórcę jako scalone jego myślą, kiedy zestawia się je w określony porządek przestrzenny i wyodrębni jako autonomiczną całość. Z tego punktu widzenia, podobnie jak w architekturze, na gruncie literatury artysta musi układać poszczególne części „budowli”, tak aby spełniły cel, by można je było rozpatrywać także (a raczej: przede wszystkim) w kategoriach estetycznych. Architektonika dzieła bowiem wynosi ową „budowlę” do celu praktycznego, z drugiej zaś strony podnosi ją do rangi tworu wyróżniającego się oryginalnym zamysłem artystycznym. Innymi słowy, na polu literatury zadaniem poety jest „dostarczenie logiczno-celowej konstrukcji, a zarazem osiągnięcie przez tę konstrukcję oddziaływania estetycznego”¹⁰.

O związkach ogrodu z poezją pisze Dymitr Lichaczow w swojej pracy *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*. Uważa on, że sztuka ogrodowa, podobnie jak sztuka słowa, przekształca się w zjawisko kulturowe, będące składnikiem danej formacji. Wymienia także pewne cechy, na mocy których ogród wiąże się z poezją. Przede wszystkim zarówno ogród, jak i poezja muszą nieustannie szukać swojego estetycznego uzupełnienia. Mówią, ale „żaden z elementów składowych nie potrafi wypowiedzieć się do końca”¹¹. Wymagają zatem interpretacji, domysłów. Innymi słowy, ogród i poezja składają się nie tylko z tego, co dane, lecz także z tego, co zadane. Nastawione są na współtworzenie z odbiorcą, czynią go stroną aktywną. Co więcej – stanowią pole do przekraczania granic zakreślonych przez język.

⁹ S. Szczęsny, *Ogród Wacława Potockiego: epicka całość, malowidło świata*, „Ogród” 1992, nr 1.

¹⁰ O. Walzel, *Wzajemne naświetlanie się sztuk. Przyczynek do oceny pojęć z zakresu historii sztuki* [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 1, cz. 2, Kraków 1974, s. 175.

¹¹ D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, Wrocław 1991, s. 22.

Istnienie ogrodu jako paragatunku zostało uwarunkowane przez powinowactwo sztuk: wydaje się, że utwory-ogrody powstają na styku sztuk plastycznych, architektonicznych oraz sztuki słowa, dzięki nim powstaje „liryzm wzrokowy [...]”. Efekty te mogą pójść dalej i dokonać syntezy wszystkich sztuk¹².

Odbiór architektoniki ogrodu jako konstrukcji przestrzennej odbywa się za pośrednictwem wielu zmysłów, przede wszystkim jednak w początkowej fazie proces ten ma miejsce dzięki percepcji wzrokowej. Podobnie rzecz się ma, gdy poetyckie przedstawienie pobudza wyobraźnię przestrzenną czytelnika do wytworzenia obrazu, a zatem wychodzi poza ramy słowne. „Sztuka poetycka staje się wówczas sztuką organizacji przestrzennej tekstu”¹³. W moim przekonaniu jest także dowodem na przekraczanie granicy słów.

W jaki sposób utwór poetycki staje się ogrodem? Jakie cechy ogrodowe zostają przeniesione, przetransponowane na specyfikę ludzkiej mowy? Jak zespalają się ze światem poetyki i zasadą kształtowania dzieła złożonego z szeregu elementów naddanych?

Jednym z przykładów literatury ogrodowej jest *Pan Błyszczczyński* Bolesława Leśmiana. Z utworu można wywieść metasymboliczną funkcję ogrodu, jednocześnie zaś poetycka wizja człowieka kreatora wyraża zarówno dynamiczną pełnię bytu, jak i ludzką potrzebę zespolenia z tym, co stanowi istotę natury. Ogród jest dla Leśmiana „przestrzennym symbolem *naturae naturantis*”¹⁴, obszarem, w którym człowiek rozpoznaje „najbezpośredniejszy do wszechświata stosunek”¹⁵.

W *Panu Błyszczczyńskim* zostaje otworzony dialog z Bogiem i Naturą, dialog, którego elementy zdają się jednak nie wypowiadać do końca. W tym sensie utwór domaga się – jak ogrodowe dzieło sztuki – dopowiedzeń, dookreślenia. *Pan Błyszczczyński* jako konstrukcja słowna jest jednocześnie zaproszeniem do aktywnego uczestnictwa w kreacji poetyckiego WYMROCZA, „gdzie się cud rozrasta w zgrozę i bezprawie”¹⁶.

Obraz ogrodu Pana Błyszczczyńskiego w dużym stopniu zależeć będzie od indywidualnych cech czytelnika, jego upodobań estetycznych, wrażliwości i wyobraźni. Właściwością poezji Leśmiana jest bowiem to, że zakłada ona aktywną współpracę odbiorcy. Nie nazywa się tutaj świata po imieniu, ale sugeruje różnego rodzaju nazwy; Leśmian bardziej niż z rozwiązaniami przychodzi do czytelnika z propozycjami.

Przy tej okazji warto wspomnieć, że funkcją poety i architekta-planisty powinno być wytworzenie w odbiorcy założonych stanów emocjonalnych, wartości

¹² G. Apollinaire, *Duch nowych czasów i poeci*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 6, s. 11.

¹³ E. Czaplejewicz, *Przestrzeń architektoniczna a gatunek literacki*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 2, s. 121.

¹⁴ *Literacka symbolika roślin*, red. A. Matuszewska, Gdańsk 1997, s. 136.

¹⁵ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 48.

¹⁶ B. Leśmian, *Pan Błyszczczyński* [w:] tegoż, *Poezje*, Rzeszów 1982, s. 245.

estetycznych. Na tym przykładzie widać wyraźnie, jak język zostaje dopełniony odbiorem świata za pomocą zmysłów.

Ogród w kulturze bywał utożsamiany z wielką księgą, musiał być zawsze „kimś działającym”, twórca wpisywał go w taki bądź inny „układ pojęciowo-stylistyczny”¹⁷. Ten rodzaj semantyki obserwujemy w stylu wiersza, w emocjach, jakie wywołuje. *Pan Błyszczczyński* utrzymany jest w baśniowym nastroju tajemnicy, zaskoczenia, niepokoju, a nawet grozy:

Ogród pana Błyszczczyńskiego zielenieje na wymroczu,
Gdzie się cud rozrasta w zgrozę i bezprawie.
[...]
Kiedy zmory są zajęte przyspieszonym zmorowaniem
[...]
Cisza... Nikt nie odpowiada. Płyną chmury i godziny...
Wszelka dal w niebiosach – to dal zagrobowa¹⁸.

Czytelnik wyruszający śladami Pana Błyszczczyńskiego zderzy się wielką różnorodnością doznań, z poetyckimi wspomnieniami czy raczej wizjami. Leśmian zatem, jak ogrodnik, kieruje się pragnieniem, by poetycki ogród w sposób najpełniejszy przemawiał do zmysłów, by dostarczał bodźców do głębokiej refleksji, rozmyślań, nastrojów i marzeń.

Jeśli architektonika ogrodu miała również uwypuklić to, że zakładany ogród jest podobieństwem Kosmosu, księgą, z której można odczytać Wszechświat, to Leśmian spełnia te założenia (oczywiście w sposób specyficzny dla swojej twórczości), dając obraz duszy ludzkiej, sennego marzenia czy nawet nicości („Kto ten ogród rozniceścił tak liściato?...”¹⁹), które grają tu rolę owego Kosmosu, bowiem poza nim nie ma niczego więcej. Różnicą byłoby jedynie to, że ogród to księga szczególna, odzwierciedlająca na ogół świat tylko z idealnej strony – jego najwyższym uosobieniem jest Raj.

Leśmian przewrotnie powtarza kompozycyjny zamysł kreatora, znany z biblijnej Księgi Rodzaju: mamy Boga, zielen, pośród której pojawia się wąż-tulipan (należący do tak zwanych *naturae errores*), mamy wreszcie kobietę... ta jednak nie została stworzona, przyszła „bez życia i bez śmierci, więc nie żyła i nie zmarła”²⁰. Leśmianowska wersja ogrodu to raczej „anty-Raj”, gdzie „trzepotały się w piachu dusze zmarłych, spragnione / nowych zgonów”²¹.

¹⁷ D. Lichaczow, dz. cyt., s. 9.

¹⁸ B. Leśmian, *Pan Błyszczczyński*, dz. cyt., s. 245.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 247.

²¹ Tamże, s. 246.

W dalszej części utworu padają jednak słowa, które Pan Błyszczynski wypowiada, aby zatrzymać cień dziewczyny. Są one kluczowe, jeśli chodzi o cechy wspólne stylu ogrodowego i poezji, a także jeśli myślimy o granicach języka: „I mów wszystko i nie domów!”²². Poeta przywołuje tu podstawową właściwość ogrodu – jego „milczące mówienie”, które trzeba usłyszeć, przetworzyć, dookreślić. Leśmian zatem, balansując na granicy tego, co istnieje, oraz nicości, sam prowdkuje realizację prośby: „mów wszystko i nie domów”. To poetyckie zaproszenie do wspólnego przekraczania granic języka!

Najważniejszy czynnik w konstrukcji ogrodowej to jej sfera znaczeniowa, będąca wynikiem konkretnej budowy. Właśnie semantyka zbliża sztukę ogrodową przede wszystkim do poezji. Właściwie wszystkie ogrody są w jakiejś mierze symetryczne, ale ich symetria jest stale naruszana. Utwór Leśmiana odzwierciedla tę tezę w zakresie wersyfikacji. Kolejne wersy strof przy wstępnej lekturze nie sprawiają wrażenia owej symetrii, wyczuwa się raczej szczególną, zwracającą na siebie uwagę melodyjność wypowiedzi, która zakłócana nieustannie, równie nieustannie powraca. W istocie jednak utwór zbudowany jest z zaskakującą konsekwencją występujących po sobie na przemian konkretnych długości wersów.

Każdą czterowersową strofę rozpoczyna najdłuższy, 16-zgłoskowy wers ze średniówką po ósmej sylabie. Każdy drugi wers strofy jest 12-zgłoskowy (ze średniówką po szóstej sylabie), trzeci – 14-zgłoskowy (średniówka po siódmej sylabie), ostatni wers w strofie jest formalnym powtórzeniem wersu drugiego (oprócz miejsca średniówki). Zaobserwować można stałe akcenty: przedostatni przed średniówką i przedostatni w klauzuli wiersza. Poza tym daje się także zauważyć obecność dużo większej liczby akcentów stałych pod względem ich miejsca, zarówno w części przedśredniówkowej, jak i po średniówce. Kolejne człony składają się z trochejów (poza wersami 14-zgłoskowymi, gdzie przed średniówką i w klauzuli występują amfibrachy).

Schemat dowodzi, że tekst daje się odczytać rytmicznie, zachowuje konsekwentną regularność, ale naprzemiennność wersów o różnej długości nie pozwala na uśpienie uwagi, stanowi poetycki odpowiednik zamysłu ogrodnika, który pragnie, by jego dzieło nosiło znamiona niespodzianki, zagadki, którą odbiorca ma dostrzec i rozwikłać.

Pan Błyszczynski zdaje się czerpać także z estetyki barokowej. Błysznać (!) konceptem, dowcipem można wtedy, kiedy pojęcia tracą swój pierwotny sens, bazują na potędze zmyślenia, na pomysle, kiedy są owocem nieograniczonej i nieodgadnionej wyobraźni autora. W sennym marzeniu zjawiska śnione utrzymują się z wysiłkiem w tej niepewnej formie istnienia: ogród bowiem „tyleż istniał, ile istnieć zaprzestawał”²³. Niekompletność wizji, jej ulotność ewokują także neologizmy: „Błądny cieniu [...], / Zabłąkitnij, odbłąkitnij”²⁴.

²² Tamże, s. 249.

²³ Tamże, s. 247.

²⁴ Tamże, s. 249.

Autor posługuje się zabiegiem umożliwiającym wyjście poza standardowe znaczenia wyrazów, bawi się możliwościami słowotwórczymi polszczyzny i jednocześnie zyskuje pożądaną zagadkowość i utwór mało przewidywalny, jeśli chodzi o jego treść. Innymi słowy, „mowa staje się zdolna do przywoływania dużych całości sensu, niedostępnych pojedynczym nazwaniami”²⁵. Na uwagę zasługuje także charakterystyczna dla Leśmiana forma *bezczas*, pojawiająca się w utworze, kiedy objawiona zostaje panu Błyszczyńskiemu dziewczyna: „I w tych strasznych beczasach taka nagła dziewczyna / Tak niebacznie poza życiem – cieleśniej!”²⁶. Wyraz *bez* oznacza w języku polskim ‘brak czegoś’, jednak forma rzeczownikowa: *bezczas* sugeruje paradoksalnie obecność owej przestrzeni (?), jakby autor chciał ją jednak powołać do istnienia.

Symboliści skłonni byli sądzić, że słowo lub nawet niewypowiedziane wyobrażenie mogą powołać do istnienia rzeczy i zjawiska, a zatem że pomyślenie rzeczy jest równoznaczne z jej zmaterializowaniem. Czy praca poety nie polega na powołaniu do życia wymarzonej rzeczywistości, wywiedzeniu z „nicości” czegoś, co przedtem nie istniało?... Czy nie jest próbą nie tylko oddania słowami świata, ale także przekazania sensów pozasłownych?

Pan Błyszczyński skonstruowany jest w ten sposób, by sugerował wielorakie znaczenia. Ogrody, będące architektonicznymi dziełami sztuki, także w swych założeniach kryją możliwość wielu interpretacji, swobodę wyboru ścieżek, którymi pragnie podążać odbiorca. To kolejny i zarazem końcowy dowód na istnienie szczególnych relacji między formą a treścią utworu poetyckiego, na istnienie tzw. liberatury (łac. *liber*), dla której tworzywem jest nie tylko słowo, lecz także jego fizyczny nośnik: pismo, ilustracja, fotografia, świat wizualny.

*

Zaproponowana interpretacja poezji stanowi jedynie punkt wyjścia głębszych rozważań na temat architektury wierszy, szerzej – na temat wizualizacji tekstu literackiego. Kolejny etap stanowią obiekty słowno-wizualne i hiperteksty. Na ich obecność w kulturze wskazuje *Słownik gatunków literatury cyfrowej*²⁷. W mojej opinii stanowią one ciekawe uzupełnienie lekcji języka polskiego w dobie nowych mediów; co więcej – paradoksalnie – odchodząc od języka, mogą skłonić do refleksji nad nim samym, nad jego możliwościami, ograniczeniami i próbą ich pokonywania we współczesnej polszczyźnie.

²⁵ J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana* [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 115.

²⁶ B. Leśmian, *Pan Błyszczyński*, dz. cyt., s. 248.

²⁷ U. Pawlicka, M. Pisarski, *Słownik gatunków literatury cyfrowej*, <http://www.ha.art.pl/prezentacje/29-projekty/2130-sownik-gatunkow-literatury-cyfrowej.html> [dostęp: 19 listopada 2017 roku].

Bibliografia

- Apollinaire G., *Duch nowych czasów i poeci*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 6.
- Czaplewicz E., *Przestrzeń architektoniczna a gatunek literacki*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 2.
- Dróżdż S., *Klepsydra*, <https://theartstack/artist/stanislaw-drozd/klepsydra>
- Dziamski G., *Stanisława Dróżdża gry z językiem*, <http://www.drozd.art.pl/02060200.htm>
- Leśmian B., *Poezje*, Rzeszów 1982.
- Leśmian B., *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Lichaczow D., *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, Wrocław 1991.
- Literacka symbolika roślin*, red. A. Matuszewska, Gdańsk 1997.
- Molier, *Mieszczanin szlachcicem*, tłum. T. Boy-Żeleński, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/mieszczanin-szlachcicem.pdf>
- Mueller J., *niedomówka. nutka biograficzna* [w:] tejże, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, Kraków 2007.
- Pawlicka U., Pisarski M., *Słownik gatunków literatury cyfrowej*, <http://www.ha.art.pl/prezentacje/29-projekty/2130-sownik-gatunkow-literatury-cyfrowej.html>
- Sławiński J., *Semantyka poetycka Leśmiana* [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Stanisław Dróżdż*, <http://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-drozd>
- Szczęsny S., *Ogród Wacława Potockiego: epicka całość, malowidło świata*, „Ogród” 1992, nr 1.
- Walzel O., *Wzajemne naświetlanie się sztuk. Przyczynek do oceny pojęć z zakresu historii sztuki* [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 1, cz. 2, Kraków 1974.
- Wittgenstein L., *Traktat logiczno-filozoficzny*, Warszawa 1997.

Streszczenie

Artykuł przedstawia zagadnienia dotyczące przekraczania granic języka w poezji wizualnej i przywołuje kwestie architektoniki poezji. Autorka analizuje przykłady wierszy, które zostały wpisane w określone ramy (m.in. wiersz klepsydra, wiersz dom, wiersz ogród). Praca przedstawia przykłady obiektów słowno-wizualnych stworzonych przez uczniów, podkreśla tym samym potrzebę łączenia słowa z obrazem w praktyce szkolnej. Stanowi także próbę odczytania konstrukcji przestrzennej ogrodu jako quasi-gatunku literackiego na podstawie poematu Bolesława Leśmiana *Pan Błyszczącyński*.

Słowa kluczowe

poezja wizualna, neolingwistyka, rama tekstu poetyckiego, quasi-gatunek, wiersz dom, wiersz ogród

„Tell everything and still not enough!”. Framework of a poetic text

Summary

The article presents the issues concerning crossing the language limits in visual poetry and connotes the questions of poetry architectonics. The author analyzes the examples of poems which were put in a specified framework (including sandglass-shaped poems, house-shaped poems and garden-shaped poems). The article shows the examples of verbal and visual objects created by students. In this way, it emphasises the need for combining words with the image while teaching poetry in school. The article is also an attempt to perceive the spatial construction of a garden as a quasi-literary genre on the basis of the poem *Pan Błyszczący* by Bolesław Leśmian.

Keywords

visual poetry, neolinguistics, framework of a poetic text, quasi-literary genre, house-shaped poem, garden-shaped poem

**JĘZYK KLUCZEM DO INTERPRETACJI
RÓŻNYCH TYPÓW DYSKURSU**

Elżbieta Brandeburska

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

„Szybują mi te słowa ponad regułami”¹. Komunikacyjne gry w wybranych listach Wisławy Szymborskiej

W podstawie programowej z zakresu języka polskiego wiele uwagi na wszystkich etapach edukacyjnych poświęca się doskonaleniu świadomości językowej uczniów, ponieważ stają się oni odbiorcami coraz bardziej złożonych przekazów kulturowych. Podkreśla się też coraz częściej, że współczesny użytkownik powinien być nie tylko świadomym, lecz także coraz aktywniejszym podmiotem interakcji komunikacyjnych, co wymaga rozwiniętych kompetencji.

By młodzi ludzie mogli zdobywać konieczną wiedzę i doskonalić swoje umiejętności w tym zakresie, nauczyciele powinni sięgać w pracy z uczniami po zróżnicowane teksty i uwrażliwiać ich na gry nadawcy z odbiorcą w różnych rodzajach dyskursu medialnego, ale także w tradycyjnych dziełach literackich i pismach użytkowych. Przyjęłam więc założenie, że właśnie gry językowe mogą być zagadnieniem, które pobudzi zainteresowanie uczniów i skłoni do dyskusji o języku, jego konwencjach i normach, które w grze bywają modyfikowane.

Pojęcie gry

Swoim uczniom zaproponowałam koncepcję gry Jerzego Jarzębskiego (sformułowaną przez badacza przy okazji omawiania kategorii gry u Gombrowicza) jako rodzaju interakcji, w której partnerzy w procesie nadawania i odbioru dzieł, „wchodząc w rozliczne role – realizują własne cele (ludyczne lub perswazyjne)”². Tak pojmowana gra staje się przede wszystkim strategią, w której reguły – ale także ich naruszenie czy brak – ustalają uczestnicy.

W późniejszych opracowaniach tego zagadnienia³ gra jest postrzegana przede wszystkim jako różnego rodzaju naruszanie, modyfikowanie norm i konwencji, z większą czy mniejszą powagą lub wręcz dla zabawy, co pozwala także obserwować przykłady przekraczania granic języka.

¹ Cytat z wiersza Wisławy Szymborskiej *Odkrycie* (z tomu *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972).

² J. Jarzębski, *Kategoria „gry” w poglądach Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński. Kraków 1984, s. 467.

³ Np. w publikacji *Gry językowe w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk.

Sądzę, że warto pokazywać młodzieży różnorodne strategie nadawczo-odbiorcze stosowane przez autorów. Przemawia to do młodych ludzi na różnych poziomach, zarówno intelektualnym, jak i emocjonalnym.

Listy – akty mowy, strategie nadawczo-odbiorcze

W różnych aktach mowy znajdują niejednokrotnie odbicie złożone intencje i założenia nadawcy; mogą być formą żądania, zakazywania, ale też proszenia czy zalecania. To nadawca tworzy propozycję określonych znaczeń, relacji i zasad odbioru, które druga strona może przyjąć, odrzucić lub przetworzyć.

Do ćwiczeń poświęconych analizie interesujących nas strategii wybrałam gatunek listu, mimo że forma ta jako przekaz językowy wydaje się tracić na znaczeniu w dobie intensywnych zmian technik komunikacyjnych. Pozostaje ona jednak wciąż interesującym przykładem zróżnicowanych aktów mowy zawierających często złożone strategie komunikacyjne.

Teoria listu we współczesnym polskim dyskursie literaturoznawczym budzi nadal liczne kontrowersje. W sensie podstawowym list ma wyraziste cechy formalne: jest to komunikat językowy utrzymany w stylu bezpośrednim, skierowany do konkretnego (nieobecnego) adresata, przy czym zasadniczy cel takiego komunikatu bywa zazwyczaj pragmatyczny. W rozprawie *Teoria listu*, będącej punktem odniesienia w tej kwestii od 1937 roku, Stefania Skwarczyńska podkreśla, że list jako część życia charakteryzuje się praktyczną celowością i skutecznością, czyli bliżej mu do tekstu użytkowego.

W swojej późniejszej publikacji – *Wokół teorii listu (paradoksy)* – badaczka uwzględniła liczne dylematy związane z tą formą wypowiedzi: list, tworzony w formie pisanej, prezentuje często język mówiony, zasadniczo jest monologiem, inspirującym jednak ku dialogowi, zamknięty w licznych regułach i konwencjach, zbliża się czasami w indywidualnych realizacjach do form dokumentu osobistego. Piszą o tych paradoksach również badacze współcześni, m.in. Małgorzata Czermińska, która wiąże problematykę listu i autobiograficzności⁴, czy Elżbieta Rybicka, która w kategorii listu jako monologu autobiograficznego podkreśla istotną funkcję odbiorcy, realnego czy iluzyjnego *ty*:

Zmierzam zatem do wniosku, że po pierwsze, związki między epistolografią i autobiografią nie mają charakteru jednokierunkowego, po drugie natomiast, choć to oczywiste, charakter tych związków jest kulturowo i historycznie uwarunkowany. List i dziennik łączy osobliwa relacja – trochę tak jakby jeden nie mógł istnieć bez drugiego. A spektakularnym przykładem hybrydyzacji epistolograficzno-autobiograficznej są *Envois* Derridy, jako osobliwy wariant relacji chiazmatycznej, między

⁴ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.

listem a dziennikiem, Ja epistolarnym a Ja autobiograficznym. Najnowsze tendencje wskazywałyby więc, że parafrazując klasyka, bez Ty ani rusz. A kiedy na scenie pojawia się Inny, to można zacząć mówić o komunikacji⁵.

Analiza listu rodzi zatem problemy natury metodologicznej nie wtedy, gdy pozostaje on efemeryczną, doraźną strukturą zamkniętą formalnie, ale gdy prywatny, osobisty staje się publiczny (np. po publikacji zbioru), gdy zyskuje potencjał literackości, szczególnie w kontekście komunikacyjnym i kulturowym. W perspektywie teoretycznej jest wtedy najciekawszy. Warto przy tym zwrócić uwagę, że jeden gatunek narracji epistolograficznej (mimo epistolarnego kryzysu komunikacyjnego) nadal budzi zainteresowanie odbiorców – to listy artysty, myśliciela czy uznanego autorytetu. Wydane, są formą dokumentu osobistego, otwierają konteksty historyczne, antropologiczne, socjologiczne i językoznawcze. Za jedno z najciekawszych wielu uznaje listy artysty do artysty.

Przykładem takiej relacji epistolograficznej, w której to, co praktyczne (codzienne), zyskuje potencjał literackości, jest korespondencja między Wisławą Szymborską a Kornelem Filipowiczem⁶. Ma ona zadziwiający charakter – obok zwyczajnych wiadomości, listów i karteczek, relacjonujących epizody codzienności z czasów PRL, pojawiają się teksty o charakterze prawie literackim.

Dwoje pisarzy swoje prywatne listy ubarwia wyborem rozmaitych stylów i masek, rolami fikcyjnych postaci, propozycjami gier między nadawcą i odbiorcą, niejednokrotnie z humorem łamiąc przyjęte sposoby oglądu rzeczywistości i reguły korespondencji.

List jest zazwyczaj rodzajem monologu zakładającego porozumienie. Przyjrzyjmy się jednak wiadomości, którą przesłała poetka w styczniu 1968 roku:

Panie Filipowicz!

Osoba z którą się Pan zadajesz to nawet nie wie gdzie ryba ma głowę a gdzie ogon. Zastanów się Pan czy taka znajomość nie kąpromituje uczciwego rybaka.

Przyjaciel⁷

Retoryka tego tekstu jest zastanawiająca. Szymborska proponuje tu bardzo specyficzną strategię konwersacyjną – stylizuje swoją wypowiedź zgodnie z konwencją anonimowego donosu. Autorka kreuje nadawcę jako kogoś życzliwego, wręcz przyjaciela, przestrzegającego adresata przed niekorzystną znajomością. „Uczciwym rybakiem” jest tu zapewne Filipowicz, który – jak wiadomo – z zapalem wędkował. Zgodnie z wyraźną sugestią adresat listu powinien się zastanowić nad związkiem z osobą, która

⁵ E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 48.

⁶ W. Szymborska, K. Filipowicz, *Najlepiej w życiu ma twój kot. Listy*, Kraków 2016.

⁷ Tamże, s. 11.

nie podziela fascynacji jego hobby. Słowo „kapromituje” zakłada istnienie ustalonych norm, których przekroczenie spowoduje utratę dobrej opinii czy nawet przyniesie wstyd, a w połączeniu z kategorią uczciwości sugeruje intencje nadawcy, który postrzega świat uporządkowany zgodnie z konwencjami, wedle podziałów i miar, ale (co zaskakujące) mimo szacunku dla zasad nie chce, nie może się ujawnić.

Interesujące jest modelowanie wiadomości na realną, potoczną wypowiedź językową. Nadawca narusza tu parokrotnie zwyczaj językowy. Delimitatory początku i końca (zwrot do adresata, powitanie oraz podpis) powinny być członami o wyraźnym charakterze grzecznościowym. Zwrócenie się tu do odbiorcy komunikatu za pomocą formy „Panie Filipowicz!” w polskiej kulturze odbierane jest jako naruszenie zasady stosowności.

Czasownik „zastanów się” jest nieuprzejmie kategoriyczny, a do tego błędnie zapisany. Forma „się Pan zadajesz” przynależy do stylu potocznego i stosowana bywa, gdy chcemy wyrazić dezaprobatę dla przyjętej formy kontaktów czy znajomości. Tak znacząca ingerencja w prywatność adresata w połączeniu z anonimowością nadawcy byłaby przekroczeniem reguł korespondencji, gdyby nie świadomość zabawowego charakteru tekstu – to wszak donos Szyborskiej na samą siebie.

Stylizacja na styl potoczny, kolokwializmy, błędy ortograficzne i interpunkcyjne sugerują formę konceptu – Szyborska tworzy fikcyjną postać osoby niewykształconej, by w humorystyczny sposób nie tylko zaproponować drugiemu artyście grę z normą, ale też w sytuacji rodzącego się wzajemnego zainteresowania upewnić się dyskretnie, jakie są rzeczywiste intencje adresata. Poetka z nutką autoironii zadaje pytanie o niezgodność zamiłowań. Styl kolokwialny być może ukrywa (w formie żartu) powagę pytania lub też jest zabawną prowokacją. Przydaje to wypowiedzi dodatkowych znaczeń, może też być żartobliwą formą ucieczki przed zbytnią emocjonalnością. Zresztą – w jednym z późniejszych listów Szyborska przyznaje się z humorem do braku wprawy: „Kochany! Ostatnie listy miłosne pisałam mając lat 8 na zamówienie służącej Karolci do młodszego palacza na lokomotywie”⁸.

Także w swoich wierszach sprawy istotne poddawała poetka próbie zaprzeczenia, wątplenia czy ironii, często pełnej humoru.

Gdyby w analizie listów uwzględnić na przykład koncepcję Jarosława Płucienika, który komunikat językowy proponuje rozpatrywać nie tyle jako porozumienie i współpracę, ale jako współzawodnictwo w dyskursie, liścik ze stycznia 1968 roku może być postrzegany jako przypadek, „kiedy podmiot używa znaczników iluzji, ujawnia «nakładanie maski», wskazuje odbiorcy istnienie w pewnym sensie obcej konceptualizacji rzeczywistości, z którą się nie do końca utożsamia”⁹.

Kontekst wykreowany w przytoczonym liście stwarza dodatkowe możliwości odbioru. Adresat może przyjąć zaproponowaną strategię i zdecydować o koncepcji gry lub ją zmodyfikować wedle własnego zamysłu interakcji między nadawcą i odbiorcą. Wydaje

⁸ Fragment listu z 29 września 1968 roku, tamże, s. 93.

⁹ J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka i empatia*, Kraków 2004, s. 61.

się, że w tym wypadku Filipowicz wybrał jednak jasny przekaz, dążąc do porozumienia. W odpowiedzi na ukrytą w liściku Szyborskiej prowokację wyraźnie odsłonił swoje emocje, ale nie powieili zaproponowanego kodu, prawdopodobnie, by nie podać w wątpliwość szczerości wyznania. Deklaracja jest krótka i (podobnie jak wcześniejszy list od „Przyjaciela”) bez określonego nadawcy („od kogoś”), ale w stylu literackim:

[24 I 1968]

Z Warszawy, od kogoś, kto myśli o Pani, kocha i tęskni!¹⁰

Zastanawiające, że po tak wyraźnym wyznaniu pisarza Szyborska w kolejnym liście kontynuuje grę w role, wykorzystując figurę metafory – odbiorca może się bawić, odsłaniając znaczenia słów:

[1 II 1968]

Panie Filipowicz! ta intrygantka obiecała pańskiemu Kotu żywą mysz chconc sobie zjednać Jego przychylność. Przezacny Kot pozostał głuchy na te oferte ale co będzie dalej nie wiem bo bardzo lubi myszy a dawno ich nie jad.

Obserwator życia¹¹

Powtarzają się forma donosu i język potoczny. Wybory językowe nadawcy w pierwszym momencie pokazują wizję świata, w którym ludzie intrygują, dbają o własną korzyść, nie cofają się przed przekupstwem i denuncjacją. Osoba podpisana jako „Obserwator życia” prezentuje styl, w którym pojawiają się błędy i potoczne klisze językowe, np. „obiecała [...] chconc sobie zjednać Jego przychylność”, „pozostał głuchy na te oferte”. To jednak kolejne fikcyjne wcielenie, wykorzystujące częstą u Szyborskiej konstrukcję zastrzeżenia z użyciem spójnika *ale* i sformułowaniem zaprzeczenia *nie wiem*. Okazuje się, że nic nie jest pewne, a życie bywa pełne paradoksów.

W tak dziwnym świecie jako wpływowy pośrednik pojawia się Kot – i zarysowana sytuacja przeradza się w nieco absurdalny żart. Funkcja wielkiej litery podnosi rangę postaci Kota, wzmocnioną jeszcze nacechowanym dodatnio określeniem *przezacny*, stosowanym wobec godnych zaufania i szacunku ludzi. Epitet ten, podobnie jak zwrot *zjednać sobie przychylność*, bliższe są językowi literackiemu i wyłamują się z dominującego w tekście stylu potocznego. List okazuje się zaskakującym żartem, w którym nadawca sugeruje złożoną gamę uczuć dzięki wykorzystaniu niedopowiedzeń, metafor, dyskretniej otwartości, ukrytej jednak w grze stylami.

Jak napisała Szyborska w innym liście: „Nie wszystko da się zamienić na słowa i nie wszystko się powinno”¹².

¹⁰ W. Szyborska, K. Filipowicz, dz. cyt., s. 11.

¹¹ Tamże, s. 11–12.

¹² Tamże, s. ??.

Maski, role, style...

Gra wcieleniami, rolami – częsta w omawianym zbiorze listów – poza retoryczną funkcją zabawiania (*delectare*) także wzrusza i uczy. W listach dwojga mistrzów słowa pojawiają się najdziwniejsze postacie, m.in. wspomniani już Przyjaciół czy Obserwator życia, ale także hrabina Heloiza Lanckorońska i jej plenipotent Eustachy Pobóg-Tulczyński, mały Kornelek, służąca Różia. Osoby te prezentują odmienne spojrzenie na życie i używają innego języka. Każda z osobna jednak zasługuje na uwagę. Weźmy taki przykład:

Lanckorona, 26 III 1908

Wielce Szanowna i Łaskawa Pani Hrabino! Zajechaliśmy na miejsce szczęśliwie, wysiedliśmy przy kapliczce, gdzie Łaskawa Pani traktowała nas kawą. Dom p. L. miły, gospodarze inteligentni, kuchnia bardzo smaczna i zdrowa na maśle. Oczekujemy J.W. Pani. Występ dobroczynny J.W. Pani Hrabiny w tutejszej Bibliotece i w Kole Gosp. Wiejskich zapowiedziałem na najbliższą sobotę. Będzie Hrabina Lubomirska ze Stryżowa, Ks. Rzeszutko z Kalwaryj i p. mecenas Piekutkowicz z Kęt.

Łączę wyrazy najgłębszego poważania J.W. Pani Hrabiny plenipotent i sługa Eustachy Pobóg-Tulczyński

P.S. mały Kornelek rączki Pani Hrabiny Dobrodziejki całuje¹³.

Żartem są te wymyślane postacie, ale na przykład osoba plenipotenty – jak zostaje podkreślone w notce redakcyjnej – mogłaby być historycznym wcieleniem Filipowicza (ojciec Kornela Filipowicza urodził się w Tulczynie, a on sam miał prawo do herbu Pobóg). W latach sześćdziesiątych XX wieku w klimacie PRL nie było to pochodzenie podnoszące status społeczny, tu stało się podstawą humorystycznych przekomarzań o istnieniu alternatywnym. W analizowanym liście zachowane zostały wszystkie wymogi grzecznościowe charakterystyczne dla odmiany pisanej języka: mamy bardzo uprzejmy zwrot do adresata, zachowaną tytulaturę, formalne pozdrowienia, pożegnanie. Styl został dostosowany do pozycji nadawcy i adresata.

Opowiadanie (wymiślanie) historyjek, odgrywanie ról, różnicowanie języka przypomina pojęcie *gier językowych* filozofa języka Ludwiga Wittgensteina. Autor *Traktatu logiczno-filozoficznego* traktował gry jako istotny sposób ludzkiej komunikacji, której nie można zamknąć w reguły i formy.

Autorzy analizowanego zbioru listów nie poprzestają zresztą na stwarzaniu postaci. Nie wystarczają im pojawiające się w korespondencji bieżącej listy z 1908 roku (a także z XIX wieku), wprowadzana archaizacja, odmienne idiolekty uniżonego Eustachego Pobóg-Tulczyńskiego oraz łaskawej Hrabiny Dobrodziejki,

¹³ Tamże.

które pozwalają stworzyć iluzję rozszerzonej historii prywatnej i dodać literackości korespondencji codziennej. Gra tożsamościami toczy się na wielu poziomach – wprost, gdy pojawiają się kolejne role, ale też pośrednio w tych listach, w których nadawcy mieszają współczesność i wymyśloną przeszłość, zderzają tożsamości realne i te wyimaginowane, jak na przykład w liście z 2 grudnia 1968 roku:

Kochany!

