

EMOCIE
EKSPRESJA
POETYKA

– PRZEGLĄD ZAGADNIENÍ

POD REDAKCJĄ
DIANY SANIEWSKIEJ

EMOCJE
EKSPRESJA
POETYKA

- PRZEGLĄD ZAGADNIEN

EMOCJE
EKSPRESJA
POETYKA

- PRZEGLĄD ZAGADNIENI

POD REDAKCJĄ
DIANY SANIEWSKIEJ

© COPYRIGHT BY AUTHORS
KRAKÓW 2013

ISBN 978-83-64275-34-0

RECENZENT: DR HAB. MARIAN PŁACHECKI, PROF. SWPS

REDAKCJA: DIANA SANIEWSKA
KOREKTA: JUSTYNA SAMSEL
PROJEKT OKŁADKI, SKŁAD: LIBRON



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

* * *

*Czym są emocje i w jaki sposób uobecniają się w tekście?
Jak się zmieniał kulturowy słownik emocji w dziejach piśmiennictwa polskiego?
Na ile literatura (sztuka) jest ekspresją emocji – indywidualnych i zbiorowych –
na ile zaś je wyzwala czy wywołuje?*

*W jaki sposób emocje się tłumi, a jak stymuluje?
Jakich odpowiedzi na to pytanie udzielią literaturoznawcy, językoznawcy
i inni zainteresowani tematem?*

Czy znajdują wspólną płaszczyznę do rozważań?

Uczestnikom konferencji *EMOCJE – EKSPRESJA – POETYKA – przegląd zagadnień*, która odbyła się w dniach 25 i 26 kwietnia 2013 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, Organizatorki zaproponowały refleksję nad literaturą oraz innymi, istotnymi kulturowo formami wypowiedzi, w kontekście problematyki emocji. Niniejszy tom jest tych obrad zapisem.

W spotkaniu wzięli udział literaturoznawcy i językoznawcy różnych filologii, a także artyści oraz dociekliwi pasjonaci bez afiliacji uczelnianej. Przedmiotem wystąpień tudzież dyskusji były zarówno dzieła kanoniczne, jak i wytwory pop-kultury, zarówno wypowiedzi artystyczne, jak i teoretyczne. Dzięki autorom, którzy tak licznie odpowiedzieli na list intencyjny, konferencja pokazała, w jakim zakresie kwestie związane z emocjami są obecne w aktualnie prowadzonych badaniach naukowych, ujawniła ich metodologiczne zróżnicowanie oraz niezmierny potencjał. Ciąg dalszy z pewnością nastąpi.

* * *

Za inspirację i aprobatę samodzielności dziękuję
Pani Profesor Elżbiecie Dąbrowicz.
Za pomoc w organizacji konferencji dziękuję
Justynie Samsel oraz wszystkim Życzliwym Osobom.

Diana Saniewska
Białystok, grudzień 2013 r.

| SPIS TREŚCI

O EMOCJACH	11
------------	----

I

Monika Glosowicz FEMINISTYCZNA TEORIA AFEKTU	23
---	----

Michał Koza CZY MOŻNA WSPÓŁCZUĆ LITERATURZE? KOGNITYWNE ASPEKTY ROLI EMPATII W PROCESIE LEKTURY	29
---	----

Arkadiusz Sylwester Mastalski SMUTEK WIERSZA? WERSYFIKACYJNE MECHANIZMY EKSPRESJI I PERCEPCJI EMOCJI (PRZYCZYNEK DO WERSOLOGII KOGNITYWNEJ)	37
---	----

Bartosz Stopel POMIĘDZY SERNIKIEM A DYDAKTYKĄ: ZWIĄZKI EMOCJI Z LITERATURĄ W UJĘCIU WYBRANYCH BADACZY Z KRĘGÓW KOGNITYWISTYCZNYCH I NEODARWINISTYCZNYCH	51
--	----

II

Monika Bednarczyk WYRAZIĆ NIEWYRAŻALNE – O EMOCJONALNOŚCI TEKSTÓW PASYJNYCH	63
--	----

Paulina Biczowska GDY ODCZUWANIE EMOCJI JEST OGRANICZONE I BRAKUJE EMPATII – O DYSTANSIE I WEWNĘTRZNEJ DESTRUKCJI BOHATERA <i>DNIA OSZUSTA</i> IRENEUSZA IREDYŃSKIEGO	79
---	----

Katarzyna Bondos EMOCJE – EKSPRESJA – POETYKA W ODACH NAPOLEOŃSKICH KAJETANA KOŹMIANA	85
Marcin Całbecki LĘK – MIT – METAFIZYKA. PRZYPADEK JÓZEFA CZECHOWICZA	99
Lidia Ciborowska EMOCJE <i>OSMALONYCH</i> . <i>OSMALENI I PODWÓJNY KRAJOBRAZ IRIT AMIEL</i>	109
Marcin Czerwiński CZYTANIE POETY NA GŁOS SŁUCHACZOM. EMOCJE NEGATYWNE	129
Agata Filipiak MIŁOŚĆ I STRACH: O JĘZYKU EROTYCZNYM „MIZOGINA DO POTĘGI N” (WACŁAW WOLSKI)	143
Joanna Frużyńska CO CZUJE PHILIP MARLOWE? EKSPRESJA I TŁUMIENIE EMOCJI W LITERATURZE KRYMINALNEJ TYPU <i>HARD-BOILED</i>	155
Danuta Kisiąła CZY POETA ZDOLNY JEST DO MIŁOŚCI? „ZIMNE SERCE ORFEUSZA” W POEMACIE CZESŁAWA MIŁOSZA <i>ORFEUSZ I EURYDYKA</i>	167
Iwona Kosowska FRANCJA JAKO OBIEKT <i>TOPOFILII</i> W TWÓRCZOŚCI JULII HARTWIG	179
Beata Kurządkowska SPOSOBY UTRWALANIA EMOCJI TOWARZYSZĄCYCH PODRÓŻY W ŚWIETLE DOKUMENTU OSOBISTEGO	193
Beata Morzyńska-Wrzosek DEFINIOWANIE OSOBOWEJ BLISKOŚCI. Z ZAGADNIEŃ KSZTAŁTOWANIA TOŻSAMOŚCI W MIĘDZYWOJENNEJ LIRYCE MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ	205
Aneta Orłowska BUDZIĆ CZY USYPIAĆ? – DYLEMAT ETYCZNY ENTUZJASTKI. <i>MAINA I KOŚCIEJ</i> NARCZYŻY ŻMICHOWSKIEJ	221
Joanna Padula LITERATURA „ZWROTU AFEKTYWNEGO” – NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH POLSKICH UTWORÓW AUTORÓW ROCZNIKÓW 70. I 80.	231
Weronika Pawlik-Kwaśniewska OD BUNTU DO ZNIEWOLENIA. KONTROLOWANE EMOCJE PANI PODCZASZYNY	249
Ewa Perepelica PO PRZEJŚCIACH – Z PRZESZŁOŚCIĄ. DZIEDZICZENIE EMOCJI I <i>WŁOSKIE SZPILKI</i>	257

Marek Piąteżek BUDZIĆ EMOCJE, WYTWARZAĆ REALNOŚĆ. POEZJA JAKO PERFORMATYKA WYDARZENIA	269
Monika Sieradzka POEZJA TRZECIEGO POKOLENIA MŁODEJ POLSKI – DAWNA POETYKA, NOWE EMOCJE?	285
Aleksandra Stolarczyk PRZECZYTAĆ – ZROZUMIEĆ – PRZEŻYĆ. RECEPCJA UTWORU <i>MIESZKAĆ</i> STANISŁAWA BARAŃCZAKA WŚRÓD MŁODZIEŻY PONADGIMNAZJALNEJ	295
Ewa Szczepan SZALEŃSTWO JAKO EKSPRESJA EMOCJI (W PÓŻNOOŚWIECENIOWYM MELODRAMACIE)	307
Małgorzata Vraźić WŚRÓD ROZBITKÓW. EMOCJONALNY OBRAZ PROWINCJI W PROZIE MIROSLAVA KRLEŻY	317

III

Magdalena Ancypo „O RODZINNA MOJA CHATKO...” – JĘZYKOWE SPOSOBY WYRAŻANIA EMOCJI W PIEŚNIACH LUDOWYCH ZIEMI SOKÓLSKIEJ	331
Agnieszka Juskiewicz „WSZYSTKIE LUDZKIE NĘDZE I ROZPACZE W SWOIM SERCU POMIESZCZONE MAM” – JĘZYKOWY OBRAZ NEGATYWNYCH EMOCJI W POEZJI ADAMA AŚNYKA	345
Grażyna Kartawa-Maślakiewicz OBRAZ AGRESJI W METAFORACH POTOCZNYCH JĘZYKA POLSKIEGO	355
Joanna Kuć EMOCJE W JĘZYKU NA PODSTAWIE KOMENTARZY INTERNAUTÓW PO ODWOŁANYM MECZU POLSKA – ANGLIA W 2012 R.	365
Katarzyna Szorc TWÓRCZOŚĆ JĘZYKOWA UCZNIÓW JAKO PRZEJAW ICH EMOCJI (NA PRZYKŁADZIE TWORZENIA PRZEZWISK)	375
Joanna Ścibek UWAGI O ROLI PORÓWNIANIA W WERBALIZACJI STANÓW EMOCJONALNYCH BOHATERÓW WYBRANYCH POEMATÓW JULIUSZA SŁOWACKIEGO (NA PRZYKŁADZIE UCZUĆ NEGATYWNYCH)	385

IV

Małgorzata Andrzejak-Nowara DRAMATY WITKACEGO ŹRÓDŁEM EMOCJI I EKSPRESJI TEATRALNEJ	403
Joanna Dubiel-Stonoga EKSPRESJA W POEZJI I W MALARSTWIE JAKO KRZYK SAMOTNOŚCI I EGZYSTENCJALNEJ TRWOGI	417
Anna Igielska UWERTURA W FILMIE, CZYLI SZTUKA EKSPOZYCJI WEDŁUG SAULA I ELAINE BASSÓW (<i>PRZYŁĄDEK STRACHU</i> MARTINA SCORSESE, 1991)	433
Małgorzata Lebda EMOCJE UWIECZNIONE W KADRZE. POETYKA WYBRANYCH TEKSTÓW WIZUALNYCH	447
Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk EMOCJE W MUZYCE – FORMY PRZEKAZU NA PRZYKŁADZIE MONOLOGU <i>MANON</i> Z VI AKTU OPERY <i>MANON LESCAUT</i> GIACOMO PUCCINIEGO	457
Marta Nowicka LANA DEL REY – EMOCJE NA ŻĄDANIE, CZYLI <i>BORN TO DIE</i> JAKO REALIZACJA WSPÓŁCZESNEGO AMERYKAŃSKIEGO MARZENIA O MIŁOŚCI	477
Daria Anna Urbańska JACK KEROUAC, JAZZ I BEATNIKOWSKA POETYKA IMPROWIZACJI	489
Anna Trzeźniewska TEATRALIZACJA EMOCJI I PRACA NAD EMOCJAMI W PRACY SPRZEDAWCÓW SZWAJCARSKICH I POLSKICH	497
*	
Кавинкина Ирина Гендерный анализ концепта «счастье»	509
BIBLIOGRAFIA	523

| O EMOCJACH¹

Wyobraźmy sobie, że na początku był chaos. I były emocje. Pomruki, westchnienia, wykrzyknienia, gesty i mimika. Emocje były pierwszym językiem. Później było słowo. Słowo wprowadziło porządek, poddało emocje władzy rozumu. Tak narodziły się uczucia.

O ile emocje wyrazi ciało, o tyle uczucia istnieją już tylko w aktach werbalizacji. Pierwsze są irracjonalne, drugie poddają się kreacji. Okazuje się, że w obliczu konieczności wyrażania jednych i drugich natrafiamy na opór języka, czego dowodem są dla autorki *Ziaren mowy*² kwestie z Byrona:

Czuję w wszechświata pogrążony toni,
To, co się z wnętrza w słowie, choć chce, nie wyłoni
(*Wędrowniki Childe Harolda*, tłum. J. Kasprówic, J. Paszkowski, CLXVIII).

Bylibyśmy zatem w punkcie wyrażania niewyraźnego. „Emocja może być wynikiem pracy mózgu, niezależnie od słowa [a więc – biologia], może też być wywołana wyobraźnią pobudzoną przez słowa”³ – czyżby zatem literatura? Jeśli granice ciekawości wyznaczone są przez granice desperacji, to czy granice emocji wyznaczone będą przez słowa bądź ich brak? Słowa... słowa... słowa... bez hamletyzowania możemy stwierdzić, jak symptomatyczne dla mówienia o emocjach i uczuciach są kwestie leksykalne czy też niedbałość definicyjna. Na poziomie słownikowym większość języków odróżnia uczucia od emocji, ale już w dyskursie potocznym, a nawet naukowym, pojęcia te stosuje się zamiennie.