Dziękuję Ci za sen opisany na prześlicznym papierze listowym! W ogóle cieszę się Twoimi listami tak bardzo! Milczeniem p. Tulczyńskiego się nie przejmuj. Chce on prawdopodobnie tym sposobem skłonić hr. Heloizę do szybszego powrotu. I dobrze by było, bo znajomości, jakie hrabina zawiera, są coraz gorsze. Teraz wpadła w sidła kleru, co zapewne nie będzie z korzyścią dla jej krajowych majątkości. Kornelu, za to ja chcę wracać (zresztą chciałam od pierwszego dnia) i liczę dni. [...] . Całuję – Twoja W.¹⁴

List jest prywatny, na co wskazują intymny zwrot do adresata, emocjonalne pożegnanie i podpis „Twoja W”. W realną codzienność 1968 roku włączone jednak zostały fikcyjne postacie plenipotenty i hrabiny. Styl jest zróżnicowany – pisany i mówiony (miejscami nieco kolokwialny, np. „wpadła w sidła kleru”). Tworzy to płaszczyznę paradoksu i pozwala na kolejne gry znaczeniami oraz językowe zabawy. Jak w poniższym żarcie, w którym Szymborska na standardowej pocztówce dopisała dialog między hrabiną a plenipotentem:

Hrabina: *Panie Tulczyński! Quel malheur!* [fr. ‘co za nieszczęście’ – E.B.] *Parasolka spadła mi w przepaść!*

Plenipotent: *Już lecę po nią, pani hrabino!*¹⁵

Kolaże, rysunki, wyklejanki połączone z różnymi napisami, naklejonymi sloganami, aforyzmami to rodzaj żartów plastyczno-słownych często wykorzystywanych przez poetkę jako przekorny komentarz do wielu aspektów rzeczywistości i do własnych dzieł. Szymborska zamieszczała je także wśród listów, zderzając różne style i konwencje, np. do przedwojennych czy współczesnych pocztówek dopisywała dialogi, żarty lub aktualne wiadomości.

Z młodzieżą na lekcjach języka polskiego można byłoby rozszerzyć zagadnienie, np. porównując pod względem treści i formy wyklejanki poetki oraz współczesne memy internetowe.

Przedstawione przykłady listów tworzą rzeczywistość pełną zaskakującej niejednorodności, pozbawioną pewników, w której także język (a zwłaszcza ujawniany w nich indywidualny język emocji) nie ma ściśle zakreślonych reguł.

¹⁴ Tamże, s. 168.

¹⁵ Tamże, s. 108.



Proszę Pana! Moja Pani wyje źdrza we wtorek rano widziałam bilet więc napewno pojedzie i Pan będzie mógł przyjść i sobie wybrać te kartki jakie chce ja też piszę na takiej ładnej ale Moja Pani ma tak durzo że sienie zpostrzerze więc Pan niech przyjdzie i przyniesie napoleonek i danusie a ja panu przyszyje co będzie trzeba a potem pojedziemy do kina na taki jeden film który sniewa pana Santor a potem na smetelnice a za miesiąc i ja bede na Pana czekać także Górska

Oto dwa różne teksty:

Proszę Pana! Moja Pani wyje źdrza we wtorek rano widziałam bilet więc napewno pojedzie i Pan będzie mógł przyjść i sobie wybrać te kartki jakie Chce ja też piszę na takiej ładnej ale Moja Pani ma tak durzo że sienie zpostrzerze więc Pan niech przyjdzie i przyniesie napoleonek i danusie a ja panu przyszyje co będzie trzeba

a Potem pójdziemy do kina na taki jeden film gdzie śpiewa Irena Santor a potem na szczelnicę a Pani to nie wróci aż za miesiąc i ja będę na Pana czekać zafsz Rózia¹⁶

[23 IX 1972]

Kornelu Kochany Kochany! Dzwoniłam do Ciebie w piątek wieczór, ale nikt nie odpowiadał, to znaczy, że chyba przyjechałeś, liścik od Ciebie dostałam i przytuliłam do serca (mam jednak serce). Po Twoim wyjeździe był jeden dzień bardzo piękny, ale zaraz znowu wszystko zaczęło się psuć. Dziś (sobota) znów deszcz i zimno, projekt wybrania się do dol[iny] Chochoł[owskiej] musiałam odłożyć. Bardzo tu pusto bez Ciebie. [...]

Dalszy ciąg jutro! Całuję Cię – W.¹⁷



Te dwa intymne listy tworzą wielogłos emocjonalny, a fikcyjna postać służącej Rózi i stylizacja (w pierwszym fragmencie) na język kolokwialny wprowadza jeszcze element zabawy, dzięki któremu bez nacisku, dowcipnie Szymborska proponuje różne sposoby wyrażania uczuć. Temperaturę uczuciową jednego tekstu tonuje klimat drugiego, przez co burzy się stylistyczny patos. W pewnym sensie poetka „puszcza oko” do adresata, pokazując dzięki różnym strategiom językowym prawdę uczuć w jednym i drugim wypadku.

W swoim liściku służąca Rózia nieporadnym stylem kolokwialnym, z wieloma błędami językowymi pisze wprost o uczuciu, które przedkłada w tym momencie nad lojalność wobec Pani. Narusza zasady stosowności, nieświadomie wprowadzając elementy trybu rozkazującego, np. przez zastosowanie partykuły *niech*: „więc Pan

¹⁶ Tamże, s. 263.

¹⁷ Tamże, s. 300.

niech przyjdzie i przyniesie napoleonek”. Jest spontaniczna w swojej prostocie, nie toczy gier, nie dystansuje się w swoich wyznaniach („a Pani to nie wróci aż za miesiąc i ja będę na Pana czekać zafsz Rózia”).

W drugim liście Szymborska ujawnia emocje dzięki wykrzyknieniu, powtórzeniu słowa *kochany*, nastawieniu na adresata (liczne powtórzenia zaimka rzeczownego *ciebie*), wyartykułowanej tęsknocie: „Kornelu Kochany Kochany! [...] liścik od Ciebie dostałam i przytuliłam do serca (mam jednak serce)”. Dyskretna autoironia uwagi w nawiasie i dołączony do kartki rysunek kobiety, mającej u stóp mężczyzn, wprowadzają zagadnienie złożonych intencji nadawcy i konwencję słowno-wizualnego flirtu.

Tak przemyślany dialog z odbiorcą staje się wariantem świadomej strategii, burzącej ewentualne przyzwyczajenia czy wzorce języka emocji. Przy tym oba listy nastawione są także na wymianę informacji ujętą w indywidualnych kontekstach i podlegającą subiektywnym interpretacjom.

Na lekcjach języka polskiego można zaproponować zagadnienia do dyskusji z uczniami na temat gry z formą, poprawnością i stosownością. Lub – szczególnie przy kartce służącej – zadać pytanie o funkcję zabawy nie tylko stylem, lecz także cechami składniowymi wypowiedzi zakochanej Rózi, która (jeśli posłużyć się zdaniem z wiersza Stanisława Barańczaka) „trzeпоce zdanie jednym tchem jākane / do ostatniego tchu”¹⁸.

Język i kontekst pozajęzykowy

Niewiele znajdziemy w listach z lat 1967–1985 odwołań do trudnych politycznych zawirowań czasów PRL, sporo jednak poetka zakodowała w języku. Latem 1973 roku Szymborska napisała z Krakowa do Filipowicza oryginalny stylistycznie list:

Miasto Kraków, 15 bm, r.b. [lipiec 1973]

Kornelu!

Czy otrzymałeś moją poprzednią przesyłkę listową? Obecnie jest to drugi list w Twoim kierunku. Z terenu biwakowego wywiozłam szeroki wachlarz wrażeń. Szkoda, że drugą połowę miesiąca lipca jestem zmuszona spędzić na terenie aglomeracji miejskiej.

Aktualnie jest niedziela, pora posiłku obiednego, na który udaję się w kierunku siostry przy ulicy Reja Mikołaja. Spożyję tam rosół względnie zupę szczawiową z jajem kurzym. Na moim krytym balkonie skrzynkowana masa towarowa rozkwita w bogatym asortymencie kolorów. Z punktu widzenia psychologii żywię do Ciebie głębokie uczucie. Jakie są w tym aspekcie Twoje wskaźniki? Na bieżąco pracowałam dziś twórczo trzy godziny czasu. Idę szerokim frontem na napisanie jednego utworu

¹⁸ Cytat z wiersza Stanisława Barańczaka *Jednym tchem* (z tomu *Jednym tchem*, Warszawa 1970).

poetyckiego. Resztę informacji otrzymasz od doręczyciela w terminie kilku dni.
Twoja Szymborska Wisława¹⁹

Subiektywne uczucia, wspomnienia, plany, wrażenia zapisane zostały z urzędniczą skrupulatnością i językiem biurokraty. Styl urzędowy tworzy tu swoistą nowomowę, pełną frazesów, schematycznych frazeologizmów, pleonazmów, krótkich, oficjalnych zdań. Pojęcia: „przesyłka listowa”, „teren biwakowy”, „aglomeracja miejska”, „masa towarowa”, „bogaty asortyment”, „wskaźniki” odwołują się do polszczyzny oficjalnej, terminologii i pojęć z różnych dziedzin. Czasowniki: „udaję się”, „spożyję”, „żywię” odbierane są już jako wyraźnie przestarzałe, książkowe; pojawiają się jeszcze we frazeologizmach (np. *żyć szacunek dla kogoś*, *żyć uczucie*), ale nadużywane w języku potocznym, dla nazwania czynności czy stanów prywatnych, powszednich, dają efekt komiczny.

Nieadekwatność stylistyczna jest w tym liście manierą – wiele określeń przypomina nieporadne neologizmy z czasów PRL, np. „skrzynkowana masa towarowa rozkwita”. Określenia: „szeroki wachlarz wrażeń”, „bogaty asortyment kolorów”, „idę szerokim frontem” to przede wszystkim przejawy mody językowej, chwilowe fascynacje, których użycie najczęściej nie jest uzasadnione potrzebą komunikacyjną. Szymborska nie poprzestaje na tym, zaburzając szyk zdań czy tworząc błędne struktury, np. „udaję się w kierunku siostry przy ulicy Reja Mikołaja”, „Idę szerokim frontem na napisanie jednego utworu”.

Język listu jest niespójny, wiele w nim uchybień i błędów językowych, co przy takiej kondensacji sugeruje zabawę językiem, ale też – być może – jest formą niezgody na obserwowane w PRL rozchwanie norm polszczyzny pod wpływem presji mowy potocznej, języka urzędowego i nowomowy w dyskursie politycznym.

W swoich listach (a także w wielu wierszach) poetka zdradza uwrażliwienie na kwestie języka i jest w prezentowanych językowych grach bardzo nowoczesna, np. w pytaniu: „Jakie są w tym aspekcie Twoje wskaźniki?” postrzegam (mimo niewątpliwego żartu słownego) elementy zbliżone do żargonu korporacyjnego, tak jakby Szymborska, obserwując zmiany kultury mówienia w PRL, przeczuwała możliwe kierunki transformacji.

✱

Opublikowane listy prywatne Wisławy Szymborskiej i Kornela Filipowicza dokumentują pewne aspekty ich realnego życia, towarzyszą rodzącej się i rozwijającej relacji emocjonalnej. Są formą komentarza o konkretnych ludziach i zdarzeniach. Równocześnie jednak narracyjny potencjał opublikowanej korespondencji wielokrotnie przekracza klasyczne reguły formy listu i ramy tradycyjnej retoryki

¹⁹ W. Szymborska, K. Filipowicz, dz. cyt., s. 314–315.

epistolograficznej. Gry językowe, strategie konwersacyjne, stylizacje, operowanie fikcją nie tylko są humorystycznymi przejawami sporu z kanonami postaw czy konwencjami języka, lecz uruchamiają także potencjał literaturotwórczy.

O literackości analizowanych listów mogą świadczyć przykłady kreowania sytuacji komunikacyjnych, w których realni nadawca i odbiorca stają się bohaterami fikcyjnych interakcji w tworzonym przez siebie świecie przedstawionym. Odwoływanie się w listach obojga twórców do różnych porządków dyskursu, do różnorodnych stylów i narracji, włączanie rysunków, wyklejaneek, kolaży niejednokrotnie czyni z klasycznej formy listu medium artystyczne (o jawnej funkcji ludycznej), zapowiadające współczesne hybrydyczne środki przekazu.

Bibliografia

Barańczak S., *Jednym tchem*, Warszawa 1970.

Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.

Gry językowe w języku, literaturze i kulturze, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997.

Jarzębski J., *Kategoria „gry” w poglądach Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński. Kraków 1984.

Pluciennik J., *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka i empatia*, Kraków 2004.

Rybicka E., *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4.

Szyborska W., Filipowicz K., *Najlepiej w życiu ma twój kot. Listy*, Kraków 2016.

Szyborska W., *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972.

Streszczenie

Artykuł podejmuje temat przekraczania granic języka w wybranych listach Wisławy Szyborskiej i Kornela Filipowicza. W analizowanych przykładach epistolograficznej narracji interesujące okazały się przemyślane strategie komunikacyjne, świadome operowanie różnymi stylami (mówionym, pisanym, potocznym i literackim, wybranymi stylami funkcjonalnymi), a także zabawne stylizacje i śmiałe gry z konwencjami.

Refleksja wokół tych zagadnień pokazuje wspomniane listy jako formę hybrydyczną, łączącą formy pisma użytkowego, dokumentu i literatury; jako rodzaj performansu, kiedy nadawca w komunikacyjnej relacji ze swym adresatem niejednokrotnie narusza przyjęte sposoby porozumiewania się, retoryczne reguły komponowania tego typu komunikatu językowego, wprowadza odgrywanie ról, różnicowanie języka bliskie ujęciu gier językowych w koncepcji Wittgensteina.

Namysł nad wspomnianymi aktami mowy może też stanowić propozycję włączenia do szkolnej dydaktyki języka polskiego zagadnień gier językowych, różnorodnych strategii nadawczo-odbiorczych, odmian dyskursów jako elementów przygotowywania młodzieży do świadomego odbioru tradycyjnych i nowoczesnych przekazów kulturowych oraz pogłębiania uczniowskich kompetencji językowych.

Słowa kluczowe

list, retoryka listu, gra językowa, strategia konwersacyjna, maska, rola, styl, stylizacja

„These words are flowing above the rules”. Communication games in selected letters by Wisława Szymborska

Summary

The article presents the subject of crossing the language borders in the selected letters between Wisława Szymborska and Kornel Filipowicz. Among the analyzed examples of, well-thought communication strategies, conscious use of various styles (oral, written, everyday and literary styles, as well as selected functional styles), including brave stylings and daring language games proved to be the most interesting.

Reflection upon those subjects shows that these letters are hybrids of utility letters, documentary and literature. They are also a form of the performance when the receiver in the communication relationship with the sender often breaches the accepted means of communication, rhetorical rules of composition, introduces role playing, and differentiates the language according to the idea of Wittgenstein's language games.

Consideration of the mentioned acts of speech can be seen as a proposal to include in the school didactics of the Polish language the concept of the language games, various sender-receiver strategies, variants of discourses as elements of preparing the youth to the conscious receiving of the traditional and modern cultural content and deepening their language competence.

Keywords

letter, letter rhetorics, language game, conversational strategy, mask, role, style, styling

***Kraina lodu i Delfin Plum* na warsztacie polonisty? Analiza nieliterackich odmian polszczyzny w wybranych filmach animowanych**

Pojawienie się na tradycyjnym parnacie kina – dziesiątej muzy – zrewolucjonizowało kulturę i otworzyło przed nią nowe perspektywy rozwoju. Mimo tego jednak, że w polskiej kulturze film jest obecny od niemal stu dziesięciu lat¹, a film dźwiękowy ma ponadosiemdziesięciopięcioletnią tradycję², język jego bohaterów interesuje badaczy od niedawna. Również szeroko rozumiana szkolna czy pozaszkolna edukacja medialna stawia za punkt wyjścia analizy filmowej przede wszystkim jego treść oraz kod wizualny, marginalizuje natomiast zupełnie dialogi bohaterów filmowych³. Okazuje się jednak, że językowa materia filmów fabularnych i animowanych może się stać doskonałym materiałem pozwalającym przybliżyć uczniom różnorodne zagadnienia z zakresu edukacji językowej. Jednym z nich są nieogólnopolskie odmiany języka oraz funkcjonowanie w świadomości społecznej stereotypów osób nimi się posługujących.

Nieogólnopolskie odmiany języka pojawiają się w polskich filmach niemal od początku istnienia kina dźwiękowego. Na szerszą skalę wprowadził je do kinematografii Michał Waszyński, który w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku zrealizował dwa filmy z udziałem lwowskich batiarów Szczepka i Tońka, posługujących się gwarą miejską Lwowa (tzw. bałakiem)⁴. Od tego czasu gwary ludowe i miejskie są z powodzeniem wykorzystywane zarówno w komediach (np. trylogia Sylwestra Chęcińskiego o Kargulach i Pawlakach; seria filmów Jacka Bromskiego), filmach obyczajowych (np. *Barbórka* z serii „Święta polskie”), jak i dramatach (np. *Wołyń* Wojciecha Smarzowskiego)⁵.

¹ Za pierwszy polski film fabularny uznaje się ośmiominutowy dramat *Kultura pruska* z 1908 roku.

² Za pierwszy polski film dźwiękowy uznaje się *Moralność pani Dulskiej* z 1930 roku.

³ Nie odnoszę się tutaj do wykorzystywania filmów w edukacji glottodydaktycznej (por. A. Tambor, *Film jako przedmiot i narzędzie nauczania kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*, rozprawa doktorska, Katowice 2015, <http://www.sbc.org.pl/Content/188016/doktorat3592.pdf> [dostęp: 20 listopada 2017 roku]).

⁴ Szerzej na ten temat por. M. Kresa, *Język przedwojennego Lwowa w filmie „Będzie lepiej” w reż. Michała Waszyńskiego (fonetyka, fleksja)* [w:] *W kręgu dawnej polszczyzny II*, red. M. Mączyński, E. Horyń, E. Zmuda, Kraków 2016, s. 43–58.

⁵ Szerzej na ten temat por. www.filmowegadanie.pl.

Jako narzędzie indywidualizacji i komizmu językowego nieogólnopolskie odmiany języka pojawiają się także w dialogach dubbingowych filmów animowanych, zarówno tych skierowanych wyłącznie do młodszych odbiorców, jak i reprezentujących kino familijne. Przykłady takich użyc omawia między innymi Iwona Sikora w jednym z rozdziałów monografii poświęconej dubbingowi w polskich filmach animowanych⁶. Warto jednak podkreślić, że zaprezentowana w opracowaniu analiza ma przede wszystkim charakter komparatystyczny i medioznawczy, a nie *stricto* językoznawczy.

Przedmiotem opisu w niniejszym artykule są nieogólnopolskie odmiany języka wykorzystane w filmach *Kraina lodu* (oryg. *Frozen*) oraz *Delfin Plum* (oryg. *El Delfín: La historia de un soñador*), nieanalizowanych przez Iwonę Sikorę. Punktem wyjścia uczyniono tradycyjną analizę językoznawczą, której celem jest próba odpowiedzi na pytanie o to, które elementy gwar są wykorzystywane w dubbingu filmów animowanych, jaki jest ich związek z tzw. podstawą stylizacyjną oraz w jaki sposób korespondują one z wizualną stroną kreacji bohaterów filmowych i czy przyczyniają się do utrwalania w powszechnej świadomości młodych odbiorców stereotypów językowych.

Do analizy wybrano dwa filmy, w których wykorzystano różne typy nieogólnopolskich odmian języka. W *Krainie lodu* w funkcji kodu artystycznego pojawia się gwara podhalańska, a zatem gwara ludowa, w filmie *Delfin Plum* – gwara miejska Warszawy. Dialogi dubbingu obu filmów zostały napisane przez jednego twórcę, Jana Jakuba Wecsiłego.

Filmowa stylizacja językowa

Badania nad zagadnieniami stylizacji językowej w literaturze mają wieloletnią tradycję, a ich przedmiotem są różne odmiany języka wykorzystywane we wtórnej funkcji, jaką jest dla nich funkcja stylu artystycznego. W zależności od przedmiotu badań, przyjętego paradygmatu metodologicznego czy stawianych celów termin *stylizacja językowa* może być definiowany na różne sposoby.

Na potrzeby tej analizy przyjmuję za Stanisławem Dubiszem, że *stylizacja językowa* to „świadoma czynność nasycania tekstu należącego do jednego ze stylów funkcjonalnych polszczyzny ogólnej, elementami nieogólnopolskich stylów mówionych”⁷. Z uwagi na to, które nieogólnopolskie style mówione są wykorzystywane w danym dziele jako podstawa stylizacyjna, można mówić o różnych rodzajach stylizacji, z których na potrzeby prowadzonych rozważań szczególną uwagę należy zwrócić na dialektyzację, dla której podstawą są gwary ludowe, i argotyzację, bazującą na elementach stylów miejskich polszczyzny.

⁶ I. Sikora, *Dubbing filmów animowanych. Strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*, Nysa 2013, http://www.dbc.wroc.pl/Content/36878/Dubbing_filmow_animowanych.pdf [dostęp: 20 listopada 2017 roku].

⁷ S. Dubisz, *O stylizacji językowej*, „Język Artystyczny” 1996, t. 10, s. 14, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Jezyk_Artystyczny/Jezyk_Artystyczny-r1996-t10/Jezyk_Artystyczny-r1996-t10-s11-23/Jezyk_Artystyczny-r1996-t10-s11-23.pdf [dostęp: 20 listopada 2017 roku].

Językoznawcze badania nad stylizacją w literaturze prowadzone są zazwyczaj z wykorzystaniem paradygmatu strukturalistycznego, zgodnie z którym „elementy nieogólnopolskich stylów mówionych” dzieli się na wykładniki różnych podsystemów języka. Wyróżnia się więc wykładniki: fonetyczno-graficzne, fleksyjne, słowotwórcze, składniowe, leksykalne i frazeologiczne⁸. Niektórzy badacze, również ci zajmujący się stylizacją językową w filmie, poszerzają tę listę o wykładniki poziomu pragmatycznego i onomastycznego⁹.

Z punktu widzenia analizy materiału filmowego, a zatem badań nad stylizacją językową w filmach, szczególną rolę odgrywają wykładniki fonetyczne, które w wypadku filmu jako dzieła audiowizualnego z jednej strony stwarzają niepowtarzalne możliwości stylizacyjne (np. oddania wykładników niemożliwych do realizacji graficznej, takich jak akcent inicjalny, zaśpiew kresowy), z drugiej zaś – stanowią zagrożenie (jeśli rolę bohatera posługującego się daną odmianą języka powierzy się osobie bez odpowiednich predyspozycji).

Gwary ludowe i gwary miejskie w typologii odmian polszczyzny

W związku z pewnym chaosem terminologicznym wkradającym się również w niejęzykoznawcze prace na temat nieogólnopolskich odmian języka w ścieżkach dubbingowych warto dokonać pewnego uporządkowania, pozwalającego usystematyzować zagadnienia stanowiące punkt wyjścia prezentowanych rozważań. Zgodnie z tradycyjną definicją stosowaną w dialektologii za gwarę ludową uznaje się odmianę języka, którą posługują się najstarsi, niewykształceni mieszkańcy wsi danego regionu¹⁰. Gwary różnią się od języka ogólnopolskiego elementami różnych podsystemów języka (fonetyka, fleksja, słowotwórstwo, składnia, leksyka, frazeologia i pragmatyka), kodem (gwara ma tylko odmianę mówioną) oraz sytuacjami użycia (gwara jest używana przede wszystkim w sytuacjach nieoficjalnych, chociaż dla osób nieznających polszczyzny ogólnej nadal jest jedynym kodem językowym obsługującym różne sytuacje komunikacyjne).

Gwary ludowe różnią się zarówno od języka ogólnego, jak i od innych gwar ludowych, mają jednak pewne cechy wspólne z dialektem ludowym, który współtworzą. Dialekt ludowy jest odmianą języka o zasięgu szerszym niż gwara. Z punktu widzenia współczesnego języka polskiego wyróżniamy cztery dialekty ludowe (małopolski, wielkopolski, mazowiecki i śląski), które wyewoluowały z języków plemiennych. Dwa pierwsze doprowadziły do ukształtowania się w XIII–XVI wieku polszczyzny literackiej.

⁸ Por. np. tamże.

⁹ Por. J. Bobrowski, *Poliszczyzny stylizacji językowej w dialogu filmowym*, „Polonica” 2015, r. XXXV, s. 179–189, <http://rcin.org.pl/Content/57757/14-179-189.pdf> [dostęp: 20 listopada 2017 roku].

¹⁰ Por. np. H. Karaś, *Leksykon terminów i pojęć dialektologicznych* [w:] *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe*, red. taż, www.dialektologia.uw.edu.pl, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon> [dostęp: 20 listopada 2017 roku].

Od połowy XX wieku można też mówić o nowych uwarunkowanych terytorialnie odmianach języka, tzw. nowych dialektach mieszanych, które ukształtowały się po drugiej wojnie światowej na ziemiach zachodnich przyłączonych do Rzeczypospolitej, na których osiedlono mieszkańców dawnych Kresów Wschodnich. Warto także podkreślić, że duży wpływ na kształtowanie się polskiego języka literackiego po XVI wieku miały dialekty kresowe (północny i południowy), o których dziś można mówić jedynie z perspektywy badań nad polszczyzną poza granicami kraju, a które były i są zróżnicowane socjalnie i terytorialnie.

Pod względem genezy gwary miejskie różnią się od gwar ludowych przede wszystkim tym, że mają wobec nich charakter wtórny – tzn. powstały o wiele później niż gwary ludowe, ewoluujące z języków dawnych plemion, i czerpią albo z nich (jak gwara warszawska) albo z innych odmian polszczyzny (jak lwowski bałak). Odrębność gwar miejskich zarówno od dialektów ludowych, jak i od języka ogólnopolskiego zasadza się na różnicach nie strukturalnych, lecz leksykalnych, frazeologicznych i pragmatycznych. Gwary miejskie są bardziej zróżnicowane wewnętrznie, ponieważ składają się na nie uwarunkowane socjologicznie odmiany języka różnych grup społecznych i zawodowych.

Gwara podhalańska – cechy i obecność w kulturze

Gwara podhalańska jest jedną z najbardziej wyrazistych, a zarazem rozpoznawalnych gwar ludowych dialektu małopolskiego¹¹, o czym decydują warunki geograficzne i kulturowe. Z innymi gwarami dialektu małopolskiego łączy ją między innymi udźwięczniająca fonetyka międzywyrazowa, czyli dźwięczna wymowa wygłosowych spółgłosek na granicy wyrazów, z których drugi rozpoczyna się samogłoską, spółgłoską *j* albo spółgłoską sonorną. Na południu Polski oraz w dialekcie wielkopolskim usłyszymy zatem: *brad ojca*, *laz rośnie*, w odróżnieniu od wymowy mazowieckiej (a w konsekwencji – ogólnopolskiej), w której wymienione połączenia będą artykułowane jako *brat ojca*, *las rośnie*.

Warto podkreślić, że udźwięczniająca fonetyka międzywyrazowa, jako zjawisko niewyraziste i rzadko będące podstawą autorefleksji językowej, nie jest świadomie wykorzystywana w funkcji wykładnika stylizacyjnego w dziełach filmowych i literackich. O wiele atrakcyjniejszym medialnie wykładnikiem fonetycznym jest występujący na Podhalu akcent inicjalny, stanowiący przykład archaizmu zachowanego na peryferiach terytorium polskojęzycznego. Jest on chętnie stosowany w audiowizualnych tekstach artystycznych i reklamowych polszczyzny medialnej jako jednoznaczny wyznacznik gwary podhalańskiej.

¹¹ Niniejszy opis powstał na podstawie artykułu Józefa Kąsia, *Podhale. Gwara regionu* [w:] *Dialekty i gwary polskie*, dz. cyt., <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=opis-dialektow&l2=-dialekt-malopolski&l3=podhale&l4=podhale-gwara-regionu> [dostęp: 20 listopada 2017 roku].

Do równie wyrazistych cech fonetycznych omawianej odmiany języka należy zaliczyć inny archaizm fonetyczny, tzw. archaizm podhalański, polegający na zachowaniu wymowy *i* po spółgłoskach *č*, *ž*, *š*, stwardniałych w języku ogólnopolskim (po XVI wieku), które w gwarze podhalańskiej ulegają dodatkowo mazurzeniu (por. niżej), w efekcie czego słyszymy tam formy typu *zicie* i *sićko*.

Cechą kojarzoną z Podhalem, choć występującą na obszarze niemal całego dialektu małopolskiego i mazowieckiego, jest właśnie tzw. mazurzenie, polegające na zmianie miejsca artykulacji głosek *č*, *ž*, *š* i ich wymowie tożsamej z *c*, *z*, *s*. Zjawisko to zaszło około XIII wieku, zachowało się w gwarach i dialektach ludowych i do dziś pozostaje jednym z elementów składających się na stereotypowe postrzeganie gwary w świadomości społecznej. Jako wykładnik stylizacji na gwary podhalańską pojawia się w niemal wszystkich tekstach literackich i medialnych stylizowanych na tę odmianę języka.

To właśnie w odniesieniu do tej cechy najczęściej dochodzi także do błędów stylizacyjnych, polegających na tym, że w procesie kreacji języka bohaterów filmowych mazurzeniu poddaje się głoskę *ž*, zapisywaną jako *rz*, a pochodzącą z dawnego *r'*. W rzeczywistości głoska ta mazurzeniu nie ulegała, ponieważ w czasie, kiedy w języku zachodziło omawiane zjawisko, głoska pochodząca z *r'* nie była, tak jak dziś, tożsama z głoską zapisywaną jako *ž*. W konsekwencji w różnego rodzaju tekstach medialnych usłyszymy formy *taleze* i *zeka*, których w rzeczywistości brak w gwarach mazurzących.

Gwarę podhalańską, podobnie jak inne gwary polskiego obszaru językowego, cechuje obecność samogłosek pochyłonych, zwłaszcza *e* i *a*, artykułowanych z podwyższeniem artykulacyjnym, a zatem jako głoski pośrednich między *e^h*, *eⁱ*, *a^o* lub zupełnie tożsamy z głoskami *y*, *i*, *o*. Samogłoski pochyłone powstały w polszczyźnie na przełomie XV i XVI wieku po zaniku iloczasu, polegającego na różnicowaniu wymowy samogłosek na długie i krótkie. Polszczyzna ogólna wyparła samogłoski pochyłone w taki sposób, że *e* i *a* obniżyły swoją artykulację do poziomu wyjściowego, czyli tzw. samogłosek jasnych. Ich obecność w gwarach i dialektach ludowych jest zatem kolejnym śladem przeszłości językowej zachowanej w polszczyźnie niestandardowej.

Archaizmy spotykamy w gwarze podhalańskiej również w płaszczyźnie fleksyjnej, czego przykładem jest obecność w omawianej odmianie języka form czasownikowych utworzonych na wzór dawnego aorystu. Prasłowiański aoryst, który znaleźć możemy jeszcze w tekstach staropolskich, jest to forma czasu przeszłego prostego z charakterystyczną częstką *-ch*¹². Formy tworzone na wzór aorystycznych zachowały się w południowych gwarach dialektu małopolskiego oraz na Śląsku, przy czym na pierwszym z omawianych obszarów, a tym samym w gwarze podhalańskiej, w związku z obserwowaną w nich tendencją do wymowy wygłosowego *-ch* jako *-k*, usłyszymy formy *byłek*, *robilek* (wobec śląskich form *bylech*, *robilech*).

¹² Por. H. Karaś, dz. cyt.

Ciekawą cechą poziomu pragmatycznego, realizującą się w płaszczyźnie składniowej, a zachowaną również na całym obszarze dialektalnym Polski, są formy *pluralis maiestatis*, polegające na zakłóceniu łączliwości składniowej poszczególnych elementów bezpośrednich zwrotów do osób starszych lub wyżej usytuowanych w hierarchii społecznej. Mamy w związku z tym do czynienia z tzw. strategią trojenia, realizowaną w zwrotach: *matko, sidajta; ojciec poszli czy wyście robili* (w odniesieniu do jednej osoby). Również ta cecha jako odróżniająca gwary od języka ogólnego, a jednocześnie nieskomplikowana w kreacji jest chętnie wykorzystywana w procesach stylizacyjnych¹³.

Wymienione cechy (choć omówienie to ma z konieczności charakter skrótowy) są wprawdzie w większości typowe dla gwary podhalańskiej, ale można je znaleźć również w innych polskich gwarach ludowych. Tym, co w połączeniu z nimi decyduje o specyfice omawianej odmiany języka, jest jednak przede wszystkim leksyka, w obrębie której wyróżnić można kilka typów: leksykę ogólnogwarową (wyrazy, które pojawiają się również w innych gwarach, np. *baba* 'kobieta', *rychtować* 'szykować'), leksykę nazywającą realia związane z życiem w górach, która na stałe weszła do języka ogólnego (np. *ciupaga, kierpce*), oraz leksykę typową dla gwary podhalańskiej, ale niespotykaną lub rzadko spotykaną w innych gwarach ludowych (np. *śleboda* 'wolność').

Gwara podhalańska w świadomości społecznej i przestrzeni kultury popularnej nie mogłaby funkcjonować bez jej nosicieli, w związku z czym kod językowy wykorzystywany w szeroko rozumianych tekstach kultury towarzyszy w nich kodowi wizualnemu. W polskich filmach i serialach gwarą podhalańską posługują się zatem przede wszystkim osoby noszące tradycyjny góralski strój, mieszkające w Zakopanem i trudniące się zajęciami typowymi dla górali: hodowlą owiec, wyrobem i sprzedażą serów itp.

Stylizacja gwarowa na gwarę podhalańską jest jedną z najwcześniej i najchętniej wykorzystywanych strategii stylizacyjnych zarówno w literaturze (por. *Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego z 1794 roku czy *Na Skalnym Podhalu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera z początku XX wieku), jak i w filmie (por. *Czarczi żleb* z 1949 roku, *Janosik* z 1974 roku czy serial *Szpilki na Giewoncie* z 2010 roku). Warto także podkreślić, że omawiana odmiana języka obecna jest w kulturze nie tylko popularnej, lecz także wysokiej, o czym świadczą chociażby próby trawestacji Nowego Testamentu na język górali skalnopodhalańskich Matejowej Torbiarz czy słynna *Historia filozofii po góralsku* ks. Józefa Tischnera. W ostatnich latach gwara podhalańska obecna jest także w przestrzeni internetowej, o czym świadczą między innymi blogi (np. *Hau! Blog owczarka podhalańskiego*), w których jedynym używanym kodem jest omawiana odmiana języka.

¹³ Por. np. M. Kresa, *Dialog pokoleń, czyli grzeczność językowa bohaterów filmu „Jasne Łany” w reż. Eugeniusza Cękałskiego* [w:] *Dialog pokoleń*, red. E. Wierzbicka-Piotrowska, Warszawa 2015, s. 425–435.

Gwara podhalańska jako narzędzie kreacji językowej Oakena (*Kraina lodu*)

Film animowany *Kraina lodu*, bijący rekordy popularności nie tylko wśród widzów najmłodszego pokolenia, został w oryginalnej wersji językowej zrealizowany przez Chrisa Bucka i Jennifer Lee w listopadzie 2013 roku¹⁴. Niemal równolegle z premierą światową miała miejsce premiera polska, w płaszczyźnie językowej oparta na dubbingu, do którego dialogi napisał Jan Jakub Wecsile, autor dialogów do kilkudziesięciu polskojęzycznych wersji językowych filmów dubbingowanych.

Głównym wątkiem *Krainy lodu* jest wędrówka księżniczki Anny poszukującej siostry Elsy, która dowiedziawszy się o swoim niezwykłym darze sprowadzania na ziemię zimy, postanowiła opuścić własne królestwo. Jak w klasycznym filmie drogi Anna, wędrując przez nieznaną krainę, spotyka różne postaci, wśród których odnajduje przyjaciół lub wrogów. Jednym z takich właśnie epizodycznych bohaterów jest Oaken, właściciel sklepu wielobranżowego i sauny napotkanych przez Annę w górach. W polskiej wersji językowej w rolę rosnącego górala wcielił się pochodzący z Bytomia Jacek Król. To właśnie kwestie dialogowe tej postaci oparto na gwarze podhalańskiej.

W omawianym filmie mamy do czynienia z adaptacyjną strategią tłumaczenia dubbingowego, polegającą na wykorzystaniu konkretnej regionalnej odmiany języka docelowego, wyrazistej językowo i rozpoznawalnej również przez odbiorców kultury popularnej. W naturalny sposób zostały tu zerwane tradycyjne związki między kodem językowym a wizualnym, typowym dla tworzonego od lat stereotypu górala, obecnego w kulturze masowej. Strategia adaptacyjna była jednak w tym wypadku możliwa dzięki dość silnym i naturalnie dekodowanym związkom między treścią fabuły filmowej a elementami składającymi się wraz z gwarą na społeczne postrzeganie i prezentację mieszkańców Podhala.

Z oczywistych powodów filmowy Oaken nie nosi filcowego kłobuka, sukiennych portek czy wykonanego z owczej skóry serdaka. W odróżnieniu od Janosika, kojarzonego z wizerunkiem górala, Oakena przed zimnem nie chronią ani kozuch, ani kierzce. Jego atrybutu nie stanowią także ani typowy góralski pas, ani ciupaga. Podobnie jednak jak mieszkańcy Podhala Oaken mieszka w górach.

Jako powód wykorzystania gwary podhalańskiej w kreacji językowej tej postaci mogły też posłużyć elementy stereotypowego postrzegania górali w naszej rodzimej świadomości społecznej – Oaken jest człowiekiem silnym, dobrze zbudowanym, a jego cera różowi się z powodu mrozu. Właściciel sklepu prezentowany jest także jako bohater dbający o swoje interesy i chciwy, co – jak twierdzi Agnieszka Gotówka – również wpisuje się w stereotypowe postrzeganie i prezentowanie mieszkańców gór¹⁵. Zarówno fakty fabularne, jak i niektóre z elementów kreacji

¹⁴ Wszystkie dane faktograficzne, jeśli nie podaję inaczej, przytaczane są za serwisem Filmweb (www.filmweb.pl).

¹⁵ A. Gotówka, *Stereotyp górala – mieszkańca Zakopanego* [w:] *Miasto 5. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie*, red. M. Święcicka, M. Peplińska-Narloch, Bydgoszcz 2014, s. 367–379.

wizualnej twórcy polskiego dubbingu *Krainy lodu* wykorzystali jako punkt wyjścia użycia w wypowiedziach Oakena gwary podhalańskiej.

Duży wpływ na ostateczny kształt kwestii dialogowych Oakena ma zapewne to, że w jego rolę wcielił się pochodzący ze Śląska aktor mający od dzieciństwa świadomość regionalnego zróżnicowania polszczyzny. Nie była więc dla niego problemem realizacja cech fonetycznych i prozodycznych, które – jak pokazują inne filmy z gwarą podhalańską – stanowią problem dla aktorów, którzy nie są czynnymi użytkownikami regionalnych odmian polszczyzny.

Najważniejszą cechą prozodyczną wykorzystaną w językowej kreacji Oakena jest akcent inicjalny, wykorzystywany konsekwentnie podczas całej sceny z jego udziałem, dzięki czemu odbiorca ma wrażenie naturalności wypowiadanych kwestii. Właściciel sklepu odwiedzonego przez Annę konsekwentnie artykułuje też podwyższone artykulacyjnie samogłoski pochylone, zarówno *e* (np. *tys*), jak i *a* (np. *cięsko zima, mom*). W płaszczyźnie wokalicznej w kreacji językowej Oakena wykorzystano także prelabializację – typowe dla gwar ludowych Polski południowej i częściowo centralnej poprzedzanie *o* (rzadziej *u*) tzw. protetycznym *ł* niezgłoskotwórczym. Cecha ta jako bardzo wyrazista jest jednym z elementów stereotypowej prezentacji języka bohaterów wsi w mediach, nie mogło jej wobec tego zabraknąć w omawianym tekście (por. *łolejek, łoj, łorcyk*).

Jak wspomniano, najszybciej rozpoznawalną cechą językowej góralszczyzny jest mazurzenie, będące również jedną z cech najczęściej wykorzystywanych w dialogach bohatera. Mazurzeniu w jego wypowiedziach ulega zarówno głoska *č* (por. *bocyli, kubracek, kozacki, rencnyj*), *š* (por. *wyprasom*), jak i *ž* (*takze, hajze, cięsko*). Niestety, twórcy filmu nie ustrzegli się typowego dla stylizacji na gwary podhalańskie błędu stylizacyjnego – oprócz wymienionych form z mazurzonym *ž*, zapisywanym jako *ž*, pojawiają się także formy, które w gwarze podhalańskiej nie powinny się znaleźć: *psecena, pseleżcie, dozucom*.

Filmowy góral, zgodnie z tym, co znajdziemy w podstawie stylizacyjnej, niemal nie artykułuje samogłosek nosowych. Słyszymy więc w jego wypowiedziach denazalizację samogłoski nosowej *ę* (typową zresztą dla języka potocznego, np. *sie, pogode*) lub rozłożoną wymowę samogłosek w śródgłosie (np. *rencno*). Spośród innych cech fonetycznych w dialogach Oakena dają się zauważyć typowe dla góralszczyzny rozpodobnienia fonetyczne (np. *štyrdzieści*) i archaiczna forma rzeczownika zakończonego współcześnie na *-yja* (np. *promocyja*).

W odróżnieniu od wykładników fonetycznych wykładniki innych poziomów systemu językowego nie są w analizowanym tekście wykorzystywane szczególnie często, dlatego też w wypowiedziach Oakena nie znajdujemy właściwie wykładników fleksyjnych (nie wykorzystano na przykład bardzo wyrazistych i chętnie stosowanych w innych tekstach tego typu form aorystycznych¹⁶), a obecność

¹⁶ Por. M. Kresa, *Dialog pokoleń...*, dz. cyt.

wykładników składniowych (takich jak wykorzystanie zaimka *co* zamiast *który*) i słowotwórczych (np. sufix *-ok* ← *-ak* w formacji *głuptok*) została tu jedynie zasygnalizowana.

W sposób ciekawy i uzasadniony świadomością kompetencji odbiorczej widzów wykorzystano także wykładniki poziomu leksykalnego. Spośród trzech grup leksemów wymienionych w opisie gwary podhalańskiej w języku Oakena znajdziemy przede wszystkim wyrazy związane z realiami życia w górach (np. *kierpce*, *ciupaga*, *juhas*, *ceprzy*) oraz leksemy ogólnogwarowe, w dużej mierze obecne również w potocznej odmianie języka polskiego (np. *dyrdać* ‘iść, biec’; *przeleźć* ‘przejsć’; *stroje* ‘ubrania’; *boczyć się* ‘gniewać się’). Brak natomiast leksyki typowo podhalańskiej, która dla odbiorcy, zwłaszcza najmłodszego, mogłaby być dość trudna, jeśli nie niemożliwa w odbiorze. W analizowanych dialogach wykorzystano też jeden wykładnik frazeologiczny, również znany z języka potocznego (*ki ciort*).

Typowe dla gwar ludowych, a zupełnie różne od języka potocznego są wykładniki poziomu pragmatycznego, przy czym jeden z nich wykorzystany został w prześmiewczej funkcji komizmotwórczej; jego komizm opiera się na kontraście oraz oderwaniu formy językowej pożegnania od jego pierwotnego znaczenia. Zdenerwowany Oaken, który wyrzuca ze sklepu Kristoffa, mówi mu na pożegnanie: „Pochwalony!”. Forma ta stanowi skrót od frazy „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!”, za pomocą której goście odwiedzający tradycyjne wiejskie chałupy witają domowników. Wypowiedź ta, stanowiąca jeden z ważniejszych przejawów tradycyjnej wiejskiej etykiety językowej, nabiera w analizowanym tekście wydźwięku prześmiewczego.

Zupełnie inna jest funkcja drugiej formy etykietalnej wykorzystanej w kreacji językowej postaci Oakena, który konsekwentnie do osób obcych, jakimi są w jego sklepie Anna i Kristoff, zwraca się per „wy”, np. „Jedno durne, coby po nocy dyrdać, to wyście są”, „Cobyście się nie bocyli”, „Darujcie mordobicie”, „To se kupicie, a to nie”.

Jak wynika z tej analizy, w stylizowanych na gwarę podhalańską dialogach Oakena wykorzystano przede wszystkim wykładniki poziomu fonetycznego, niemal zrezygnowano z wykładników morfologicznych i składniowych. Taka a nie inna częstotliwość wykładników poszczególnych podsystemów w kreacji językowej omawianej postaci jest niewątpliwie uwarunkowana możliwościami percepcyjnymi odbiorców. Należy bowiem pamiętać, że familijny film animowany *Kraina lodu* jest skierowany przede wszystkim do odbiorcy dziecięcego, niemającego zbyt dużej świadomości na temat zróżnicowania regionalnego polszczyzny, a już na pewno nieznającego leksyki typowej dla gwar podhalańskich czy dialektu małopolskiego.

Wykorzystanie wykładników fonetycznych, z jednej strony mających charakter dyferencyjny w stosunku do polszczyzny ogólnej i innych gwar ludowych, z drugiej zaś – niezakłócających odbioru treści werbalizowanych za ich pomocą pozwoliło twórcom polskiej wersji dubbingowej stworzyć tekst uniwersalny, a jednocześnie sygnalizujący różnice językowe i ściśle powiązany z konstytutywnym dla dzieła

filmowego kodem wizualnym. Warto także podkreślić, że tak jak w wypadku większości tekstów stylizowanych omawiane dialogi bazują na swego rodzaju hiperbolizacji i maksymalnej kondensacji wykładników stylizacyjnych, tak że w zestawieniu z wypowiedziami rzeczywistego użytkownika góralszczyzny mogą one być odbierane jako przerysowane lub nienaturalne.

Gwara warszawska – cechy i obecność w kulturze

W odróżnieniu od podhalańskiej gwara warszawska jest przykładem gwary miejskiej, której początków możemy szukać dopiero pod koniec XVIII wieku¹⁷. Brak wcześniejszych dowodów na to, aby język mieszkańców Warszawy różnił się od języka ogólnopolskiego czy języka mieszkańców okolicznych wsi, choć nie należy wykluczać takiej ewentualności. Z punktu widzenia charakterystyki elementów systemowych gwara warszawska nie różni się od gwar ludowych dialektu mazowieckiego. W zakresie fonetyki charakteryzuje ją bowiem (w odróżnieniu od gwary podhalańskiej) nieudźwięczniająca fonetyka międzywyrazowa.

Zarówno dla gwar dialektu mazowieckiego, jak i dla gwary warszawskiej typowe są także mazurzenie oraz zjawiska dotyczące szeregów tych samych spółgłosek co mazurzenie, tj. siakanie (wymowa głosek *ś, ż, ć* jako *ś, ź, ć*, por. *Warsiawa*), sziakanie (wymowa głosek *ś, ż, ć* jako *ś', ż', ć'*, por. *Warsziawa*) oraz szadzenie (zjawisko hiperpoprawne w stosunku do mazurzenia, a zatem wymowa typu *u nasz, szadza* w miejscu ogólnopolskiego *u nas, sadza*).

W odniesieniu do fonetyki gwarę warszawską z gwarami ludowymi dialektu mazowieckiego łączą także wahania w zakresie dystrybucji spółgłosek twardych i ich miękkich odpowiedników. Widoczne jest to przede wszystkim w innej niż w języku ogólnopolskim artykulacji spółgłosek tylnojęzykowych (*cuker, chiba, himn, kedy*), wymowy *li* jako *ly* (*lypa, lyść*) oraz *my* zamiast *mi* (np. *panamy, nogamy*). Jest to związane z typową dla całego Mazowsza defonologizacją *i/y*, w związku z czym możemy tam usłyszeć formy typu *bi/yli/y*. W zakresie cech fonetycznych gwarę warszawską z gwarami ludowymi dialektu mazowieckiego łączy również asynchroniczna wymowa spółgłosek wargowych miękkich, zwłaszcza *m'* artykułowanego jako *mn'* lub *n'* (*śmnietana, śnietana*).

Tym, dzięki czemu w płaszczyźnie fonetycznej odróżnimy rodowitego mieszkańca Warszawy od mieszkańca podwarszawskiej wsi, są jednak nie typowe wykładniki fonetyczne, ale obniżony ton głosu przejawiający się charakterystyczną chrypką. Jak wynika z analizy różnorodnych tekstów artystycznych bazujących na kodzie audiowizualnym¹⁸, jest to jednak cecha bardzo chętnie wykorzystywana w językowej kreacji postaci warszawian.

¹⁷ Opis gwary warszawskiej na podstawie: B. Wieczorkiewicz, *Gwara warszawska dawniej i dziś*, Warszawa 1974.

¹⁸ Por. M. Kresa, *Filmowa stylizacja językowa na gwarę warszawską (na wybranych przykładach)*, w druku.

Gwara warszawska niewiele różni się od gwar ludowych dialektu mazowieckiego również w zakresie wykładników fleksyjnych. W wypowiedziach użytkowników obu omawianych odmian języka usłyszymy formy niemęskoosobowe w miejscu ogólnopolskich męskoosobowych (np. *pany, chłopy* zamiast *panowie, chłopi*), swobodną dystrybucję końcówek w dopełniaczu liczby pojedynczej rzeczowników rodzaju męskiego (wspólną zresztą z polszczyzną potoczną) czy archaiczne końcówki czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej (np. *robim, piszemy*).

Wpływem dialektu mazowieckiego na język rodowitych warszawiaków tłumaczy się w nim również częstsze niż w języku ogólnopolskim wykorzystanie sufiksu *-ak* do tworzenia nie tylko form zdrobniałych, lecz także uniwerbizmów od nazw własnych (np. *Wileniak* 'Dworzec Wileński', *Poniatoszczak* 'Most Poniatowskiego') i pospolitych (np. *schaboszczak* 'kotlet schabowy'). Cechy składniowe gwary warszawskiej tożsame są z cechami składniowymi polszczyzny potocznej, chociaż można w ich zakresie obserwować silniejsze wpływy języka rosyjskiego.

Przedstawiona analiza, z konieczności skrótowa, dowodzi, że tym, co decyduje o odrębności gwar miejskich od gwar ludowych i języka potocznego, są nie wykładniki systemowe, ale takie elementy, które w połączeniu z wykładnikami systemowymi pozwalają odróżnić użytkownika gwary warszawskiej od użytkownika gwary Mazowsza bliższego. Jest to z jednej strony leksyka, z drugiej zaś – manieri stylistyczne.

Jak wynika z obserwacji Bronisława Wieczorkiewicza, leksyka decyduje nie tylko o dyferencyjności gwary warszawskiej, lecz także o jej wewnętrznym zróżnicowaniu¹⁹. Znajdujemy w niej bowiem zarówno wpływy języków obcych (rzadsze lub w ogóle nienotowane w mazowieckich gwarach ludowych), np. rosyjskiego, niemieckiego, francuskiego i jidysz, jak i zapożyczenia wewnętrzne z socjolektów różnych grup społecznych zamieszkujących dziewiętnastowieczną Warszawę. Z socjolektu dorożkarzy pochodzą na przykład takie określenia jak *pan zielonka* 'dorożkarz' czy *drynda* 'dorożka'; z gwary przestępczej: *dolina* 'kieszeń', *doliniarz* 'kieszonkowiec, drobny złodziej'.

W ujęciu leksykalnym gwara warszawska jest swego rodzaju amalgamatem. W opisie semantycznym i frazeologicznym wyróżnia ją z kolei cecha, którą Bronisław Wieczorkiewicz nazywa „napuszonością”, a która przejawia się w tworzeniu neologizmów semantycznych i frazeologicznych (np. *syreni gród* 'Warszawa', *rycerz miotły* 'dozorca'). Z jednej strony język użytkowników gwary warszawskiej cechuje się patosem, z drugiej – występują w nim nieuzasadnione stylistycznie zdrobnienia, używane nie tylko w kontaktach nieoficjalnych, lecz także publicznych (np. w sklepie, na bazarze, gdzie kupić można *chlebek, herbatkę* i zapłacić za nie *pieniążkami*).

¹⁹ B. Wieczorkiewicz, dz. cyt.

Gwara warszawska cechuje się także specyficznym i rozpoznawalnym systemem adresatywnym, czy grzecznością językową w ogóle. Z jednej bowiem strony typowe są dla niej (również nieuzasadnione sytuacyjnie) adresatywy typu *panie szanowny*, *paniusiu kochana*, z drugiej zaś – inwektywy składające się na specyficzny komizm językowy (np. *flądra graco ondulowana*).

Podobnie jak omówiona wcześniej gwara podhalańska gwara warszawska jest stałym elementem pojawiającym się w tekstach artystycznych kultury masowej. Jednym z dowodów na jej medialny potencjał są między innymi felietony Stefana Wiecheckiego (Wiecha), w których z jednej strony wykorzystuje on język warszawskiej ulicy, z drugiej zaś – kreuje go do tego stopnia, że dziś trudno jednoznacznie stwierdzić, które elementy identyfikowane jako wykładniki gwary warszawskiej są elementami żywego języka, a które – przejawem wpływu Wiecha.

Dzięki Stefanowi Wiecheckiemu gwara warszawska mogła zaistnieć również na szklanym ekranie – wykorzystana została między innymi w filmie *Cafe pod Minogą* z 1959 roku w reżyserii Bronisława Borka, zrealizowanym na podstawie jego felietonów. Omawiana odmiana języka obecna jest także w późniejszych produkcjach filmowych, takich jak *Warszawskie gołębie* (1988), serial *Dom* (1980–2000) czy film *Rezerwat* (2007). W przestrzeni medialnej zaistniała również dzięki grupom teatralnym i rekonstrukcyjnym (m.in. Grupa Teatralna Warszawiaki) czy popularyzatorom internetowym (m.in. blog *Mowa z Grochowa* Przemysława Śmiecha).

Warto jednak podkreślić, że mimo zauważalnej obecności gwary warszawskiej w przestrzeni medialnej poważnym problemem w badaniach nad stylizacją językową w tym obszarze jest brak opracowań naukowych i systematycznych badań nad samą podstawą stylizacyjną.

Gwara warszawska jako narzędzie kreacji językowej rekina Szamy (*Delfin Plum*)

O specyfice wykorzystania gwary warszawskiej w filmie animowanym *Delfin Plum* decyduje to, że jego akcja nie rozgrywa się ani w Warszawie, ani nawet w mieście (jak na przykład w filmie *Oliver Twist*, w którego wersji dubbingowej gwarę warszawską wykorzystano jako polski ekwiwalent gwary miejskiej Londynu).

Głównym bohaterem filmu w reżyserii Eduarda Schulda, zrealizowanego w 2009 roku w koprodukcji niemiecko-peruwiańsko-włoskiej, jest delfin Plum. Na początku filmu wyrusza on na poszukiwanie wielkiej fali, która pozwoliłaby mu spełnić największe marzenia. Podczas wędrówki przez ocean spotyka galerię różnorodnych postaci. Jedną z nich jest rekin Szama (oryg. *Mr. Bite*), którego w polskiej wersji dubbingowej gra Robert Więckiewicz.

W odróżnieniu od filmu omówionego wcześniej, nieogólnopolską odmianą języka w kreskówce *Delfin Plum* posługuje się nie człowiek, ale ryba, co oznacza, że w tym wypadku całkowicie zerwana została zasada tożsamości (czy chociażby podobieństwa) zarówno miejsca akcji, jak i charakterystyki socjalno-geograficznej bohatera, którego

wypowiedzi poddano zabiegom stylizacyjnym. Mimo braku wyraźnych przesłanek fabularnych w omawianym filmie zdecydowano się na wybór (przynajmniej w płaszczyźnie deklaratywnej) konkretnej podstawy stylizacyjnej, jaką jest gwara warszawska. O świadomości językowej twórców świadczy wykorzystana w filmie promocyjnym wypowiedź Roberta Więckiewicza, który mówi o tym, że język jego postaci jest kreowany na język, który do dziś można usłyszeć w jednej z dzielnic Warszawy²⁰.

Warto zwrócić uwagę na to, że jednym z wykładników stylizacyjnych wykorzystanych w omawianym filmie jest wykładnik poziomu onomastycznego – rekina określa bowiem antroponim *Szama*. Jest to niewątpliwie imię charakteryzujące, nawiązujące do fabuły filmu (problemem rekina Szamy jest to, że bezrefleksyjnie zjada swoich rozmówców). Apelatyw je fundujący funkcjonuje w języku potocznym²¹, przez użytkowników gwary warszawskiej jest natomiast traktowany jako jej element, niedyferencyjny wprawdzie, ale znaczący z punktu widzenia leksykonu mieszkańców stolicy²².

Kluczowym elementem kreacji językowej rekina jest charakterystyczny niski głos, korespondujący z wizualną charakterystyką bohatera. Być może Robert Więckiewicz został wybrany do tej roli ze względu na predyspozycje foniczne i barwę głosu pasującą właśnie do kreowanej przez niego postaci.

Poza tym w dialogach rekina Szamy wykorzystano (choć niekonsekwentnie) inne fonetyczne wykładniki stylów nieogólnopolskich, spośród których niektóre, takie jak wahania w dystrybucji tylnojęzykowych spółgłosek miękkich i twardych (np. *chiba*) czy stwardniałą wymowę *l'* w sylabie *li* (np. *malyna*) można uznać za mazowieckie, a tym samym warszawskie. Inne, takie jak zleksykalizowane podwyższenie artykulacyjne *o* do *u* w formie *cuś* sklasyfikowalibyśmy jako ogólnogwarowe, jeszcze inne, jak uproszczenia grup spółgłoskowych (*gupi*, *dugi*) – za typowe raczej dla południa Polski.

Jak wynika z tego przeglądu, proces stylizacji językowej postaci rekina Szamy jest niekonsekwentny, jednak (poza ostatnim punktem) trudno mu zarzucić brak zgodności z podstawą stylizacyjną. Analizowany materiał dostarcza natomiast innych problemów badawczych, tj. niemożności odróżnienia cech dyferencyjnych gwary warszawskiej od cech w niej występujących, ale typowych także dla języka potocznego.

Analiza wypowiedzi bohatera pozwala stwierdzić, że z podobnym problemem spotykamy się w wypadku wykładników stylizacyjnych pozostałych podsystemów. Jedynym oryginalnym (choć trudno stwierdzić, czy typowo warszawskim) wykładnikiem słowotwórczym jest forma *przepychotka*, utworzona od rzeczownika

²⁰ Robert Więckiewicz przemawia głosem rekina Szamy, <http://www.filmweb.pl/video/reporta%C5%BC/Robert+Wi%C4%99ckiewicz+przemawia+g%C5%82osem+rekina+%22Szamy%22-24932#> [dostęp: 20 listopada 2017 roku].

²¹ Czasownik *szamać* 'jeść' w Słowniku języka polskiego PWN opatrzony został kwalifikatorem *pot.* (www.sjp.pwn.pl).

²² Por. hasło *szamać* w internetowym Słowniku gwary warszawskiej, <http://gwara-warszawska.waw.pl/index.php/sownik> [dostęp: 20 listopada 2017 roku].

potocznego *pychotka* za pomocą prefiksu *prze-*, chociaż w wypowiedzi rekina pojawia się także potoczne *wpierw* zamiast nienacechowanego *najpierw*. Wykorzystano także formę rozkaznika *trzym się*, którą – podobnie jak rzeczowniki *gościu* czy *śledziu* – zaliczyć należy do wykładników fleksyjnych.

Z elementów składniowych wykorzystanych w językowej kreacji Szamy warto wskazać kończenie zdania spójnikiem pytajnym *co* („Gdzie twoje ziomasy, co?”) lub partykułą *nie* („Nie zawieraj znajomości byle gdzie, nie?”), a także wtrącanie zaimka *ja* w celowniku („Nie zmieniaj mi tu tematu”), które charakteryzują styl potoczny. Trzeba jednak podkreślić, że są one elementami niższego rejestru stylu potocznego, a odbiorca dekoduje je jako zakłócenie stylu artystycznego i sygnał charakterystyki socjalnej bohatera.

Podobnie jest zresztą w wypadku wykorzystanych w filmach leksemów i związków frazeologicznych. Znalazły się wśród nich następujące jednostki: *gościu* ‘ktoś, kogo znamy tylko z widzenia’ (M²³), *pociachać* ‘pociąć’ (M), *facjata* ‘twarz, zwykle niezbyt ładna’ (M), *zara* ‘zaraz’ (M), *chodu* ‘wezwanie do ucieczki’ (M), *szwendać się* ‘chodzić bez celu’ (M), *rewir* ‘osiedle, dzielnica’ (M), *dziuniak* ‘z dezaprobatą o chłopaku’ (M), *dyńka* ‘głowa’ (M).

W związku z tym, że rekin Szama jest przedstawicielem współczesnego (choćby rybiego) półświatka, w jego języku pojawia się także zapożyczone z języka angielskiego *sorry* („Sorry, wypsnęło mi się”), które trudno traktować jako dyferencyjny wykładnik gwary warszawskiej – jest bowiem powszechne w języku przedstawicieli młodszego czy też średniego pokolenia większości użytkowników polszczyzny, bez względu na ich pochodzenie społeczne czy geograficzne.

Nieco inaczej jest z wykładnikiem semantycznym wykorzystanym w zdaniu: „Každy śledziu stąd do Zanzibaru o mnie zna”, który pojawia się w gwarze warszawskiej przez analogię do rosyjskiego *знать* (‘wiedzieć’) i jest typowe przede wszystkim dla odmian polszczyzny pozostających pod wpływem języka rosyjskiego, a więc i gwary warszawskiej.

W językowej kreacji rekina Szamy znajdujemy także jeden wykładnik poziomu frazeologicznego, tj. modyfikację potocznego frazeologizmu, stanowiącą przejaw adaptacji języka do czynników uwarunkowanych fabularnie: „Bo jak z pletwy wyjadę...”²⁴. Przykładem typowej dla gwary warszawskiej kontaminacji rejestrów stylistycznych jest z kolei zdanie: „I tu cię pozory myślą, gdyż ja od sportu preferuję rekreację”. Zakłócenie koherencji stylistycznej nastąpiło tu zarówno na poziomie składniowym (wyraźnie nacechowany książkowo spójnik *gdyż*), jak i leksykalnym (oficjalne *preferować*, *rekreacja* zamiast potocznych *woleć*, *odpoczynek*).

Dotychczasowa analiza dowodzi, że twórcy polskojęzycznej wersji dialogów rekina Szamy wykorzystali jako podstawę stylizacyjną język mniej wykształconych

²³ Symbolem „M” oznaczono leksemy notowane w *Miejskim słowniku slangu*, www.miejski.pl.

²⁴ Modyfikacja slangowego *wyjechać komuś z bańki*, *wyjechać komuś z dyńki* ‘uderzyć kogoś głową’.

współczesnych mieszkańców Warszawy, stanowiący swego rodzaju wypadkową dawnej gwary warszawskiej (o czym świadczą przede wszystkim wykładniki fonetyczne, niektóre leksykalne oraz maniere stylistyczne) i współczesnego stylu potocznego tożsamesego z niższym rejestrem potoczności.

Warto także podkreślić, że kreacja językowa postaci rekina Szamy koresponduje z jego wizerunkiem i elementami fabularnymi filmu. Omawiany bohater jest bowiem reprezentantem mniej wykształconej części społeczeństwa, siejącym postrach wśród słabszych. Większość problemów rozwiązuje siłą mięśni, a jego rozmowa z delfinem Plumem ujawnia niski poziom inteligencji oraz słabość argumentów. Rekin Szama, posługujący się językiem stylizowanym na gwarę warszawskiej Pragi, jest więc mało inteligentnym, ale w głębi serca dobrym osiłkiem z prawdopodobnie trudną przeszłością.

Mimo nałożenia maski wynikającej z osadzenia akcji filmu w oceanie i pełnej antropomorfizacji jego rybich bohaterów oryginalne elementy fabularne oraz wizualne filmu połączone z wykładnikami kreacji językowej rekina Szamy bazują na utrwalconym w kulturze (por. filmy *Rezerwat* czy *Róg Brzeskiej i Capri*) stereotypie mieszkańca starej Pragi. Polska wersja językowa filmu przyczyniać się może do utrwalenia tego stereotypu, a przynajmniej sprzyjać będzie jego popularyzacji w świadomości widzów najmłodszego pokolenia.

Zakończenie

Nie ulega wątpliwości, że współczesny proces dydaktyczny, w tym również – a może zwłaszcza – dydaktyka języka polskiego na różnych poziomach edukacji, nie może nie uwzględniać wytworów kultury masowej, a coraz silniejszego oddziaływania mediów na świadomość uczniów nie da się zahamować. Bogactwo kultury masowej oraz coraz powszechniejszy dostęp do wytworów kultury medialnej mogą stanowić z jednej strony zagrożenie, z drugiej zaś – szansę dla jej uczestników. Jest także oczywiste, że uczniowie – jako przedstawiciele najmłodszego pokolenia – są nastawieni przede wszystkim na odbiór kultury obrazkowej. Film jako tekst audiowizualny jest dla młodzieży niejednokrotnie najłatwiej przyswajalnym nośnikiem faktów kulturowych, społecznych i językowych.

Przykłady filmów omówione w niniejszym artykule, w których do kreacji językowej postaci wykorzystuje się nieogólnopolskie odmiany języka, są dowodem na to, że mogą one być ciekawym i pożytecznym materiałem służącym edukacji językowej. Dzięki językowej kreacji postaci górala Oakena i rekina Szamy można w przystępny sposób nie tylko zaprezentować zróżnicowanie regionalne i społeczne polszczyzny istniejące na różnych poziomach systemu językowego, lecz także ukazać jego wartość jako materii, którą wykorzystuje się z powodzeniem we wtórnej funkcji języka artystycznego przekazu medialnego.

Jak wynika z przeprowadzonej analizy, dubbingowe dialogi bohaterów filmów animowanych bazują wprawdzie na swego rodzaju uproszczeniach i stereotypach, warto

jednak podkreślić, że te pierwsze od wieków wykorzystywane są także w literackiej stylizacji językowej, te drugie zaś – nie mają charakteru krzywdzącego ani użytkowników gwary podhalańskiej, ani osób posługujących się gwarą warszawską. W dekodowaniu i interpretacji zarówno pierwszych, jak i drugich niezastąpiona jest jednak rola nauczyciela – świadomego regionalnego i socjalnego zróżnicowania polszczyzny oraz znaczenia tego zróżnicowania w budowaniu różnego rodzaju przekazów medialnych.

Bibliografia

Bobrowski J., *Płaszczyny stylizacji językowej w dialogu filmowym*, „Polonica” 2015, r. XXXV, s. 179–189, <http://rcin.org.pl/Content/57757/14-179-189.pdf>

Dubisz S., *O stylizacji językowej*, „Język Artystyczny” 1996, t. 10, s. 14, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Język_Artystyczny/Język_Artystyczny-r1996-t10/Język_Artystyczny-r1996-t10-s11-23/Język_Artystyczny-r1996-t10-s11-23.pdf

Gotówka A., *Stereotyp górala – mieszkańca Zakopanego* [w:] *Miasto 5. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie*, red. M. Święcicka, M. Peplińska-Narloch, Bydgoszcz 2014.

Karaś H., *Leksykon terminów i pojęć dialektologicznych* [w:] *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe*, red. H. Karaś, www.dialektologia.uw.edu.pl, <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon>

Kąś J., *Podhale. Gwara regionu* [w:] *Dialekty i gwary polskie*, dz. cyt., <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=opis-dialektow&l2=dialekt=-malopolski&l3=podhale&l4=podhale-gwara-regionu>

Kresa M., *Dialog pokoleń, czyli grzeczność językowa bohaterów filmu „Jasne Łany” w reż. Eugeniusza Cękałskiego* [w:] *Dialog pokoleń*, red. E. Wierzbicka-Piotrowska, Warszawa 2015.

Kresa M., *Filmowa stylizacja językowa na gwarę warszawską (na wybranych przykładach)*, w druku.

Kresa M., *Język przedwojennego Lwowa w filmie „Będzie lepiej” w reż. Michała Waszyńskiego (fonetyka, fleksja)* [w:] *W kręgu dawnej polszczyzny II*, red. M. Mączyński, E. Horyń, E. Żmuda, Kraków 2016.

Miejski słownik slangu, www.miejski.pl

Robert Więckiewicz przemawia głosem rekina Szamy, <http://www.filmweb.pl/video/reporta%C5%BCRobert+Wi%C4%99ckiewicz+przemawia+g%C5%82osem+rekina+%22Szamy%22-24932#>

Sikora I., *Dubbing filmów animowanych. Strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*, Nysa 2013, http://www.dbc.wroc.pl/Content/36878/Dubbing_filmow_animowanych.pdf

Słownik gwary warszawskiej, <http://gwara-warszawska.waw.pl/index.php/slownik>

Słownik języka polskiego PWN, www.sjp.pwn.pl

Tambor A., *Film jako przedmiot i narzędzie nauczania kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*, rozprawa doktorska, Katowice 2015, <http://www.sbc.org.pl/Content/188016/doktorat3592.pdf>

Wieczorkiewicz B., *Gwara warszawska dawniej i dziś*, Warszawa 1974.

www.filmowegadanie.pl

www.filmweb.pl

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest lingwistyczna i mediolingwistyczna analiza filmowej stylizacji językowej wykorzystanej jako narzędzie kreacji bohaterów dwóch popularnych filmów animowanych: *Kraina lodu* i *Delfin Plum*. W artykule zaprezentowano skrócony opis podstaw stylizacyjnych – gwary podhalańskiej i gwary warszawskiej – oraz strukturalistyczną analizę dialogów filmowych Oakena i rekina Szamy, które są stylizowane na wymienione odmiany języka. W analizie uwzględniono także związek kodu werbalnego z audiowizualnym oraz sposób wykorzystania i popularyzacji stereotypów użytkowników analizowanych gwar. Celem artykułu jest prezentacja pożytków płynących z wykorzystania filmowych tekstów kultury w językowej edukacji polonistycznej w szkole.

Słowa kluczowe

film animowany, gwara warszawska, gwara podhalańska, stylizacja językowa, dubbing

Frozen and The Dolphin. Story of a Dreamer during a Polish lesson? Analysis of non-literary variants of Polish in selected animated films

Summary

The subject of the article is the linguistic and mediolinguistic analysis of the film linguistic styling used as a tool for the creation of the characters of two popular animated films: *Frozen* and *The Dolphin. Story of a Dreamer*. The article presents a short description of the stylistic bases – the Podhalanian dialect and the Warsaw dialect, as well as the structural analysis of the dialogues of Oaken and Mr. Bite, the shark, which are stylized on the mentioned language variants. The analysis also includes the association of verbal and audiovisual code, as well as the use and popularization of stereotypes of the users of the analyzed dialects. The aim of the article is to present the benefits of utilizing film culture texts in the Polish language education in the school.

Keywords

animated film, Warsaw dialect, Podhalanian dialect, language styling, dubbing

Regina Nagadowska

XLVIII Liceum Ogólnokształcące im. E. Dembowskiego w Warszawie

Co ten podręcznik do fizyki robi na lekcjach polskiego? O tym, że literaturocentryczne lekcje języka polskiego w szkole średniej to zły pomysł

Na początek wypada wytłumaczyć się z obecności w tytule może nieco zaskakującego pytania. Jako tytuł jest ono pewnie niezwykajne, ale za to całkiem prawdopodobne w szkolnej codzienności: szczególnie z zaimkiem *ten* pojawia się zapewne niejeden raz na lekcjach, szczególnie w sytuacji uczniowskiego uporczywego uczenia się podręcznikowego przedmiotu. Z kolei dobrze wszystkim znana uporczywość bierze się zapewne ze szczególnego statusu fizyki jako szkolnej zmory. Jednak nadanie takiego a nie innego statusu raczej nie skutkuje zadowalającymi wynikami nauczania (egzaminacyjnymi i – co chyba ważniejsze – prowadzącymi do sukcesów na poziomie akademickim). Podręcznik do fizyki zatem okazuje się na lekcjach polskiego obiektem zbędnym i drażniącym. Stąd zapewne bierze się poirytowany ton zadanego w tytule pytania, a i tak dobrze, gdy na irytacji polonisty się kończy. A tymczasem przecież nie będzie wielkim odkryciem, gdy się zauważy, że również ten podręcznik został ułożony w języku (najczęściej) nie innym niż polski i nie można wykluczyć, że właśnie bariera językowa stoi za niepokojącymi porażkami uczniów. Sprawdźmy zatem.