¹ Niniejszy artykuł ma charakter popularnonaukowego przeglądu. Moim zamysłem było zarysowanie Czytelnikowi niniejszego tomu możliwych perspektyw pisania i myślenia o emocjach. Z powodu naturalnych ograniczeń przedstawiony materiał jest wybiórczy; z drugiej jednak strony – jak sądzę – reprezentatywny. Przywoływane przeze mnie źródła zawierają szczegółowe bibliografie omawianych zagadnień, do których odsyłam zainteresowanych.

² J. Aitchison, *Ziarna mowy*, Warszawa 2002.

³ B. Cyrulik, *Anatomia uczuć*, Warszawa 1997, s. 181.

Podstawowy, akademicki zakres referencyjny zjawisk emocjonalnych ustaliła psychologia – rosnąco w odniesieniu do kategorii czasu: ekspresje, emocje zwerbalizowane, nastroje, zaburzenia emocjonalne, cechy osobowości⁴. Jednak w potocznym polu synonimicznym emocji znajdują się: emocje (w wąskim zakresie), afekty, uczucia, namiętności, wzruszenia, sentymenty, resentymenty oraz postawy emocjonalne⁵. Nie jest to miejsce na kwestionowanie synonimicznego uproszczenia – ekonomia języka ma swoje prawa. Trzeba tylko zauważyć, że o ile – ze względów teoretycznych – właściwe byłoby poczynienie pewnych rozstrzygnięć semantycznych oraz zestawienie ich z terminologią psychologiczną, to jednak w nazewnictwie związanym z emocjami orientujemy się intuicyjnie. A to dlatego że są one dla gatunku *homo sapiens*⁶ „pierwszym językiem”⁷. Życie emocjonalne jest filogenetycznie i ontogenetycznie starsze od życia intelektualnego i wolicjonalnego⁸ – jako takie ulega skodyfikowaniu w procesie inkulturacji. Historyczna metanarracja emocji uświadamia nam, że ich społeczne funkcjonowanie ma charakter audytywny. Emocje zostały sfunkcjonalizowane jako „narzędzie aktywnego kształtowania, interpretacji rzeczywistości społecznej, pozapsychicznej i poznawczej”⁹. Ich ekspresja możliwa jest na prawach dzieciństwa bądź konwencji sentymentalnej.

Możemy naturalnie w laboratoriach, katedrach czy salach wykładowych dywagować o językowych środkach ekspresji emocji czy nawet o podstawowych dla dyskursu emocjonalnego kwestiach definicyjnych, ale musimy pamiętać, że ponieważ emocje pojawiły się wcześniej niż język i gatunek ludzki, odtworzenie ich genezy, genealogii, ewolucji oraz kanonu będzie trudną, ale fascynującą podróżą po meandrach istnienia. W tym kontekście pojęcie wymiaru bio-fizjologicznych¹⁰ mechanizmów stojących za emocjami i uczuciami, nie będzie sprzeczne z wyobrażeniem o ich „romantycznym” znaczeniu dla ludzkości.

Przed romantyzmem jednak nauka.

⁴ K. Oathley, J.M. Jenkins, *Understanding emotions*, Cambridge 1996, s. 124.

⁵ K. Oathley, *Emotions: A Brief History*, Oxford 2004, s. 4.

⁶ I nie tylko. Podejście ewolucjonistyczne pokazuje międzygatunkowość fenomenowi emocji, o której pisał Karol Darwin w latach 70. XIX wieku (*O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*). Zob. dalej.

⁷ K. Oathley, dz. cyt., s. 86. Jako kontekst prymarności wyrażania emocji jako „pierwszego języka” badacz przywołuje teorię przywiązania, na którą pracował John Bowlby.

⁸ Zob. R.B. Zajonc, *Compreence*, w: *Psychology of grup influence*, red. P.B. Paulus, Hillsade 1980, s. 35–60.

⁹ Zob. G.M. White, *Reprezentacje znaczenia emocjonalnego: kategoria, metafora, schemat, dyskurs*, w: *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, Gdańsk 2005, s. 53–71, tu s. 65.

¹⁰ J. Panksepp, *Biologiczne i neuropsychologiczne podejście do emocji*, w: *Psychologia emocji*, dz. cyt., s. 185–325.

*

Najdłuższą tradycję w teoretyzowaniu na temat emocji ma filozofia¹¹, odnosząca je do sfery duchowej, odcielesnionej. W podejściu filozoficznym zwykło się wyróżniać myśl Platona, Arystotelesa, Kartezjusza, Barucha Spinozy, Davida Hume'a, Immanuela Kanta, Georga Wilhelma Friedricha Hegla – by przywołać tylko nazwiska z najwyższej półki.

Zmiana paradygmatyczna w myśleniu o emocjach wiąże się z rewolucją naukową połowy XIX wieku, kiedy z filozoficznej macierzy wyłoniła się psychologia jako samodzielna dyscyplina¹². Właśnie około połowy dziewiętnastego stulecia świat przyobleczonego w siatkę przekonań o tym, że został on ufundowany na racjonalności typu matematycznego. W szerszej perspektywie chodziło o epistemologiczny prymat nauk przyrodniczych, które uczyniły centrum swoich dociekań naturę, także naturę ludzką – jej wnętrze i zewnątrz, poddawane analizom spod znaku szkiełka i oka.

Jest rok 1872. Karol Darwin, niedoszły lekarz i duchowny, konsekwentny naturalista, wydaje ilustrowaną pracę *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*¹³. Bio-psycho-etyologiczne rozważania i obserwacje ekspresji emocji na twarzach przedstawicieli różnych gatunków, także innych niż gatunek ludzki, doprowadziły go do przekonania, że emocje mają charakter uniwersalny, międzygatunkowy, są ewolucyjnym fenomenem powstałym w drodze selekcji i mającym niebagatelne znaczenie dla przetrwania. Ewolucjonizm właśnie erygował epokowe podejście do kwestii emocji¹⁴.

Kontynuatorami perspektywy ewolucjonistycznej we współczesnych badaniach nad emocjami¹⁵ są m.in. Paul Ekman, Carroll Izard, Sylvan Tompkins, Joseph DeLoux, którzy przez ostatnie trzydzieści lat prowadzili badania nad uniwersalnymi, a więc właściwymi nie tylko człowiekowi, sposobami wyrażania emocji przez twarz¹⁶. Stały się one fundamentem poglądów o istnieniu podstawowych emocji zwanych *wielką szóstką*; zaliczają się do niej: szczęście, smutek, strach,

¹¹ Szczegółowe omówienie: R.C. Solomon, *Filozofia emocji*, w: *Psychologia emocji*, dz. cyt., s. 19–34.

¹² Zob. R. Stachowski, *Historia współczesnej myśli psychologicznej. Od Wundta do czasów najnowszych*, Warszawa 2000.

¹³ K. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* (*The Expression of Emotion In Man and Animals*), tłum. Z. Majlert i K. Zaćwichowska, Warszawa 1988.

¹⁴ Oathley pozwala sobie na następujące porównanie: „In the history of philosophical thinking about emotions in the West, there had been important books on emotions. Plato, Aristotle, Baruch Spinoza, René Descartes all wrote influentially on the subject. But it was Darwin's books *On the origin species* and *The expresion of emotions* (...) that started an equivalent period in science”; K. Oathley, dz. cyt., s. 23.

¹⁵ Zob. omówienie: R.R. Cornelius, *The Darwinian perspective*, w tegoż: *Theoretical approaches to emotion*, <http://www.cs.columbia.edu/~julia/papers/cornelius00.pdf> [dostęp: 1.03.2013 r.].

¹⁶ Zob. D. Doliński, *Ewolucyjne podstawy ekspresji emocji, Twarz w ekspresji emocji – ponad kulturowy dowód na rzecz ewolucyjnych źródeł fenomenu, Twarz w ekspresji poszczególnych*

wstręt, złość, zaskoczenie¹⁷. Teoria wielkiej szóstki jest najbardziej rozpowszechniona, ale zgody, co do liczby emocji podstawowych nie ma¹⁸. Nie wszyscy też zgadzają się, że coś takiego jak emocje podstawowe istnieje. W tym miejscu uznajmy, że ewentualna rudymencja pewnych emocji polegałaby na tym, że inne emocje są ich derywatami¹⁹.

W następnym dziesięcioleciu po Darwinie amerykański psychofizjolog William James, brat słynnego pisarza, wciąż zapytywał *What is emotion?*²⁰. W odpowiedzi zaproponował uchodzącą dziś za klasyczną, najwcześniejszą nowożytną teorię uczuć²¹.

Pół wieku po Darwinie i Jamesie, w latach 30. i 40. XX wieku, w badaniach psychologicznych zatriumfuje behawioryzm. Skupiając się na obserwacji zachowania, wyznawcy tego podejścia usuwają z pola widzenia psychologii zagadnienie umysłu. Trzy dekady później, w latach 70. i 80., rozpoczyna się era psychologii poznawczej. Krystalizuje się również przekonanie, że procesy myślowe człowieka poddają się abstrakcyjnemu opisowi i zalgorytmizowaniu w systemach przetwarzania informacji. W ten sposób rodzi się kognitywistyka²², czyli nauka o umyśle i procesach poznawczych, która ma „identyfikować różne formy aktywności poznawczej i wyjaśniać rolę, jaką pełnią one w funkcjonowaniu umysłu jako całości”²³.

Perspektywa kognitywna²⁴ jeszcze w latach 60.²⁵ przyćmiła hegemonię psychologii ewolucyjnej. Okazało się bowiem, że myśli i emocje są nierozdzielne. Same emocje natomiast stanowią część procesu percepcji i oceny²⁶, co zaprzecza potocznemu pogładowi o ich irracjonalności. Dla wielu kognitywistycznie zorientowanych teoretyków emocji koncepcja ocen, zgodnie z którą emocjonalna reakcja zależy od sposobu oceny zdarzenia, na którą można wpłynąć, zmanipulo-

emocji, w: *Psychologia . Podręcznik akademicki*, t. 2, red. J. Strelau, Gdańsk 2006, s. 352–359; D. Kelter, P. Ekman, *Wyrażanie emocji twarzą*, w: *Psychologia emocji*, dz. cyt., s. 307–323.

¹⁷ R.R. Cornelius, *The science of emotion, Research and tradition In the psychology of emotion*, Upper Saddle River 1996.

¹⁸ Poszczególne badacze wyróżniają różną ilość emocji podstawowych: Paul Ekman – 6, Carroll Izard – 10, Robert Plutchnik – 8.

¹⁹ R. Plutchnik, *Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis*, New York 1980. Zob. też. D. Dołęcki, *Emocje podstawowe i pochodne*, w: *Psychologia*, dz. cyt., s. 363–366.

²⁰ W. James, *What is an emotion?*, „Mind” 1884, t. 9, nr 34, s. 188–205. Omówienie koncepcji: R.R. Cornelius, *The Jamesian perspective*, w: tegoż, *Theoretical approaches...*, dz. cyt.

²¹ E. Zdzankiewicz-Ściagała, T. Maruszewski, *Teorie emocji*, w: *Psychologia*, s. 396.

²² Dla niniejszych rozważań nie jest istotna kognitywistyka pierwszej generacji – spod znaku metafory komputerowej – izolująca umysł od reszty, dlatego odnotowuję jedynie fakt jej istnienia.

²³ A. Klawiter, *Kognitywistyka* (ang. *cognitive science*), <http://www.staff.amu.edu.pl/~klawiter/Kogni-notka.htm> [dostęp: 4.03.2013 r.].

²⁴ R.R. Cornelius, *The cognitive perspective*, w: *Theoretical approaches...*, dz. cyt.

²⁵ Kognitywistyka została w USA uznana za samodzielną naukę w roku 1975. Rok później ukazał się pierwszy numer pisma „Cognitive Science”.

²⁶ M. Arnold, *Emotion and personalisty*, New York 1960.

wać, pojawia się obok teorii tendencji działania²⁷, reprezentowanej przez współczesnych zwolenników idei Darwina i Jamesa (adaptacyjna rola emocji). Zatem nietrudno zauważyć, że teoria kognitywna może być krytykowana za przeintelektualizowanie emocji.