Jak wiadomo, zaawansowane technologie oferują nam wszelkie możliwe udogodnienia, uczeń nie musi już nadwyręzać kręgosłupa, dźwigając na plecach opasłe księgi. Każda z dyscyplin nauczanych w polskich szkołach chlubi się od lat niewielu swoim własnym e-podręcznikiem. Oczywiście, w tym wypadku uczeń może korzystać z zabronionego podręcznika do fizyki (na lekcjach nie-fizyki) nawet skuteczniej niż w wersji papierowej (biorąc pod uwagę przenikliwość wzroku nauczyciela i wymiary urządzeń do czytania). Niepokojąco jednak wygląda sprawa jego zawartości. Dla przykładu wybraliśmy niezbyt obszerny fragment z rozdziału poświęconego fizyce jądrowej:

Eksperymentalnie udowodniono również eksperymentalnie istnienie tzw. anty-cząstek. Należy do nich np. pozyton – cząstka o masie równej masie elektronu, ale o ładunku dodatnim. Pozyton został odkryty w produktach zderzeń cząstek atmosfery ziemskiej z cząstkami promieniowania kosmicznego – głównie protonami. W 1955 r. dokonano odkrycia antyprotonu i wkrótce stało się jasne, że właściwie

każda cząstka elementarna ma swoją antycząstkę. Model opisujący cechy cząstek elementarnych się skomplikował¹.

Pozostawiając bez specjalnego komentarza styl edycji tekstu, zwróćmy uwagę na jego „walory” językowe. Oto wyjaśnia się czytelnikowi pozbawionemu wcześniejszych doświadczeń z fizyką jądrową sprawy w istocie niebywale skomplikowane, sięgając po język ubogi, uproszczony, w żadnym miejscu nieapelujący do wyobraźni odbiorcy (czym, na przykład, miałyby być owe „cząstki promieniowania kosmicznego”) – ot, zredukowany o wiele pojęć specjalistyczny wywód naukowy. W centrum wypowiedzi, oprócz terminologii fachowej, postawiono wyrażenia z formami pochodnymi od czasownika „odkrywać”, ale samo odkrywanie zostało umiejscowione w sferze abstrakcyjnej oczywistości. Nie wydaje się także, aby czytelnik mógł pojąć, co miałyby oznaczać formuła głosząca, że „model opisujący cechy cząstek elementarnych się skomplikował”.

Że można o tym samym mówić inaczej, przekonuje autor publikacji o intrygującym tytule *Jazz i fizyka* (w wersji oryginalnej chyba jeszcze bardziej intrygującym: *The Jazz of Physics*):

Dirac, słynny fizyk, który wypowiadał się w sprawie piękna, później zdał sobie sprawę, że gdy postulat Einsteina [o udziale piękna w strukturze wszechświata – R.N.] uwzględni się w równaniu opisującym ruch elektronu, to ujawni się ukryta symetria. Zmieniając znak plus na minus, zmienił ładunek elektronu. Ku jego zdziwieniu powstała fizyka zgodna z mechaniką kwantową, co wskazywało na istnienie do tej pory nieznaney cząstki. Rok później ten antyelektron (pozyton) został odkryty; miał masę taką samą i przeciwny ładunek elektryczny. Dirac dostał za to Nagrodę Nobla².

W wersji amerykańskiego kosmologa odkrycia naukowe wynikają ze specyficznego dla człowieka pojmowania świata: szukania w nim piękna, symetrii, roli intuicji i wyobraźni w każdym akcie poznawania. Odkrycia nie mogą zatem być bezosobowe, są za to zawsze naznaczone właściwymi ludziom ograniczeniami, ale także potrzebą przekraczania owych barier. Wyobraźmy sobie, że to do ucznia polskiej szkoły kierowany jest taki właśnie przekaz: w efekcie i ma o czym myśleć, i nie odbiera mu się nadziei, że kiedyś przecież tę fizykę zdoła pojąć. A tymcza-

¹ https://www.epodreczniki.pl/reader/c/131927/v/latest/t/student-canon/m/iJN6NZiTJn#iJN6NZiTJn_d5e238 [dostęp: 31 sierpnia 2017 roku]. Pozostawiono oryginalną edycję i podkreślenia, które wcale nie są elektronicznie aktywne, do niczego nie odsyłają.

² S. Alexander, *Jazz i fizyka. Tajemniczy związek muzyki ze strukturą Wszechświata*, tłum. T. Krzysztoń, Warszawa 2017. W dalszym ciągu cytowań nie będzie uwzględniana numeracja stron wykorzystanych fragmentów, ponieważ w toku wywodu sięgano prawie wyłącznie po elektroniczne wersje cytowanych publikacji, które przeszukuje się za pomocą wyszukiwarki, a nie – kartkowania numerowanych stron.

sem cytowany podręcznik byłby nie do wyobrażenia z wyrażeniami typu „ku jego zdziwieniu” albo „zmieniając znak plus na minus” (przecież to nie może być takie proste! – powiedziano by).

Dodajmy jeszcze przy okazji, że e-podręcznik (nie e- zapewne także) najzwyczajniej w świecie oszukuje ucznia i każe mu wierzyć w tajemnicze eksperymenty, które decydują o istocie nauki, gdy tymczasem wszystko najpierw dzieje się ludzkim umyśle (Diraca), bez którego nie byłoby wiadomo, jakie eksperymenty należy przedsięwziąć. Trudno w to uwierzyć, ale w polskiej szkole z uporem naucza się o Newtonie indukcjonistcie, któremu to nieszczęsne jabłko tak długo spadało na głowę, aż wreszcie musiał wymyślić prawo powszechnego ciążenia (*Principia mathematica* raczej pomija się milczeniem).

Intuicja (!) podpowiada zatem, że nauki szczegółowe nie wyposażają swoich adeptów (kandydatów na adeptów) w język, który ułatwiałby im poszukiwania intelektualne. Pozostaje metoda uczenia się na pamięć i stąd obecność owego podręcznika do fizyki na lekcjach języka polskiego (przyswajanie pamięciowe w większości wypadków wymaga jednak sporej dawki czasu). Nauczyciel polonista nie może uczącemu się fizyki pomóc, bo i cóż wspólnego z żargonem technicznym mógłby mieć język, którego model został ukształtowany na tekstach literackich i tylko do nich ma się odnosić. A przecież nie zawsze tak było. Zanim renesansowi humaniści zabrali się do nauczania, istniała wszak dobra średniowieczna metoda szkolna, w której literatura potrzebna była tylko do nauczania gramatyki, potem przechodziło się do spraw poważniejszych.

Czas zatem na postawienie obrazoburczej tezy: dopóki owe „antycząsteczki”, „antyprowony” i inne egzotyczne nazwy oraz cały towarzyszący im *entourage* językowy nie pojawią się na lekcjach języka polskiego, dopóty skazani będziemy tylko na szkolny przymus i coraz szybsze oddalanie się od świata rzeczywiście istniejącego.

Nie ulega przecież żadnej wątpliwości, że język, którym mówimy, technicyzuje (informatyzuje?) nam się w szybkim tempie, a tymczasem szkolna polonistyka poza zauważenie emotikonów wyjść nie potrafi. Zamiast tego szuka języków, którymi można by mówić o malarstwie, filmie, znacznie rzadziej – muzyce. A to z kolei pozostaje poza zainteresowaniami uczniów, którzy zapewne woleliby słyszeć o wykraczonym Windowsie, *hardware* i tym podobnych. Przecież język znakomicie radzi sobie z nazywaniem rzeczywistości, która już jakiś czas temu przerosła nasze wyobrażenia. Niestety, giętki język wcale nie musi przekładać się na sprawności mniej giętkich jego użytkowników, zwłaszcza kiedy owi użytkownicy nie skończyli jeszcze dwudziestu lat. Trzeba ich zatem uczyć. Ale jak to zrobić, gdy ich nauczyciel języka chętnie zgłębi tajemnice malarstwa, za to fizyki jądrowej – niekoniecznie?

Wydaje się, że można na te bóle znaleźć sposób, i to w tym, co nauczyciele polonisci lubią najbardziej – w literaturze. Nie tej, niestety, do której najbardziej przywykli, czyli opowieści o tym, że Wokulski kocha (?) Izabelę, a ona jego – nie.

Wiersze Wisławy Szymborskiej także nie wyjaśnią nastolatкови otaczającej go rzeczywistości. Na szczęście nie brak pisarzy, którzy sami chcieliby oswoić to, co ich otacza, przeniknąć to, co wydaje się nieprzeniknione, zmierzyć się z grozą coraz mniej pojmowalnego świata. Nasz wybór padł na twórczość Jacka Dukaja (*Linia oporu*³), chociaż nie on jeden zauważa, że technologie kształtują naszą wrażliwość i nasz język. W literaturze współczesnej można znaleźć wiele pozycji mądrze i odważnie analizujących to, co jest – wystarczy tylko uwierzyć, że literatura nie kończy się na awangardowej potrzebie wyrażania nie wiadomo czego.

Najpierw o nauczycielskim sposobie sięgania po literaturę nie całkiem oswojoną

Szczególnie w sytuacji, gdy nauczyciel przynależy do pokolenia, które czasy świetności ma dawno za sobą, a jego gusta w całości ukształtował wysoki modernizm. Ale od czego ma akademickie praktyki czytania, skutkujące niezliczonymi dziś publikacjami! Na szczęście, oprócz recenzji i czasem ciekawych artykułów twórczość Dukaja doczekała się pierwszej monografii⁴. Cóż z tego jednak, jeśli okazuje się, że język, będący właściwym bohaterem interesującej nas powieści, zostaje zauważony tylko raz, i to w postaci przywołania uwagi innej komentatorki twórczości krakowskiego pisarza:

W języku, jak pisze badaczka, rozgrywa się dramat Pawła Kostrzewy, nie jest on jednak w stanie pokonać różnic między światem Ducha i Gnoju: „Komunikacja jest niemożliwa, więc się nie odbywa – to opis jej niezaistnienia właśnie”⁵.

Jak więc widać, nawet ta obserwacja nie na wiele nam się przyda, dotyczy bowiem języka postaci literackiej, a nie języka powieści.

Poza marginaliami odnoszącymi się do zagadnień językowych monografia kładzie nacisk na ontologię światów przedstawionych w prozie Dukaja, roi się w niej od groźnie brzmiących terminów (z których gnoza i tytułowa techgnoza organizują całość wyводу także w sytuacji, gdy sam pisarz nie potwierdza rozpoznawczych, o czym, na szczęście, autor monografii uczciwie informuje czytelnika: „jak mówił w wywiadzie, odżegnuje się [Dukaj – R.N.] od gnostycyzmu”) i – co najgorsze – badacz zakłada jako rzecz wiadomą i niewymagającą namysłu, że fikcyjne światy autora *Linii oporu* nigdzie faktycznie nie istnieją (zgodnie z konwencją rozrywkowej science fiction), są przestrzeniami całkowicie wymyślonymi dla uciechy postmodernistycznego odbiorcy.

Okazuje się zatem, że wywód badacza niewiele różni się od wyjściowego podręcznika do fizyki, czemu być może nie należy się dziwić: tylko naiwny polonista

³ J. Dukaj, *Linia oporu* [w:] tegoż, *Król Bólu*, Kraków 2010.

⁴ P. Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice 2017.

⁵ Tamże.

ufa, że kwiecisty styl na przykład prozy Żeromskiego ma poważny wpływ na kształtowanie się języka jego uczniów (bo nawet jeśli ma, to w najgorszym możliwym wydaniu, na przykład w postaci niczym nieuzasadnionej bombastyczności uczniowskich wypowiedzi). Tymczasem to podręczniki do fizyki, biologii, historii i tym podobne tworzą idiom absolwenta polskiej szkoły (oczywiście, uzupełniony o – eufemistycznie mówiąc – inne odmiany języka)⁶.

Przyczyny dydaktycznych porażek tkwią więc zapewne w skansenowości szkoły, jej wyizolowaniu, strachu przed światem – wreszcie. A Dukaj mógłby ośmielić!

Nie o techgnozach, uchroniach zatem, ale o zwyczajnym (?) gejdżowaniu

Trzeba rzeczywiście jakiejś niepojętej językowej niewrażliwości, aby w powieści (choć zamieszczonej w zbiorze opowiadań) Jacka Dukaja zatytułowanej *Linia oporu* nie dostrzec zależności między językiem wymyślonym na jej potrzeby a brawurowo budowanym światem powieściowym.

Najpierw zatem kilka słów o owym świecie. Jak już można się było zorientować, podzielony on został na dwie nieprzystające do siebie rzeczywistości: Ducha i Gnoju (stąd rozbudowane rozważania badacza o gnostyckim charakterze świata przedstawionego). Duch („państwa wyższe”) jednak to tylko niezobowiązująca (a może przewrotna) nazwa, która w powieści wyjaśnia się w następujący sposób:

Spośród wszelkich możliwych Państw 02 nas zajmie to, którego główną ideologią będzie absolutna wolność tworzenia Państw wyższych.

A dla nas tutaj różnica między drugą a trzecią, czwartą czy siódmą warstwą tortu jest czysto umowna.

Chcesz dom – idziesz do pośrednika nieruchomości.

Chcesz kotkę na noc – wchodzisz do socjale.

Chcesz dziecko – pukasz do pośrednika biolo.

Chcesz państwo – a, ten produkt my dostarczymy. (Za odpowiednią opłatą).

Rzecz jasna dziewięćdziesiąt dziewięć procent tych g a r a ż o w y c h [podkreślenie – R.N.] państw padnie w pierwszym roku budżetowym. Albo będzie się obracać

⁶ Dla porządku i sprawiedliwości nadmienić należy, że podobnych niefrasobliwości interpretacyjnych nie zawiera artykuł poświęcony powieści Dukaja (D. Korwin-Piotrowska, *Milczenie, przeciwjęzyk i stan „denarracji”*: *Linia oporu* Jacka Dukaja [w:] tejsze, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015): „Zawiera [powieść – R.N.] niezwykle trafną, a jednocześnie porażającą diagnozę naszej współczesności, duchowego stanu cywilizacji z początku XXI wieku. Choć oczywiście fabuła, jak zwykle u tego pisarza, umieszczona jest gdzieś w świecie przyszłości, w szeroko pojętej *science fantasy*. Książka Dukaja jest również diagnozą dla stanu literackiej narracji i języka [...] (s. 266). Dodajmy w tym miejscu także, że o ile na rozpoznanie powieściowej rzeczywistości należy bez zastrzeżeń się zgodzić, o tyle „przeciwjęzyk” i „stan denarracji” budzą nasze poważne zastrzeżenia. Autorka artykułu uznała niezapełnioną z prawej strony kartkę książki (krótkie zdania) za realizację konceptu milczenia, co wydaje się dość polemiczne.

w nieskończoność na pustej zawartości, jedynie dla hobbystycznej frajdy założycieli. Nie przejmujemy się. Nie nasze zmartwienie⁷.

Zdaje się zatem, że „garażowa” specyfika owych światów wcale nie została przez badacza zauważona, bo gdyby została, to chyba już niemożliwe okazałoby się przenoszenie Dukajowych pomysłów w nieokreśloną przyszłość, zasadne by natomiast było szukanie wśród różnych Jobsów, Zuckerbergów, a najpewniej – zwrócenie się o wiedzę do Larry’ego Page’a i Sergeya Brina.

Tym samym wyjaśnia się deprecjonująca nazwa *gnój* i wysoko waloryzująca *duch*. Gnój to nie tylko gnostycka materia, ale przede wszystkim rzeczywistość internetowych (a także szerzej – elektronicznych) nie-tubylców, gorszych, pozostawionych na obrzeżach współczesnego, lepszego świata (nie wydaje się, aby każdy dwójpodział miał być od razu uwikłany w gnozę, a nawet jeśli by tak było, to i tak niewiele z tego rozpoznania wynika). I to właśnie do tego atrakcyjniejszego należy powieściowy protagonista o całkiem swojsko brzmiących personaliach – Paweł Kostrzewa. Jego przygody rozgrywają się, a jakże, na Facebooku, w literaturze i grach komputerowych. O swoich znajomych wiedzę czerpie z następujących, chyba łatwo rozpoznawalnych źródeł:

Adrian Utrałt, 48, królestwo Nokia-Penderecki, Kraków, Glasgow, Kraków, Sydney, Burewala, przedwczoraj przeprowadzka z hotelu, ubezpieczenia duszy, AKG Ltd., płciowiec petra, proteoseksualista homo, a to siostra, a to matka, a to towarzystwo, a to konstelacje, a to powiedział, a to zrobił, a to o nim powiedziano, a w tych ludziach żyje, a ci ludzie żyją w nim, a tak się bawił na weselu siostry, a tak chorował, a tak myślał, i prawdopodobieństwo, że go polubisz – nie polubisz – polubisz – polubiłeś.

Nietrudno zauważyć, że nie o żadną wiedzę idzie, a o samo naigrywanie się z facebookowej stylistyki i obyczajowości. Tak więc zwyczajowy szkolny plan wydarzeń nie wnosiłby do lektury *Linii oporu* niczego zgoła. Za to niezwykła językowa inwencja autora, celność spostrzeżeń (lingwistycznych i szerzej – kulturowych), brawurowa przemiana konwencji science fiction w kostium, za którym ukryty został świat jak najbardziej współczesny autorowi (i czytelnikowi), czynią z tej powieści całkiem poważny przewodnik po świecie jak najbardziej istniejącym, choć rzeczywiście trudnym i skomplikowanym. Ze szczególnie niełatwym – wbrew pozorom – językiem wyrażania tego, co człowiek chciałby innym zakomunikować.

Jak zatem już się powiedziało, miałość powieściowych zdarzeń (konflikt pokoleniowy, romans, praca, rozrywka, zdrowie itp.) kieruje uwagę ku językowi

⁷ Jacek Dukaj, dz. cyt., bez numeracji stron. Wszystkie cytaty z analizowanej powieści pozostaną bez opatrzenia ich przypisaniami poza sytuacjami nieoczywistego wprowadzania ich w tekstie właściwym.

jako samodzielnemu tematowi historii opowiedzianej przez Jacka Dukaja. A z kolei rozwikływanie zagadek zadanych przez pisarza daje satysfakcję i jednocześnie pozwala zrozumieć skomplikowaną rzeczywistość oraz jej środki wyrazu.

Zacznijmy od już zasygnalizowanego *gejdżowania*, które wydaje się słowem kluczowym dla zrozumienia tego, co Dukaj chce powiedzieć swoim czytelnikom. Pojawia się ono w liczącej około pięćdziesięciu tysięcy wyrazów powieści dziewięćdziesiąt jeden razy (to ta wyższość elektronicznej wersji książki). Łatwo także sprawdzić, że żaden inny ważny wyraz nie jest użyty tak często. Co więcej – w przeciwieństwie do innych neologizmów, pojawiających się prawie wyłącznie w swoich formach podstawowych (*plaja, szlaja, nolensum* i kilka innych) *gejdż* tworzy całkiem pokaźną rodzinę wyrazów. Znajdujemy zatem: czasowniki *gejdżować, zgejdżować, zagejdżować, wygejdżować, wgejdżować, nagejdżować, przegejdżować i odgejdżować*, rzeczownik *gejdżowcy* oraz ciekawą łączliwość interesującego nas słowa (*wahać się między gejdżem a gejdżem, gejdż nerdyczny, przegejdżować chuć z dowolnego Iksa na dowolnego Igreką*). Jeszcze bardziej intrygujące okazuje wskazanie na motywację tajemniczego *gejdżu*. Pewne składniki sensu powieściowego specyfiku można znaleźć w banalnej Wikipedii (i stamtąd pewnie pochodzą):

Nazywał się Phineas Gage. Urodził się w roku 1823 w New Hampshire. Niczym się nie wyróżniał. Jako dwudziestopięciolatek pracował przy budowie linii kolejowej w Vermont. Wiercili głęboko w skale dziury, pakowali w nie dynamit lub po prostu proch, ubijali i odpalali. Do tego właśnie mieli te pręty. Zdarzyło się jednak, że od uderzenia pręta o skalę powstała iskra i przedwcześnie detonowała cały ładunek. Pręt wystrzelił jak z armaty. Przebił głowę Gage'a: wszedł pod lewym policzkiem, wyszedł przez szczyt czaszki. A przeleciał z taką mocą, że znaleziono go dopiero trzydzieści metrów dalej (umazany we krwi i materii mózgowej).

[...] Gage zapadł w śpiączkę; sporządzono już dla niego trumnę.

A jednak wyzdrowiał. Był ślepy na jedno oko i stracił kontrolę nad częścią twarzy, niemniej po kilku tygodniach mógł prowadzić normalne życie.

Tylko że nie był już Phineasem Gage⁸.

Nie wszystkie jednak informacje da się zweryfikować w internetowym źródle. Pisarz w znaczący sposób uzupełnił „wiedzę” o owym fenomenalnym przypadku medycznym:

Utracił pojęcie wartości pieniędzy. Nie odróżniał papierowych banknotów od kamyków. Stał się człowiekiem wulgarnym i brutalnym. Nie zważał na uczucia i potrzeby innych – byle zaspokoić własne. Nie miał cierpliwości do niczego i nikogo.

⁸ Tamże. Por. też: https://pl.wikipedia.org/wiki/Phineas_Gage [dostęp: 31 sierpnia 2017 roku].

Nie potrafił trzymać się żadnego planu, zrealizować zamierzenia. Zwierzę-dziecko zamieszkało w organizmie dorosłego mężczyzny.

Wystarczy tylko wspomnieć, że zarówno medyczne, jak i internetowe źródła wskazują tylko na niekorzystne zmiany osobowości Gage'a, a już w szczególności nie wspomina się w nich o kluczowym dla Dukaja zwierzęciu-dziecku oraz nieodróżnianiu kamyków od papierowych banknotów.

Do czegoż zatem ów *gejdz* mógłby się przydać? Wbrew pozorom pożytki z niego płynące mogłyby się okazać wielorakie: od ważnego dla nauczyciela w pewnym wieku uświadomienia sobie, a jednocześnie pokazania nie tak znowu obytym z nowymi technologiami uczniom (wbrew obiegowym mniemaniom), że język próbuje oswoić skomplikowanie świata przez upraszczanie swoich struktur (znana wszystkim zmora słów wytrychów), po wyszukiwanie tak samo pojemnych słów poza literackimi eksperymentami pisarza. Oczywiście, rzeczony wyraz można także wykorzystać do prostszych ćwiczeń ze słowotwórstwa (może przestałoby się ono wtedy ograniczać do przedrostków i przyrostków).

Należy również podkreślić, że sam autor *Linii oporu* jednoznacznie wskazuje na istotną cechę języka nowej rzeczywistości (i znów: bynajmniej nie przyszłej). Upatruje ją w szczególnej podatności na językowy kreacjonizm, a rozpoznanie potwierdza za pomocą licznych, zgromadzonych w jednym epizodzie powieściowym (zagęszczonych) nie tylko parodystycznych odwołań do wierszy Bolesława Leśmiana. Najpierw ich nieco skrócony katalog:

- (1) świat przemieniał się w sen o snach nietrwały;
- (2) zwiedzić duchem na przełaj zieleni samą w sobie;
- (3) kiedy przepych nudy rozżłoci swe czary i cienie;
- (4) przeróżność wonnego istnienia, i wszechmożliwość,
i wszechspodzianość, i uśmiechnięty czar niezrozumienia;
- (5) sen wysnuty z niczego albo z gwiazd obrotu;
- (6) zbadawszy istnienia dwuznaczność i zwiewność;
- (7) w polu było mi polno, a w lesie – leśno.

Wyliczone cytaty (2, 3, 5, 7) i delikatne parafrazy (pozostałe cytaty) mogłyby posłużyć jako znakomity materiał do tropienia modnej już także w szkole intertekstualności. Cóż by jednak z niej miało wynikać? Jakies banalne rozpoznania o zależnościach? Stwierdzanie faktów? A przecież Dukaj wie, co robi. Bo to przecież Leśmian mówił o podobno niewyrażalnym, udowadniał, że język poradzi sobie z każdą rzeczywistością, także tą, która nie mieści się w ludzkich wyobrażeniach. Antycypował bujnie się rozwijające nazewnictwo XXI wieku? Kto wie...

Toteż i język Dukajowej *Linii oporu* oszalał. Razem ze światem. Nie przyszłym – naszym własnym. Pisarz zaznacza ten fakt na wszystkich poziomach organizacji

języka, chociaż słownictwo zostało wyeksponowane z powodów oczywistych. Na przykład lekarze nie muszą już zajmować się ograniczonymi cielesnością nieszczęśnikami z Gnoju, toteż zostali nazwani *prochowcami*. Bo jednak (post)ludzkie byty wirtualne „prochów” potrzebują jak za dawnych dobrych czasów, a może nawet potrzeba ta uległa znacznej intensyfikacji. Poza tym, przypominając nastolatkom być może dla nich już archaiczną nazwę pewnego typu płaszcza, można by unaocznić ważny przecież proces zmian znaczeń wyrazów (na przykład *piwo* tej funkcji nie spełnia, może z powodu nieproduktywności formantu).

Innym interesującym zabiegiem wprowadzania do obiegu (powieściowego) nowych wyrazów jest forma *konsumend*. Za pomocą prostej i spodziewanej w świecie współczesnych użytkowników języka podmiiany ortograficznej powstała forma, która w liczbie pojedynczej zachowuje się dość niewinnie, za to liczba mnoga uruchamia rozliczne jej możliwości: od różnicowania obiegu języka (poparte powieściowym *szlajać się*) po nieprymitywne sposoby wartościowania w języku (uczeń, który opanował tylko formy *zły* i *dobry* – a najpewniej *fajny* i *niefajny* – niewiele pojmie choćby ze współczesnych debat publicznych).

Ortografia – a raczej jej deficyty – nie jest jedynym sposobem stawiania świata na głowie. Nawet nie powinna nim być, bo mamy przecież traktowane przez szkołę z całą surowością słowotwórstwo (w przeciwieństwie do ortografii). Inna sprawa, czy surowość przekłada się na efekty. Może więc zamiast definiowania formantów należałoby wprowadzić uczniów w preferowany przez Arystotelesa stan zdziwienia i zaproponować analizę Dukajowego *doczucia*. Sam pisarz podpowiada potrzebne skojarzenia: „wszechświat jest doświadczeniem, doczuciem”.

Jeszcze bardziej interesująco i pożytecznie przedstawia się sprawa z tworzeniem nowych wyrazów za pomocą składania form z inwazyjnie narastającym zestawem obcych części wyrazowych. W *Linii oporu* uwagę zwracają szczególnie dwie, tworzące znaczącą relację opozycji. Z nadużywanych *euro-*, *eko-* albo nawet *seks-* Dukaj zderzył własne *proteo-* i *petra-*⁹. Tworzą one klasę wyrazów określających status powieściowych postaci: w pierwszym przypadku w świecie Ducha, w drugim – Gnoju, na przykład: *proteoseksualista*, *proteo sadyści*, *proteo biolo*, *proteoczłowiek*, *proteociałowiec*, *proteoniewolnictwo* (przy okazji można wyjaśnić wszystkie zasady pisowni odnoszące się do owych części) oraz z drugiej grupy: *petraskopcy*, *petrabłąd*, *petrakobieta*, *petradusza*, *petraseksualista*, *petrakatolik*, *dzikus petra*, *oligarcha petra* (‘prezes lub dyrektor wyjęty wprost z epoki kamienia łupanego’ – definicja powieściowa). Trudno nie zauważyć, że za pomocą tej opozycji pisarz zdiagnozował wektory wojny kulturowej toczącej się na naszych oczach, a nie w bliżej nieokreślonej przyszłości. Nazwał ów proces obrazowo i dosadnie, bez zbędnego wikłania się w nazewnicze niuanse czy eufemizmy

⁹ Na marginesie warto zauważyć, jak niefrasobliwie rozprawia się z nimi przywoływany badacz twórczości Jacka Dukaja: „Nazwa »proteoseksualiści« wzięła się od imienia mitycznego Proteusza [...]” oraz: „Ostatnią grupę w *Linii oporu* stanowią petraseksualiści (z łac. *petra* – ‘skała, kamień’). Wszelka skała? Jakakolwiek? – chciałoby się zapytać.

poprawności politycznej. Oczywiście, nie wszystkim musi się ta metoda podobać, ale drobiazgowa analiza choćby jednego wyrazu z zacytowanego zestawu mogłaby zwrócić uwagę uczniów na bardzo niepokojące procesy zachodzące we współczesnym świecie i – właśnie – pozostające bez nazwy. Chodzi, oczywiście, o wyraz *proteo-niewolnictwo*, nazywający w powieści taki rodzaj zniewolenia, jakie przestało być za nie uważane¹⁰.

To jeszcze nie koniec Dukajowych igraszek ze słownictwem współczesnego świata. Pisarz dobrze rozumie mechanizmy działania systemu językowego, układa zatem w pary nie tylko wspomniane wyżej *proteo-* i *petra-*, ale również inne ważne określenia. Ciekawy przykład takich zależności tworzą dwa rzeczowniki: *plaja* i *szlaja*. I znów, zamiast odwoływać się do banalnych *wideo* (to zresztą wyraz już chyba nikomu niepotrzebny), *brydż* czy *lider*, lepiej przyjrzeć się, co można w języku polskim zrobić z angielskim wyrazem *play* oraz jak go zestawić z niezbyt eleganckim *szlajać się*. Na dodatek powieściowa „plaja” to określenie użyte dla nazwania historii opowiedzianych w sposób tradycyjny (filmy, książki), czyli zakładające bierność odbiorcy, „szlaje” zaś oznaczają to samo, ale w wersji interaktywnej, na przykład gry komputerowe. Wydaje się więc, że wskazywanie na relacje semantyczne między *plają* a *szlają* nie mogłoby się obyć bez tej części znaczenia, która zawiera się w językowym kształcie wyrazu.

Na koniec przeglądu zasobów słownikowych *Linii oporu* pozostawiono wyraz, który dobrze łączy się z podręcznikową estymą wobec terminologii naukowej. Zdaje się, że należy go uznać za przeciwieństwo kluczowego „gejdżowania” i zauważyć, że komentatorzy nie poświęcają mu zbyt wiele uwagi. Przywoływany już Piotr Gorliński-Kucik układa takie oto wyjaśnienie:

[...] *nolensum*, czyli swoista odmiana melancholii, a może nostalgii; to tęsknota za dawnym sposobem funkcjonowania i uczucie bycia między jednym światem a drugim [Ducha i Gnoju – R.N.].

Dość dziwne się wydaje, że autor zacięcie tropiący różne Dukajowe intertekstualności nie zauważa, że pachnie tu bardzo Schopenhauerem, a więc wszystkim, co wiąże się z trwającym nie od dziś kryzysem Europy. *Nolensum* wzięło się z banalnego źródła, którego tu chyba nie trzeba wyjaśniać (inaczej niż na lekcji), ale bardzo intrygujące są jego powieściowe konteksty. Na przykład: „Tak człowiek zostanie rozkrojony na oścież – a Kostrzewa przyjdzie i pozamienia serce z wątroba, wątrobę z mózgiem, skonstruuje *Homo Antinolensum*”.

Jak wiadomo, w zestawie końcówek łacińskiego imiesłowu *nolens* próżno szukać zastosowanego przez Dukaję *-um*, choć zasugerowany przez rodzaj nijaki dobrze współbrzmi z problematyczną fleksją nowej rzeczywistości (o czym potem). Lepiej zatem skojarzyć dodaną do imiesłowu cząstkę z całą klasą terminów spę-

¹⁰ Ciekawe, że uczniowie indagowani na okoliczność handlu ludźmi potrafią wskazać na proceder zmuszania kobiet do nierządu, ale już kupowanie i sprzedawanie piłkarzy nie budzi ich obaw.

dających sen z uczniowskich oczu: *proscenium*, *absolutum dominium*, *deluwium* i wielu innych. Okaże się przy tym, że znaczenie obcego *nolensum* jest tak samo niejasne, rozmyte i często nielogiczne jak powieściowe *antinolensum* (chyba że ktoś nie zna słynnego zwrotu – a należy założyć, że pozbawieni dostępu do języka łacińskiego uczniowie polskiej szkoły go nie znają).

A tak znaczenie *nolensum* wyjaśnia się w samym tekście powieści:

Chcę wstać.

Nie wstaję.

Nie wstaję.

Nie wstaję.

Wstaję.

Właśnie TEN moment! TEN interwał! To coś pomiędzy!

Nie potrzeba chyba wyjaśniać, że interwał odnosi się do relacji między „chcę” i „wstaję” oraz nie ma nic wspólnego z zależnościami między Duchem i Gnojem (no, prawie).

Jednak skutecznej komunikacji nie zapewnia samo tylko słownictwo. A tak się chyba wydaje wielu autorom podręczników, lektorom i innym nauczającym czegokolwiek. Pomijając na razie całe skomplikowanie językowego budulca, zwrócimy teraz uwagę na charakterystyczne dla omawianej powieści kolokacje. Znowu zaczniemy od przykładów:

- (1) dusza publiczna;
- (2) kult bankowy;
- (3) religie finansowe;
- (4) hazard epicki;
- (5) eutanazja z przyczyn społecznych;
- (6) wszelki duch! (Oraz jego pluginy);
- (7) leasing na oddziaływania słabe.

Jak widać, wszystkie bazują na faktycznie istniejących w języku połączeniach i zgodnie z mechanizmem działającym ze szczególną intensywnością we współczesnej polszczyźnie (i innych językach) następuje wymiana jednego ze składników związku (co szczególnie często wykorzystuje reklama i publicystyka, np. *drakońskie oszczędności*). Tyle że bardziej wyczulony na język pisarz nie proponuje odbiorcy mniej czy bardziej przypadkowych modyfikacji. W przykładzie (1) *dusza* ma jednak wiele wspólnego z *domeną*, w (2) *kult* i *kurs* wyraźnie (i dość upiornie) współbrzmia, *religie* wymieniają się z *rynkami* (3), o *hazardzie epickim* mówi się w kontekście bardzo prawdopodobnego ryzyka pojawienia się indywidualnych pomysłów w zasobach domen publicznej (twórcy wiedzą, o czym mowa). Niektóre z pomysłów Dukaja

znacznie przekraczają poziom zabaw językowych i zdają się wskazywać na bardzo niepokojące zjawiska współczesnego świata (przykłady (5) i (6)). I o ile nie sposób uwierzyć, że diabelskie sprawki w *Dziadach* wzbudzą entuzjazm uczniów, o tyle „pluginy ducha” powinny uruchomić ich wyobraźnię i intelekt. A nawet „leasing na oddziaływania słabe” mógłby wzbudzić jakiś oddźwięk (przynajmniej u niektórych).

Dukaj nie zapomina również, że wyrazy nie tylko łączą się z innymi, ale także odmieniają. Trudno nie zauważyć, że coraz więcej rodzimych użytkowników języka ma z tym kłopot (wszystkie języki wchodzą w orbitę angielszczyzny i stąd wynika całkiem nowy ich kształt). Bohaterów *Linii oporu* także on nie omija. Najpoważniejszy fleksyjny dylemat powieści nie rozmija się z sytuacją dotyczącą nas wszystkich: dotyczy tworzenia form rodzajowych (mniejsza o ich fleksyjność bądź słowotwórczość). Jak wiadomo, nikogo już nie dziwią formy typu *psycholożka*, *reżyserka*, ale nie zdarza nam się używać na przykład w odniesieniu do stopni naukowych określenia *doktorka*. A przecież żaden huragan nie wymiółł tego słowa z polszczyzny. To skąd taka niekonsekwencja? A może *psycholożka* i *reżyserka* też są kompromitujące, tylko nie chcemy się do tego przyznać? Dukaj nie pozostawia złudzeń. Do języka powieści wprowadza pierwszoosobowe formy wymyślonego przez siebie rodzaju nijakiego (w odpowiedzi na obfitość płci w powieściowym świecie). I dla odbiorczego dyskomfortu (oczywiście, tych odbiorców, którzy angażują się w batalię równościową) mają one następującą postać: *weszłum nagu*; *mogłum*. Formy te nie są w literaturze science fiction żadną nowością: podobne pojawiały się już u Stanisława Lema. Rzecz w tym, że współczesny pisarz umieścił je w takim kontekście (*nagu*), że raczej nie budzą zaciekawienia poznawczego, ale salwy niezbyt zresztą radosnego śmiechu.

W zasadzie chyba już widać dostatecznie jasno, że pisarz poważił się na to, na co językoznawcom brakuje odwagi: powiedział to i owo o nowym języku jako takim, nie ograniczając się przy tym do jego technologicznych nośników, na czym zdają się koncentrować uwagę badacze. Żeby nie być gołosłownym, chyba wystarczy powołać się na jedną z rozpraw (typową dla tego obszaru zjawisk) poświęconych tematyce przemian współczesnego języka o znaczącym tytule *Galaktyka języka internetu*¹¹. Wbrew tytułowej deklaracji autorka rozprawy skupiła uwagę na technicznych nośnikach internetowej „mowy”. Biorąc za przewodnika Marshalla McLuhana, wskazała na decydującą funkcję nośnika¹² i całość wyводу poświęciła blogom, forom internetowym, Wikipedii i tym podobnym zjawiskom (gatunkom)¹³. Niestety, nauczyciel imigrant z innej epoki niewiele może skorzystać ze studiowania trafnych skądinąd uwag. Nie przybliżą go one do języka ucznia (może tylko trochę uporządkują jego świat). Tymczasem powieść Jacka Dukaja

¹¹ Zob. J. Wrycza, *Galaktyka języka Internetu*, Gdynia 2008.

¹² Tamże, s. 11–27 (książka nie ukazała się w wersji elektronicznej, tym razem zatem numery stron okazały się niezbędne).

¹³ Tamże, *passim*.

wyduje się niezastąpiona, także wtedy, gdy potrzeba przejść do wyższych rejestrów języka, na przykład specyficznego idiomu podręcznika do fizyki.

Jak już się rzekło, Dukaj nie omija żadnego z ważnych zjawisk składających się na kształt współczesnej polszczyzny. Także obecna w powieści niezwykle zróżnicowana składnia mogłaby być tematem osobnego wywodu, ale być może rozsądniejszym rozwiązaniem będzie włączenie jej do zbioru uwag o stylistykach powieściowego świata. My, nauczyciele, w narzekaniach na współczesny język (szczególnie w wersji fundowanej nam przez naszych uczniów) podkreślamy jego defekty składniowe: atomowe zdania, monotonię konstrukcji, nadreprezentację równoważników i anakolutów. Łączymy te zjawiska z wymogami mediów społecznościowych i urządzeń elektronicznych (wymóg ograniczania liczby znaków). Takim językiem posługuje się narrator opowiadający o przypadkach Pawła Kostrzewy:

Dzieci. Przypomina sobie: dzieciak siostry ma urodziny.

Miał mu kupić prezent, to dlatego.

Kupi jutro. Albo z domu.

Łatwo sobie wyobrazić (a nawet wcale nie trzeba tego robić) współczesną powieść dla dzieci i młodzieży napisaną stylem i technikami „twitterowymi”. Nie wydaje się, aby ten fakt nazbyt przeszkadzał jej czytelnikom. Ale to nie jest przypadek *Linii oporu*. Autor tej powieści swobodnie porusza się w wielu stylistykach, z lubością uprawia pastisz i parodię, wyolbrzymiając, oczywiście, charakterystyczne składowe wyjściowych stylistyk (to bardzo pożyteczna praktyka, bo pozwala nie-znawcy „wgryźć” się w język, który powinien opanować). I tym sposobem właśnie wynaturzenia podręcznika do fizyki staną się wyrazistsze, a zatem można będzie „coś” z nimi zrobić. Na przykład zauważyć niespójność między fachową terminologią a resztą wypowiedzi, którą Dukaj punktuje w następujący sposób: „Wszył sobie w ciało nanopiezoelektryki, druty ZnO w polimerach. Jest swoją własną elektrownią.; idei kwantowej intymności sekundowych Państw Ducha”. Albo: „Spostrzegł u Żeliwo monografię wentrylokwizmu zero i wciąga ją lewym nozdrzem”.

W pierwszym ze zdań można wskazać na absurdalność zbyt złożonych terminów oraz na nadmiar rzeczowników w jednym segmencie wypowiedzi, w drugim zaś nielogiczne łączenie abstraktów z chyba celowo uproszczonym słownictwem (stała cecha języka podręczników – pewnie autorzy myślą, że w ten sposób osławiają rzeczywistość nauki).

Bohaterowie *Linii oporu* funkcjonują naraz w różnych światach i dlatego muszą posługiwać się zróżnicowanymi stylistykami, stąd zderzanie języka lapidarnych komunikatów nie tylko z językiem „naukowym”, ale także literackim w jego różnorodnych wariantach. Bo przecież powszechnie głoszona teza o współczesnym nieczytaniu okazuje się bałamutna przynajmniej w odniesieniu do młodego

pokolenia. Gdyby młodzi nie czytali, to skąd wzięłby się obserwowany boom wydawniczy? Kto uwierzy, że wydawcy uprawiają jakiś rodzaj działalności non profit? Zatem czytają, choć nie to, do czego my przywykliśmy (pewnie dlatego nie potrafimy i nie chcemy tego wykorzystać). I Dukaj ten fakt odnotowuje. W rozdziale o charakterystycznym i znaczącym tytule *Kawaler będzie tak uprzejmym* można ucieszyć wzrok takim oto zdaniem:

Milę lub dwie za rogatkami ścisnęły doktora Wencła bóle żołądkowe, a w tak okrutne prece i pytony go supłając, że biedny konował wywinął się nam w powozie w jednoosobowego laokoona, jeszcze w pędzie na wykrotach i wybojach podrzucająco co chwila na tę i ową stronę pełnego kantów wnętrza, Wencłowa głowa siwa pod obcasami, Wencłowe obcasy pod sufitem, noga w okno, ręka w kieszeń radcy Bubera, cóż było począć – stanęliśmy przy starym zajeździe królewskim i wydaliśmy doktora w mocarne ręce pacholków arendarskich, a ci przetransportowali go, jęczącego i podrygującego febrycznie, do wnętrza zajazdu; gospodarz niósł nad Wencłem parasol.

Jakież to pole do popisu dla szkolnych ćwiczeń ze stylizacji! Ale prawdopodobnie nic by z niej nie wynikło, gdyby ograniczyła się do samej siebie. Dukaja chyba jednak nie interesują czcze igraszki. I oto polonista może zaproponować uczniom – pewnie że żmudną, ale za to pozwalającą i na zanurzenie się w przeszłości, i na identyfikowanie językowego oraz myślowego trybu literatury popularnej sprzed awangardy – niebanalną stylistyczną analizę tekstu. W dodatku nie ograniczy się ona do samego tylko słownictwa, ale będzie musiała uwzględnić i budowę zdania, i jego szyk, i ozdobność, i wreszcie – nieprzystawalność wysokiego stylu do miálkiej informacji.

Żeby już tylko zobrazować bogactwo stylistycznego zróżnicowania powieści, ograniczmy się do wyliczenia jego kilku odmian:

- (1) sparodiowane słownictwo internetowe: „Gadają przez chwilę o n i c z y m . Tagi: SocialOpen, Casual”;
- (2) zderzanie światów i języków rodem z Mrożka: „Duch zardzewiałego Ursusa płynie w s k r o ś stodoły i obejścia”;
- (3) „poetycka” filozofia albo filozoficzna „poezja”: „Mój Pawle, mój Szawle. Chrześcijaństwo k o n a nam w okowach P l a t o n a”;
- (4) stylistyka gier komputerowych udalnie naśladowana przez pewien typ literatury (na przykład cykl powieści o Erdoganie albo i nasz rodzimy Sapkowski): „W s k o c z y ł a Hematykowi na głowę, o d b i ł a się, zanim mrugnął, s k o c z y ł a na szczyt namiotu, o d b i ł a się, s k o c z y ł a na ścianę, szklane rękawice rozbłysły, wczepiając się prędko w kamień i stalaktyt, w s p i ę ł a się na strop jaskini, z a p a ł i ł a tatuaże i w b i ł a szpony lewej dłoni w podstawę nawisu; p r z e z pięć uderzeń serca n i c się n i e d z i a ł o ,

tylko jej rękawice i tatuaże p u l s o w a ł y coraz szybciej – a potem pęczniące szkło r o z d a r ł o i s k r u s z y ł o odwróconą iglicę, i góra kamiennej krwi r u n ę ł a na obóz”;

- (5) intertekstualność odsyłająca do twórczości Stanisława Lema (jak widać i nieczysta, mieszająca style, i parodystyczna): „Minęło nas s t a d o f i z y k , przefrunęły j ę z y k ó w k i i n a r r a c j a n n y , h i s t o r n i c a przechyliła o pół stopnia pion i poziom, i poczułem się wtem jak na południowej przechadzce w ogrodach markiza de Girardin, ach, *chassez le naturel*... Gdybyś się uczłowieczył – j a k i e m i a ł b y ś l i c a ?”;
- (6) język w odmianie nieporadnej (bagatelizowany, a chyba niesłusznie): „– Ssss! Jak cię zwą, robaku? – Iago – jęknął I a g o – Karaluch” [wszystkie wyróżnienia – R.N.].

Filozofia języka

I czemu to wszystko w powieści Dukaja służy? Być może w niezbyt wyrafinowany sposób częściowo już na to pytanie odpowiedzieliśmy. Ale poza kwestiami utilitarnymi warto w powieści Dukaja zauważyć także sprawy poważniejsze. Ową filozofię języka, która na dodatek może się okazać tożsama z filozofią jako taką. To, oczywiście, nic nowego, ale w wersji Dukajowej skłania do namysłu, ponieważ nie ogranicza się do tropienia językowych barier percepcji, raczej je unieważnia i poszerza pole świadomości. W szczególności dzieje się tak za sprawą demaskowania językowego szablonu (a w nauczaniu to wszak sprawa pierwszorzędna). Na dodatek rozbrojony szablon zawsze przekłada się na negację myślenia stadnego: „Polityka rozgrywa się na naszych oczach na niebie. Żadna jedna ryba nie rządzi ryb ławicą – a jednak skręcają wszystkie w tę samą stronę”.

Zwróćmy uwagę w cytowanym fragmencie powieści na subtelny aluzję do znanego wiersza Wisławy Szymborskiej, który zbanalizował się jako jednoznaczna wykładnia nowożytnego indywidualizmu, powtarzana tym chętniej, im bardziej „skręcają wszystkie w tę samą stronę”. Jaki ma w tym udział język? Chyba nikogo nie trzeba przekonywać, że nieoceniony. Na dodatek nauczycielowi ta obserwacja pozwala właściwie zrozumieć powtarzane jako pierwszy aksjomat wszelkiej szkolnej debaty: „Każdy ma prawo do swojego własnego zdania”.

Dodajmy jeszcze, że edukacji akademickiej Dukaj także nie oszczędza, tym razem owe powszechnie przyjęte przekonania kwalifikując po prostu jako modę. Ale za to w jakim kontekście!

Rośnie moda po uniwersytetach. Postseksualiści, płęć zero. Wykluli się na socjologach, literaturach, genderach – potem zarazili psychonomię i politainment – teraz ekspandują na miękka filozofię i kierunki kogito.

Dwa wyrazy w cytowanym fragmencie powinny wielu dać do myślenia: *psychonomia* i *politainment*. Być może niektórzy powinni się w tym miejscu zarumienić, uświadomiwszy sobie, do jakich absurdów prowadzi bezrefleksyjne uleganie modom intelektualnym. Zwolennicy zaś przenoszenia owych mód na obszar szkolnej dydaktyki mogliby sobie przy tej okazji uświadomić spotęgowaną absurdalność takich praktyk. Chyba jednak lepiej być solidnym rzemieślnikiem przywiązany do nazwy przedmiotu (język polski) niż nieco podejrzanym rewelatorem niepotwierdzonych hipotez.

Istnienie nowego języka każe także zwrócić uwagę na jego specyficzną logikę. Dukaj filozof nie mógłby jej pominąć. Przygląda się jej zatem, i to z niekonięcznie dziś oczywistego punktu widzenia: jako zdeklarowany arystotelik. Tropi zatem różne logiki inne niż dwuwartościowa, na przykład w zdaniu: „Formalny nieformalizm wykalkulowanego relaksu” albo: „Nie możesz chcieć żyć, jeśli chcesz chcieć żyć”. Wydaje się, że nie pomijając takich logicznych konstrukcji na lekcjach języka polskiego, możemy przybliżyć się do innej, będącej szkolnym utrapieniem dyscypliny wiedzy – matematyki. Jej język to także polszczyzna, choć raczej pozbawiona tej świadomości. A tymczasem można by do zacytowanych zdań dopisać proste symbole logiczne i tym samym ustrzec uczniów przed powtarzaniem różnych herezji na temat symbolu. Bo zdaje się, że na lekcjach matematyki p to p i nic więcej za nim się nie ukrywa.

Za sprawą logicznych łamigłówek pisarz zbliża się do samej istoty języka, także w jego nowej postaci, szczególną uwagę poświęcając jego niekomunikacyjności (zdemaskowane szkolne święte przekonanie o języku jako narzędziu komunikacji). W powieściowym epizodzie poświęconym odwiedzinom Pawła Kostrzewy u matki na wsi („matula-katula”) tak została zrelacjonowana rozmowa o ekscesach siostry (jej wielkomiejskim i wielkoświatowym stylu życia):

Spodziewał się linii frontu na CoLudziePowiedzą i ObrazaBoska, ale matka zaszła z flanki:

Jak ona musi cierpieć! Co jej się stało! Kto jej to zrobił!

(Posłać husarię na ratunek córeczce!)

Paweł próbuje jeszcze inaczej.

Może po prostu nie rozumiesz jej, nie rozumiesz nas. Co? Przyjmij, że nie rozumiesz, i uwierz w inne szczęście.

Ale dlaczego UKRYWACIE! Dlaczego nie możecie mi POWIEDZIEĆ!

(Ileż razy próbował. I teraz próbuje. I próbuje).

Opuściły go języki. A nawet gdyby nie – właściwie co miałby jej rzec?

Nie ma takich słów, bo nie ma takich pojęć. Zbyt mała jest wspólna część zbiorów.

Jaki zatem jest owego języka potencjał komunikacyjny w sytuacji, gdy Paweł Kostrzewa został wytrenowany w protekcyjnym traktowaniu świata ciemnogro-

dzian? Czy można się porozumieć, gdy system wartości starej matki został sprowadzony do „CoLudziePowiedzą” i „ObrazaBoska”? Nawet grafia tekstu podkreśla jego internetowość i chyba udziela się „matuli-katuli” (określone wyrazy w jej wypowiedzi w postaci zapisu wersalikami, czyli coś, co dobrze znamy i przyjmujemy z dobrodziejstwem inwentarza, a to przecież świadectwo co najmniej prymitywizmu w korzystaniu z subtelnych narzędzi). I w poincie dramatyczna konstatacja o opuszczeniu przez języki – nie taka znowu banalna, jak niektórzy skłonni byliby przypuszczać.

Wydaje się zatem oczywiste, że szkoła utrwalająca szeroko pojętą dziewiętnastowieczność nie może się spodziewać porozumienia komunikacyjnego z powierzonym jej młodym pokoleniem. Dla „wysadzonych z siodła” przedstawicieli poprzedniej epoki wzorcem języka jest wielka dziewiętnastowieczna powieść z pozornie przejrzystym stylem, oszczędnym i precyzyjnym językiem, logicznymi tezami, generalizacjami i zdyscyplinowanym wnioskowaniem. Dla internetowych tubylców to język z innej planety. I Dukaj celnie taki stan rzeczy punktuje:

Wiem, co myślisz. (Siadł na krawędzi, opuścił nogi w przepaść). Pisarze i kreatywi w ogóle. My wymyślimy – a potem zmienia się to w rzeczywistość, podpływa i kąsa nas w kostki.

Szczęśliwi Balzakowie i Dumasy! Najwyżej się ktoś wzruszył, oburzył, słał listy do redakcji, zakochał się w fikcji. Żyła w głowach, żyła w słowach.

A teraz nie ma „tylko słów”.

Nie ma więc nadziei na to, żeby edukacja mogła wygodnie przymykać oczy na ową spotęgowaną przez nowe techniki komunikacji moc słów. Na razie trwa w letargu i nawet z celnie zdiagnozowaną przez pisarza sytuacją wzmożonego obiegu wszelkiego głupstwa nie umie sobie poradzić:

Andrzej jest nauczycielem polskiego w powiatowym gimnazjum. Zada to dzieciakom na esej. I za sezon cały kompleks wróci do Pawła, do Gejzeru, będą budować żądze i popyty na dramie kreatywów i demaskacji plastowego ideolo. Widzi fabuły, mody, pakiety emocjonalne, dizajny, kontesty i rekontesty i bunty kolorowe.

Oprócz podawania takich, wiele dających do myślenia uwag, Dukaj nie stroni także od udzielania rad o wiele prostszych, a być może nie mniej pożytecznych:

Nie skupisz też dzieci na jednym zadaniu na dłużej niż chwilę, wszystkie już cierpią na ADHD. Ale wciągnij dziecko w grę, a nie będzie sypiać, byle zdobyć miecz o jeden punkt lepszy, byle pokonać potwora, którego nikt nigdy nie pokonał, zostać bohaterem słynnym na całą szlaję.

Dukaj, jazz i fizyka

Czy polonista powinien się martwić tym, że jego uczniowie nie rozumieją fizyki? Odpowiedź tylko na pozór jest oczywista. Nierozumienie fizyki ściśle koreluje z niepowodzeniami na innych lekcjach, w tym także języka ojczystego. Oburzone takim postawieniem sprawy warto namówić do uważnego obserwowania własnych uczniów (studentów również). Nie należy przy tym zakładać, że owo rozumienie fizyki to opanowanie wszystkich kursowych podręczników i przeciwieście wszystkich zadań z dostępnych zbiorów. Wystarczy porządne zrozumienie jednego problemu (inna sprawa, czy udałoby się do takiej idei przekonać nauczycieli pomagających zgłębiać tę fascynującą dziedzinę wiedzy). Polska szkoła cierpi, niestety, na nieustającą potrzebę produkowania geniuszów, zapominając, że wszelkie poważnie traktowane przedsięwzięcia wymagają cierpliwości. Warto więc nauczycieli fizyki namówić do czytania eseju Stephona Alexandra. Zgodnie z dobrą anglosaską tradycją kosmolog i jednocześnie saksofonista nie stroni od osobistych wycieczek, ubarwia wywód anegdotami, między innymi o tym, jak wielki opór stawiała mu najpierw sama fizyka, a potem jeszcze bardziej skomplikowana kosmologia. I jaką rolę w tym wszystkim odegrała muzyka. To może i polonista mógłby opanować obcy dla siebie język technologiczny, pomagając sobie przy tym czymś, co obce mu nie jest – literaturą. Oczywiście, dobrze wybraną, ponieważ to we właściwym wyborze tkwi istota rzeczy. Podkreśla to także autor rozważań o muzyczności wszechświata:

[...] przenoszenie koncepcji z jednej dyscypliny naukowej do innej jest prawdziwą sztuką. Można dokonać cennych odkryć i znaleźć dla nich perspektywy wykorzystania, posługując się analogią pomiędzy znaną ideą [jakąś ideę trzeba zatem znać, ale niekoniecznie muszą to być setki idei – R.N.] z jednej dyscypliny naukowej a nierozwiązanym problemem na innym polu¹⁴.

Powieść Jacka Dukaja znakomicie się do tego nadaje.

Bibliografia

Alexander S., *Jazz i fizyka. Tajemniczy związek muzyki ze strukturą Wszechświata*, tłum. T. Krzysztoń, Warszawa 2017 (wydanie elektroniczne).

Dukaj J., *Linia oporu* [w:] tegoż, *Król Bólu*, Kraków 2010 (wydanie elektroniczne).

Gorliński-Kucik P., *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice 2017 (wydanie elektroniczne).

¹⁴ S. Alexander, dz. cyt.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Phineas_Gage

https://www.epodreczniki.pl/reader/c/131927/v/latest/t/student-canon/m/iJN6NZiTJn#iJ-N6NZiTJn_d5e238

Korwin-Piotrowska D., *Milczenie, przeciwjęzyk i stan „denarracji”*: Linia oporu Jacka Dukaja [w:] tejże, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015.

Wrycza J., *Galaktyka języka Internetu*, Gdynia 2008.

Streszczenie

Tekst postuluje włączenie współczesnego techniczowanego i z informatyzowanego języka do szkolnej praktyki nauczania języka polskiego. Powinno się to odbyć kosztem literatury pięknej, która w nauczaniu na poziomie szkoły średniej powinna być traktowana tylko pomocniczo. Nie jest to żadna rewolucja, ale próba powrotu niegdyś odrzuconej tradycji. Ambicją artykułu jest dokonanie przejrzystej analizy form językowych charakterystycznych dla powieści Jacka Dukaja *Linia oporu*, a także udowodnienie, że owe analizy mogą być przydatne w oswajaniu nowej polszczyzny.

Słowa kluczowe

informatyka, fizyka, język, Jacek Dukaj

What is this physics textbook doing on Polish lessons? Why are literary-centric Polish lessons in high school a bad idea

Summary

This article suggests the inclusion of modern technical and IT language to school practice teaching Polish. This should be done at the expense of literature that in teaching at the secondary level can be treated only supplementarily. There is no revolution, but an attempt to return the once-rejected tradition. The article's ambition is to make a clear analysis of the forms of the language specific to the novel *Line of Resistance* by Jacek Dukaj, as well as to prove that such an analysis can be useful in confronting the new Polish.

Keywords

IT, physics, language, Jacek Dukaj

Kinga Ludwik

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Rola słownictwa osobliwego w kreowaniu alternatywnej rzeczywistości *Innych pieśni* Jacka Dukaja

Jacek Dukaj tworzy zarówno powieści należące do nurtu science fiction, jak i takie, które można zaliczyć do kategorii historii alternatywnych. Jego dzieła charakteryzują się śmiałymi obrazami innych rzeczywistości oraz ich dużym dopracowaniem i szczegółowością. Jest to twórca szczególnie wyczulony na język, wykorzystujący jego mechanizmy po to, by pokazać, jak odmienne są światy, w których osadza akcję. Ważną funkcję w jego tekstach pełnią stylizacja, terminologia oraz warstwa onomastyczna; każda z powieści charakteryzuje się użyciem unikatowych wyrażeń.

*Inne pieśni*¹ wykorzystują schemat fabularny historii alternatywnej. Punktem wyjścia powieści tego typu jest pytanie, co by było, gdyby przebieg pewnych wydarzeń z przeszłości nie był taki, jaki był w rzeczywistości; budowane są hipotetyczne warianty dziejów. U podstaw historii alternatywnej mogą leżeć inne decyzje podjęte przez postać historyczną, odkrycie naukowe czy też odmienność fizyki świata, która w pewnym momencie została przez ludzi rozpoznana i wykorzystana². W wypadku *Innych pieśni* można mówić o dwóch przyczynach rozbieżności: po pierwsze, świat opisany w powieści ma inną naturę, z czego bezpośrednio wynika drugi fakt – Aleksander Macedoński nie ginie³, lecz zdobywa władzę nad niemalże całym cywilizowanym światem.

Akcja powieści rozgrywa się w rzeczywistości, którą rządzą zasady opisane przez Arystotelesa. Podstawowym budulcem, *arche*, są żywioły: woda, ogień, powietrze, ziemia i eter. Rzeczywistość składa się w bezwładnej materii, organizowanej przez różne formy, a ludzie, którzy są wyjątkowo silni psychicznie, mogą kształtować formę swoją i innych. Takim człowiekiem był Aleksander Wielki, dlatego też uniknął śmierci, dzięki czemu rozprzestrzeniła się kultura grecka, tak jak w rzeczywistości historycznej kultura łacińska. Akcja skupia się wokół Hieronima Berbeleka, człowieka, który stracił swoją moc i dąży do jej odzyskania.

Odmienność świata *Innych pieśni* jest kreowana nie tylko dzięki opisom, lecz także za pomocą szczególnego wykorzystania środków językowych. Nowe jakości

¹ J. Dukaj, *Inne pieśni*, Kraków 2009.

² K. Hellekson, *The Alternate History. Refiguring Historical Time*, Ohio – London 2001, s. 5).

³ Interesującą wizję tego, co by się stało, gdyby Aleksander Macedoński nie zmarł w 323 roku p.n.e., rozwija Alexander Demandt w książce *Historia niebyła* (tłum. M. Skalska, Warszawa, s. 86–91).

są wprowadzane przez neologizmy, neosemantyzmy oraz zapożyczenia. Zmienia się frekwencja niektórych słów: znacznie częściej pojawiają się jednostki o etymologii greckiej, zdecydowanie mniejszy jest wpływ łaciny, zwłaszcza w porównaniu ze znaczeniem, jakie ma ten język we współczesnej polszczyźnie.

Przeważają zatem te słowa, które odnoszą się do pojęć i idei związanych z kulturą antycznej Grecji. Sposób myślenia inspirowany ówczesną filozofią, nawiązujący do hellenistycznego systemu wartości, przejawia się nawet na poziomie kreacji nazw pospolitych. Inny jest też pogląd na człowieczeństwo, ludzkość, demokrację – czyli elementy ważne dla współczesnego czytelnika – zawarty w językowym obrazie świata.

Świat *Innych pieśni* w pewnym stopniu przypomina prawdziwą rzeczywistość, funkcjonuje tam znana czytelnikom kultura grecka, jednak to właśnie wysunięcie jej na pierwszy plan (obok innych zasad fizyki) jest źródłem odmienności. Autor wprowadził idee, przedmioty i język charakterystyczne dla świata hellenistycznego, niekiedy dokonując przekształceń. Bohaterowie powieści oraz narrator swobodnie używali nazw nawiązujących do starożytnego języka greckiego, co sygnalizuje, że ta kultura była stale obecna w ich życiu.

Świat *Innych pieśni* został stworzony w sposób bardzo szczegółowy. Autor wprowadził elementy, które nie tylko konstytuują odmienną rzeczywistość, lecz także wzbogacają ją i uzupełniają. Niektóre nazwy pojawiają się raz, przy okazji wyliczeń, jednak dzięki nim kreacja jest bardziej sugestywna. Dukaj nie skupił się jedynie na przedstawieniu losów bohaterów, ale przy każdej okazji opisywał realia ich świata. Spróbowałam to prześledzić, koncentrując się na słownictwie osobliwym (zapożyczeniach, których obcość jest odczuwalna, a także archaizmach i neologizmach). Termin *słownictwo osobliwe* w podobnym znaczeniu zastosowałam w analizie twórczości Bolesława Leśmiana Mirosława Białoskórska⁴.

Z powieści wyekscerpowałam wyrazy związane ze sferami najbliższymi człowiekowi: nazwy ubrań, potraw, elementów architektonicznych, narzędzi, maszyn itp. Uwzględniłam również słownictwo dotyczące militariów i żeglarsstwa – istotnych dla rozwoju fabuły powieści. Staralam się dotrzeć do etymologii zebranych jednostek, ich motywacji oraz znaczenia, w wielu wypadkach jednak musiałam poprzestać na sformułowaniu hipotez. O ich trafności może orzec jedynie autor. Dążyłam do odkrycia ogólnych zasad, jakie stosował Dukaj, budując fikcyjną rzeczywistość.

Najliczniejszy zbiór jednostek stanowią – co było zresztą do przewidzenia – słowa nawiązujące do języka greckiego. Można je podzielić na cztery grupy. Duży zbiór tworzą wyrazy o źródłosłowie greckim, które funkcjonują lub funkcjonowały w polszczyźnie i nie mają polskich ekwiwalentów. Często są to słowa nazywające elementy typowe dla kultury obcej, które współcześnie nie są używane na co dzień, a pojawiają się jedynie w stylach specjalistycznych bądź traktowane

⁴ *Słownictwo osobliwe w „Ścieżkach polnych” Leopolda Staffa*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 2010, t. 45, s. 7–25.

są przez użytkowników języka jako jednostki przestarzałe albo archaizmy (np. *perystyl*, *chronometr*, *abakos*, *astrolabium*, *woda limonowa*).

Dukaj wykorzystał też wyrazy, które mają grecki źródłosłów i wprawdzie funkcjonują w polszczyźnie, ale procesy adaptacyjne sprawiły, że ich odrębność morfologiczna nie jest szczególnie widoczna. Pisarz przekształcił te słowa tak, by były podobne do swojej greckiej podstawy (lub do innych wyrazów greckich). Dzięki temu zabiegowi obcego pochodzenia tych słów nie sposób nie zauważyć (np. *makina*, *automaton*, *gymnazjum*, *aetheryczny*).

Język grecki jest również źródłem nowych formacji słotwórczych. Dużą grupę stanowią stworzone przez Dukaja neologizmy, mające co najmniej jeden człon pochodzenia greckiego (dość często wyrazy te składają się z greckiej podstawy i łacińskiej części *-um*). Przeważnie nazywają one rzeczy, które nie istnieją w rzeczywistości pozaksiążkowej i współtworzą świat przedstawiony (np. *someum*, *uranometr*, *gemmaidion*).

W zebranym materiale niewiele jest słów greckich, funkcjonujących wraz z polskimi odpowiednikami jako pary synonimiczne. Takie dublety występują jedynie wśród słów związanych z koncepcjami filozoficznymi (*morfa* – *forma*, *hile* – *materia*, *keros* – *wosk*) oraz z fizyką (*aer* – *powietrze*, *ge* – *ziemia*, *hydor* – *woda*, *pyr* – *ogień*). Zagadnienia te pojawiają się w tekście wyjątkowo często, stąd być może stylistyczna potrzeba wprowadzenia synonimów.

W powieściowym świecie rzadsze są wpływy rzymskie. Wynika to z tego, że w alternatywnej rzeczywistości *Innych pieśni* kultura grecka nigdy nie straciła na znaczeniu, nie zdominowała jej kultura łacińska. Język łaciński w świecie przedstawionym ma status nieporównywalnie niższy niż greka. Podobnie jak w wypadku wyrazów związanych z językiem greckim, najliczniejszą grupę stanowią słowa, które funkcjonują bądź funkcjonowały w polszczyźnie. Dukaj do kreowania świata wykorzystał zatem to, co już jest w naszym języku.

Stosunkowo duży jest zasób słów dotyczących budownictwa (np. nazwy pomieszczeń: *impluvium*, *compluvium*, *fronton*, *fauces*), ponieważ w pewnych krainach *Innych pieśni* bardzo popularne były rezydencje tworzone na wzór rzymski. W tej grupie występuje też wiele wyrazów nazywających narzędzia miernicze oraz budynki (np. *lunarium*, *liniał*, *circus*, *hospicjum*). Niewiele jest neologizmów zawierających łacińskie podstawy słotwórcze (np. *cyrklon*, *sanitarium*, *thea*), znacznie częściej wykorzystywany jest pochodzący z łaciny człon *-um*.

W książce obecne są także neologizmy motywowane przez wyrazy arabskie i perskie. Wynika to z faktu, że w wykreowanym świecie środek ciężkości cywilizacji europejskiej pozostał na południowym Wschodzie, dzięki czemu w zasięgu jej oddziaływania znalazły się częściowo państwa arabskie. To przesunięcie znalazło odbicie w słownictwie. Najczęściej pojawiają się wyrazy nazywające ubrania oraz pożywienie, napoje i używki. Ma to uzasadnienie fabularne: ludy arabskie żyły na pustyni, w ciepłym klimacie i wytwarzały odzież odporną na trudne warunki,

praktyczną i wytrzymałą, której używali – ze względu na wygodę – dużo podróżujący bohaterowie powieści. Wyrazy te występują dość często również w polszczyźnie, są notowane przez słowniki (np. *turban, turbusz, burnus*).

Inne jednostki pojawiające się w języku powieści zostały zaczerpnięte z arabskiego bądź perskiego i przekształcone (np. *dżiba, kirouffa, haszisz, suq*). Funkcjonują również nazwy, które prawdopodobnie zostały utworzone przez autora na podobieństwo słów perskich, ale trudno jednoznacznie wskazać jednostki mogące stanowić ich podstawę (np. *trouffa, humus*).

W powieści pojawiają się pojedyncze słowa pochodzenia ruskiego (*kolasa*), niemieckiego (*dorożka*), francuskiego (*menażeria, pażuba, arras*), angielskiego (*kliper, bakhausz*), włoskiego (*karoca*). Większość tych wyrazów funkcjonuje lub funkcjonowała w języku polskim. Przeważnie nazywają one przedmioty, które w rzeczywistości pozaksiążkowej wyszły już z użycia, są zatem znakiem archaizacji.

W powieści występuje wiele nazw archaicznych i przestarzałych. Jednostki te pochodzą z różnych czasów, nie można zatem powiedzieć, że autor dokonał stylizacji, wzorując się na konkretnej epoce historycznej. Liczne są słowa odsyłające do rzeczywistości antycznej (np. *pylon, pergamin, amfora*), ale obok nich pojawiają się wyrazy przestarzałe, które nazywają realia późniejszych epok i powinny być jeszcze znane czytelnikom (np. *dorożka, menażeria, tawerna*). Obecność tych jednostek wynika stąd, że w świecie przedstawionym obowiązują inne prawa fizyki, w wyniku czego niektóre dziedziny rozwijają się szybciej, a inne wolniej w porównaniu z realiami naszej rzeczywistości.

Większość tych jednostek jest archaizmami leksykalnymi, nazywającymi rzeczy, które w rzeczywistości pozaksiążkowej były niegdyś używane, ale obecnie zostały zastąpione przez nowsze modele lub świat zmienił się na tyle, że przedmioty te nie są już potrzebne (np. *kolasa, lunarium, kartaczownica, abakos*). Przykładem archaizmu semantycznego jest *kantor* (w powieści słowo nazywa ‘pomieszczenie pełniące funkcję biura’).

Zastosowanie wyrazów przestarzałych jest rozwiązaniem kompromisowym między całkowitą zrozumiałością, oczekiwaną przez odbiorcę, a potrzebą wprowadzenia cechy niezrozumiałości, wynikającej z tego, że czytelnik styka się z inną rzeczywistością. Słowa takie z jednej strony sygnalizują odmiennność świata powieściowego, a z drugiej – tworzą pomost między nim i rzeczywistością znaną odbiorcom.

Sporą grupę wśród zebranych nazw stanowią nowe formacje słotwórcze. Nie wszystkie zostały utworzone w sposób regularny, ponadto w niektórych formacjach nic nie wiadomo o ich desygnacie lub trudno wskazać dokładnie, przez co jest motywowany dany wyraz. Przy podziale zebranych neologizmów można wykorzystać klasyfikację zaproponowaną przez Milenę Chomik i Monikę Krajewską, użytą

przez badaczki do opisu form słowotwórczych w powieściach Lema⁵. Wydzielają one: neologizmy oparte na rodzimym materiale słowotwórczym, neologizmy oparte na obcym materiale słowotwórczym, skrótowce, przekształcone autentyczne nazwy własne i neologizmy nieprzejrzyste semantycznie⁶. Dostosowując klasyfikację do swojego materiału, wprowadziłam klasę wyrazów o pochodzeniu mieszanym.

W grupie słów utworzonych przy wykorzystaniu materiału rodzimego⁷ znalazły się wyrazy należące do niemal wszystkich grup znaczeniowych. Najwięcej jest wśród nich nazw pożywienia, napojów i używek (np. *gorzkie złoto, ślibłka, miodorańcza, makownic*). Od rodzimych podstaw zostały utworzone liczne nazwy militariów (np. *wirkawice, okółhel, wirbuty*), a także nazwy biżuterii i dodatków (np. *napalcówki, wir-pierścione, pierśczyk*).

Do słów utworzonych przy wykorzystaniu materiału obcego zaliczyłam te, które w oczywisty sposób nawiązują do innych języków, np. autor wprowadza modyfikacje ortograficzne, mające upodobnić wyraz do jego źródłosłowu – najczęściej greckiego albo łacińskiego. Zebrane nazwy w dużej części określają maszyny i urządzenia (np. *automaton, opticum, mikromakina*) oraz przyrządy miernicze (np. *uranometr, dioptria, cyrklon*). Wiele neologizmów motywowanych przez wyrazy obce występuje też w grupie nazw związanych z architekturą i budownictwem (np. *sommeum, sanitarium*) oraz w zbiorze nazw ubrań (np. *chimat, trouffa, kirouffa*).