Niezaprzeczalnie psychologiczna i mentalna zdolność do posiadania emocji jest uniwersalna, ale sposób ich wywołania, odczuwania, okazywania zależy od norm kulturowych. Przekonanie o tym, że emocje są konstruowane przez społeczeństwo, w którym funkcjonują, że zależą od języka, praktyk i oczekiwań kulturowych czy moralności, znalazło odzwierciedlenie w teoriach spod znaku konstrukttywizmu społecznego, praktykowanego wcześniej w antropologii²⁸. Do psychologicznych rozważań o emocjach zaadoptowali go w latach 80. XX wieku James Averill²⁹, Rom Harré, Catherine Lutz. W duchu tego podejścia emocje stają się produktami kulturowymi. Averill pisze o nich, że nie są wyłącznie reliktem naszej filogenetycznej przeszłości ani też nie mogą być wyjaśnianie w ściśle psychologicznych terminach. Są raczej konstruktami społecznymi i mogą być szczegółowo rozpoznawane na poziomie analizy socjologicznej. Badacz ten uważa, że na płaszczyźnie społecznej emocje regulują interpersonalne relacje oraz tworzą i egzekwują granic tego, co właściwe i niewłaściwe. W związku z tym konstrukttywizm właśnie może poszczycić się tradycją badań nad emocjami niepodstawowymi, determinowanymi kulturowo: nadzieją, resentymentem czy zazdrością.

Podejście konstruktivistyczne pozwala przyjąć, że kultura jest źródłem jakościowych różnic w emocjach³⁰. Po pierwsze determinuje, jakie emocje można wyrażać, i jakie zachowania są dopuszczalne w ramach tej ekspresji. Po drugie wywiera wpływ na to, które sytuacje wywołują poszczególne emocje. Po trzecie reguluje pojawianie się i doświadczanie emocji złożonych³¹.

Punktem wyjścia do współczesnych rozważań o emocjach jest kognitwistyka drugiej generacji, drugi paradygmat nauk kognitywnych – umysł ucieleśniony (*embodied mind*), dzięki któremu możliwe było wychwycenie różnych aspektów udziału ciała w świecie, interakcji organizmu ze światem fizycznym, społecznym, kulturowym (*emboded mind*)³².

²⁷ N.H., Frijda, *The emotions*, Cambridge 1986.

²⁸ R.R. Cornelius, *The social constructivist perspective*, w: tegoż, *Theoretical approaches...*, dz. cyt.

²⁹ J.R. Averill, *A constructivist view of emotion*, w: *Emotion: Theory, research, and experience*, t. 1, *Theories of emotion*, red. R. Plutchnik, H. Kellerman, New York 1980, s. 305–339.

³⁰ P.N. Johnson-Laird, K. Oatley, *Poznawcza i społeczna konstrukcja w emocjach*, w: *Psychologia emocji*, dz. cyt., s. 579.

³¹ Tamże, s. 589.

³² Tematykę tę w Polsce zgłębiają uczestnicy specjalności *Filozofia umysłu i kognitwistyka* na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Zob. prezentacje do zajęć *Wprowadzenie do filozofii umysłu i kognitwistyki* <http://kognitwistyka.upjp2.edu.pl/index.php?s=mat> [dostęp: 7.09.2013 r.].

Embodiment wyłania się z antropocentryzmu w myśleniu i konstruowaniu świata oraz konceptualizowaniu miejsca, które zajmuje w nim człowiek. Idea ucieleśnionego umysłu³³ wywodzi się z tradycji fenomenologicznej Maurice Merleau-Ponty'ego, który w latach 70. XX wieku zwrócił uwagę na znaczenie cielesności i zaproponował koncepcję *embodied mind*. W następnym dziesięcioleciu została ona przejęta przez podejścia lingwistyczno-kognitywne, które wygenerowały: semantykę prototypu Eleanor Rosh, teorię metafor pojęciowych George'a Lakoffa³⁴ i gramatykę kognitywną Ronalda Langackera. W końcu lat 80. zapoczątkowana została tradycja neurokognitywna, z której wyrastają: teoria markerów somatycznych Antonio Damasio³⁵, odkrycie neuronów lustrzanych, badania nad propriocepcją, schematami sensoryczno-motorycznymi. W latach 90. w kręgu zainteresowań naukowców znalazły się: teoria ewolucji kulturowej poprzez imitację Michaela Tomasello i Merlina Donalda oraz ewolucyjne badania nad genezą języka.

³³ W rozwoju paradygmatu Mateusz Hohol wyróżnia cztery etapy, które charakteryzuje, naświetla słowami reprezentatywnych przedstawicieli: (1) etap fenomenologiczny: „Mówimy, że ciało – o ile dysponuje różnymi <<zachowaniami>> jest takim dziwnym przedmiotem, który używa własnych części jako ogólnego symbolicznego odwzorowania świata i dzięki któremu możemy z tym światem <<obcować>>, <<rozumieć>> go i odnajdywać jego znaczenie” (Maurice Merleau-Ponty); (2) etap lingwistyczny: „Ciało ma w pełni decydującą funkcję w konstruowaniu umysłu w takiej postaci, w jakiej się nim posługujemy. Umysł opiera się na ciele, co oznacza, że od rodzaju ciała, jakim dysponujemy zależy rodzaj naszego umysłu. Co za tym idzie, myślenie ma cielesny charakter. Przyjrzyjmy się na przykład kategorii pojęciowej *drzewo*. Jak jest możliwe by ciało odgrywało jakąkolwiek rolę w naszym pojmowaniu tego, czym jest drzewo? Po pierwsze uważamy, że drzewo powinno stać pionowo (...), co wynika ze sposobu w jaki doświadczamy własnego pionowo zorientowanego ciała. Po drugie, postrzegamy drzewa jako wysokie obiekty. Wysokość nabiera znaczenia w odniesieniu do naszej nawykowej oceny przeciętnego ludzkiego wzrostu. Drzewo jest wysokie w stosunku do zwykłego człowieka. W taki oto sposób kategorie umysłu podlegają definiowaniu w cielesnej interakcji ze środowiskiem” (Zoltán Kövecses); (3) etap neurokognitywny: „Te same struktury neuronalne, które decydują o tym, jak nasze ciało funkcjonuje w otoczeniu, przyczyniają się również do świadomości naszego ciała oraz do bycia świadomym obiektów, jakie znajdują się w naszym otoczeniu. Ucieleśniona symulacja jest funkcjonalnym mechanizmem, który bazuje na tej podwójnej właściwości obwodów neuronalnych” (Vittorio Gallese); (4) etap ewolucyjny, w którym za Michaelem Tomasello wyróżnia poziomy: filogenetyczny, historyczny i ontogenetyczny. Cyt. za: M. Hohol, Struktura teorii neurokognitywnych, wykład monograficzny 2012/2013; wykład 7 (19.11.2012); prezentacja multimedialna: <http://mateuszohol.filozofia.nauce.pl/wp-content/uploads/2013/01/struktura7.pdf> [dostęp: 12.11.2013 r.].

³⁴ Znalazło to odbicie w potocznych metaforycznych konstrukcjach językowych, w których, zdaniem badaczy z kręgu Lakoffa, odbija się ucieleśniony charakter pierwotnych struktur znaczeniowych (góra/dół, prawo/lewo). Mają one charakter proprioceptywny – związany ze zmysłem orientacji ułożenia części własnego ciała względem siebie.

³⁵ Zob. materiały z prezentacji przywoływanych w przyp. 30.

Gdyby nauki kognitywne wizualizować, jak czyni to Andrzej Klawiter³⁶, na kształt budowli, umysł ucieleśniony znajdowałby się na piętrze. Pod nim widoczny byłby „filozoficzno-psychologiczno-logiczno-informatyczno-biologiczny” fundament oraz parter neuronauki i językoznawstwa kognitywnego. Centrum pierwszego piętra stanowiłyby badania nad percepcją. Na obrzeżach, a może zaczątkach kolejnych pięter, znajdowałyby się badania nad funkcjonowaniem emocji, które w latach 90. stały się jedną z wież gmachu *cognitive science*.

Początkowa tendencja separowania nauk kognitywnych i humanistycznych wyłączyła emocje z głównego nurtu badań, co wzmocniło ich zawłaszczenie przez psychologię³⁷. Na innym zaś poziomie emocje wciąż były kojarzone z literaturą, sferą intymną i potoczną. W pewnym momencie znalazły jednak miejsce w historiografii.

Historia akademicka jako dyscyplina naukowa aspirowała do miana racjonalnej i faktograficznej, z natury nieemocjonalnej, toteż emocje jako fenomeny kulturowe długo uważane były za niegodne jej zainteresowania³⁸. A każdym razem do czasów Lucienia Fabvre³⁹, który uznał, że wpływ życia emocjonalnego na życie intelektualne jest tak duży, że umożliwia wysnucie historii mrocznych emocji: nienawiści, strachu, okrucieństwa. Zainspirowany psychologicznymi teoriami swojego przyjaciela, Fabvre argumentował, że kwestia emocji jest fundamentalna, ponieważ integrują one ludzi. Nie zmienia to jednak faktu, że są również prymitywne. I chociaż, radykalna to teza, emocjonalne kreacje tworzą języki, idee czy instytucje cywilizacyjne, nie są częścią cywilizowanego życia, ale je podtrzymują⁴⁰.

Trop ten podjął Johan Huizinga⁴¹ przyjmując, że emocje są zawsze brutalne (gwałtowne), zmienne i przesadne. Wywiódł z tego wniosek o dziecięcej naturze życia emocjonalnego epoki średniowiecza.

³⁶ A. Klawiter, dz. cyt.

³⁷ N.H. Frajda, *Punkt widzenia psychologów*, w: *Psychologia emocji*, dz. cyt., s. 88–107.

Psychologiczny *state of the art* w dziedzinie emocji zawierają: pomyślana jako podręcznik akademicki *Psychologia emocji* Michaela Lewisa i Jannette M. Haviland Jones oraz *Natura emocji* pod redakcją Paula Ekmana i Richarda Davidsona.

³⁸ Status emocji w historii akademickiej omawiam za: B.H. Rosenwein, *Problems and Methods In the History of Emotions*, „Passions In Context I 2010, nr 1; <http://www.passionsin-context.de/index.php?id=557> [dostęp: 3.03.2013 r.]; także, *Worrying about Emotions in History*, „The American Historical Review” 2001, t. 107, nr 3, s. 821–845; <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Rosenwein,%20Worrying%20about%20Emotions%20in%20History.htm> [dostęp: 3.03.2013 r.]. Zob. również: S. Airlie, *The history of emotions and emotional history*, „Early Medieval Europe” 2001, z. 10, s. 235–241.

³⁹ L. Fabvre, *A new kind of history*, New York 1973.

⁴⁰ Zob. B.H. Rosenwein, *Worrying about Emotions in History*, dz. cyt.

⁴¹ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1961.

Później prace Huizingi oraz Normana Eliasa⁴² współtworzyły wielką narrację emocji⁴³, zgodnie z którą historia Zachodu jest historią wzrostu kontroli/umiarkowania/ograniczania emocji⁴⁴. Elias uznał, że czynnikiem cywilizującym emocje był stan społeczny, natomiast Jean Delumeau⁴⁵ wskazywał raczej kościół; niewątpliwie między XIV a XIX wiekiem czynnikiem tym był strach.

Drogę historii niekonwencjonalnej (Brian Fay) czy mikrohistorii (Ewa Domańska), poddających się wpływom interdyscyplinarnym torowali historycy spod znaku *Annales* (Pierre Chaunu, Jacques Le Goff, Philippe Ariès). To także historia emocji⁴⁶.

Upomnieli się o nią w roku 1985 na łamach „The American Historical Review” Peter i Carol Stearnsowie, proklamując emocjonologię jako dyscyplinę historii społecznej. Miała ona stać się pomostem między historią społeczną, kulturową, historią religii, historią intelektualną. W ich eseju emocjonologia funkcjonowała przede wszystkim jako użyteczny termin metodologiczny a nie wartościujący⁴⁷. Oryginalna emocjonologia zajmuje się emocjonalnymi standardami społeczeństw reprezentowanymi przez *common folk*, możliwa jest więc dopiero do momentu powstania klasy średniej. Oznacza to, że wcześniejsze zjawiska okołoemocjonalne jak choćby średnio-wieczna *courtly love*, przynależą do historii intelektualnej a nie do emocjonologii.

Warto jeszcze przywołać kilka pozycji z nurtu psychohistorycznego, zapoczątkowanego w latach 50. XX wieku. Będą to: Erika Eriksona *Young Man Luther. A study In Psychoanalysis and History*, Davida Hunta *Parents and children In history: The psychology of family life In modern France*, Petera Gaya *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*.

Stan dotychczasowej – powiedzmy – klasycznej, wiedzy pokazuje, jak niekompletne i homogeniczne są diagnozy zjawisk emocjonalnych. Zwykło się prowadzić rozważania o emocjach w optykach pozbawionych kontekstów: psycholog widzi i opisuje to, co psychologiczne, neurobiolog to, co neurobiologiczne, socjolog to, co socjologiczne – mimo że wymienione nauki są niejako z natury interdyscyplinarne. Jest to jednak interdyscyplinarność zawężona, ukierunkowana przedmiotowo.

Wydaje się jednak, że w trwającej od jakiegoś czasu hiperkognitywizacji emocji uwyraźnia się tendencja, by w naukach kognitywnych badacze emocji znaleźli

⁴² N. Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, Warszawa 1980.

⁴³ Zob. K. Oathley, dz. cyt., s. 16.

⁴⁴ Zob. B.H. Rosenwein, *Worrying about Emotions in History*, dz. cyt.

⁴⁵ Jean Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, Warszawa 1986; *Grzech i strach. Poczuć wina w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, Warszawa 1994; *Skrzydła anioła. Poczuć bezpieczeństwa w duchowości człowieka Zachodu w dawnych czasach* Warszawa 1998.

⁴⁶ P.N. Stearns, *Historia emocji – zmiany i ich oddziaływanie*, w: *Psychologia emocji*, dz. cyt., s. 35–52.

⁴⁷ P.N. Stearns, C. Stearns, *Emotionology: Claryfying the history of emotions and emotional standards*, „The American Historical Review” 1985, nr 90 (4), s. 813–836.

własne poletko badań. Miałyby nim być *affective science*⁴⁸, integrująca (wymieniam skromnie): psychologię, neuronauki, socjologię, biologię ewolucyjną, psychiatrię, psychosomatykę, antropologię, etologię, archeologię, ekonomię, kryminalistykę, prawo, nauki polityczne, nauki feministyczne, historię, geografę, pedagogikę, lingwistykę, psycholingwistykę wspierane przez filozoficzne analizy oraz artystyczne i literackie rozpoznania.

Zaistnienie *affective science* wiąże się ze schyłkiem paradygmatu kartezjańskiego. Z jednej strony „Pełne zrozumienie ludzkiego umysłu wymaga przyjęcia perspektywy organicznej”, z drugiej „By w zadowalającym stopniu zrozumieć działanie mózgu, który tworzy ludzki umysł i steruje ludzkim zachowaniem, koniecznie trzeba brać pod uwagę kontekst społeczny i kulturowy. I to czyni zadanie prawdziwie przytłaczającym”, stwierdza Antonio Damasio – ten, który wytknął Kartezjuszowi błąd oddzielenia duszy od ciała⁴⁹.

⁴⁸ Imponująco przedstawia się monumentalnych rozmiarów *Handbook of affective sciences* pod redakcją Richarda J. Davidsona, Klausa R. Scherera, H. Hilla Goldsmitha, Oxford 2009.

⁴⁹ A. Damasio, *Błąd Kartezjusza: emocje, rozum ludzki mózg*, przeł. M. Karpiński, Poznań 1999, s. 280, 296. Dalej podaję w nawiasie numer strony. Zob. też tegoż: *Tajemnica świadomości: ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Poznań 2000; *W poszukiwaniu Spinozy: radość, smutek i czujący mózg*, przeł. J. Szczepański, Poznań 2005.

Koncepcja Damasio w odniesieniu do emocji jest na tyle interesująca z humanistycznego punktu widzenia, że warto przyjrzeć się jej bliżej. Portugalski profesor neurologii uznał, że „być może uczucia nie są tylko ulotnym zjawiskiem umysłowym powiązanim z pewnym obiektem, lecz są raczej bezpośrednią percepcją określonego obszaru – obszaru ciała” (10). Znamienne jest dokonanie wyraźnego rozróżnienia terminologicznego emocji i uczuć, które jest konsekwencją tego, że „Wszystkie emocje generują uczucia, ale nie wszystkie uczucia wywodzą się z emocji” (168). Opisowo przedstawia się to tak, że „emocja jest zbiorem zmian stanów ciała powiązanych z określonymi obrazami umysłowymi, które aktywowały odpowiednie systemy mózgowie”; uczucia natomiast „opierają się na zestawieniu obrazów ciała właściwego z obrazem czegoś innego, np. obrazu wizualnego czyjejs twarży lub słuchowego obrazu muzyki” (170). Tu za wyjaśnienie posłuży metafora okien i pejzaży emocji. Pisze Damasio: „Ujmuję tutaj istotę uczuć jako coś, co każdy z nas może postrzegać jako okno, które otwiera się na stale zmieniający się obraz struktury i stanu naszego ciała. Jeśli wyobrazimy sobie widok z takiego okna jako pejzaż, to „struktura” ciała będzie odpowiednikiem kształtów widzianych przez nas obiektów, a jego „stan” odpowiadać będzie światłocieniom, ruchom i dźwiękiem towarzyszącym obrazowi. W scenerii twojego ciała obiektami tymi są narządy (serce, płuca, jelita, mięśnie), podczas gdy zmieniające się światłocienie, ruch i dźwięki odpowiadają działaniom tych organów. Opierając się na tej analogii, można powiedzieć, że uczucia to chwilowe „widoki” fragmentów pejzażu ciała. Ich zawartość jest szczególna – jest nią stan ciała. (...) Ponieważ poczucie pejzażu ciała łączy się w czasie z percepcją lub wspomnianiem obiektów, które nie są częściami własnego ciała – ludzkich twarzy, melodii, zapachów – uczucia stają się wobec tych obiektów rodzajem „kwalifikatorów” (11).

Emocje pozwalają zatem na wprowadzenie dodatkowego ogniwa między umysłem i światem – jest nim ciało. W takim wypadku „Uczucia, wraz ze stanami emocjonalnymi, z których się wywodzą, nie są zbytkiem. Służą one jako wewnętrzni przewodnicy i pomagają nam przekazywać innym ludziom sygnały, które mają z kolei nimi kierować” (11). W takim kontekście trudno sprowadzać emocje do przemian aktywności mózgowej czy chemicznej nierównowagi w mózgu.

Można też spróbować *affective science* umieścić w szerszym kontekście kulturowym. Wtedy zauważymy, że w humanistyce sensu *largo* w latach 90. XX wieku dokonał się zwrot⁵⁰ afektywny. Zgodnie z teorią Clare Hemmings⁵¹, miał on szansę zaistnieć w wyniku niewydolności studiów kulturowych, w których ciało znajdowało się poza centrum dyskursu.

W jego wypadku inspiracje z kręgów *women's studies* i *cultural studies* zapoczątkowały konceptualizację afektu w teorii krytycznej Gilles'a Daluze'a czy Félixa Guattari'ego, czerpiących z myśli Spinozy i Bergsona. *Affective turn* charakteryzuje fokus na ciało, wykorzystany wcześniej przez teorie feministyczne, oraz eksploracja emocjonalności, na której skupiała się teoria *queer*.

W ten sposób dyskurs emocji rozumiany jako sposób myślenia staje się instrumentem dynamicznego kształtowania i interpretowania rzeczywistości społecznej a także akademickiej. „Emocje w tym modelu wiedzy stają się nie – jako to często określają *poważni badacze* – niepoważnymi cechami romantycznego kobiecego odczuwania świata, ale pełnoprawnymi sposobami poznania”⁵², nawet jeśli przyznanie się do emocjonalnego komponentu w debacie akademickiej mogło zagrozić jej statusowi naukowemu. W optyce *affective science* „Emocje stają się nie tylko ciekawym tematem badawczym (zresztą dla historyków nie nowym), lecz przede wszystkim interdyscyplinarną kategorią analizy, która łączy dziedziny przyrodnicze i humanistyczne”⁵³. Wymaga ona wypracowania kompilacji metodologicznych, pozwalających na poruszanie się po ścieżkach badawczych współczesnej humanistyki.

Te wielorakie spowinowacenia w kręgu „kognitywicznego imperium”⁵⁴, omówione przecież nieszczegółowo i wybiórczo, powodują, że przed badaczami z kręgu studiów nad emocjami roztaczają się przestrzenie rozleglejsze niż kiedykolwiek.

O tym, jak o emocjach piszą humaniści, przekona się Czytelnik niniejszego tomu.

DIANA SANIEWSKA

UNIwersytet w Białymstoku

DIANA SANIEWSKA – *neurotyczna osobowość swoich czasów. Myślami najczęściej w XIX wieku. Fascynatka zjawisk językowych i synestezyjnych. Zawodowo zainteresowana intymistyką, historią i antropologią medycyny oraz affective science. Nie wyobraża sobie życia bez książek i herbaty. Chciałaby być szamanką.*

⁵⁰ Humanistyka w czasach najnowszych doświadczyła takich zwrotów kilku, by wymienić tylko feministyczny, etyczny, topograficzny, materialistyczny, afirmatywny.

⁵¹ C. Hemmings, *Invoking Affect. Cultural theory and the ontological turn*, „Cultural Studies” 2005, t. 19, nr 5, s. 548, 550.

⁵² E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne, refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 69.

⁵³ Tamże, s. 61.

⁵⁴ Termin K. Oatleya.

MONIKA GŁOSOWITZ
UNIwersytet Śląski

FEMINISTYCZNA TEORIA AFEKTU

Zwrot afektywny wyznaczył perspektywę reorganizacji obowiązujących mechanizmów percepcji oraz fundamentów filozofii. W psychologii teoria emocji (w nierozłącznym związku z motywacją) od przełomu XIX i XX wieku stanowi prężną gałąź badań; socjologia mierzy się z pojęciem emocji również od końca XIX wieku, znaczenie mają tu prace Geорга Simmla i Émila Durkheima. Jednak dopiero w latach 90. ubiegłego stulecia w ramach szeroko pojętej humanistyki zdiagnozowany zostaje tak zwany zwrot afektywny, który w centrum analizy dyskursu stawia kategorie emocji i afektów. Jako nośny termin wśród wielu innych zwrotów błyskawicznie zyskuje oddźwięk wśród badaczy i badaczek, choć nie wszystkie głosy aprobują go bezkrytycznie¹.

Suzanne Keen twierdzi, że pojęcie zwrotu afektywnego powinno zostać zastąpione kategorią powrotu afektywnego, gdyż nie stanowi ono punktu wyjścia, ale ponowne otwarcie pytań wczesnodwudziestowiecznych teorii estetycznych, które pozostawiono bez odpowiedzi. Udowadniając swoją tezę, przywołuje przede wszystkim prace Ivora Armstronga Richardsa (*Principles of Literary Criticism*, 1926) oraz Johna Deweya (*Art As Experience*, 1934, polskie tłumaczenie 1975), odsyłając również do długiej i bogatej tradycji filozoficznej, która mierzyła się z refleksją dotyczącą emocji².

Filozoficzne tło tej orientacji badawczej stanowią przede wszystkim: Baruch Spinoza, Henri Bergson oraz Gilles Deleuze z Félixem Guattarim. Teksty tych autorów zostają z kolei przefiltrowane w lekturze Briana Massumiego, Rosi Braidotti,

¹ Niniejszy artykuł ma charakter porządkujący i stanowi rezultat poszukiwań nowych narzędzi i metodologii mogących wspomóc tradycyjny sztafaż literaturoznawczy. Jestem świadoma utopijności projektu pandyscyplinarnych studiów, które znitowałyby humanistykę z naukami ścisłymi, jednakże feministyczna teoria emocji jako metajęzyk zarówno wykorzystuje koncepcje nauk społecznych i biologicznych, jak i czyni przedmiotem analizy narracje w ramach nich powstające.

² Por. S. Keen, *Introduction: Narrative and the Emotions*, „Poetics Today” 2011, t. 32, nr 1.

Eve Kosofsky Sedgwick, ażeby wymienić tylko kanoniczne nazwiska. Teoria afektywna staje się jedną z najczęściej dyskutowanych propozycji (wśród najnowszych publikacji m.in.: *Working with Affect in Feminist Readings. Disturbing Differences* pod redakcją Marianne Liljeström i Susanny Paasonen oraz *The Affective Turn: Theorizing the Social* pod redakcją Patricii Clough i Jean Halley³). Ogólnie rzecz ujmując, zwrot (czy powrót) w stronę emocji, uczuć, pasji na gruncie studiów kulturowych ma przełamać obecną w tradycji retorycznej opozycję pomiędzy afektem i *ratio*, afektem i dyskursem, emocjonalnością i racjonalnością. Nowa multidyscyplinarna formacja mieści psychoanalityczne teorie podmiotowości, teorie dotyczące ciała i ucieleśnienia, teorie polityczne i krytyczne, *queerowe* refleksje o melancholii i traumie, ukazując relację pomiędzy władzą, podmiotowością oraz emocjami.