W wypadku słownictwa hybrydalnego jeden człon wywodzi się z polszczyzny (lub jest traktowany przez czytelników jako rodzimy i nie notują go słowniki wyrazów obcych), drugi zaś jest wyraźnym zapożyczeniem (np. *oceanik karożagłowy, wiecznomakina, statek aetheryczny*).

Kategorię przekształconych autentycznych nazw własnych nieco zmodyfikowałam. Zaliczyłam do tej grupy wszystkie formacje słowotwórcze, których podstawą jest nazwa własna⁸, niezależnie od jej autentyczności. Elementy należące do tej grupy można podzielić na wyrażenia wykorzystujące toponimy (np. *statek oroneigesowy, aegipska spódnica, dzungońskie ognie*) oraz wyrażenia bazujące na antroponimach (np. *chimerysowe okna i tabliczki illeackie* – oba antroponimy będące podstawą członów określających zostały wymyślane przez Dukaję, nazywają postaci fikcyjne).

Ostatnią grupę stanowią neologizmy nieprzejrzyste semantycznie. W rzeczywistości powieściowej występują elementy, które nie mają odpowiedników w naszym świecie. Dlatego też autor utworzył kilka całkowicie nowych wyrazów,

⁵ M. Chomik, M. Krajewska, *Od nominacji do kreacji. Rzecz o przekładzie neologizmów science fiction*, Toruń 2011, s. 61.

⁶ W analizowanym materiale brakuje jedynie skrótowców.

⁷ Jako materiał rodzimy traktuję również wyrazy, które polszczyzna zapożyczyła, ale które są w pełni zaadaptowane, stąd też użytkownicy języka nie odczuwają ich obcości.

⁸ Z zastrzeżeniem, że formacje te zostały utworzone przez Dukaję na potrzeby powieści. Dlatego też nie zaliczyłam do nich wyrazów, które wprawdzie pochodzą do nazw geograficznych, ale funkcjonują w potocznej polszczyźnie, a przez autora zostały jedynie przekształcone (np. *qhawa*).

w wypadku których trudno wskazać motywację (np. *soforia*, *biekszta*, [*kadzidło hyexowe*]). Obecność tych słów w języku powieści, bez dodatkowych objaśnień, sprawia, że wykreowany świat staje się bardziej obcy i niezrozumiały.

Analiza formalna nowych jednostek wskazuje, że pisarz wprowadził wiele kompozycji. Być może ma to związek z próbą ułatwienia czytelnikom recepcji dzieła – motywacja takich formacji zwykle jest dość łatwa do odczytania, przynajmniej jeden człon, zazwyczaj nadrzędny, jest odbiorcy znany, nietrudno więc domyślić się na tej podstawie, jakie desygnaty odpowiadają nazwie. Bardzo rzadko zdarzają się formy typu *kapadocki grzelak*, których oba człony są niezrozumiałe i wymagają większego wysiłku interpretacyjnego.

Przy tworzeniu przeważającej większości neologizmów Dukaj korzystał z wyrazów już istniejących – słów polskich lub jednostek obcego pochodzenia. Nieczęsto pojawiają się wyrazy całkowicie nowe, nawet jednak one morfologicznie choć w pewnym stopniu przypominają wyrazy funkcjonujące w polszczyźnie, reprezentujące przypuszczalnie tę samą kategorię znaczeniową. Neologizmy są tworzone w sposób regularny, mogą stanowić swoiste kategorie wyrazowe (np. *automaton*, *keromaton*, *pyromaton*, *pneumaton*).

Po krótkiej charakterystyce słownictwa osobliwego chciałabym zająć się problemem jego wykorzystania do kreowania fikcyjnej rzeczywistości. *Inne pieśni* są zbudowane na schemacie powieści drogi, dzięki czemu autor mógł przedstawić dużą część fikcyjnego świata. Wyzyskał elementy językowe, aby zarysować odmienności między poszczególnymi krainami. Szczególnie wyraźna jest granica między kulturą Północy (kraje Europy północnej oraz zachodniej) a kulturą Południa (Grecja i Bliski Wschód). Różnice dotyczą nie tylko cech łatwo uchwytnych i oczywistych, dotyczących chociażby charakteru mieszkańców, lecz także architektury, przedmiotów, którymi na co dzień posługiwali się ludzie, czy w końcu pojazdów jeżdżących po ulicach. Co za tym idzie, autor opisuje różne kultury, korzystając z odmiennych środków językowych.

Ziemie południowe były zdominowane przez kulturę grecką. Dlatego też w ich opisach pojawia się najwięcej wyrazów greckich lub nawiązujących do tego języka, architektura jest typowo śródziemnomorska (co znajduje odzwierciedlenie w odpowiednich nazwach, np. *fauces*, *fronton*, *gymanzjum*). Do wzorców antycznych odnoszą się również bezpośrednio styl życia i towarzyszące mu atrybuty (np. *kostka pitagorejska*, *amfora*, *chimat*). Południe zostało przedstawione również jako kolebka cywilizacji. Dziedzictwo to jest podkreślane przez przywoływanie nazw antycznych budowli (*pylon*, *ziggurat*, *atrium*) czy zdobyczy cywilizacyjnych (*heliograf*, *keromaton*, *makina*). Elementy te nie odsyłają do jednej cywilizacji, w powieści funkcjonuje raczej konglomerat starożytnych kultur: greckiej, egipskiej, mezopotamskiej i arabskiej.

W czasie akcji powieści główny bohater przebywał też w kilku krajach północnych. Tamtejsze miasta były wzorowane bardziej na europejskich miastach z przełomu XVIII i XIX wieku niż na greckim *polis*. Nazwy, których autor uży-

wał do opisywania tamtejszej architektury, odsyłają do terminologii dotyczącej budownictwa przemysłowego i handlowego (np. *kantor*, *faktura*, *bakhauz*) oraz ówczesnej architektury mieszkalnej (*kalenica*, *ościeżnica*). Pojawiają się też nazwy pojazdów (np. *dorożka*).

Spośród krain odwiedzanych przez bohatera najbardziej wyróżniał się Księżyc. Tamtejsza kultura była nieco podobna do kultury Południa, dlatego wiele nazw przedmiotów tam wytwarzanych nawiązuje do greki (*imopatra*, *ikaros*, *aeromat*). Artefakty zostały jednak dostosowane do specyficznych warunków panujących na tych terenach. Wszechobecność żywiołu ognia gr. (*pyros* 'ogień') sprawiała, że wszystko zawierało dużą ilość tego pierwiastka – ten fakt znajduje odbicie w nazwach przedmiotów wyrabianych na Księżycu (np. *pyrykta*, *pyrplótno*, *pyrsieć*).

Dzięki powszechności wirującego eteru mieszkańcy tamtej krainy mogli częściej niż Ziemianie korzystać z *perpetuum mobile*. Do jego budowy używano wirującego eteru, zapisywanego w powieści jako *aether*. Jest to często zaznaczane w nazwach przez dodanie członów określających *aetheryczny* (np. *statek aetheryczny*, *aetheryczny skorpion*) bądź jednego z członów wskazujących na ruch: *wir-* lub *okół-* (np. *wir-pierścinek*, *wirburta*, *okółhelm*).

Świat *Innych pieśni* jest w pewnym stopniu analogiczny do świata rzeczywistego. Na Dalekim Wschodzie znajdują się państwa, dla których źródłem inspiracji była kultura Chin i Japonii. Wspólnik handlowy Berbeleka, pochodzący z tamtej części świata, nosi imię Ikita (przekształcona forma japońskiej nazwy *Akita*), niekiedy jest tytułowany jako *Ikitasan* (*-san* to japoński sufiks grzecznościowy). Również na Dalekim Wschodzie, obok Indii, w rzeczywistości powieściowej leżał kraj Dzunguo (*Dzung* to imię popularne w Wietnamie, Chinach i Korei), który prowadził wymianę handlową z miastami afrykańskimi. Stamtąd też pochodziły fajerwerki, zwane *dzungońskimi ogniami* (proch, z którego pierwotnie wyrabiano sztuczne ognie, faktycznie został wynaleziony w Chinach).

Podział na Północ i Południe nie jest jednak całkowity – istnieją wyrazy, które pojawiają się niezależnie od miejsca akcji (np. *perpetuum mobile*, *świnia powietrzna*, *pierśczyk*). Dość uniwersalne są też nazwy strojów. Niekiedy określenia wskazują lud, który ubiera się w określony sposób (np. *nosił się po izmaelicku*), jednak niektóre typy ubrań rozpowszechniły się na całym świecie i o ich pochodzeniu można wnioskować jedynie na podstawie nazwy (np. *suknia kaftorska* była noszona zarówno przez kobiety w Vodenburgu, który leżał na terenie rzeczywistych Niemiec, jak i w Aleksandrii, zaś strój ten historycznie pochodził z Kaftoru – Krety).

Powieść Dukaja reprezentuje nurt historii alternatywnych, jednak mimo że przedstawiony w niej świat rozwijał się w inny sposób niż faktyczny, istniały w nim pewne elementy, które powstały w naszym świecie po momencie zwrotnym. Odpowiadają im wyrazy pochodzące z różnych czasów (np. *luneta*, *dorożka*, *bakhauz*). A zatem rzeczywistość powieściowa rozwijała się w pewnym stopniu

analogicznie do prawdziwego świata. Bohaterów cechują pragnienia, sposób myślenia czy rozwiązywania problemów typowe dla wszystkich ludzi, niezależnie od tego, którymi torami toczy się historia. Dzięki temu podobieństwu wykreowany świat jest bardziej zrozumiały dla czytelnika.

Często jednak przedmioty, które istnieją również w świecie rzeczywistym, w powieści funkcjonują nieco odmiennie, zostały bowiem przystosowane do innych warunków. Wykorzystują one fizykę świata przedstawionego (np. księżycowa karetka, poruszająca się dzięki *perpetuum mobile*, niewiele ma wspólnego z karetkami, które znają czytelnicy). Modyfikacji uległy też nazwy kojarzące się z rzeczywistością istniejącymi kulturami (*pyton*, *ziggurat*, *turbusz*), zostały one zreinterpretowane i umieszczone w nowym kontekście.

Wybór i dobór słownictwa został również wykorzystany do charakterystyki bohaterów. Mowa osób wykształconych nasycona jest wyrazami specjalistycznymi, świadczącymi o dużej wiedzy i wysokiej erudycji. W ich ustach częściej pojawiają się nazwy skomplikowanych narzędzi czy elementów architektonicznych. Wskazuje to również na cechy osobowości – elementy, które postać wydzieliła z tłą i nazwała, określają jej stopień wrażliwości oraz sposób patrzenia na świat.

Tworząc świat *Innych pieśni*, Dukaj w pewnym stopniu pokazał, jak zmiany historyczno-polityczne wpływają na rozprzestrzenianie się wpływów językowych. Najwyrazistszymi językowymi skutkami przemian historycznych są duży wpływ greki, mniejsze znaczenie łaciny oraz znikomy udział słownictwa zapożyczonego z języków wschodnioeuropejskich. Fakt, że starożytne cywilizacje w świecie powieściowym nadal oddziałują zarówno kulturowo, jak i politycznie oraz ekonomicznie, sprawił, że w języku bohaterów funkcjonują wyrazy nazywające elementy charakterystyczne dla tych kultur (np. *atrium*, *heliograf*, *turban*). Jednostki te występują również we współczesnej polszczyźnie, zostały jednak przesunięte przez pisarza z kategorii „specjalistyczne” do kategorii „codzienne”.

Podobnie jest z archaizmami – słowa typu *kolasa*, *abakos*, *katapult* nie są w języku bohaterów powieści archaizmami, ponieważ nazywają elementy codziennej rzeczywistości. Natomiast dla czytelnika te jednostki są obce (albo co najmniej rzadko spotykane), dlatego nie może się on w pełni utożsamić z bohaterami, czuje się kimś „z zewnątrz”.

Autor uwypukla różnice między językiem codziennym bohaterów i narratora a polszczyzną współczesną, którą zwykle posługują się czytelnicy, również poprzez wprowadzenie neologizmów, zapożyczeń oraz dużej liczby jednostek związanych z kulturą grecką. Dzięki nim przekształca językowy obraz świata w taki sposób, by wspierał on konstruowanie historii alternatywnej. Rzeczywistość alternatywna zawsze jest dla czytelnika obca i mniej lub bardziej trudna do zrozumienia.

Dodatkowo pisarz nie stara się spełnić wszystkich oczekiwań odbiorcy – część neologizmów nie zostaje objaśniona, pojawiają się one w neutralnych kontekstach, niewskazujących na ich znaczenie. Unika też objaśniania mechaniki świata przed-

stawionego. Ekspozycje pojawiają się niezwykle rzadko (np. wykład o żywiołach, który kapitan statku wygłasza dzieciom bohatera⁹, rozmowa o układach między najpotężniejszymi¹⁰), nieczęsto też są wprowadzane opisy przedmiotów, którymi bohaterowie posługują się na co dzień. Sprawia to, że tekst bywa niezrozumiały i nie można zdefiniować znaczenia niektórych jednostek, czytelnik musi się go domyślać.

Dzięki tym niedopowiedzeniom odbiorca staje się pewnym stopniu współtwórcą świata przedstawionego. Dukaj uzależnia kreację świata od wyobraźni czytelników bardziej, niż zwykle ma to miejsce w powieściach. Gdy użyte jednostki leksykalne nie są w pełni zrozumiałe dla odbiorcy, musi on sam zdecydować, do czego się odnoszą zagadkowe wyrażenia, i wyobrazić sobie ich desygnaty. Dotyczy to szczególnie jednostek, które nazywają elementy niewystępujące w rzeczywistości pozaksiążkowej, o których czytelnik nie ma wiedzy i które nie zostały szerzej opisane w tekście. O ich znaczeniu można wnioskować na podstawie kontekstu, w jakim występują, relacji, w jakich pozostają z innymi wyrazami, czy struktury morfologicznej.

Odbiorcom mogą pomóc znajomość form archaicznych oraz podstawowych elementów greki, umiejętność ustalania sensu słowa na podstawie jego budowy, uważna lektura oraz własna wyobraźnia. Niekiedy autor w dalszej części powieści precyzuje, o jaki element mu chodziło, nie zawsze jednak tak jest. Przykładowo w wypadku wyrazów: *bieksza*, *soforia* czy *żużelnica* nie pojawiają się żadne informacje, a nazwa występuje w kontekście niewiele wnoszącym do wiedzy o znaczeniu słowa. Każde odczytanie dzieła (przez różnych odbiorców, ale też przez jednego odbiorcę przy lekturze wielokrotnej) jest innym odczytaniem, ponieważ za każdym razem terminy niejasne mogą być rozumiane inaczej, w zależności od zmieniającej się wiedzy czytelnika o świecie, jego wyobraźni i upodobań. Koresponduje to z ideą dzieła otwartego, którą postulował Umberto Eco¹¹.

Uaktywnienie napięć nadawczo-odbiorczych, potęgujących wrażenie obcości, jest celowe. Hermetyczność oraz trudność w odbiorze sprawiają, że lektura *Innych pieśni* w pewnym stopniu jest spotkaniem z obcością. To bardzo ważny element książki – skoro czytelnik ma do czynienia z rzeczywistością zbudowaną na innych podstawach, rozwijającą się w odmienny sposób, nieprawdopodobne by było, gdyby rozumiał wszystkie jej elementy. Jednocześnie tekst stworzony w ten sposób zmusza go do większego wysiłku komunikacyjnego. Wymaga współpracy i stwarza możliwość różnorodnych interpretacji.

⁹ J. Dukaj, dz. cyt., s. 90–91.

¹⁰ Tamże, s. 144–145.

¹¹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008.

Bibliografia

Białoskórska M., *Słownictwo osobliwe w „Ścieżkach polnych” Leopolda Staffa*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 2010, t. 45, s. 7–25.

Chomik M., Krajewska M., *Od nominacji do kreacji. Rzecz o przekładzie neologizmów science fiction*, Toruń 2011.

Demandt A., *Historia niebyła*, tłum. M. Skalska, Warszawa 1999.

Dukaj J., *Inne pieśni*, Kraków 2009.

Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008.

Hellekson K., *The Alternate History. Refiguring Historical Time*, Ohio – London 2001.

Streszczenie

Powieść Jacka Dukaja *Inne pieśni* opiera się na idei historii alternatywnej. Autor przedstawił świat, w którym kultura starożytnej Grecji rozprzestrzeniła się na niemal cały cywilizowany świat. Istotną funkcję w kreowaniu odmiennej rzeczywistości pełni język, a szczególnie nazwy pospolitych elementów świata przedstawionego. Często jest to słownictwo osobliwe, czyli jednostki, które czytelnik odbiera jako nietypowe. Twórca wykorzystuje zapożyczenia, archaizmy oraz różnie motywowane formacje słowotwórcze. Odpowiednio dobierając słownictwo, zaznacza granice między fikcyjnymi formacjami kulturowymi, sygnalizuje też ich wzajemne powiązania. Wskazuje na relacje między alternatywną ścieżką historii a rzeczywistym przebiegiem dziejów. Za pomocą słownictwa osobliwego w pewnym stopniu kształtuje również relacje nadawczo-odbiorcze i szczególnie ważną dla powieści kategorię zrozumiałości. Wykorzystanie jednostek niedookreślonych semantycznie sprawia, że czytelnik staje się współtwórcą fikcyjnej rzeczywistości.

Słowa kluczowe

Jack Dukaj, historia alternatywna, słownictwo osobliwe, kreacja językowa

The role of peculiar vocabulary in creating the alternative reality of the *Other songs* by Jacek Dukaj

Summary

Inne pieśni by Jacek Dukaj is a novel which is structured around the concept of alternative history. The author presents a universe in which the culture of ancient Greece dominates almost entire civilized world. A vital role in creating such an alternative reality is played by the language, in particular, the names of common elements of the fictional universe. The reader comes across a peculiar vocabulary, that is units which are seen by him/her as

unusual. The author utilizes loanwords, archaisms and other word-formative structures. By choosing particular words the author marks the boundaries between fictional cultural formations but also signals their interrelations. Moreover, he indicates the relationship between alternative history paths and the real course of history. The said vocabulary contributes to the creation of author-reader relationship and the category of accessibility which is particularly relevant with regard to this novel. Also, the use of semantically undefined units allows the reader to be a co-creator of fictional reality.

Keywords

Jacek Dukaj, alternate history, peculiar vocabulary, language creation

Analiza budowy neologizmów jako narzędzie do interpretacji utworu (na przykładzie opowiadania *Kongres futurologiczny* Stanisława Lema)

Analiza utworu literackiego pomaga w jego interpretacji. Na lekcjach języka polskiego szczególną uwagę zwraca się na środki stylistyczne. Przy interpretacji dzieła literackiego pomijany bywa niejednokrotnie język. Poniższy tekst ma pokazać na przykładzie opowiadania Stanisława Lema, w jaki sposób można połączyć omawianie dzieła epickiego z analizą języka utworu dla pogłębienia jego interpretacji.

***Kongres futurologiczny* a neologizmy**

Opowiadanie *Kongres futurologiczny*¹ Stanisława Lema jest zaliczane do gatunku science fiction. Tekst przedstawia wizję przyszłości, w której ludzkość przyjmuje niezliczoną ilość farmaceutyków. Opowiadanie zawiera dziennik bohatera. Każdy opisany przez niego dzień składa się na spójny tekst².

Najbardziej typowym środkiem językowym gatunku science fiction są neologizmy³. Na nich właśnie można oprzeć analizę warstwy językowej utworu na lekcji języka polskiego. W analizowanym opowiadaniu neologizmów jest 409, z czego około 130 formacji to nazwy leków.

Neologizmy w science fiction (m.in. w opowiadaniu *Kongres futurologiczny*) nazywają nowo powstałe przedmioty i zjawiska cywilizacyjno-techniczne⁴. W tekstach literackich występują neologizmy artystyczne, które oprócz funkcji nominatywnej pełnią również funkcję ekspresywną, a często także komiczną. Formacje utworzone przez Stanisława Lema można uznać za neologizmy artystyczne, które są jednostkowymi zjawiskami językowymi. Artykuł ma za zadanie wskazać, jak za pomocą analizy słowotwórczej nowych wyrazów użytych w opowiadaniu *Kongres futurologiczny* można docierać do sensów naddanych.

¹ S. Lem, *Kongres futurologiczny*, Kraków 2012.

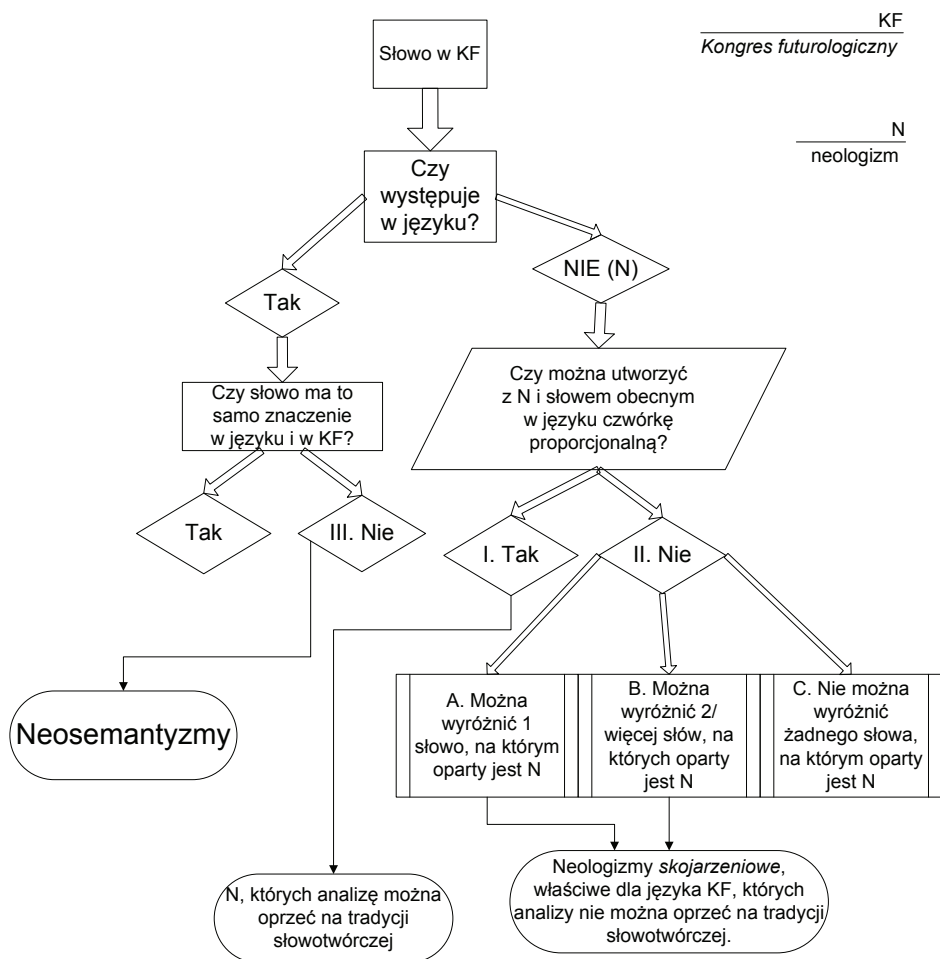
² Na lekcjach można poddawać analizie cały utwór bądź pracować z uczniami na jego wybranych fragmentach.

³ W artykule pod pojęciem neologizmów rozumiane są nowe słowa utworzone na wzór wyrazów już istniejących w języku.

⁴ M. Krassowski, *Leksykon terminów literackich*, Warszawa 1996, s. 150.

Budowa neologizmów

Do analizy neologizmów Stanisława Lema proponuję algorytm. Pozwala on przeprowadzić podział neologizmów ze względu na ich budowę. Narzędzie to będzie się sprawdzało w pracy nad tekstami również innych autorów gatunku science fiction.



Za pomocą tego narzędzia udało się sklasyfikować nowe słowa z opowiadania *Kongres futurologiczny* w pięciu grupach:

- neologizmy utworzone na wzór derywatów obecnych w polszczyźnie (N I),
- neologizmy oparte na skojarzeniu z jedną podstawą słowotwórczą, ale utworzone w sposób nieregularny (N II A),

- neologizmy oparte na przynajmniej dwóch słowach podstawach słowotwórczych, utworzone w sposób nietypowy dla polszczyzny (N II B),
- konstrukcje, w których nie można wyróżnić żadnego skojarzenia (N II C),
- neosemantyzmy (N III).

Wyodrębnienie wśród nowych formacji derywatów regularnych odbywa się przy wykorzystaniu mechanizmu czwórki proporcjonalnej. Jeśli w języku polskim występuje wyraz o takim samym formancie jak w neologizmie (powodującym taką samą zmianę znaczenia), wyraz taki można zaliczyć do grupy N I⁵. W przeciwnym razie formacja znajdzie się w grupie II. W skład grupy III wchodzi natomiast wyrazy tak samo brzmiące jak te już istniejące w polszczyźnie, różniące się jednak znaczeniem (neosemantyzmy).

Funkcje neologizmów

Zadaniem neologizmów w tekstach artystycznych jest przede wszystkim nazywanie nowych pojęć czy przedmiotów. Funkcję tę pełnią neologizmy także poza literaturą. Jeśli akcja dzieła rozgrywa się w przyszłości (tak jak w opowiadaniu Lema), dodatkową funkcją nowych słów jest sprawienie wrażenia dystansu czasowego⁶. Udaje się to osiągnąć przez tworzenie neologizmów na podobieństwo słów już obecnych w języku (neologizmy stanowią warstwę *fiction* w dziełach tego gatunku, wprowadzają bowiem modyfikacje słów znanych czytelnikowi). Użycie tego typu neologizmów pozwoliło Lemowi wykreować oryginalny świat przedstawiony. Dobór podstaw słowotwórczych i formantów sprawił, że świat ten interpretujemy przez pryzmat możliwego postępu cywilizacji w dziedzinie chemii. Co ważne, staje się on dla czytelnika wiarygodny.

Neologizmy regularne – stylizacja

Ponieważ znaczną część nowego słownictwa w opowiadaniu *Kongres futurologiczny* stanowią nazwy leków, analizę można rozpocząć od tej właśnie kategorii semantycznej. Techniką najczęściej wykorzystywaną przez Stanisława Lema jest sufiksacja⁷. Z większością tego typu neologizmów można utworzyć czwórki proporcjonalne z nazwami chemicznymi.

⁵ Na podstawie wyrazów z tej grupy – na marginesie omawiania lektury – można przeprowadzić również ćwiczenia z zakresu słowotwórstwa.

⁶ Por. R. Handke, *Neologizm a język nauki i techniki w stylizacji prozy fantastyczno-naukowej Stanisława Lema* [w:] *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965, s. 236.

⁷ Sufiksacja to najczęstszy sposób derywacji w języku polskim (por. B. Kreja, *Z zagadnień ogólnych polskiego słowotwórstwa. Studia*, Gdańsk 2000, s. 129).

Jako przykład przywołajmy wyrazy zakończone na *-ol*. Z neologizmem *amikol*, którego podstawą jest łaciński wyraz *amicus*, można utworzyć czwórkę proporcjonalną z wyrazem *butanol*, będącym derywatem od nazwy związku organicznego *butan*. Formant *-ol* w języku naukowym znaczy, że dany związek chemiczny jest zaliczany do alkoholi. Innymi neologizmami o tym samym formancie są między innymi *arymanol*, *felicitol* i *peccatol*.

W niektórych z wymienionych przykładów widoczna jest stylizacja na język nauki także w samych podstawach, pochodzących z języka łacińskiego: *felicitol* od *felicitas*, *peccatol* od *peccatum*. Z kolei *arymanol* powstał na kanwie nazwy osobowej Aryman ('imię jednego z bogów w religii staroirańskiej')⁸.

W opowiadaniu występują również neologizmy z innym obcym formantem: *-al* (np. *rewoltal*, *sonetal*). Słowa tego typu przywołują skojarzenia z nazwami związków chemicznych, a także z nazwami leków dostępnych na rynku (np. *bisohexal*).

Innym przykładem nazw środków farmaceutycznych stylizowanych na autentyczne nazwy chemiczne są neologizmy zakończone na *-yna*. Można z nimi ułożyć czwórkę proporcjonalną choćby z wyrazem *hirudyna* (od łac. *hirudo*). Przykładami są tu między innymi *algebryna*, *dantyna*, *kongressyna*⁹ czy *sympatyna*. Podstawę słotwórczą stanowią w nich w większości wyrazy pospolite, jedynie *dantyna* odsyła do nazwy własnej – *Dante*.

Liczne neologizmy z tej grupy są zakończone formantem *-ina*, na wzór formacji *aspargina* (od łac. *asparagus*). Wśród nich znalazły się *antichristina*, *islamina* oraz *lunaparkina*. Jest tu ponownie widoczna stylizacja na nazwy związków chemicznych (np. *hemoglobina*) lub znanych leków (np. *pyralgina* czy *flegamina*). Podstawy tych neologizmów również zostały zaczerpnięte z języka łacińskiego.

Bez względu na to, czy podstawą słotwórczą jest wyraz łaciński, czy leksem rodzimy, w przeważającej większości formacji odsyła ona swoim znaczeniem do celu, w jakim używa się danego leku¹⁰. Dzięki temu możliwe jest odczytanie znaczeń neologizmów również poza kontekstem, pod warunkiem że autor używa konstrukcji regularnych.

Neologizmy skojarzeniowe – komizm i groteska

Drugą dominującą funkcją neologizmów w opowiadaniu jest nadawanie im charakteru komicznego. Według Magdaleny Nowotnej-Szybistowej nowe słowa utworzone w sposób nieregularny wnoszą do derywatu nadwyzkę interpretacyj-

⁸ Na tych przykładach można również ukazać uczniom, elementy językowe, które odpowiadają za stylizację na język nauki (co jest typowe dla gatunku science fiction).

⁹ Podwojenie *s* w wyrazie *kongressyna* pełni funkcję stylizacyjną, na co warto zwrócić uwagę uczniom.

¹⁰ Można to pokazać uczniom, proponując odgadywanie znaczeń neologizmów. Jest to kolejny sposób na połączenie lekcji literatury z elementami językoznawstwa.

ną¹¹. U Lema tę można nadwyżkę interpretować jako element humorystyczny. Komizm neologizmów u pisarza polega na modyfikacjach słowotwórczych¹². Według Danuty Buttler podstawą żartu słownego są kontaminacje¹³, do których można zaliczyć wiele neologizmów właśnie z *Kongresu futurologicznego*. Źródłem komizmu w neologizmach Lema jest łączenie w zaskakujący sposób albo podstawy słowotwórczej z formantem, albo dwóch wyrazów z sobą.

Wiele utworów Stanisława Lema określa się mianem dzieł groteskowych. Wymowa opowiadania *Kongres futurologiczny* łączy w sobie grozę (prerażającą wizją przeludnienia świata i zniewolenia ludzkości przez chemię) oraz komizm (zwłaszcza w warstwie językowej). Tego typu kontrastowe połączenia są charakterystyczne dla kategorii estetycznej, jaką jest groteska¹⁴. Według Ryszarda Handkego rozwój groteski w dziełach science fiction polska literatura zawdzięcza właśnie Stanisławowi Lemowi¹⁵.

Analiza neologizmów skojarzeniowych może być przyczynkiem do rozważań na temat komizmu w opowiadaniu¹⁶. Rozważania rozpoczną od słów stylizowanych na zdrobnienia. Przykładowo podstawą słowotwórczą neologizmu *gomorynka* jest biblijna Gomora. *Gomorynka* to nazwa leku, który skłania do czynów niemoralnych. Przyrostki takie jak *-ek* czy *-ka* są używane w formach zdrobniałych, co wywołuje wrażenie umniejszania znaczenia podstawy słowotwórczej. Sam segment *-k-* jest bardzo silnie związany z pojęciem (względnej) małości desygna-tu¹⁷. Neologizmy z tymi formantami, oparte na słowach ważnych dla kultury czy duchowości, zostają świadomie przedstawione w sposób infantylny. Następuje zmniejszenie rangi wyrazu, do którego odnosi się skojarzenie, co wywołuje efekt parodii (np. *hedoniczka*, *islamina*, *sumienidek*).

¹¹ M. Nowotny-Szybistowa, *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 40.

¹² Nie wyjaśniam w tym miejscu znaczenia terminu *komizm*, ale jedynie podaje przykłady jego przejawów w opowiadaniu *Kongres futurologiczny*. Przyjmuję za Juliuszem Kleinerem, że pojęcie to jest niedefiniowalne:

Skoro kryterium różnicującym zjawiska komiczne od innych nie jest struktura zjawisk, ale odrębna od nich, należąca do innej sfery, reakcja psychiczna czy raczej psychofizyczna (śmiech) – to usiłowania, by skonstruować określenie komizmu ważne dla wszystkich jego przejawów, skazane są z góry na daremność.

Autor dzieli humor na satyryczny i pogodny/dobrotliwy. Ten realizowany w opowiadaniu Lema można zaliczyć do pierwszej kategorii, które Kleiner łączy z pesymizmem i dezaprobatą w stosunku do jakichś zjawisk, czego źródłem może być bezsilność wobec zła i brzydoty (J. Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, ss. 101, 114).

¹³ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1974, s. 108.

¹⁴ Por. np. L.B. Jennings, *Termin „groteska”* [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 47.

¹⁵ R. Handke, *Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej*, Warszawa 1991, s. 116. Analiza warstwy językowej *Kongresu futurologicznego* może zostać z powodzeniem wykorzystana do wprowadzenia na lekcjach języka polskiego kategorii groteski.

¹⁶ Znaczenie neologizmów zaliczonych do grupy N II B z reguły nie jest czytelne bez kontekstu. Warto wskazać tę odmienną od neologizmów regularnych podczas lekcji o neologizmach artystycznych.

¹⁷ Za: B. Kreja, dz. cyt., s. 58.

Tego typu formanty są używane przez Lema wyjątkowo często. Nie powinno to dziwić, gdyż jak uważają Renata Grzegorzczkova i Jadwiga Puzynina, „formacje deminutywne to klasa otwarta, typ nieograniczenie produktywny”¹⁸. Sufiks *-ek* w języku polskim występuje głównie w funkcji deminutywnej i deminutywno-ekspresywnej oraz stanowi otwartą klasę „nieskończenie pomnażaną”¹⁹. Neologizmy z takimi sufiksami są łatwe do utworzenia, stąd między innymi ich popularność w tekstach Lema.

Niekiedy efekt humorystyczny został osiągnięty przez stylizowanie nowego słowa na pojęcie naukowe, choć punktem wyjścia jest wyraz potoczny. Przykładem może być *dwułagodek dorbuchanu*, neologizm stylizowany na nazwę chemiczną. Efekt parodii wywołuje tu zestawienie formantu słowotwórczego, który przywołuje na myśl związek chemiczny, ze słowami z rejestru potocznego. Na podobnej zasadzie elementami parodystycznymi są w opowiadaniu *walina* (od czasownika *walić*) ‘farmaceutyk o właściwościach rozwścieczających’ czy *fiksator* (od potocznego *fiksować*) ‘środek zapobiegający objawom ubocznym przyjmowania leków przyszłości’.

Jak wspomniano, komizm neologizmów Lema polega na celowym naruszaniu norm językowych oraz na łączeniu z sobą odległych znaczeniowo skojarzeń²⁰. W *Kongresie futurologicznym* występuje to nie tylko przez nietypowe konstrukcje sufiksalne (jak w omówionych już zdrobnieniach), lecz także przez zaskakujące zestawienia lub kontaminacje dwóch wyrazów. Przykładem tego jest *czopek eschatolopek* – połączenie popularnej formy leku z wyrazem *eschatologia*, a więc pojęcia ze sfery religijno-filozoficznej. Przez zestawienie z sobą słów z różnych odmian polszczyzny autor osiąga efekt groteskowy. Przywołany neologizm jest też interesujący ze względu na to, że zestawienie się rymuje, co pogłębia wrażenie komiczności.