Jak twierdzi Clare Hemmings, zwrot afektywny rodzi się z impasu studiów kulturowych, które znalazły się niebezpiecznie blisko pułapki wyrugowania ciała poza obręb teorii⁴. Zwrot afektywny, obok zwrotu materialnego i afirmatywnego, oferowałby zaś alternatywny model formowania się podmiotu, czyli przewyżczenie ograniczeń konstruktoryzmu społecznego, wyjście poza ograniczoną wizję władzy w dychotomicznym ujęciu jej represywnej i subwersywnej siły oraz potencjał kreacji i transformacji świata⁵. Hemmings ostrzega nas jednak, że zachłystnięcie się nowymi tendencjami pozostawia w cieniu ich niedostatki – przede wszystkim niedostrzeżenie zagrożeń płynących z afektywnych identyfikacji. Tę lukę z pewnością uzupełniają jednak prace Sary Ahmed, *Affective Economies* i *Cultural Politics of Emotions*, która analizuje głównie mowy nienawiści, ukazując przy tym mechanizm wytwarzania dyskursu dyskryminacji.

Emocjonalność jako formuła-wytrych do tej pory służyła jako narzędzie deprecjonowania Innych podmiotów (kobiet, dzieci, podmiotów odmiennych rasowo, etnicznie a nawet zwierząt). W jaki sposób zostaje zrehabilitowana w ramach feministycznej teorii afektu? Czy płeć różnicuje emocje? I wreszcie czy przełamana została dialektyka zawłaszczenia-wywłaszczenia, inkluzji-ekskluzji i męskości-żeńskości?

FEMINISTYCZNA REINTERPRETACJA AFEKTU

Przede wszystkim należałoby zaznaczyć na początku, że mówiąc o feminizmie, nie mamy do czynienia z jednolitym stanowiskiem badawczym, ale z konglomeratem teorii krytycznych, uzupełniających się nawzajem. Próbując zaledwie

³ *Working with Affect in Feminist Readings. Disturbing Differences*, red. M. Liljeström, S. Paasonen, London 2010; *The Affective Turn: Theorizing the Social*, red. P. Clough, J. Halley, Durham i London 2007.

⁴ C. Hemmings, *Invoking Affect. Cultural theory and the ontological turn*, „Cultural Studies” 2005, t. 19, nr 5, s. 548.

⁵ Por. tamże, s. 550.

zarysować wstęp do feministycznej teorii afektu, skupię się głównie na propozycjach Rosi Braidotti i Sary Ahmed, zarysowując minipanoramę tendencji współczesnych feminizmów⁶.

Wybór koncepcji Braidotti i Ahmed ma ukazać dwie definicje i dwie drogi inspiracji w ramach teorii afektu. Pierwsza zapośredniczona w Spinozie, Deleuzie, Guattarim i Massumim; druga bazująca na modelach Marksa i Freuda. Jedna ukazuje afekt jako stan, pre-indywidualną siłę ograniczającą lub poszerzającą możliwości działania⁷. Afekt zatem różni się tu od emocji, która jest jego manifestacją czy też interpretacją. W drugim ujęciu zaś afekt jest bliższy pojęciu emocji czy uczucia i w zasadzie pojęcia te używane są wymiennie. Ahmed kwestionuje jednak autonomię afektu, postulując zrozumienie mechanizmu działania emocji zamiast postrzegania ich jako wyłącznie stany psychologiczne. Wracając do łacińskiego źródłosłowu, sugeruje, że kluczem do analizy jest potraktowanie emocji jako kategorii relacyjnych, funkcjonujących pomiędzy psychicznym i socjalnym, indywidualnym i kolektywnym⁸. Spróbuję zwięźle zrekonstruować owe propozycje badawcze w analizie porównawczej.

Rosi Braidotti, posiłkując się między innymi Spinozjańsko-Deleuzjańską wizją podmiotowości, proponuje postindywidualistyczne ujęcie podmiotu, rehabilitując życie w jego biologicznym aspekcie, ujmowane w kategoriach nagiego życia czy *zoe*. Podkreśla, że „*zoe* rozumiane jako nieokiełznana żywa materialność w tradycji zachodniej w zasadzie traktowane była jako coś, czego nie da się ani reprezentować, prezentować, ani nawet pomyśleć”⁹. Przywrócone refleksji filozoficznej, widziane dotąd jako wegetatywne, *zoe* ma jednak potencjał siły generatywnej, która poprzedza to, co ludzkie i kształtuje relacje pomiędzy różnymi (nie tylko ludzkimi) ciałami.

W tym kontekście nie ma w nim miejsca na dotychczasowe rygorystyczne podejście do afektywności. Afekt rozumiany jest jako przedosobowa siła sprawcza, nieuformowana potencjalność i kluczowe są dla niego „relacje, zakorzenienie w świecie (bycie jego częścią w sensie, jaki proponuje Barad: «being of the world»)

⁶ Może nieco na wyrost, wyraźnie widać jednak, że owe dwa stanowiska są symptomatyczne i można w ten sposób pogrupować kolejne stanowiska badawcze: linię Spinozjańską w refleksji dotyczącej emocji reprezentuje na przykład Cathrine Malabou (Adrian Johnston, Cathrine Malabou, *Self and emotional life. Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience*, New York 2013) czy Moira Gatens (*Feminist Interpretations of Benedict Spinoza*, red. M. Gatens, Penn State UP, 2009), a psychoanalityczną – m.in. Eve Kosofsky Sedgwick (*Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham 2003) czy Adrian Johnston (Adrian Johnston, Cathrine Malabou, *Self and emotional life. Adrian Johnston, Cathrine Malabou, Self and emotional life...*).

⁷ P. Clough, *The Affective Turn. Political Economy, Biomedicine, and Bodies*, w: *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg, G. J. Seigworth, Durham, London 2010, s. 207.

⁸ Zob. S. Ahmed, *Cultural Politics of Emotion*, Edynburg 2004, s. 7–25.

⁹ M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 40.

i w ciele¹⁰. Ma on zatem potencjał spajania i dzielenia podmiotów wchodzących w różnorakie układy: „Relacje etyczne kreują możliwe światy poprzez mobilizowanie zasobów, które pozostały niewykorzystane, w tym naszych pragnień i wyobraźni. Są to siły napędowe, które konkretyzują się w faktycznych materialnych relacjach i mogą tym samym konstytuować układ, sieć czy kłaczę inter-relacji z innymi¹¹”.

Braidotti akcentuje przede wszystkim pozytywny, twórczy potencjał afektywnego ujęcia podmiotowości, nawołując do porzucenia maniakalno-depresyjnego modusu naszej kultury¹². Przyszłość budowana w oparciu o ograniczenia wynikające z przeszłości (*potestas* jako represyjne oblicze działania władzy), mimo wszystko oferuje pozytywne alternatywy (*potentia* – z kolei afirmatywne oblicze) współistnienia podmiotów. Zmiana perspektywy filozoficznej proponowana przez przywołane badaczki wskazuje na „etyczny i afektywny komponent podmiotowości jako jej jądro”, którego idealnym rozwinięciem jest „pomnażanie własnej zdolności do wchodzenia w relacje z różnymi innymi¹³”, a co za tym idzie, proponuje projekt etyki nomadycznej: relacyjnej etyki troski i gościnności.

Ahmed w budowaniu podobnej teorii emocjonalnej relacyjności podkreśla zaś jej aspekt temporalny: w zrozumieniu i projektowaniu przyszłości ważne jest odniesienie do przeszłości – minionych przeobrażeń i historycznych uwarunkowań obecnych i przyszłych ułożeń i relacji podmiotów oraz zbiorowości. Autorka *Ekonomii afektywnych* zrećnie łączy marksizm z psychoanalizą; pierwszy traktuje jako ramę formalną, wypełniając ją psychoanalitycznym ujęciem różnicy i przemieszczenia. Cyrkulacja emocji prowadzi do afektywnego obsadzenia obiektów, jednak „emocje nie zamieszkują żadnego ciała ani rzeczy, a podmiot jest punktem węzłowym tej ekonomii bardziej niż jej punktem wyjścia lub dojścia¹⁴”. Ruch emocji jest dwukierunkowy: obserwujemy proces wypierania obrazów przypisanych emocjom, rekonstruowania ich i przenoszenia na inne obiekty (tzw. wyobrażenia zastępcze). W ten sposób uzyskiwany jest „kaskadowy efekt” emocjonalnych operacji – uczucia przesuwają się pomiędzy figurami, obiektami (pierwotnymi i zastępczymi) oraz lawirują pomiędzy przeszłością a terażniejszością – wspomnienia wdzierają się w aktualne zdarzenia.

Emocje są zatem rezultatem kompleksowego uwarunkowania społeczno-kulturowego i jawią się jako twory zarówno społeczne, materialne, jak i psychiczne.

¹⁰ M. Głosowicz, M. Radmoska, *Nowe połączenia, relacje oraz transformacje*, „artPAPIER” 2012, nr 13 (205).

¹¹ R. Braidotti, *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, przeł. M. Głosowicz, przedrzęła A. Mitek-Dziemba, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 308–309.

¹² R. Braidotti, *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Cambridge 2006, s. 34.

¹³ R. Braidotti, *Wbrew czasom...*, dz. cyt., s. 308.

¹⁴ S. Ahmed, *Ekonomie afektywne*, przeł. M. Głosowicz, „Opcje” 2013, nr 1–2, s. 20.

Podkreślając brak ukorzenia emocji w podmiocie, Ahmed argumentuje, że to właśnie ich mobilność pozwala im (re)produkować lub generować efekt jednoczenia lub dzielenia jednostek i wspólnot. Owo przemieszczanie się afektów jest kluczowe w wyznaczaniu granicy pomiędzy „tu” i „tam”, lepszym i gorszym, *limes* o hierarchicznym charakterze.

Już Freud dostrzegał wtórny, normatywny charakter sfery afektywnej, to znaczy przymus jej kontrolowania, który wyznacza schemat kolejnego z układów władzy: „jeszcze w obrębie normalnego życia można zauważyć ciągle współzawodnictwo obu systemów Św [świadomości] i Nśw [nieświadomości – M.G.] o prymat w sferze afektywności. Poszczególne sfery wpływów oddzielają się od siebie i powstają mieszanki czynnych sił”¹⁵.

Historia hysterii najlepiej ukazuje ten mechanizm: jej psychoseksualne podłoże (czyt. niezaspokojenie kryjące też zazdrość o penisa) objawia się w języku *somy*, który naznacza jednostkę piętnem nienormatywności. W ten sposób histeryczki oddelegowane zostają na kozetkę, a w dalszej kolejności na scenę (dokumentację stanowi *Iconographie photographique de la Salpetriere samego Charcota*). Stąd już blisko do przestrzeni kultury popularnej, w ramach której obraz niepoohamowanej, wybuchowej, eksplodującej i zaburzonej emocjonalności nieodmiennie łączony jest z jednowymiarowo definiowaną kobiecością. Ahmed, posiłkując się innymi elementami teorii psychoanalitycznej, buduje model tłumaczący, w jaki sposób owa odpowiedniość się utrzymuje i generuje deprecjonujący efekt. Ponadto podważając założenie, że emocje są tylko ulotnymi stanami psychicznymi, dowodzi, że funkcjonują one w społecznym obiegu o charakterze ekonomicznym, napędzając międzypodmiotowe relacje.

KONKLUZJE

Zaprezentowane dwie wizje afektu nie wykluczają się, uzupełniają się raczej, prezentując dwa jego oblicza. Obie badaczki nie ograniczają się do jednowymiarowej refleksji, jednak akcentują różne elementy. Braidotti przede wszystkim apeluje o odejście od fiksacji na melancholii i traumie, a zwrócenie się ku potencjalności wyobraźni i możliwości kreacji. Stąd też jej perspektywę nazwałabym postulatyczną czy wirtualną. Ahmed zaś skupia się głównie (zwłaszcza w tekście *Ekonomie afektywne*) na negatywnych skutkach przepływu emocji (afektywnego *flow* – moglibyśmy powiedzieć w nowomowie kapitalizmu). Dostrzega więc zagrożenia płynące [sic!] z afektywnych utożsamień, prowadzących do powstania różnych odmian fundamentalizmów. Tu ujawniałaby się więc głównie funkcja krytyczna.

Teoria afektywna staje się niezwykle aktualną i istotną perspektywą badawczą w różnorodnych kontekstach. Żeby tylko przywołać posmoleńskie umocnie-

¹⁵ Z. Freud, *Nieświadomość*, przeł. Marcin Poręba, w: *Freud*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2002, s. 205.

nie wspólnoty narodowej, filmową reprezentacją rezultatów afektywnej ekonomii w przypadku powracających wspomnień wydarzeń marca 1968 (*Układ zamknięty*, reż. Ryszard Bugajski 2012) czy nową rzeczywistość postbiologicznego ciała¹⁶.

MONIKA GŁOSOWITZ – doktorantka literaturoznawstwa UŚ, absolwentka śląskiego MISH-u, Akademii „Artes Liberales”, Uniwersytetu w Utrechcie oraz Uniwersytetu w Granadzie. Zajmuje się teoriami feministycznymi, sztuką i poezją najnowszą.

¹⁶ Zob. P. Clough, dz. cyt.

MICHAŁ KOZA
UNIwersytet Jagielloński

CZY MOŻNA WSPÓŁCZUĆ LITERATURZE? KOGNITYWNE ASPEKTY ROLI EMPATII W PROCESIE LEKTURY

Wykorzystywanie rezultatów badań nauk ścisłych to jedna z najnowszych tendencji we współczesnej humanistyce. Tego typu transdyscyplinarne projekty odwołują się zwłaszcza do kognitywistyki, co nie zawsze spotyka się z przychylnością badaczy i bywa postrzegane jako przemijająca intelektualna moda, wynikająca z pozytywistycznych inklinacji i kompleksu niższości wobec „twardej nauki”. Zainteresowanie teoriami neuroestetycznymi, eksplorującymi psychologię twórczości i odbioru dzieła sztuki, w tym literatury¹, nie musi być jednak postrzegane jako poszukiwanie dróg „unaukowienia” czy dowartościowania wobec dyscyplin ścisłych, ale raczej jako ciekawa i płodna próba wzbogacenia kontekstu badawczego oraz pola dyskusji. Sprzyja temu sytuacja zwrotu kulturowego, charakteryzującego się uruchamianiem kolejnych kontekstów i rozwijaniem hermeneutycznej wymiany między dyskursami dotychczas odseparowanych dziedzin.

Opisując kognitywne podstawy doświadczenia sztuki, naukowcy wskazują na szczególną rolę empatii², która jest wymieniana (m.in. przez Piotra Markiewicza i Piotra Przybysza³) jako jedna z głównych aktywności umysłu towarzyszących estetycznej działalności człowieka. Dociekania poczynione na tym gruncie przyczyniły się do odnowienia, również w naukach humanistycznych, zwłaszcza

¹ Bardzo inspirujące okazały się tutaj badania Petera Cavanagha, który w słynnym artykule *Artist as Neuroscientist* ukazał znaczenie mechanizmów mózgowych dla tych procesów. Por. P. Cavanagh, *Artist as Neuroscientist*, „Nature” 2005, t. 434, s. 301–307.

² Na temat tego pojęcia w naukach kognitywnych por. S. Preston, F.B.M. de Waal, *Empathy: Its Ultimate and Proximate Bases*, „Behavioral and Brain Sciences” 2005, nr 25, s. 1–72; R.W. Levenson, A.M. Reuf, *Empathy: A Physiological Substrate*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1992, nr 63, s. 234–246.

³ Por. P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni, w: Teorie wyobraźni*, red. P. Francuz, Kraków 2007, s. 132–135. Autorzy wymieniają bodziec empatyzujący obok iluzyjnego, niejednoznacznego, wyolbrzymionego i relacyjnego.

pedagogicznych i antropologicznych⁴, zainteresowania empatią jako zdolnością do rozumienia i głębokiego uczestniczenia w doświadczeniu drugiej osoby. Odnowienia, ponieważ tematyka ta była obecna w takiej czy innej postaci już dużo wcześniej. Nie można w końcu zapominać, że w literaturoznawstwie, którego obszar będzie mnie szczególnie interesował, trwałą żywotność temu problemowi zapewniła tradycja hermeneutyczna (wywodząca się jeszcze od Friedricha Schleiermachera, a kontynuowana m.in. przez Wilhelma Diltheya czy Hansa-Georga Gadamera), programowo włączająca w pole swoich celów „wczucie się w tekst” – co więcej tak, aby rozumieć go nawet lepiej niż sam autor⁵. Oczywiście inny był kontekst tych rozważań, jak również inne tło antropologiczne, ale można powiedzieć, że dzięki naukom kognitywnym dawne (i traktowane później pobłażliwie, zwłaszcza za sprawą fenomenologii) pytania o emocje towarzyszące lekturze, zaangażowanie czytelnika w losy i przeżycia bohaterów czy utożsamianie się z nimi powracają, choć już w inny sposób. Pamiętając o historycznych wnioskach, które bynajmniej nie tracą swojej istotności, chciałbym wskazać, bez rozszczeń do wyczerpania tej tematyki, jakie znaczenie dla literaturoznawstwa (a ściślej: obszarów związanych z badaniem recepcji, i to literatury posługującej się narracją) mogą mieć wyniki badań nad empatią, które w ramach transdyscyplinarnych przedsięwzięć humanistyki przykuwają uwagę coraz większej liczby badaczy⁶.

Na początku warto przypomnieć, że dla naukowego zrozumienia mechanizmu empatii kluczowe okazało się odkrycie i opisanie neuronów lustrzanych, dokonane w 1996 roku przez Giacomo Rizzolattiego, Leonardo Fogassiego i Vittorio Gallesego. Zaobserwowane przez nich komórki stanowią szczególną grupę neuronów, których istnienie, jak dotąd, potwierdzono jedynie u małp i ludzi. Mają one ogromne znaczenie dla procesu uczenia się i społecznego funkcjonowania, pozwalając na „odwzorowywanie” cudzego stanu afektywnego u obserwatora. Aktywują się zarówno wtedy, gdy podejmuje się jakąś czynność, jak i wtedy, gdy się ją obserwuje. Dzięki nim można więc „przejmować” cudze stany uczuciowe, a nie tylko adekwatnie na nie reagować (co określa się jako sympatię).

⁴ Por. C.A. Lutz, *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*, Chicago 1988, s. 69–70; C.A. Lutz, G.M. White, *The Anthropology of Emotion. Annual Reviews in Anthropology* 1986, nr 15, s. 415; U. Wikan, *Beyond the Words: The Power of Resonance*, „American Ethnologist” 1992, t. 19, z. 3, s. 460–482; A.J. Vetlesen, *Perception, Empathy, and Judgment: An Inquiry into the Preconditions of Moral Performance*, North University Drive (PA) 1994.

⁵ Z tej perspektywy temat empatii przedstawia Elżbieta Mikoś w artykule *Empatia w hermeneutycznej interpretacji tekstu literackiego*, „Polonistyka” 2008, nr 2, s. 6–12.

⁶ Por. poświęcony tym zagadnieniom numer „Tekstów Drugich” 2011, 1–2 czy zbiór *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*, red. Frederick Luis Aldama, Texas 2010. Jako ciekawostkę można wspomnieć, że swoistym popkulturowym przejawem tego zainteresowania jest serial *Hannibal*, w którym jeden z głównych bohaterów – agent FBI – posiada nadzwyczajnie rozwiniętą zdolność empatii, co pozwala mu na utożsamianie się z mordercą („autorem”) i „przeżycie” sceny zbrodni (jako stworzonej przez niego narracji).

Dla problematyki estetycznej szczególnie ważna jest obserwacja, że w przypadku mechanizmu neuronów lustrzanych symboliczny charakter percypowanego obiektu nie stanowi przeszkody, by pobudzony został bodziec empatyzujący. Jak podkreślają naukowcy, wczuciu sprzyja nie tylko bezpośrednia percepcja cudzego zachowania, ale również kontakt z jego reprezentacją⁷ (oczywiście musi się ona cechować szeroko pojmowaną zrozumiałością i rozpoznawalnością): „część neuronowych obwodów może być aktywna również wtedy, gdy działanie nie jest wyraźnie przedstawiane, ale po prostu wyobrażane. Innymi słowy, te obwody mogą przechowywać reprezentację tych działań, które wykonuje się jawnie, gdy wewnętrzny popęd i kontekst są odpowiednie”. Należy tu jeszcze dodać, że nie chodzi tutaj o odwzorowanie całkowite, niezmediatyzowane i deterministyczne – bodziec empatyczny może działać z różną intensywnością i wyrazistością. Jest daleki od automatyzmu, zależąc od wielu czynników sytuacyjnych – w tym od woli samego człowieka, który do pewnego stopnia jest w stanie zagłuszyć w sobie skłonność do empatii. Nie wszystkie teksty umożliwiają zaistnienie empatii w równym stopniu. Istnieją sprzyjające temu określone strategie narracyjne, za pomocą których autor może w jakimś stopniu sterować emocjonalną uwagą czytelnika (co jest zależne np. od samej wrażliwości emocjonalnej odbiorcy). Badacze wyróżnili wśród tych strategii m.in.: „zastosowanie narracji pierwszoosobowej oraz wewnętrzna reprezentacja świadomości bohatera i jego stanów emocjonalnych – jako środki wspomagające identyfikację bohatera, wiążące się z empatią, otwierające umysły czytelników na siebie nawzajem, zmieniające nastawienie, a także nawet predysponujące czytelników do altruizmu”⁸. Pełniłyby one zatem w procesie empatyzowania analogiczną rolę, jak środki obrazowe w innych sztukach, stanowiąc system (kulturowo zmienny) wyróżnionych przez Markowskiego i Przybysza silnych „bodźców empatyzujących”, dokonujących pozaracjonalnego włączenia czytelnika w świat lektury.

Przedstawienie, utrwalone w kulturowo uwarunkowanej postaci, nabiera w tej perspektywie charakteru emocjonalnej matrycy, rozpowszechnianej i przenoszonej w ramach populacji (oczywiście nie można tutaj mówić o prostej transpozycji bez żadnej zmiany – istotne jest tu sprzężenie zwrotne ze strony kultury). Choć zdaje się

⁷ „Part of these common neural circuits could be active also when the action is not overtly executed, but simply imagined. In other words, these circuits could contain the *representation* of those actions that, when the internal drive and the context are suitable, are overtly executed”; L. Fogassi, V. Gallese, *The neural correlates of action understanding in non-human primates*, w: *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*, red. M.I. Stamenov, V. Gallese, J. Benjamins, Amsterdam 2002, s. 13–14.

⁸ „Narrative theorists, novel critics, and reading specialists have already singled out a small set of narrative techniques—such as the use of first-person narration and the interior representation of characters consciousness and emotional states—as devices supporting character identification, contributing to empathetic experiences, opening readers minds to others, changing attitudes, and even predisposing readers to altruism”; S. Keen, *Narrative Empathy*, w: *Toward a Cognitive Theory...*, dz. cyt., s. 69.

to odnosić jedynie do sztuki (i to przedstawiającej), nie oznacza, że z empatią nie mamy do czynienia w ramach innych dziedzin kultury. Okazuje się ona możliwa także w przypadku tekstu – pozornie najmniej „spektakularnego” reprezentacyjnie medium. W jego przypadku decydująca dla bodźca empatycznego jest narracja, która, zdaniem Ellen Spolsky, stanowi dla człowieka podstawowy środek zaspokajania „głodu reprezentacji”⁹, spontanicznie kierującego ku ich przyswajaniu.

Badacze wyróżniają dwie główne przystosowawcze funkcje empatyzowania – po pierwsze chodzi o poznawcze zrozumienie działania (*action understanding*, „wiedzę o tym, co jest czynione”), a po drugie – naśladowanie (*imitation*, „wiedzę, jak się to robi”)¹⁰. Można powiedzieć, że zmieniające się funkcje literatury sprzyjają raz jednej, raz drugiej funkcji. Gdy liczy się kwestia właściwego odczytania tekstu, ustalenia jego znaczenia czy rozpoznania wartości jako przedmiotu estetycznego, empatia może pełnić rolę poznawczą – łącząc czytelnika z narracją i prowadząc go przez świat przedstawiony, umożliwiając nauczenie jego zasad i „uwewnętrznienie” konstrukcji, co później może zostać zobiektywizowane w formie opisu, komentarza, interpretacji bądź hipotez badawczych. Tam, gdzie literatura będzie rozpatrywana tematycznie, ideowo czy etycznie, ważniejsze okażą się aspekty imitacyjne – to, w co się wczuwamy i z czym identyfikujemy dzięki lekturze.