Podobnie jest w wypadku Lemowskich kontaminacji, w których autor łączy odległe semantycznie wyrazy na zasadzie podobieństw brzmieniowych²¹. Przykładem jest wyraz *kąputer* ‘komputer kąpielowy’. Neologizm został utworzony przez połączenie cząstki *kąp-* (od wyrazu *kąpiel*) i cząstki *-puter* (od wyrazu *komputer*) połączonych za pomocą wspólnego elementu *-p-*. To nowe słowo jest podwójnie motywowane: gra słowna polega zarówno na połączeniu dwóch wyrazów, jak i na wymianie głoskowej (która zresztą przypomina błędny zapis wyrazu *komputer*, co wywołuje dodatkowy efekt komiczny). Podobnym przykładem jest *komputer*

¹⁸ R. Grzegorzczkova, J. Puzynina, *Słowotwórstwo współczesnego języka polskiego*, Warszawa 1979, s. 116–117.

¹⁹ Tamże, s. 165.

²⁰ Por. K. Głombik, *Gra w science fiction. O językowych środkach komicznych i ich funkcjach w „Cyberiadzie” Stanisława Lema* [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997, s. 78–79.

²¹ Por. na ten temat: Z. Bożek, *Dowcip językowy w twórczości Stanisława Lema*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace językoznawcze” 1977, nr 54, s. 320.

‘robot będący kelnerem, który zajmuje się tylko owocami’ (stąd połączenie słów *komputer* i *kompot*). Wspólny dla obydwu podstaw jest człon *komp-*, co wzmacnia alternacja *u : o*, która wywołuje wrażenie błędu w zapisie.

Neosemantyzmy, których w opowiadaniu odnotowałam 13, również pełnią funkcję komiczną. Taką groteskową interpretację podsuwa zderzenie znaczenia pierwotnego wyrazu z nowym, odległym pod względem kategorii, sensem w opowiadaniu – co również wpisuje się w cechy typowe dla groteski. Przykład pierwszy, *lewak*, to w świecie przyszłości ‘łowca syntetycznych lwów’. Do tworzenia neosemantyzmów Lem wykorzystuje podobieństwo fonetyczne, w tym wypadku – wyrazów *lewy* i *lew*.

Kolejny neosemantyzm, *smarkacz*, określa ‘robota zajmującego się smarowaniem’. Formacja została ponownie oparta na skojarzeniu brzmieniowym, tym razem wyrazów *smarkacz* i *smarować*.

Inny przykład, *myśliwy*, w opowiadaniu oznacza ‘plagiatora cudzych pomysłów’, czyli myśli. Neologizm oparty jest na skojarzeniu ze słowem *myśl*, jak również z czynnością wykonywaną przez myśliwego, tj. polowaniem na coś. *Mrożonka* w opowiadaniu to ‘osoba odmrożona’, a *świst* – ‘klucz do drzwi przyszłości, które otwierają się na głos ich właściciela’ (stąd neologizm nawiązujący swoim znaczeniem do dźwięku).

Efekt groteski wywołuje przede wszystkim samo nadmierne nagromadzenie neologizmów na stronach opowiadania. Liczba środków farmaceutycznych używanych przez ludzi przyszłości nadaje tej cywilizacji charakter absurdu. Chemia w *Kongresie futurologicznym* ingeruje w ludzki wygląd, postrzeganie świata, sferę religijną czy uczucia.

Neologizmy a interpretacja utworu

Celem użycia środków komicznych przez Stanisława Lema jest wprowadzenie dystansu i ukazanie ukrytych treści. Oprócz wartości estetycznej i ekspresywnej neologizmy niosą ze sobą wskazówki interpretacyjne, są rodzajem intelektualnej gry z czytelnikiem. Krystyna Głombik w swoim artykule zwraca uwagę, że celem tekstu o funkcji komicznej jest „wywołanie określonej reakcji u odbiorcy”²². Autor dzieła zakłada wspólną płaszczyznę intelektualną między nim a czytelnikiem, pozwalającą na odczytanie intencji nadawcy tekstu komicznego. Cel wprowadzenia komizmu do prozy science fiction przez Lema trafnie wyjaśnia cytat: „Często świat przyszłości okazuje się maską pozwalającą Lemowi na satyryczną prezentację problemów współczesnej cywilizacji, przywar i słabostek człowieka, a nawet kpinę naukowych hipotez, metod i terminów”²³.

²² K. Głombik, dz. cyt.

²³ Z. Bożek, dz. cyt., s. 319.

Poza funkcją groteskową (sprowadzania do absurdu) nazwy leków wprowadzają do opowiadania motyw labiryntu. W wizji przyszłości Lema za pomocą środków farmaceutycznych ukrywana jest rzeczywistość. Główny bohater Ijon Tichy zostaje poddany działaniom halucynogenów już na początku opowiadania i wraz z biegiem akcji jest ich coraz więcej. Labirynt leków uniemożliwia dostrzeżenie prawdziwego świata. Jedynym ratunkiem jest zażycie środka przeciwojeniowego. Kiedy główny bohater przez moment może uciec z tego labiryntu i gdy patrzy na świat ukryty za sprawą chemii, ogląda go z przerażeniem. Okazuje się, że jest on zaniedbany, znacznie przeludniony i grozi mu nadciągające zlodowacenie. Do prawdy ma dostęp niewielka grupa osób. *Kongres futurologiczny* jest więc pesymistyczną wizją przyszłości, w której za pomocą leków wprowadza się ludzkość do labiryntu chemicznych złudzeń.

Według Lema za pomocą wizji przyszłości można ukazać konsekwencje określonych innowacji technologicznych oraz przedstawić tezy historiozoficzne²⁴. To pozwala przypuszczać, że *Kongres futurologiczny* jest dystopią. Cywilizacja wydaje się uporządkowana, a na wszelkiego rodzaju problemy istnieją leki. W rzeczywistości – ludzkość jest na skraju zagłady, postęp technologiczny doprowadza do zniewolenia ludzi. Kluczem do odczytania wymowy utworu są zatem właśnie nazwy leków.

Groteska była sposobem Lema na pisanie o rzeczach ważnych, m.in. o wolności. Jest to zgodne z rozumieniem groteski jako apelu przez negację²⁵. Dzięki elementom humorystycznym Stanisław Lem mógł ukrywać treści nieakceptowalne dla ówczesnej władzy. *Kongres filozoficzny* przedstawia ludzi zniewolonych przez chemię, ale też przez innych ludzi. Jest to jakaś warstwa rządząca, niesprecyzowana w opowiadaniu, która kreuje rzeczywistość, rozpowszechniając leki, aby nie dopuścić społeczeństwa do poznania prawdy o przeludnieniu. Jest to więc dystopia o wymiarze politologiczno-społecznym (tzw. *social fiction*)²⁶. W opowiadaniu doszukiwać się można podobieństwa świata sterowanego za pomocą chemii do systemów totalitarnych, w których iluzję dobrobytu szerzy propaganda²⁷.

Zakończenie

Większość akcji opowiadania *Kongres futurologiczny* odbywa się w przyszłości. Kodem, za pomocą którego czytelnik zostaje przeniesiony do odległej w czasie cywilizacji, jest tekst pisany. Wrażenie przyszłości autor uzyskał przez stylizację języka ówczesnych mieszkańców Ziemi.

²⁴ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1989, s. 290–291.

²⁵ Por. M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] *Groteska*, dz. cyt., s. 10.

²⁶ Wśród dzieł Stanisława Lema znajduje się kilka innych przykładów utopii i antyutopii, m.in. *Powrót z gwiazd*, *Pokój na ziemi*, *Eden* oraz w wybranych opowiadaniach *Dzienników gwiazdowych* (M.M. Leś, *Stanisław Lem wobec utopii*, Białystok 1998, s. 65–119).

²⁷ Por. A. Smuszkiewicz, *Stanisław Lem*, Poznań 1995, s. 107–108.

Innowacje w języku mogą powstawać w wyniku przypadku (np. przez przejęzyczenie) lub celowo²⁸. W *Kongresie futurologicznym* użycie innowacji językowych w postaci tak wielu neologizmów było zabiegiem dobrze przemyślanym. Neologizmy utworzone w sposób nieregularny stanowią większość (70%) nowych słów w opowiadaniu. Jest to dowód na to, że w neologizmach autora nie jest najważniejsze powielanie schematów derywacyjnych, ale zwrócenie uwagi czytelnika w stronę sensów naddanych.

Przez wprowadzenie elementów komizmu do budowy nowych słów (często bez przestrzegania zasad derywacji) Lem świadomie tworzył utwór w konwencji groteski. *Kongres futurologiczny* jest przykładem dzieła literackiego, w którym wyjątkowo ważny jest język opowiadania, naprowadza on bowiem czytelnika na filozoficzny i historiozoficzny wymiar dzieła²⁹. Analiza neologizmów pozwala na holistyczne spojrzenie na utwór – pokazuje, w jaki sposób autor tworzy świat przedstawiony za pomocą innowacji językowych oraz pomaga w odnalezieniu przesłania utworu swojego dzieła.

Bibliografia

Bożek Z., *Dowcip językowy w twórczości Stanisława Lema*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace językoznawcze” 1977, nr 54.

Buttler D., *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1974.

Głombik K., *Gra w science fiction. O językowych środkach komicznych i ich funkcjach w „Cyberiadzie” Stanisława Lema* [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997.

Głowiński M., *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.

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

Handke R., *Neologizm a język nauki i techniki w stylizacji prozy fantastyczno-naukowej Stanisława Lema* [w:] *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965.

Handke R., *Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej*, Warszawa 1991.

Jennings L.B., *Termin „groteska”* [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.

Kleiner J., *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956.

²⁸ Por. A. Markowski, *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa 2008, s. 41–42.

²⁹ *Kongres futurologiczny* daje możliwość interdyscyplinarnego podejścia do literatury – połączenia interpretacji literackich z badaniami słowotwórczymi. Opowiadanie sprawdza się na lekcjach języka polskiego ze względu na znaczną liczbę neologizmów oraz ich groteskowy charakter.

- Krassowski M., *Leksykon terminów literackich*, Warszawa 1996.
- Kreja B., *Z zagadnień ogólnych polskiego słownotwórstwa. Studia*, Gdańsk 2000.
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1989.
- Lem S., *Kongres futurologiczny*, Kraków 2012.
- Leś M.M., *Stanisław Lem wobec utopii*, Białystok 1998.
- Markowski A., *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa 2008.
- Nowotny-Szybistowa M., *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973.
- Smuszkiewicz A., *Stanisław Lem*, Poznań 1995.

Streszczenie

Artykuł traktuje o neologizmach i ich funkcjach w opowiadaniu *Kongres futurologiczny* Stanisława Lema. W pracy zaproponowane zostało narzędzie (algorytm), za pomocą którego dokonano typologizacji neologizmów ze względu na ich budowę. Celem dokonanej analizy było przedstawienie funkcji semantycznej nowych formacji oraz ukazanie, na czym polega ich komizm w utworze Lema. Opracowanie jest propozycją, w jaki sposób można połączyć badania nad słownictwem utworu science fiction z jego interpretacją w praktyce szkolnej.

Słowa kluczowe

Stanisław Lem, neologizm, science fiction, *Kongres futurologiczny*

Analysis of neologisms as a tool for interpretation (based on *The Futurological Congress* by Stanisław Lem)

Summary

The article is about neologisms and their functions in the novel by Stanisław Lem *The Futurological Congress*. The article includes an algorithm allowing the division of Lem's new words into five groups (based on how they are constructed). The aim of the analysis was to explain semantic and comic functions of the new words in the novel. The article is a proposition how to connect the analysis of neologisms and the interpretation of the science fiction texts during Polish lessons.

Keywords

Lem, neologism, science fiction, *The Futurological Congress*

Joanna Wenek

LX Liceum Ogólnokształcące im. W. Górskiego w Warszawie
doradca metodyczny WCIES

„Więcej mnie nie trzeba”. O przekraczaniu granic języka w pisarstwie Sylwii Chutnik

Specyfika pisarstwa Sylwii Chutnik

„Więcej mnie nie trzeba”¹ – w ten sposób diagnozuje swój stan mentalny jedna z bohaterek *Cwaniar*, trzeciej z kolei powieści Sylwii Chutnik. Oznacza to z jednej strony, że nie ma już żadnych potrzeb w określonym aspekcie, z drugiej zaś – wskazywać może na całkowitą samowystarczalność. I takie właśnie – absolutnie samowystarczalne językowo – jest pisanie autorki *Cwaniar*.

Pisarstwo Sylwii Chutnik przebojem weszło na polski parnas literacki i od dziewięciu lat zajmuje na nim wciąż tę samą wysoką pozycję. Z mojego punktu widzenia jest ono całkowicie ponad podziałami oraz ponad epokami. Gdyby bowiem Sylwia Chutnik żyła w epoce modernizmu, okrzyknięto by ją naturalistką ze względu na upodobanie do „niskich” środowisk i tematów. Międzywojnie uczyniłoby z niej królową groteski i awangardy, a socrealizm ukochałby za literacką formę miłości do ludu.

Przy tym wszystkim jedno nie ulega wątpliwości – żywiołem Sylwii Chutnik jest język, i to język potoczny, żywa mowa zapisana wraz z jej gramatycznymi ułomnościami, brutalnością słowa i chropowatością brzmienia. Dar absolutnego słuchu językowego jest w postmodernistycznym tyglu zjawiskiem zgoła rzadkim, toteż mistrzostwo w operowaniu językiem w wydaniu autorki *Dzidzi* tym bardziej zasługuje na uznanie.

Przedmiotem moich rozważań chciałabym uczynić zarówno bohaterów prozy Chutnik, ich specyficzne sposoby wypowiedzania się, a przez to zyskiwania swojej językowej tożsamości, jak i zapisane przez autorkę inne zjawiska językowe – bądź to podsłuchane w rzeczywistości, bądź stworzone przez nią na potrzeby powieści.

Jako obiekt analizy językowej posłuży tu przede wszystkim *Kieszonkowy atlas kobiet*² – pierwsza powieść autorki, w której jak w soczewce skupiają się cechy charakterystyczne dla pisarstwa Chutnik tudzież dla języka jej postaci.

¹ S. Chutnik, *Cwaniary*, Warszawa 2012, s. 18.

² Też, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Kraków 2009. Wszystkie cytaty z powieści według tego wydania. Numery stron, na których znajdują się przytaczane fragmenty, podaję każdorazowo w nawiasach przy cytatach.

Galeria postaci – językowe określenia różnych typów bohaterów

Kieszonkowy atlas kobiet to powieść pod każdym względem wyjątkowa – poczynając od pisarskiego pomysłu na fabułę, przez język, na typach postaci kończąc. To rodzaj zbeletryzowanego przewodnika, podręcznej miniencyklopedii zawierającej opisy różnych kobiecych typów. Można by go również potraktować jako tekst nie tyle literacki, ile quasi-specjalistyczny, ukazujący wiedzę o kobietach w pigułce, wyrażoną w soczystym i dosadnym języku.

Co ciekawe, w wypadku *Kieszonkowego atlasu kobiet* typy bohaterów (czy raczej bohaterki) składają się na nazwy kolejnych rozdziałów (*Bazarowy*, *Łączniczki*, *Podróbki*, *Księżniczki*), w pozostałych utworach zaś są tytułami poszczególnych powieści (*Dzidzia*, *Cwaniary*, *Smutek cinkciarza*).

Przyjrzyjmy się językowym określeniom typów kobiet z *Kieszonkowego atlasu*.

Bazarowy – to królowe targowiska, władczynie żelaznych budek, cwane baby znające życie od podszewki. Są bezpośrednie, głośnie i jednoznaczne. Zasada: co w myśli, to na języku, jest w ich wypadku priorytetem. System wartości, jaki wyznają, da się sprowadzić do językowego ciągu pojęć: „Bazar, honor, ojczyzna. I Bozia” (s. 13). Obowiązuje także środowiskowa lojalność wyrażająca się językowo w kwestii: „to ja ci, Haniu, majdanu popilnuję, a ty se skocz do kibelka” (s. 11).

Wśród nich szczególną rolę zajmuje „margines marginesu, brudna żulica Maria” (s. 62). „Kobieta niezatapialna. Człowiek ze stali. Tuczona tradycją powstań i przewrotów, Hansa Klossa, zabili go i uciekł. Batman forever” (s. 65). „Lady Śmieć” (s. 76).

Te językowe pleonazmy, paradoksy i zapożyczenia określają przy tym kondycję i egzystencję bohaterki, postaci zarówno poskładanej z różnych językowych odpadków, jak i trwającej gdzieś na śmietniku życia.

Łączniczki – jak sama nazwa wskazuje – to kobiety łączące różne światy i zjawiska, a zarazem, zgodnie ze stereotypowymi skojarzeniami, kobiety z dawną misją i wojenną przeszłością, same będące przy tym relikdami przeszłości. Z jednej strony łączniczka to wieczna bohaterka i kombatancka: „Na dorocznych spotkaniach powstańców z Ochoty mówi się o niej «Maria – łączniczka, kanalarka». I ta funkcja bardzo jej się podoba. Chciałabym mieć taki napis na nagrobku, myśli, to tak ładnie brzmi” (s. 99). Z drugiej strony językowe określenia obecnej kondycji łączniczki Marii brzmią straszliwie: „Pani Maria jest prawdziwą Kobietą Nieżywą. Zafiksowaną na przeszłości, ignorującą doznania codzienne. Trwanie, oczekiwanie, spanie i budzenie się w poczuciu już-nieistnienia” (s. 40).

Dawna bohaterka, zamieniona w „Kobietę Nieżywą” (s. 119), pisaną wielkimi literami niczym nekrologiczna nazwa własna, egzystuje na pograniczu istnienia. Na śmierć czeka, stojąc w oknie. „Jest Madonną Parapetową” (s. 110) „Oprócz tego jest również mistrzynią żylaków, niebieską słoniką z ciałem na odwrót:

najpierw żyły, potem skóra” (s. 87) „To jedna z tych kobiet, której na starość powstanie strzyka w kościach” (s. 96).

Podróbki – to typy niemarkowe, bez zweryfikowanej jakości, a przez to niepełnowartościowe. Dowodem tego może być przedziwny twór zarówno życiowy, jak i językowy: *paniopan*. Jego powieściowa definicja brzmi następująco: „pan Marian jest panem, ale ma tak wiele cech pani, że jest takim złączeniem. Takim dwa w jednym jak w promocji” (s. 146). Jednak już za chwilę, w odniesieniu do językowych skojarzeń związanych z podróbkami, narrator stwierdza: „Nie no, jak chłop taki może istnieć, to jakiś fotomontaż, podróba może jakaś” (s. 150) „A może, zaraz, zaraz, może pan Marian jest, no wiedzą państwo, taki, jakby tu powiedzieć, lejowaty?” (s. 139).

Epitet, a właściwie pejoratywnie brzmiący neologizm *lejowaty* wiele mówi o amorficznej i niedookreślonej tożsamości czy też orientacji pana Mariana. Za chwilę jednak pojawia się emocjonalna eksklamacja pod adresem bohatera, z dodatkiem specyficznego językowego humoru: „Taki skarb, taki skarb! Niejedna by zrobiła wymianę za tego balerona w gaciach przed telewizorem” (s. 138). Tak więc paniopan – przedziwne złożenie, życiowy i językowy odmieniec – pozostaje celowo zagadką i tajemnicą łączącą w sobie pierwiastki obu światów.

Księżniczki – podobnie jak Królowa, Księżniczka jest w *Kieszonkowym atlasie kobiet* tylko jedna. To Mała Niegrzeczna Dziewczynka, niemająca jednak zbyt wiele wspólnego z rozkosznym *enfant terrible*. Owszem, jest „błogosławiona, bo niestrzeżona” (s. 202), co oznacza, że jej brudne sprawy mogą dostać błogosławieństwo i krzyżyk na drogę wobec braku rodzinnego nadzoru dla małoletniej piromanki.

Językowa tożsamość bohaterów Sylwii Chutnik – przejawy istnienia postaci poprzez język

Postacie Sylwii Chutnik są zanurzone w języku charakterystycznym dla środowisk, które reprezentują. Możemy zatem mówić o absolutnie udanej stylizacji środowiskowej. Na tyle udanej, że każda grupa, każdy typ bohaterów i bohaterek znajdują w języku swoje wierne mentalne lustro.

Jest zatem charakterystyczna warszawska wymowa bazarówek z niepowtarzalną melodią językową: „Przeż to jest nowa suszarka!” (s. 11), „Taniiooo, dwa złote, taniiooo” (s. 30).

Są zwroty grzecznościowe klientek łączące swadę i prośbę w jedno, z charakterystyczną kolokwialną składnią: „Dzień dobry pani, proszę paniom. Bym poprosiła tak z pół kilo tych skrzydełek” (s. 45).

Jest pełna ekspresji językowa próba połączenia zakupów i miłości macierzyńskiej: „noż przecież nie wytrzymam i cię huknę, jeden z drugim, gnoje, wynosić się z tej budy!” (s. 45).

Są także pełne ekspresywizmów eksklamacje i przekleństwa: „A pójdziesz mi tu, czupiradło, pijanico! Wstyd przy ludziach taką córkę mieć, ankohele, szmate” (s. 44).

Jest wreszcie pełna kolokwializmów i pytań retorycznych filozofia egzystencjalna czy też swoista ideologia odnośnie do kobiecej sylwetki, którą wypowiada znająca się na rzeczy Bazarowa: „Co taka, pani Marysiu, chudziutka, jak szkielecik? Odchudza się pani, niedobrze, niepotrzebnie, jak te dziewczyny z reklam pani chce być, te bez cycków kościotrupy takie, co łożą, nie wiadomo skąd siły na to biorą? A kobieta powinna mieć czym oddychać i z tyłu mieć co do złapania” (s. 42).

Możemy zauważyć charakterystyczną fonetykę przedstawicieli władzy żądających dowodów tożsamości od kobiecych przedstawicielek bazarowego półświatka: „Dowodziki proszzzz. Pana, pani. Pani dowodzik. Głucha pani? Nie ma, tak? No to z nami na komisariat proszzzz” (s. 56).

Nie do przecoczenia jest również złodziejska formuła kierowana do wrażliwego paniopana podczas napadu rabunkowego: „Morda, cwelu, chcesz żyć, to dawaj, co masz” (s. 163).

Święte oburzenie emerytów czekających w przychodni rejonowej, będące częścią ich językowej tożsamości wygląda z kolei następująco: „Że bez kolejki chce, pudernica?! Proszę paniom, tutej wszyscy po receptę, co sobie pani myśli” (s. 80).

Ta ostatnia kwestia – nienormatywna gramatycznie, ale z punktu widzenia czekających normatywna moralnie – kierowana jest do Marii-łączniczki, która już nie może dłużej wytrzymać w kolejce, ponieważ jak sama mówi: „Wszystko mnie boli, ja sama siebie bolę i boli mnie otoczenie” (s. 122).

Najbardziej zaskakująca z językowego punktu widzenia jest jednak jej końcowa prośba kierowana do nieżyjącej matki. Żyjąca przeszłością, prawie już-nieistniejąca Maria prosi: „Mamo, [...] schowaj mnie znowu w swoim brzuchu. Umrzyj mnie” (s. 136). Łamie ona tym samym nie tylko normy koniugacji, ale i reguły życia, w tym kolejności funkcjonowania pokoleń.

Zupełnie inaczej za to brzmią prośby Księżniczki, Niegrzecznej Dziewczynki pałającej przy tym ogromną atencją do Matki Boskiej. Marysia prosi: „Ja błagam, Maryjo, modlę się jak co dzień, wiesz przecież, jak cię ukochuję, ale no naprawdę” (s. 186). A po tym bezładnym myślowo i językowo wyznaniu miłości dodaje: „Och, Maryjo, dopomóż mi! Pliska, pliska!!” (s. 188). Ta zniekształcona polsko-angielska prośba do Matki Boskiej jest w końcu – cokolwiek by o tym myśleć – znakiem rozpoznawczym współczesnego młodego pokolenia, które tak właśnie mówi do swoich rówieśników. Mamy tu zatem degradację świętej Osoby przez język, a zarazem swoiste językowe *signum temporis* początku XXI wieku.

I na koniec językowe spojrzenie współczesnej Księżniczki na swoją nauczycielkę, która skrupulatnie piętnowała jej błędy i gramatyczne niedociągnięcia: „Ja już cię suko w spódnicy trzy czwarte nie słyszę. Możesz se do mnie gadać do upadłego. Stawiać pały, srały, uwagi wpisywać na tyle dziennika. Jesteś nudną golfiarą z łańcuszkiem” (s. 210). Gdyby zapytać Marysię, dlaczego tak brutalnie wypowiada się na temat swojej wychowawczyni, odpowiedziałaby zgodnie ze swoją manierą językową współczesnej nastoletniej dziewczyny: „Bo ja czuję się poddenerwowana na okrągło” (s. 202).

Podśluchanie jako świadectwo żywej mowy

Inną rolę językową w pisarstwie Sylwii Chutnik odgrywają tzw. podśluchanie. Nazwę tę wprowadziła do naszej rodzimej świadomości Wisława Szymborska, przytaczając w swoich *Rymowankach dla dużych dzieci*³ autentyczne kwestie językowe zapisane na gorąco i zasługujące, aby je uwiecznić – ze względu na szczególne połączenie w nich treści merytorycznej oraz językowej formy.

W prozie Sylwii Chutnik podśluchanie są według mnie dowodem na to, że język żyje i rozwija się niezależnie od norm. Bywa przy tym, że inwencja werbalna jego użytkowników nie zna granic. W tym nawet granic przyzwoitości.

Dowodem na to mogą być takie oto dialogi zanotowane w powieści: „– Proszę nie przeklinać, bo ja jestem nerwowa! – To wie pani co, to niech się pani zesra, to te nerwy przejdą” (s. 111). I jeszcze jedna kwestia w podobnie dosadnym stylu, wyjęta z ust jednemu z przedstawicieli bazarowej bohemy: „A od stania w kolejce to się nikt, z przeproszeniem, nie zesrał, jak ja to mówię, i o” (s. 173).

Innym żywym łamańcem-podśluchaniem jest chociażby stwierdzenie niepojęte w swej logice, acz językowo efektowne: „I nie żebym miał coś naprzeciw, ależ skąd, wręcz, ja bym powiedział, przeciwnie” (s. 146).

Ciekawy jest również kolokwialny przykład słownej przepychanki związanej z estetyką i higieną: „– No weź się jakoś z tymi nogami. Złącz je razem czy co. – Bo co? [...] – Bo śmierdzi! Nogę na nogę se załóż czy co” (s. 32–33).

Warto zwrócić uwagę na gry słowne związane z czasownikiem *leci*. Co leci i jak leci, nie musi mieć – jak się okazuje – wyłącznie kontekstów akwaticznych i fatycznych. Tak przynajmniej wynika z obecnego w powieści dialogu: „– A dzień dobry pani, jak leci? – A no panie, już nie leci. Kilka lat temu przestało mnie lecieć. Ale to i lepiej, bo mniej żołądek boli i problemu ni ma” (s. 8).

Jeszcze inny podśluchaniec zawiera wystylizowaną na łacinę odpowiedź wiernej klientki. Wypowiada się ona w kwestii własnej tożsamości: „– Jakie ma pani linie papilarne? – Linux papilarus od siatux” (s. 10).

Podśluchanie zatem jako świadectwo są rodzajem słownikowego zapisu mowy środowiskowej, żyjącej własnym życiem i rozwijającej się na marginesie głównych nurtów językowych.

Bon moty i święte maksymy

Bon mot to – zgodnie z definicją słownikową – ‘zwięzłe, trafne, często dowcipne powiedzenie’⁴, co może być rozumiane także jako ‘zręczny zwrot, trafny dowcip’. W prozie autorki *Dzidzi* aż się roi od tego typu fraz i powiedzeń. Inna sprawa, że trudno je niekiedy oddzielić od wcześniej wspomnianych podśluchańców. Niekiedy

³ W. Szymborska, *Rymowanki dla dużych dzieci*, Kraków 2003, s. 39–43.

⁴ Zob. <https://sjp.pwn.pl/sjp/bon-mot;2552499.html> [dostęp: 21 listopada 2017 roku].

jednak tworzą one nieoczekiwane zbiór złotych myśli, siermiężnych językowo aforyzmów, które z niejaką dozą ironii nazwać by można świętymi maksymami. Świętymi oczywiście dla tych, którzy je wypowiadają i którzy przyjmują.

Tak natomiast wygląda to w ich realizacji językowej:

„Na prawo syf, na lewo syf” (s. 5) stanowi swoiste nawiązanie do dawnej powojennej piosenki z czasów odbudowy *Na prawo most, na lewo most*. Ale jakże odległe w wyrazie!

„Najlepsza szkoła jest na bazarze. Po co sobie do łba te głupoty wkładać. A na co to komu” (s. 15). Tak właśnie twierdzi jedna z Królowych Bazarowych i biorąc pod uwagę spadający sukcesywnie stan rodzimej edukacji, trudno nie przyznać jej choćby odrobiny słuszności.

„Święta Bozia z góry zerka, jak nam w rękach tańczy ścierka” (s. 23) – to niewątpliwie metafizyczna maksyma dotycząca odgórnego nadzoru nad porządkami oraz przenikania się – także w języku – sfer *sacrum* i *profanum*. Sentencja ta zostaje uzupełniona jeszcze jedną brutalną, acz życiową kobiecą konstatacją, mającą językową postać tajemnej życiowej wskazówki: „Wielki sekret z babci na matkę i z matki na córkę: «Czyść mieszkanie swe, a nie zapomnij o sraczu»” (s. 29).

Interesujące, że większość maksym i sentencji dotyczy zachowań i sytuacji życiowej kobiet. W końcu forma kieszonkowego atlasu zobowiązuje, także werbalnie. Zdarzają się jednak sformułowania wcale niekoniecznie przyjazne w swej wymowie, np. „Sprawiedliwa oliwa na wierzch wypływa, a stara baba pod powierzchnię się skrywa” (s. 132).

Są też prawdziwie wyczelowane językowo aforyzmy mieszczące w sobie napiętnowane kobiece zachowanie oraz dobitne porównanie, będące puentą całości: „Bycie powolną w przestrzeni publicznej to jak beknięcie na przyjęciu” (s. 117).

Innym przykładem kryjącym w sobie aspekt porównania, tym razem do kobiety, może być stwierdzenie narratora odnośnie do urzędowych papierów, który mówi: „przecież wypieszczone jest wszystko jak własna żona” (s. 175).

Osobnym zjawiskiem zarówno w życiu, jak i w literaturze wydaje się postać Urzędniczki. I choć nie doczekała się ona w powieści osobnego rozdziału na swój temat, to jej właśnie dotyczy jeden z ciekawszych bon motów, nawiązujący poniekąd do samego Marka Hłaski: „Gdy Bozia stworzyła Urzędniczkę, to jakby ósmy dzień dodać do tygodnia” (s. 172). Jest to na tyle językowo dosadne, że nic dodać, nic ująć. To esencja egzystencji.

Kończąc przegląd językowych fraz widocznych w prozie Sylwii Chutnik, długo jeszcze można by wymieniać pomysłowe ciągi słowne zapadające w pamięć, a zarazem niosące ze sobą potężny ładunek werbalny i emocjonalny. Jednym z nich jest chociażby wielokrotnie powtarzająca się na kartach *Kieszonkowego atlasu* charakterystyczna fraza: „Jezu, cotosięterazdziejwnaszymkraju” (s. 81).

Jej postać językowa, uwydatniona również przez sposób zapisu, każe rozumieć ją jako niekończący się lament: stojących w kolejce, czekających w przychodniach, handlujących na bazarze i wielu innych. Wszystkich tych, którzy przewijają się przez kolejne rozdziały książki i zarazem odcinki prawdziwego życia.

Peryfrazy i autorskie trawestacje

W groteskowym i karykaturalnym niekiedy języku bohaterów i narratorów Sylwii Chutnik znaleźć można niekiedy sformułowania przykuwające uwagę swoją trafnością. Jednak w przeciwieństwie do wielu innych kwestii są one napisane językiem literackim, co dowodzi, że autorka *Cwaniar* doskonale umie się posługiwać wszystkimi odmianami polszczyzny.

Przyjmijmy zatem słownikową definicję peryfrazy, będącej „figurą stylistyczną polegającą na zastąpieniu słowa oznaczającego dany przedmiot, czynność, osobę przez jego opis lub metaforę”⁵. W *Kieszonkowym atlasie kobiet* warto przyjrzeć się chociażby dwóm takim figurom.

„Kości to kobieta, która wystawiona na miejskie chropowatości rozwała się do mięsa. Maria to kobieta, która wystawiona na chropowatości losu próbuje się nie rozwalić” (s. 35). Tak zostaje przedstawiona egzystencjalna definicja jednej z bohaterek *Kieszonkowego atlasu*, która aby poczuć ból istnienia, a właściwie w ogóle to, że żyje, regularnie ociera sobie ręce do krwi o każdy napotkany mur.

W innym miejscu czytamy: „Moment, w którym tracimy świadomość, ale jeszcze nie śpimy, jest szparą w naszym istnieniu” (s. 118) Ta osobliwa chwila, ujęta w kunsztowną peryfrazę, dotyczy Łączniczki umierającej w piwnicy własnego domu, która mimo agonii długo unosi się na powierzchni istnienia.

Innym zabiegiem językowym, na który można i warto zwrócić uwagę w prozie Sylwii Chutnik, są celowe autorskie trawestacje innych tekstów i znanych powiedzeń. Wszystko to po to, aby w kontekście powieściowej rzeczywistości bohaterów nabrały one zupełnie nowych znaczeń. „Spieprzaj, dziadu, i żeby cię tu więcej nie było” (s. 57) – w ten sposób przepędza się na bazarze jednostki niepożądane, przy okazji cytując klasyka. Słowami przerobionej kolędy: „Luli luli laj, moje ty dzieciątko, luli luli laj, moje ty strupiątko” (s. 58) jedna z bohaterek usypia z czułością swoje nienarodzone dziecko.

Oburzona kolejka emerytów w przychodni nie wpuszcza przed czekający szereg nikogo, deklarując dobitnie: „Niedoczekanie, po naszym, kolejkowym, trupie” (s. 80). Jeżeli ktoś jednak koniecznie musi dla siebie coś wywalczyć w placówce państwowej służby zdrowia, może się to odbyć w jedyny określony sposób: „Odbiór wyników tylko na nazwisko, tylko po czternastej, tylko u pani Hani, tylko spluń przez lewe ramię. Jak jesteś kombatantem, z widoczną ciążą, to wchodzisz bez kolejki, ale

⁵ Zob. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/peryfraz.html> [dostęp: 21 listopada 2017 roku].

z wiązanką przekleństw za plecami” (s. 85). W ostateczności jednak warto zachować ewangeliczną pokorę, ponieważ – jak twierdzi znający życie i Biblię narrator – „przychodnia łaskawa jest, cierpliwa; wszystkich przyjmie, wysłucha, przebada” (s. 84).

Nie zawsze jednak biblijne trawestacje są tak przyjazne dla bohaterów. Dość wysłuchać modlitwy dawnej Łączniczki, aby się przekonać, że wystarczy specjalna osobista intencja, żeby zemsta znalazła swoje odbicie w języku: „Zdrowaś, Mario, zemsty pełna, Wściekłość z Tobą. Błogosławionaś Ty między niewiastami i błogosławiony owoc wendety Twojej” (s. 102). Jak się ostatecznie okaże – modlitwa ta będzie mieć moc sprawczą, ale to już przerośnię umierającą Marię, która nie spodziewała się, że istnieje takie zjawisko jak magiczna funkcja języka.

Przekraczanie i łamanie – sposobami na pisanie

Przekraczanie granic języka literackiego nie jest niczym nowym, a jego źródeł można się doszukiwać już w epoce romantyzmu. To właśnie wtedy w swojej pierwszej balladzie o znamienym tytule *Romantyczność* Adam Mickiewicz włożył w usta czcigodnego starca dosadną kwestię: „dziewczyna duby smalone bredzi”⁶, od czego przyzwyczajonym do elegancji słowa klasykom włosy jeżyły się na głowie. Język potoczny usankcjonowali w naszej literaturze także pozytywiści, którzy starali się o wierny rzeczywistości językowy obraz świata. W międzywojniu szczególne zasługi w tym zakresie przypisać trzeba Skamandrytom, a po wojnie – artystom słowa nazywanym kaskaderami literatury⁷, wśród znaleźli się Marek Hłasko, Andrzej Bursa, Rafał Wojaczek czy Edward Stachura. Nie sposób też pominąć Mirona Białoszewskiego i jego literackich eksperymentów językowych opartych na żywej mowie. Obecność Sylwii Chutnik w tym gronie – choć w nieco innym czasie i stuleciu – jest dowodem na to, że sztukę operowania językiem w różnych jego odmianach opanowała ona do granic wirtuozerii.