Z aspektem naśladowczym związana jest kwestia, którą podnosi Suzanne Keen, wskazując, że empatia jest w przypadku fikcji literackiej pozbawiona bezpośredniej funkcji adaptacyjnej. Badaczka zauważa, że: „W przypadku czytelnika powieści, który doświadcza empatii bądź osobistego wzruszenia, w odpowiedzi nie można oczekiwać wzajemności. Fikcja z natury ustanawia kontrakt społeczny między ludźmi i osobo-podobnymi bohaterami jako pusty i beztreściowy”¹¹. Innymi słowy, powstaje pytanie, czemu właściwie (jeśli w ogóle) miałoby służyć empatyczne przeżywanie lektury z ewolucjonistycznego punktu widzenia – i czy odpowiedź mogłaby być użyteczna dla badań kulturowych.

Pomijając literaturoznawcze zastrzeżenia wobec postulowanej „pustoty i beztreściowości”, korzyści przystosowawczych ze współodczuwania i identyfikacji z fikcyjną postacią można upatrywać edukacyjnym aspekcie „zachowań rezonansowych” (*resonance behaviours*, jak określa się naśladowane przez jednostkę działania i przeżycia). Dzięki nim możliwe jest testowanie społecznych wzorców osobowych bez realnego odniesienia i konsekwencji, co czyni z literatury (choć nie

⁹ E. Spolsky, *Narrative as Nourishment*, w: *Toward a Cognitive Theory...*, dz. cyt., s. 37–60.

¹⁰ Por. „There are two basic capacities, however, that appear particularly worth noting, especially because they encompass several other functions: action understanding and imitation”; G. Rizzolatti, L. Craighero and L. Fadiga, *The mirror system in humans*, w: *Mirror Neurons*, dz. cyt. s. 50.

¹¹ „For a novel reader who experiences either empathy or personal distress, there can be no expectancy of reciprocation involved in the aesthetic response. The very nature of fictionality renders social contracts between people and person-like characters null and void”; tamże, s. 67–68.

tylko – jest to zaledwie jedna z jej funkcji) „poligon doświadczalny” życia społecznego, pozwalający czytelnikowi na postawienie się w sytuacjach, w których w codziennym, społecznym życiu tak łatwo nie mógłby (lub nawet nie powinien) się znaleźć. Odnosząc to do badań literackich, warto zauważyć, że wymiar edukacyjno-naśladowczy okazuje się istotny np. w kontekście pytań o polityczno-etyczny wymiar literatury, współuczestniczącej w budowaniu projektów egzystencjalnych, realizowanych przez czytelnika, a także pomagającej w samym rozwinięciu zdolności współodczuwania z drugim człowiekiem. Co więcej, empatyzująca strategia lektury zdaje się interesująco zestrzajać z tradycją hermeneutyczną, zwłaszcza tą rozwijaną przez Paula Ricoeura w jego koncepcji „tożsamości narracyjnej”¹². Kognitywne aspekty lektury wyrażają somatyczną stronę przeżywania i przyswajania narracji – identyfikacji z bohaterami, utożsamiania się z ich wyborami i dylematami po to, by samemu podejmować (już niefikcjonalne) wybory.

Podkreślenie przez nauki kognitywne afektywnej strony doświadczenia sztuki odpowiada dzisiejszym tendencjom teorii i praktyk estetycznych, które odeszły od kantowskiego postulatu bezinteresownego, a tym samym beznamiętnego, modelu doświadczenia estetycznego. Emocje, odczuwane na poziomie somatycznym, stają się częścią opisu dzieła i przenikają do używanych narzędzi interpretacyjnych – tak jak w przypadku kategorii „przyjemności tekstu”, pochodzącej od Rolanda Barthes’a, czy „doświadczenia” według Susan Sontag, która w eseju *Przeciw interpretacji* przeciwstawia je systematycznemu rozumieniu. Dzisiaj, po teoretyczno-literackim zwrocie towarzyszącym „śmierci autora”, który to przełom został już stosunkowo daleko za nami, emocjonalna strategia czytania staje się też jednym ze sposobów ponownego „ożywienia” autora – oczywiście będącego wytworem tekstu, ale nie pozbawionym wymiaru afektywnego. Empatia (oczywiście nie samodzielnie i nie w każdych warunkach), oparta w dużej mierze na identyfikacji z bohaterami, odnajdywaniu się w przedstawionym świecie, ale również wczuwaniu się w sposób widzenia świata przez opowiadającego, stanowić może (ograniczoną) formą komunikacji, polegającą na współodczuwaniu.

Przyglądając się kategorii naśladowania czynności i ich reprezentacji, warto odwołać się jeszcze do refleksji nad sztukami aktorskimi i performatywnymi. Próba afektywnej interpretacji tego rodzaju dzieł jest tym zasadniejsza, że nawiązuje do początków europejskiej refleksji o teatrze i jego emocjonalnym wpływie na człowieka. Już Arystoteles w *Poetyce* definiował tragedię jako „naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza

¹² Por. P. Ricoeur, *Tożsamość osobowa*, w: tegoż, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 33–43; K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003; M. Urbaniak, „Tożsamość narracyjna” Ricoeura jako medium między pojęciem doświadczenia i „ja”, „Rocznik Kognitywistyczny” 2010, t. IV, s. 215–222.

do oczyszczenia tych uczuć¹³. Za pomocą neuronów lustrzanych i „zachowań rezonansowych” można próbować tłumaczyć naukowo (co nie oznacza jakiejś szczególnej wyższości tego tłumaczenia) opisany przez Arystotelesa schemat (oczywiście kiedy już opowiemy się za którąś z jego interpretacji), w którym odbiorcy podążają emocjonalnie za bohaterami sztuki, przepracowując własne emocje.

Również w związku z funkcją edukacyjną filozof prezentuje intuicje odżywające w kognitywistyce, pisząc we wcześniejszym rozdziale *Poetyki*: „naśladowanie jest ludziom przyrodzone od dzieciństwa, i tym różnią się od innych istot żyjących, że są najpochoptioniejszymi do naśladowania stworzeniami; że pierwszych wiadomości nabywają za pomocą naśladownictwa i że wszyscy cieszą się dziełami naśladowczymi”¹⁴. Wyjątkowość człowieka, według greckiego uczonego, polega zatem na nadzwyczajnym „głodzie naśladownictwa”, który stanowi drugą stronę wspomnianego wcześniej „głodu reprezentacji”. Warto jeszcze zauważyć, że *mimesis* pozostaje tutaj bliżej rzeczywistości społecznej niż metafizycznej (jak było to w przypadku Platona), czyniąc ze sztuk naśladowujących narzędzia, doskonalące praktykę funkcjonowania *polis*, a przede wszystkim kształtującego moralnie. W przypadku teatru ta tendencja jest nadal mocno obecna – na przykład w rozmaitych teoriach przedstawienia teatralnego jako doświadczenia transformującego, etycznie przemieniającego egzystencję pod wpływem utożsamienia się odbiorcy z bohaterem. Od tego schematu trudno zresztą uciec: jak zauważa Herbert Lindenberger, odmienne podejście jest raczej rzadkie. Reprezentował je np. Bertold Brecht, u którego: „Oglądający nie mieli pozwalać sobie na zaangażowanie emocjonalne, ale raczej racjonalnie przemyśleć kwestie poruszone przez jego sztuki. (...). Jednak jak zauważyli późniejsi reżyserzy, ludzie generalnie chodzą do teatru dla przeżyć uczuciowych i pomimo efektu alienacji (używając słynnego określenia Brechta), który miał oddziaływać w tych sztukach, by ustrzec oglądającego przed identyfikacją z postacią, widownia (podobnie jak aktorzy) odnajdywała sposoby na przywrócenie cenzurowanych uczuć”¹⁵. Zakładając, uzasadnioną przystosowawczo, skłonność człowieka do empatii, trudno się dziwić temu powrotowi emocjonalności – sytuacje w sztukach Brechta często uwikłane są w problemy społeczne; wymagają wprost „wczucia” się we wrażliwość drugiego.

¹³ Arystoteles, *Poetyka*, w: *Trzy poetyki klasyczne*, przeł. T. Sinko, Wrocław 2006, s. 15. Por. H. Lindenberger, *Arts in the Brain; or, What Might Neuroscience Tell Us?*, w: *Toward a Cognitive Theory...*, dz. cyt., s. 13–16.

¹⁴ Tamże, s. 9.

¹⁵ „Audiences were expected not to allow their emotions to be engaged, but rather to think rationally about the issues his plays were raising. (...) Yet as subsequent stage directors have found, people generally go to the theater for an emotional experience, and despite the alienation effect (to use Brecht’s famous term) that supposedly operates in these plays to prevent the viewer’s identification with characters, audiences (and actors as well) have discovered ways to bring the proscribed emotions back”; tamże, s. 26.

W przypadku literaturoznawstwa aspekt przekazywania i utrwalania wzorców osobowych, a w dalszej kolejności kształtowania i rozpowszechniania społecznych typów wrażliwości i odczuwania, był różnorako artykułowany i w rozmaitych kontekstach podkreślany z mniejszą lub większą intensywnością. Z pewnością jednak nie należy go ograniczać wyłącznie do literatury parenetycznej czy moralizującej, ponieważ zjawisko wytwarzania wokół książek bardzo licznych i „emocjonalnie intensywnych” wspólnot, kierujących się specyficznymi normami i wytwarzających własne, wyróżniające zasady funkcjonowania, nie jest w epoce masowych mediów niczym zaskakującym. Jak pokazały zresztą Shira Gabriel i Ariana Young w artykule *Becoming a Vampire Without Being Bitten*, podsumowującym badania nad czytelnikami *Harry’ego Pottera* i *Zmierzchu*, uwewnętrznienie zasad świata fikcji literackiej może sięgać zaskakująco daleko, a tożsamość bohaterów niekiedy ma bardzo konkretny wpływ na cielesność czytelnika¹⁶.

Wzmiankowany mechanizm neuronów lustrzanych pozwala na lepsze zrozumienie afektywnego aspektu doświadczenia sztuki, który jest niezbywalny nie tylko dla rozumienia perspektywy odbiorczej, ale także twórczej¹⁷. Nie da się tutaj oddzielić sfery intelektualnej od emocjonalnej, jak zakładał to paradygmat kartezyjański czy – w literaturoznawstwie – ujęcia fenomenologiczne. Podobne wnioski o roli emocji dla działania człowieka, które okazuje się mniej zrjonalizowane niż niegdyś sądzono, wysunął całkiem niedawno Antonio Damasio, odnosząc się do etyki¹⁸. Uczucia są we współczesnych czasach bardzo często podstawowym sposobem odniesienia do przedmiotu estetycznego; jak zauważają Piotr Markowski i Piotr Przybysz: „Specyfika sztuki wizualnej polega na silnym oddziaływaniu na psychikę odbiorcy (i na jego system nerwowy). Jedną z postaci takiego oddziaływania wiąże się z możliwością odpowiedzi społecznej na obserwowaną scenę. Przykładowo, możemy być przerażeni widokiem cudzej tragedii przedstawionej na obrazie lub wzruszeni smutnym wyrazem twarzy”¹⁹. Emocje umożliwiają również samą orientację w dziele sztuki, pozwalając na ukierunkowanie uwagi i odbioru intelektualnego oraz podążanie różnymi, choć w jakimś stopniu podlegającymi kierowaniu, drogami jego rozumienia.

Ważnym efektem dostrzeżenia kognitywnych podstaw doświadczenia estetycznego jest możliwość nowego spojrzenia na zagadnienie intersubiektywności doświadczenia, które nieustannie pozostaje przedmiotem debaty antropologów, etnologów i w pewnym stopniu literaturoznawców. Uwzględniając perspektywę kognitywną, można dzięki zjawisku empatii mówić o pewnym wspólnym do-

¹⁶ Jak np. pokazały badania, lektura cyklu o wampirach skłoniła odbiorców do postrzegania się jako mających ostrzejsze zęby niż przeciętny człowiek, wyżej skaczących czy dłużej obywatujących się bez snu. Por. Sh. Gabriel, A.F. Young, *Becoming a Vampire Without Being Bitten: The Narrative Collective-Assimilation Hypothesis*, „Psychological Science” 2011, nr 22, s. 990–994.

¹⁷ Por. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005, s. 77–86.

¹⁸ Por. A. Damasio, *Błąd Kartezjusza*, Poznań 2002.

¹⁹ P. Markiewicz, P. Przybysz, dz. cyt., s. 132.