Jeżeli jedna z bohaterek *Cwaniar* mówi z przekonaniem: „Więcej mnie nie trzeba”⁸, to samo mogłaby o sobie powiedzieć Sylwia Chutnik. Jej pisanie bowiem jest dokładnie takie, jakie sobie wymyśliła, a ona sama jest doskonała jako pisarka i niczego więcej jej nie potrzeba. Jest taka, jaka chce być.

Bibliografia

Chutnik S., *Cwaniary*, Warszawa 2012.

Chutnik S., *Kieszonkowy atlas kobiet*, Kraków 2009.

Kaskaderzy literatury, red. E. Kolbus, Łódź 1986.

⁶ A. Mickiewicz, *Wybór pism*, Warszawa 1951, s. 24.

⁷ J. Brudnicki, *Kaskaderzy literatury* [w:] *Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, Łódź 1986, s. 5–11.

⁸ S. Chutnik, *Cwaniary*, dz. cyt.

Mickiewicz A., *Wybór pism*, Warszawa 1951.

Słownik języka polskiego PWN, sjp.pwn.pl

Szyborska W., *Rymowanki dla dużych dzieci*, Kraków 2003.

Streszczenie

Artykuł jest próbą pokazania specyfiki języka pisarstwa Sylwii Chutnik – przedstawicielki młodego pokolenia polskich prozaików. Oryginalność języka jej powieści widoczna jest zarówno przez język bohaterów, jak i przez częste i celowe nawiązania do żywej mowy. Kolokwialne odwołania są materią pisarską Sylwii Chutnik i decydują o jej niekonwencjonalności w gronie współczesnych polskich pisarzy. Znaki szczególne jej pisarstwa to elementy podsłuchane, słowne anegdoty, peryfrazy i trawestacje.

Osobne zjawisko stanowią wyraziste typy bohaterek, składające się na barwną galerię postaci posługujących się charakterystycznym językiem.

Pisarstwo młodej autorki zostaje też zestawione z kontekstami wcześniejszych i współczesnych tendencji literackich i epok, po to aby przy jednoczesnych pokrewieństwach kulturowych pokazać jej swoistość i niepowtarzalność.

Słowa kluczowe

język potoczny, żywa mowa, przekraczanie granic, trawestacja, peryfraz

„I am enough”. About crossing the boundaries of language in the writing of Sylwia Chutnik

Summary

The article is an attempt to show the specificity of the writing of Sylwia Chutnik – a representative of the young generation of Polish writers. The originality of her novel language is evident both in the language of characters and in the frequent and intentional references to living speech. Colloquial appeals are the essence of the writing of Sylwia Chutnik and they decide on its unconventionalness among the contemporary Polish writers. Elements of eavesdropping, verbal anecdotes, circumlocutions and travesties are the special characters of her writing. Expressive types of heroines, consisting of a colourful gallery of characters using a characteristic language remain its distinct phenomenon, too.

The young writer's writing is also juxtaposed with the contexts of earlier and modern literary trends and epochs, so that, at the same time, cultural affinity and the unique character can be shown.

Keywords

colloquial language, living speech, crossing borders, travesty, circumlocution

KOMENTARZE DO TEKSTÓW

O wypowiedaniu niewypowiadalnego

Zatytułowanie monografii, której duża część jest poświęcona językowi poetyckiemu, jako *Przekraczanie granic języka* w znakomity sposób ujmuje najistotniejszą cechę tego języka. Poezja służy bowiem mówieniu o tym, czego się nie da wypowiedzieć zwykłym językiem, tzn. przy użyciu ściśle pojętego systemu językowego, jego leksyki (łączliwości wyrazowej) i gramatyki, które przeznaczone są do mówienia o świecie doświadczanym zmysłowo i dostępnym intelektualnie. Język utrwała to doświadczenie i umożliwia mówiącym porozumiewanie się w obrębie rzeczywistości, przewidzianej przez wspólny kod. Żeby więc powiedzieć coś o tym, co wykracza poza doświadczenie życia codziennego, żeby przekazać głębszą wizję świata, bogactwo indywidualnych przeżyć, trzeba przekroczyć standardowe użycie języka. Jak wiadomo, dotyczy to nie tylko poezji, ale również – a może nawet przede wszystkim – filozofii (zwłaszcza metafizyki) i religii (teologii), o czym przejmująco mówił przed laty Leszek Kołakowski¹. Wszelkie mówienie o Bogu i szerzej – o rzeczywistości transcendentnej ma sens wyłącznie analogiczny.

Przedstawione w tomie interpretacje utworów poetyckich w znakomity sposób pokazywały mechanizmy operacji dokonywanych na języku (i za pomocą języka), a także osiągane dzięki nim bardzo różne cele. Wygląda, jakby utwory zostały wybrane w sposób zamierzony, aby ilustrować tę różnorodność, choć wiem, że nie było to przez organizatorów zaplanowane.

Wiersz Tomasza Różyckiego, analizowany przez profesor Teresę Dobrzyńską, wykazuje stosunkowo niewiele naruszeń reguł językowych. Są tu metafory mało oryginalne: *światło*, które płynie (pić można tylko płyn), *upaja*, *napętnia* człowieka, *wchodzi do środka*; *wojna między mrokiem i światłem*. Najbardziej oryginalna metafora to 'dotyk' *ust dnia*, a więc jakby 'pocałunek dnia'. Całość służy ekspresji przeżycia autora (podmiotu lirycznego), przeżycia egzystencjalnego, jakby powołania do istnienia przez światło. Można więc tu mówić o ekspresjonizmie w poezji, swoistej ekspresjonistycznej funkcji języka poetyckiego.

Wiersz Józefa Czechowicza w interpretacji profesor Anny Pajdzińskiej przedstawia inną sytuację. Tu jest znacznie więcej przekroczeń języka standardowego: *księżyc toczy się*, *upadnie*; *fijołkowy cień uklęknie*; *noc czeka cierpliwie*. Wszystko służy obrazowaniu świata rzeczywistego, ale przeżywanego subiektywnie, widzianego letnią nocą w świetle księżyca, a więc przedmiotem jest świat rzeczywisty, ale

¹ „Mówić o tym, co niewypowiadalne”, *Religion*, New York 1982, tłum. pol. 1987.

ujęty nie realistycznie, raczej impresjonistycznie. Można by więc w tym wypadku porównać rolę języka poetyckiego do funkcji tworzenia subiektywnych obrazów świata, charakterystycznych dla malarstwa impresjonistycznego.

Dopiero jednak w wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, analizowanym przez profesor Magdalenę Danielewiczową, przekraczanie reguł języka służy do wyrażania tego, co niewyrażalne – do przekazywania wizji świata, niedającej się ująć w inny sposób, dotykającej najgłębszych prawd o świecie: o sensie, przemianach, powtarzalności zjawisk. Można by – paralelnie do poprzednio omawianych wierszy – mówić tu o poezji symbolicznej i – odpowiednio – symbolicznej funkcji języka poetyckiego. Ta wizyjność, syntetyczność obrazów widoczna jest w takich fragmentach wiersza *Sur le pont d'Avignon*, jak przywołanie „wszystkich wiosen”, wizja zniszczonych miast („widma miast – gotyk srebrzysty”), „uchodzenie łań”, a może także sam powtarzający się taniec na moście, który wbrew swojemu przeznaczeniu nie służy łączeniu ludzi, ale jest miejscem, w którym nieuchronnie toczą się ludzkie losy. Jest zadziwiające, jak silnie w poezji Baczyńskiego, bardzo przecież młodego człowieka, obecne są dawne archetypiczne motywy (toposy) kulturowe i antropologiczne. Wygląda, jakby przychodziły one do niego spoza jego świadomości, z zewnątrz lub z głębokich pokładów jego osobowości twórczej, kształtowanej atawistycznie przez pokolenia przodków.

Wreszcie wiersz Ryszarda Krynickiego (*Język, to dzikie mięso*), analizowany przez profesor Elżbietę Wierzbicką-Piotrowską, jest przykładem poezji intelektualnej, w której skomplikowane, świadomie przeprowadzane operacje językowe, wykorzystujące dwuznaczność słowa *język* (‘część ciała’ i ‘narzędzie komunikacji’), prowadzą do przekazania ważnych refleksji o roli języka. Służy on zarówno mówieniu prawdy, jak i kłamstwu (propagandzie) i z tym „rozdwójaniem” wrasta głęboko w człowieka, wywołując w nim niezdolność do odróżniania prawdy od fałszu. Wiersz Krynickiego miał być przykładem ilustrującym naruszenie reguł gramatycznych jako środka służącego poezji, jednakże głównym elementem konstrukcyjnym w tym wierszu jest dwuznaczność tytułowego słowa, wokół której ogniskuje się całe obrazowanie, a działania na gramatyce (np. interpunkcji), wywołujące niejednoznaczność, pełnią jedynie rolę dodatkową.

Intelektualizm wiersza Krynickiego bazuje na świadomym naruszeniu reguł języka, nasuwa się jednak myśl, że może być poezja intelektualna respektująca reguły języka, która w inny sposób dotyka, tego, co „niewyrażalne”. Przykładem takiej poezji mogą być – jak sądzę – wiersze Czesława Miłosza, których przesłanie filozoficzne dokonuje się w zgodzie z regułami języka. Świadectwem tego jest na przykład wiersz *To*. Ujmuje on to, co się nie daje nazwać, przez przywołanie przejmujących sytuacji, które docierają do istoty świata, najgłębszej prawdy o nim, przez doświadczenie egzystencjalne, dla którego nie ma nazwy. Przypomnijmy fragment tego przejmującego wiersza:

I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia
Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu,
A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać.

TO jest podobne do myśli bezdomnego,
kiedy idzie po mroźnym, obcym mieście.

I podobne do chwili, kiedy osaczony Żyd widzi zbliżające się
Ciężkie kaski niemieckich żandarmów.

TO jest jak kiedy syn króla wybiera się na miasto
i widzi świat prawdziwy: nędzę, chorobę, starzenie się i śmierć.

TO może też być porównane do nieruchomej twarzy kogoś,
Kto pojął, że został opuszczony na zawsze.

Albo do słów lekarza o niedającym się odwrócić wyroku.

Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur,
I zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom.

Przewidziany przez gramatykę najogólniejszy zaimek *to* służy wskazaniu tego
najważniejszego, co nie daje się nazwać, a co jest doświadczeniem osób w sytu-
acjach opisanych w wierszu.

Elżbieta Misiak

*Zespół Państwowych Szkół Muzycznych nr 4 im. K. Szymanowskiego
w Warszawie*

Jak uczyć poezji?

Padły tu wyjątkowo ciekawe pytania, dotyczące zarówno znaczenia słów, jak i naszych możliwości jako nauczycieli, którzy mają zapoznawać uczniów z poezją. Sądzę, że wszyscy doświadczamy czasami bezradności w posługiwaniu się słowem. Zapewne jeszcze częściej od nas, choć niekoniecznie bardziej świadomie, doświadczają jej nasi uczniowie. Ale warto podejmować próby!

Często jako wiersz wprowadzający w poezję proponuję krótki utwór Safony, w którym zwraca się ona do „nieznającej poezji”. Każdy wiersz, który odwołuje się do uczuć, doświadczeń, może być kluczem otwierającym wyobraźnię. Poruszona przez referentów sprawa dewaluacji, wyprania języka ze znaczenia i pytanie o negatywizm widoczny w podejściu do języka samych poetów to rzeczywiście bardzo ważna kwestia. Wystarczy zajrzeć do zaproponowanego dzisiaj wiersza *Język, to dzikie mięso* Ryszarda Krynickiego albo zastanowić się nad „ziemią bezgramatyczną” w wizji przyszłości, jaką rysuje nam Czesław Miłosz, żeby zderzyć się z czymś pesymistycznym, z negatywnym spojrzeniem na to, co jest, co będzie z językiem i kulturą, żeby spotkać się z relatywizmem typowym dla tak zwanej ponowoczesności i postprawdy.

Ale to tylko jeden wymiar współczesności, w której – kto wie? – może poeci dopiero szukają dla siebie nowych dróg wyrazu? Wspomnę o zajęciach, które parę lat temu prowadziłam z klasą maturalną. Czytaliśmy dwa z utworów omawianych podczas tej sesji – *W malinowym chruśniaku* Bolesława Leśmiana i *Lubię, kiedy kobieta...* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Uczniowie mieli zanotować swoje refleksje nad tymi wierszami w kontekście pytania: „Jak chciałbyś kochać i jak chciałbyś być kochany?”. Powstały bardzo interesujące wypowiedzi, niektóre naprawdę głębokie.

I tu wracam do poprzednich wypowiedzi, które padły w tej dyskusji, oraz do wątpliwości – jak uczyć poezji? Sądzę, że niekoniecznie analizując drobiazgowo każdy utwór. Minimum wiedzy jest, rzecz jasna, potrzebne, ale absolutnie niezbędne jest zaangażowanie emocji. Nie chodzi o to, by podać prawidłowo wszystkie informacje o podmiocie lirycznym lub bohaterze wiersza, ale żeby choć przez chwilę móc się z nim utożsamić.

Dodam, że na tamtych zajęciach wszyscy uczniowie, z wyjątkiem jednego, wybrali wiersz Leśmiana jako bardziej odpowiadający ich wyobrażeniu i marzeniu o miłości. To wiele mówi. Młodość szuka – jak się wydaje – w tym zamieszaniu relatywizmu i postprawd czegoś prawdziwego, jakiejś rzeczywistej wartości, której

można zaufać, bazy, na której można coś oprzeć, zbudować. Jeśli się pokaże na lekcjach, że poeci też tego szukali i nadal szukają, mamy dobry punkt wyjścia do zrozumienia i nauczania czegoś sensownego o poezji.

Oczywiście, w poezji zawsze obecny będzie wymiar tego Wielkiego Braku, a także przemilczenia, o których pisał Norwid. To tajemnica słowa wiążanego, do której tylko próbujemy się przybliżać, ale której granica wykracza daleko poza nas samych. Rozumiał ten Wielki Brak Norwid, rozumiał z pewnością Herbert, gdy w *Panu Cogito* zderza podmiot i przedmiot myślenia. To chyba zresztą ten Brak, ta niedookreśloność, nie w pełni wysławialność czynią poezję czymś tak wspinałym. Bardzo dziękuję moim przedmówczyniom za postawienie tak istotnych pytań i za tę inspirującą dyskusję.

Monika Anna Kolenda

LXXXIII Liceum Ogólnokształcące im. E. Konopczyńskiego w Warszawie

Jaki jest język?

Język jest jak rtęć. Tworzy amalgamaty, wykazuje dużą lotność, wchłonięty w nadmiarze wywołuje ślinotok, pieczenie w przełyku i ból głowy. Rozpuszczalny, a zarazem trwały. Przedostaje się do organizmów żywych i w nich się kumuluje. Grecka nazwa rtęci, *ὕδραργυρος*, to nic innego jak 'ciekle srebro' (*ὕδωρ* + *ἄργυρος* = woda + srebro).

Srebrzysty, połyskliwy, migotliwy – taki jest język w wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Oddający jednocześnie to, co było, jest i będzie, żywy twór zawierający w sobie promieniste katedry francuskie w stylu *rayonnant*. Baczyński, jak Giotto, który w swoich freskach wykorzystał miękki modelunek *cangiante* do oddania cieni i refleksów, po mistrzowsku uchwycił to, co nieuchwytnie.

Istnieje anegdota, zgodnie z którą na portrecie rozpoczętym przez swego mistrza Cimabuego Giotto miał namalować muchę. Artysta zrobił to tak udatnie i z taką precyzją, że mistrz daremnie próbował odgonić błonkoskrzydłą, przekonany, że jest prawdziwa. *Sur le pont d'Avignon* to nic innego jak mucha Giotta. Widzimy to, co niewidoczne, słyszymy to, co przebrzmiało, oślepia nas światło słoneczne przepływające przez rozety.

Ale twórca-poeta to ktoś więcej niż malarz. Twórca-poeta to rzeźbiarz, który jak Michał Anioł widzi gotową rzeźbę w kawałku marmuru i usuwa zbędne kawałki.

Twórca-poeta to również rysownik. Homer z taką precyzją oddał wygląd tarczy Achillesa, że niemal słyszymy ryk wołów, krzyki biesiadników weselnych, szum łańców zboża. Nozdrza drażni zapach pieczonego mięsa, a na języku mamy słodycz dojrzałych winogron. Pierwsza ekfraza jest tak doskonała, że prowadzi do *energei*. Tak dalece wierzymy autorowi, że identyfikujemy się z herosem.

Język to zatem potężny czarownik. Nadaje dynamikę czasową czemuś, co jej samo z siebie nie ma (temporalizuje), i uprzestrzenia. Uprzestrzenia, a zatem twórca-poeta to również architekt, który nadaje słowom kształt i tworząc ich nową formę, przydaje im nową treść. Tak jak Apollinaire w swoich kaligramach, który obcując z bohemą z Montmartre'u postanowił, że też będzie rysował.

Twórca-poeta to również iluzjonista. Pokazuje nam, że nic nie jest takie, jak się wydaje. Ryszard Krynicki w swoim wierszu zwodzi nas, żartuje, tumani. To wszystko dzięki tej wyjątkowej właściwości języka, który nie przekracza granic, bo jest ponad nimi.

Barbara Gęlczewska

XIII Liceum Ogólnokształcące im. płk. L. Lisa-Kuli w Warszawie

By usłyszeć głos POETY...

*Bo nie ma wczucia bez rozumienia i rozumienia bez wczucia...*¹

Wiersza nie da się sprowadzić tylko do gramatyki, chociaż wykonany jest jej narzędziami. Miał zatem rację Henryk Pustkowski, gdy swoją pracę z 1974 roku, zatytułowaną „Gramatyka poezji”?, opatrzył znakiem zapytania oraz zastrzeżeniem, iż nie podejmuje się kanonizowania metody Jakobsonowskiej². Intuicję autora potwierdziły po wielu latach doświadczenia szkoły kognitywistycznej, która zrelatywizowała formalizm strukturalistów, podejmując ciekawe próby łączenia zjawisk gramatycznych z ludzkim sposobem pojmowania świata i mówienia o nim. Czy w takim razie lekcje liryki w szkole należy podporządkować nowym modelom językoznawstwa? Wydaje się, że proces ten już zachodzi, skoro badamy z uczniami na przykład językowy obraz świata w czytanych tekstach, rozważamy podstawowe opozycje semantyczne między przestrzenią a czasem, próbujemy pogłębiać rozumienie przez praktyczne analizowanie elementów obrazowania odniesionych do tzw. ram interpretacyjnych.

Spróbuję odrzucić tę perspektywę, powracając do kwestii zasygnalizowanej na początku. Kiedy uznamy, że interpretując poezję, wydobywamy ją z naporu gramatyki? Moim zdaniem dzieje się to wówczas, gdy umysł odbiorcy wyzwoli się z racjonalnie kontrolowanych procesów poznawczych, z ich schematycznego odzwierciedlenia w języku. Tłumaczy to na sposób filozoficzny Emmanuel Lévinas:

A może właśnie kresu dobiega racjonalność związana wyłącznie z byciem podtrzymanym przez słowa, z Wypowiedzianym Mówienia, z Wypowiedzianym, które przekazuje wiedzę i prawdę w postaci niezmiennych jednostek [...] jakiejś istoty czy systemu [...]. Rzeczywistość konkretna to człowiek – zawsze już w relacji ze światem czy też już rzutowany poza swoją chwilę³. Wprowadzić sens w Byt [...] to dać znak, zniweczyć struktury języka...⁴.

¹ J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 1993, s. 436.

² H. Pustkowski, „Gramatyka poezji”?, 1974, s. 44. Przyznam, że publikacja autora była dla mnie – nauczycielki rozpoczynającej pracę w szkole średniej – niezwykle inspirująca. Stanowiła wzór dla lekcji poświęconych językowi poetyckiemu, a szczególnie obrazowaniu...

³ E. Lévinas, *Imiona własne*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2000, s. 23.

⁴ Tamże, s. 163.

Lévinas opowiada się za zachowaniem **mowy żywej**, skierowanej do bliźniego, do Osoby – tak rozumiana komunikacja sytuuje się ponad systemem językowym. Najważniejszy jest „poznający” – PODMIOT, dzielący się swoim ja. Dzięki relacji z drugim człowiekiem może on przekraczać własne, jednostkowe przeżycia i je uniwersalizować.

Doświadczenie lektury wiersza w kontekście hermeneutycznym wymaga więc **dialogu** z cudzą myślą (autor – inny uczeń – nauczyciel), prowadzonego z chęcią zrozumienia wszystkich interlokutorów. W jego centrum znajdują się dociekania wokół prawd życiowych, przeżyć wewnętrznych, emocji, doznań zmysłowych. Nauczyciel powinien zatroszczyć się o to, by dialog między wszystkimi uczestnikami **rozmowy** miał charakter otwarty, a stanie się to wtedy, gdy zostanie uruchomione **myślenie refleksyjne**, odwołujące się do wglądów duchowych, struktur symbolicznych, empatii i wartości. Przekraczanie granic języka poetyckiego w tym rozumieniu dotyczyłoby **sfery egzystencjalno-etycznej**.

W jakiej mierze stanie się ono stymulatorem zdarzenia dydaktycznego, z założenia charakteryzującego się „oczekiwaniem nieoczekiwaności”⁵, a więc sytuacji, która zaskakuje, wzmacnia inwencję twórczą, stanowiąc przeciwieństwo inercji myśli, schematyzmu w rozumowaniu, słowem: różnych przewinień wynikających z niechęci do czytania, tak dramatycznie wyeksponowanych przez prelegentkę podczas prezentowania wyników pracy nad uczniowskim odbiorem poezji miłosnej?

Wydawałoby się, że problematyka uczuć – bliska psychice nastolatków – powinna skłaniać do osobistych uwag, otwierać na doświadczenie egzystencjalne, prowokować do dyskusji o więziach międzyludzkich, osobliwości dotyku, ranach zadawanych sercu...⁶. Tymczasem obserwowany brak wrażliwości jest zastanawiający i rodzi pytanie: czy wynika to z niezrozumienia dialogu, o który upominają się hermeneuci, nietrafnie dobranych metod dydaktycznych, czy raczej z niemocy słowa pozbawionego siły oddziaływania, ponieważ kultura masowa bodźcuje młode pokolenie znacznie silniej?

Być może to poezja osiągnęła ów punkt graniczny, który wskazuje na wyczerpanie się już jej instrumentarium, skoro powszechnie sami twórcy, a wraz z nimi krytycy literaccy głoszą tezy o pustych symbolach i zużytych przedmiotach piękna, oceniając czy badając zachodzące zjawiska z zastosowaniem kategorii negatywności? Nie rozpraszają obaw nawet wybitni twórcy, gdy mówią:

⁵ Termin Lévinasa.

⁶ W latach osiemdziesiątych XX wieku uczniowie jednej z klas czteroletniego liceum po analizie i interpretacji IV części *Dziadów* otoczyli gromadnie nauczycielkę, by podziękować za lekcję miłości; w latach dziewięćdziesiątych „ubocznym” efektem lekcji poświęconej językowi miłości w polskiej prozie był tajemniczy upominek dla prowadzącej w postaci kompletu zebranych przez młodzież harlekinów. Epizodów tego typu było wiele, ale w związku z nimi nasuwa się ważny wniosek: emocje przy podejmowaniu tematyki uczuć doprowadzają do tzw. zdarzeń krytycznych, a te wymagają od nauczyciela wydawania rzetelnych osądów, przede wszystkim refleksyjnych i diagnostycznych.

Poeta to na pewno ktoś
Słuchajcie głosu poety
Choćby ten głos
był cienki jak włos
Jak jeden włos Julietty

Jeśli się zerwie włoszek ten
to nasza nudna kula
upadnie w ciemność

Czy ja wiem
albo się zbłąka w chmurach

Słyszycie Czasem wisi coś
na jednym włosku wisi
Dziś włoskiem tym poety głos
Słyszycie

Ktoś tam słyszy

(Tadeusz Różewicz, *Włoszek poety*⁷ z tomu *Uśmiechy*, 1955).

Chciałabym, żeby uczniowie usłyszeli głos Poety, odbierając go inaczej niż tylko z perspektywy stylu odbioru reprezentowanego przez znawców. Zezwólmym dzieciom i młodzieży na **pobłądzenie w rozmowie** o poezji, bo nic tak nie motywuje jak możliwość swobodnego wypowiedzenia się i inspirująca zachęta nauczyciela.

Jak zatem „zadziałać”, by młodzież mogła swobodnie poruszać się w sferze, która humanizuje, stanowi o naszym człowieczeństwie w czasach jałowienia uczuć, w czasach niesprzyjających kontemplacji i myśleniu symbolicznemu? Lekcje poezji należałoby najpierw rozpocząć **od**:

- określania przez ucznia własnej sytuacji egzystencjalnej, nieuprzedzonej czytany tekstem,
- mówienia o stanach emocjonalnych (co czuję?, jak odbieram różne zjawiska?),
- nauki patrzenia na ludzi i rzeczy, na świat zewnętrzny (uruchomienie różnych perspektyw, np. przestrzennych: z lotu ptaka, z okna domu, zza muru; relacyjnych: twarzą w twarz, z empatią...) itd.

⁷ W 2017 roku wiersz został uznany za światowy hymn książki.

Dopiero po tak pojętym dialogowaniu (**mowa żywa**), stanowiącym przygotowanie do empatycznego rozumienia drugiego człowieka, można zmierzać **do** tekstu poetyckiego.

Posłużę się prostymi przykładami z własnej praktyki. Wyrwałam młodzież z rutyny codzienności szkolnej, gdy nagle poprosiłam o spojrzenie na niebo przez otwarte okna. Nawet nie przyszła mi wtedy do głowy myśl: *widzę, oni nie widzą*, bo wszyscy zobaczyli to, co było niespodzianką tego poranka – szybko przepływające chmury kłębiaste niesamowitych kształtów i kolorów. Zaczęli dzielić się swoimi emocjami. U jednych dziwaczne, zmienne formy wzbudzały lęk, u innych miłe doznania skojarzone z dzieciństwem, u jeszcze innych odczucie potęgi Boga. Luźna rozmowa o przeżyciach, wywołanych obserwacją zjawisk przyrodniczych, przełamała obcość wobec wprowadzonego za chwilę wiersza *Obłoki* Czesława Miłosza.

Podobna inspiracja posłużyła do otwarcia ciekawej dyskusji o wędrowaniu wzrokiem dalej niż za horyzont, gdy przyszło zmierzyć się z trudnym, awangardowym wierszem Juliana Przybosia *Widzę*. Moją uwagę – jako animatorki takich dyskusji – zwracał fakt, że nie wszyscy uczniowie podejmowali bardzo osobiste rozmowy, ale już samo postawienie pytań: czego doznajesz? co czujesz? dostarczało podniecia do refleksyjnego angażowania się w ciszy własnego wnętrza (wypowiedź uczennicy: *ja nie mówię, ale wczuwam się*⁸).

Zaryzykowałabym twierdzenie: młodzież rozumiała głębiej, bo zaczęło się doświadczanie rzeczywistości i słuchanie Innego. Dopiero uwzględnienie takich stanów pozwoliłoby wniknąć w przeżycia czy myśli twórcy oraz skonfrontować się z jego wizją świata.

Kolejną sferę przekraczania granic gramatyki w języku poetyckim, pojętą już mniej filozoficznie i psychologicznie, dałoby się określić jako **estetyczną**. W jej obszarze znalazłyby się wszelkie **działania performatywne** wokół słowa, **kinestetyczne**, **oralne** oraz **ikoniczne**. Część z nich polega na komunikowaniu się pozawerbalnym, tylko za pomocą języka ciała. Metody obrazowo-gestyczne koncentrują się na wyobrażaniu sobie i wizualizowaniu w myślach stanów rzeczy czy doznań ewokowanych przez wiersz. Naturalny ruch, gesty i mimikę wzbogacają obrazy, piktogramy, rysunki, muzyka, dźwięki z otoczenia, różne rekwizyty, które odnoszą się do sytuacji lirycznej. Język poetycki zostaje przełożony na inne kody, na przykład za pomocą twórczego ćwiczenia **animowania metafor**.

Warto rozważać fenomen **odbioru artystycznego**, gdyż przekraczanie linii między tym, co werbalne i niewerbalne, przynosi zaskakujące efekty, ożywia pracę nad wierszem. Performizacja (a także jej odmiana – wizualizacja przełożona na medium elektroniczne), granie scenek pantomimicznych czy dokonywanie przekładu intersemiotycznego na język plastyki zdają się realizować przekona-

⁸ Przypomina się fraza Józefa Tischnera, zamieszczona jako przesłanie do mojego głosu w dyskusji.

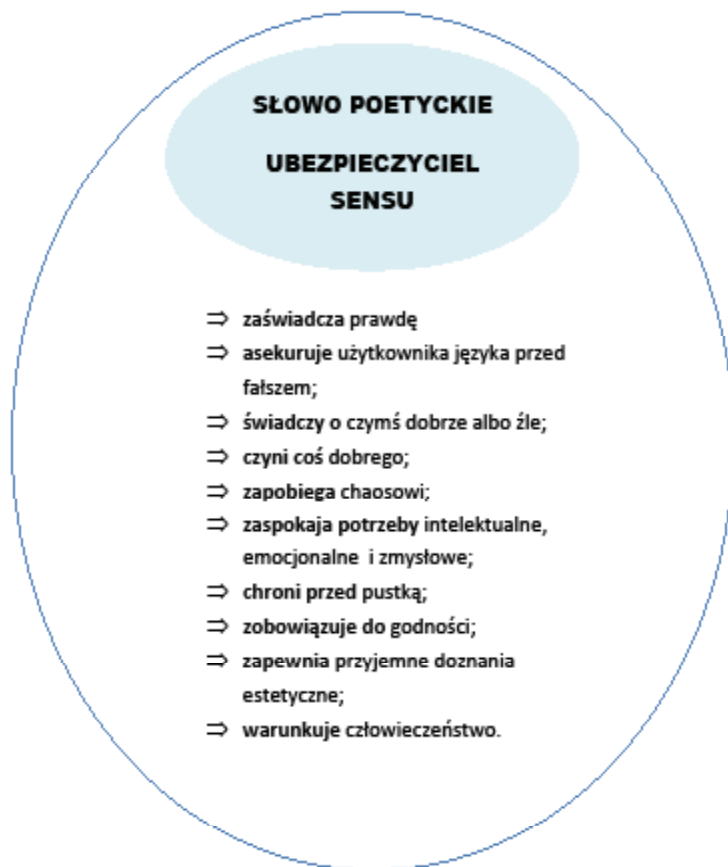
nie hermeneuty – Paula Ricoeura⁹, że język łączy nie tylko sens i dźwięki, lecz także sens i różne zmysły. „Zawieszona” podczas tych procesów gramatyka poezji zmusza młodych odbiorców do aktywności twórczej, a w pewnych przypadkach, co sprawdziłam praktycznie na lekcjach, staje się skuteczną metodą przybliżania pojęć abstrakcyjnych, np. ironii. O ileż łatwiej wyjaśnić wtedy sens tak trudnych wierszy, jak *Rozum* Ewy Lipskiej, *Jonasz* Zbigniewa Herberta czy niektóre wiersze Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka. Nie zawsze w wypadku performizacji gramatykę da się sprowadzić do punktu zerowego. Czasem funkcjonuje, tak jak w akcjach Beresia, jako hasła, słowa kluczowe.

Ożywianie dialogu z wierszem przebiega – jak widać – na różne sposoby¹⁰, a tylko od nauczyciela zależy, czy jego wychowankowie poradzą sobie z otwartością tekstów i czy nadadzą im własne piętno. Uwzględnijmy jednak pewien warunek; przekraczanie granic języka poetyckiego może się odbywać na każdej lekcji liryki, o ile polonista w czasie, nazwijmy go „propedeutycznym”, zadbał o wyćwiczenie kompetencji odbiorczych ucznia, wykorzystując do tego celu różne operacje na materii dzieła literackiego, czyli jego tworzywie. Naturalne jest bowiem, że większość z nas przejawia zainteresowanie tym, z czego i w jaki sposób coś zostało zrobione. Tak jak odsłaniamy „podszewki rzeczy” i przyglądamy się bacznie osnowom tkanin, strukturze kryształów, tak zaznajomieni z pragmatyką językoznawczą, rozpoznajemy artystyczną organizację środków językowych w dziele i schematy aktów mowy. Lecz celebrowanie języka dla niego samego jest z pozycji uczniów tylko ciekawą zabawą. Sprowadzeni do roli deszyfrantów, szybko się z niej wycofują.

Konkludując, należałoby – dla poprawności głoszonych sądów – zaznaczyć, że SŁOWO POETYCKIE jest **ubezpieczycielem SENSU**, więc podejmując je w szkole, mamy szansę rozwijać i myśl, i wyobrażnię. Dla uczytelnienia użytej metafory (sic! gramatyka poezji), a poniekąd i poigrania teoriami, by przestały razić *szarością*, skorzystam z metody pola semantycznego:

⁹ P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 277.

¹⁰ Ważne lekcje poezji to interpretacje oralne, na które nauczyciel nie powinien skąpić czasu. Domenę gramatyki zastępują dźwięk, ton głosu, nastrój. Trzeba ćwiczyć czułość ucha na muzykę słowa!



Moje subiektywne przeświadczenia o roli słowa poddam jednak weryfikacji, konfrontując je z poglądem filozofa Władysława Stróżewskiego:

[Ludzkie] przeświadczenia powinny być poddane operacji zawieszenia i weryfikowane w świetle czystego rozumu. **Z jednym wyjątkiem: przeświadczeń wyrażanych słowem poety.** Poezja rządzi się innymi prawami, w szczególności ma własne rozumienie prawdziwości. [...] Dlatego **słowom poety należy się poddać, „ulec”, dać wiarę [...]**¹¹.

Czy powinienam wobec tego zawiesić sąd?

¹¹ Władysław Stróżewski, *O przeświadczeniach w życiu i sztuce*, <http://docplayer.pl/34029102-Wladyslaw-strozewski-o-przeswiadczeniach-w-zyciu-i-sztuce> [dostęp: 14 grudnia 2017 roku].

Wszystkie szkice zamieszczone w książce nawiązują do poglądów prof. Marii Renaty Mayenowej [...]. Wszyscy autorzy tekstów, czerpiąc w jakimś sensie i w jakiś sposób z jej warsztatu naukowego, udowadniają, iż po latach jest on wciąż pod względem badawczym wydolny. Wszyscy deklarują się też pośrednio jako zwolennicy reprezentowanego przez uczoną przekonania, iż „istotę poezji stanowi intensyfikacja energii językowej”. [...] ta sama energia stanowi źródło zjawiska określonego jako przekraczanie granic języka. To on sam je umożliwia, gdyż pełniąc funkcję poetycką, przyzwala na znoszenie ograniczeń, jakie wynikają z cech systemu i reguł jego użycia.

(z recenzji Jadwigi Kowalikowej)

Lektura książki pochłania i inspiruje. Autorzy zaproszeni do jej współtworzenia przekraczają utrwalone wieloletnią praktyką podziały na analizę językoznawczą tekstów kultury i ich literaturoznawczą interpretację. Podjęli dociekania nad literaturą i sztuką z perspektywy żywiołu języka, rozpiętego między słowem i milczeniem, sięgającego poza sensy bezpośrednie i wiodącego ku temu, co niewyrażalne, co funduje każdą rzeczywistość literacką i każdy świat powołany do życia przez sztukę słowa, szczególnie nadrzeczywistość poezji, mitu czy fantastyki. Zachęcają, by w szkolnej dydaktyce polonistycznej nie zatrzymywać się na progu słowa, lecz sięgać ku sensom na różne sposoby przez język sugerowanym czy wręcz... skrywanym, a wyrażonym przez język zaskakujący bogactwem pozasłownego leksemu znaków.

(z recenzji Grzegorza Leszczyńskiego)