świadzeniowym obszarze odbioru²⁰, przynajmniej w warstwie biologicznej czy, jak to określa John Levitt, poświęcający wiele uwagi temu zagadnieniu, „sferze odczuwowej”²¹, w znacznym stopniu niezależnej od kulturowej konstrukcji. Nawet jeśli potraktujemy te spostrzeżenia z ograniczonym zaufaniem, to nie sposób nie dostrzegać sytuacji, gdy między czytelnikiem a autorem (czy tekstem) nawiązuje się komunikacyjna więź, której nie da się sprowadzić do czystej racjonalności czy wspólnoty treści wyłącznie intelektualnych. Zwrot ku somatycznej stronie doświadczenia daje szansę na pełniejsze opisanie tego rodzaju zjawisk, a z drugiej strony sprzyja dostrzeżeniu kolejnych trudności, jakie się z nimi wiążą.

Wydaje się, że zjawisko współodczuwania z literaturą jest nie tylko możliwe, ale bardziej rozpowszechnione, niż można byłoby się spodziewać. Dostrzeżenie wpływu empatii na doświadczenie z pewnością stawia na niekorzystnej pozycji czysto intelektualistyczne nurty teorii, zbyt pochopnie i niezależnie od specyfiki danego przedmiotu, czyniące interpretację tekstu abstrakcyjnym „odbiciem” racjonalnego systemu, niezależnym od swoistości cielesnej autora i czytelnika. Tymczasem aspekty afektywne są w doświadczeniu estetycznym obecne zarówno po stronie artysty, jak i odbiorcy, stanowiąc jedną z istotniejszych warstw czy „wiązek” jednostkowego doświadczenia. Możliwość „wczuwania się w dzieło” (a nie tylko sympatyzowania z nim), pełniąc zarówno rolę edukacyjną, jak również mimetyczną, z pewnością skłania do formułowania wniosków z lektury w perspektywie zaangażowania, a nie tylko obiektywnej, abstrakcyjnej wiedzy. Okazuje się przy tym, że rezultaty badań kognitywnych z powodzeniem mogą stanowić jeden z interesujących i efektywnych kontekstów, w jakich literaturę (w tym przypadku w dodatku szczególnie jej rodzaj) umieszcza współczesna humanistyka. Oczywiście, jak w każdym przypadku, należy pamiętać, że nie ma narzędzi uniwersalnych, a literatura mieści w sobie zbyt bogate spektrum strategii pisarskich, odbiorczych, narracyjnych, estetycznych, by można było ująć je za pomocą opisywanej formuły.

MICHAŁ KOZA – doktorant polonistyki UJ i redaktor naczelny internetowego czasopisma naukowego „Polisemia”. Współpracownik serwisu Popmoderna.pl, w którym daje wyraz swoim popkulturowym pasjom. Naukowo zajmuje się teorią literatury, a zwłaszcza problematyką zwrotu etycznego we współczesnym literaturoznawstwie.

²⁰ Por. H. Lindenberger, dz. cyt., s. 30, gdzie autorka przedstawia doświadczenie, w którym grupa osób reagowała w bardzo podobny sposób na bodźce płynące z oglądanego filmu i to pomimo różnic kulturowych.

²¹ J. Levitt, *Znaczenie i czucie w antropologii emocji*, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012, s. 70.

ARKADIUSZ SYLWESTER MASTALSKI
UNIwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

SMUTEK WIERSZA? WERSYFIKACYJNE MECHANIZMY EKSPRESJI I PERCEPCJI EMOCJI (PRZYCZYNEK DO WERSOLOGII KOGNITYWNEJ)

CZY WERSYFIKACJA MOŻE BYĆ EMOCJONALNA?

W polskiej teorii wiersza sporą karierę zrobił w drugiej połowie ubiegłego stulecia termin „wiersz emocyjny”¹. Określenie to odnosiło się do wiersza nienumerycznego (wolnego), reprezentującego tzw. czwarty system wersyfikacyjny i posługującego się, obok segmentacji składniowo-logicznej, również i delimitacją emocjonalno-ekspresywną². I choć nie przetrwało ono próby czasu, to jednak sam fakt jego zaistnienia – będący zresztą wynikiem trudności teoretyków postawionych przed koniecznością opisu nowego, niemieszczącego się w stosowanych dotąd ramach pojęciowych typu konstrukcji wierszowej – zmusza do postawienia pytania o związek wiersza i ekspresji emocjonalnej. „Znaleźć trzeba – pisała swego czasu Maria Dłuska w fundamentalnym opracowaniu *Próba teorii wiersza polskiego* – odpowiedź na pytanie, jaki sens ma dla utworu kształtowanie jego tekstu za pomocą wybranych dodatkowych rygorów (...), co wnoszą [one — A.S.M] do utworu, co można przez nie osiągnąć”³. Jak konstatuje Badaczka, jedną z funkcji wierszowej segmentacji komunikatu językowego jest „podanie do wiadomości [odbiorcy — A.S.M] subiektywnego podtekstu”⁴, co nie wymaga wcale jakichkolwiek zabiegów syntaktycznych czy leksykalnych, ale dokonuje się poprzez wersyfikację jako taką⁵. W wierszu: „[n]ie tylko więc treść jest – zauważa Dorota Korwin-Piotrowska – przejmująca, lecz i sposób jej ułożenia, często taki, że (...) jesteśmy zmuszeni do zaangażowania się w ukryte w utworach emocje”⁶. W tym znaczeniu każdy wiersz jest strukturą ekspresywną, strukturą służącą ekspresji

¹ Zob. A. Kulawik, *Tak zwany wiersz emocyjny wśród innych metod kształtowania wiersza*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 6 (117), s. 51–67.

² Tegoż, *Wprowadzenie do lektury wiersza współczesnego*, Kraków 1977, s. 8–9.

³ M. Dłuska, *Prace wybrane*, red. S. Balbus, Kraków 2001, s. 25. Por. tamże, s. 33–34.

⁴ Tamże, s. 29

⁵ Tamże.

⁶ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 193.

emocji. Czy jednak istnieją specyficzne mechanizmy wersyfikacyjnego zapisu/percepcji emocji? Na to pytanie postaram się odpowiedzieć w niniejszym szkicu, wykorzystując obserwacje zamieszczone w poświęconych emocjom pracach badaczy z kręgu *cognitive science*, psychologii oraz neuroestetyki. Nie jest przy tym moim zamiarem tworzenie katalogu chwytów wersyfikacyjnych (przykładowo twierdzenie, że pod piórem Jana Kochanowskiego wersyfikacyjnym narzędziem wyrażania emocji stała się przerzutnia), lecz próba namysłu nad ogólnymi poznawczymi warunkami ich istnienia.

EMOCJE – OD NAUKI DO LITERATURY

Problematykę emocji podejmowali już Platon i Arystoteles, jednak rozwój naukowych badań im poświęconych datuje się mniej więcej od końca XIX wieku, kiedy to Karol Darwin publikuje *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* (1872), gdzie wykazuje zasadnicze zbieżności ekspresji emocjonalnej między *homo sapiens* a innymi gatunkami; kilka lat później William James przedstawia w pracy *Podstawy psychologii* (1890) rozróżnienie na emocje w sensie psychologicznym i fizjologiczno-behawioralnym⁷. Przyrost naukowej wiedzy o emocjach dokonuje się także dzięki odkryciom nauk przyrodniczych pozwalającym zlokalizować i opisać przebieg procesów emocjonalnych zachodzących w mózgu⁸, a do rozwoju współczesnych badań nad emocjami (czyli *emotional studies*) przyczynił się w dużej mierze postęp prac interdyscyplinarnych mieszczących się w ramach *cognitive science* – głównie psychologów i neurobiologów^{9, 10}.

Na potrzeby niniejszej pracy emocje zdefiniować możemy zatem jako:

wszelkie (świadome i nieświadome) procesy wartościowania każdej stymulacji (pochodnej od stymulacji zewnętrznej lub umysłowej — wyobrazeniowej lub myślowej, dotyczącej rzeczywistości aktualnej, obecnej lub antycypowanej), powiązane w każdym momencie z funkcjonowaniem układu nerwowego (i tylko po części ze stanami świadomości oraz celowymi zachowaniami). [Są one — A.S.M] (...) wszechobecne,

⁷ Zob. P. Przybysz, W. Dziarnowska, *Emocje i dylematy moralne z perspektywy neuroetyki*, w: *Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, t. 6, nr 1, red. A. Klawiter, Poznań 2012, s. 41.

⁸ Tamże.

⁹ Ich omówienie wykracza znacząco poza ramy niniejszego tekstu. Syntetyczne ujęcie najważniejszych koncepcji znajdziemy w pracach: K. Imbir, *Odmiennosc emocji automatycznych i refleksyjnych: poszukiwanie zróżnicowania neurobiologicznego i psychologicznego*, Warszawa 2012, *Formy aktywności umysłu. Ujęcia kognitywistyczne*, t. 1: *Emocje, percepcja, świadomość*, red. A. Klawiter, Warszawa 2008 i innych.

¹⁰ Jednym z istotnych aspektów ewolucji teorii emocji było zagadnienie odgórnego (*top-down*) lub oddolnego (*bottom-up*) charakteru ich przetwarzania. Współcześnie przyjmuje się, że percepty emocjonalne oddziaływać mogą na organizmna oba sposoby. Zagadnienie to będzie miało istotne znaczenie w dalszych partiach pracy. Zob. T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, Gdańsk 2002, s. 377–393.

[towarzyszą] wszelkim impulsom odbieranym ze świata zewnętrznego, środowiska wewnętrznego oraz własnego umysłu¹¹.

Procesy emocjonalne są odpowiedzią na zakłócenie homeostazy, rodzajem „skrótów poznawczych”¹² czy też „programu afektywnego”¹³ pozwalającego organizmowi szybko reagować na zmiany w środowisku, w powtarzających się sytuacjach; to „pozytywne lub negatywne odczucie w stosunku do bodźca, które można opisać jako przyciąganie lub awersję”¹⁴. Ale emocje mają nie tylko znaczenie adaptacyjne¹⁵, nie tylko w codziennym życiu i w kontaktach interpersonalnych się ujawniają. Są one również jednym z najistotniejszych składników przeżycia estetycznego wynikającego z kontaktu z dziełem sztuki. Czytanie literatury nie jest przecież wyłącznie procesem zorientowanym intelektualnie – na rozumienie literackich konwencji stylistycznych czy gatunkowych, związków intertekstualnych itp. – ale też (przede wszystkim?) wiąże się z emocjami i afektami: daje możliwość transgresji autonomicznego *ja* – empatycznego spotkania z innym¹⁶. Bowiem literatura – pisze Michał Paweł Markowski – „pozwała czytelnikowi wyjść z własnej skóry i choć na chwilę poszerzyć granice świata, który zamieszkiwał (...) [zobaczyć – A.S.M] świat zamieszkały przez innych ludzi, którzy trują się, by zrozumieć [go – A.S.M] za pomocą słów”¹⁷.

EMOCJE ZAPISANE W WIERSZU?

W szkicu o znamienym tytule *Rytm jako światopogląd* Bolesław Leśmian pisał: „Rytm w poezji stanowi pierwiastek upojeń, oszołomień i uczuciowych, nielogicznych nakazów, którym się stają posłuszne – oddzielne słowa, skupiające się i gromadzące nieświadomie dookoła nieznanej, niepochwytnej a śpiewnej pokusy – i dalej w tym samym tekście – Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże, odbijając

¹¹ K. Imbir, dz. cyt., s. 16. Powyższą definicję warto również uzupełnić typologią zaproponowaną przez António R. Damasio. Zob. P. Przybysz, W. Dziarnowska, dz. cyt., s. 42.

¹² D.M. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, Gdańsk 2001, za: K. Imbir, dz. cyt., s. 18.

¹³ P.E. Griffiths, *Czym naprawdę są emocje?*, w: *Formy aktywności umysłu*, dz. cyt., s. 17.

¹⁴ K. Bromberek-Dyzman, *Język emocji a język ironii w pragmatyce eksperymentalnej*, w: *Studia z Kognitywistyki i Filozofii Umysłu*, t. 5 nr 1, red. A. Klawiter, Poznań 2011, s. 14.

¹⁵ P. Nowakowski, *Emocjonalne podłoże wypowiedzi językowych. Zarys problematyki z perspektywy biolingwistyki*, w: *Język. Komunikacja. Informacja*, t. 1, red. P. Nowak, P. Nowakowski, 2006, s. 144–145.

¹⁶ D.S. Miall, *Neuroaesthetics of Literary Reading*, w: *Neuroaesthetics*, red. M. Skov, O. Vartanian, Amityville – New York 2009, s. 235.

¹⁷ M.P. Markowski, *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009, s. 67. Por. „Emocjonalność jest generatorem wszelkiej aktywności językowej. Trudno znaleźć w języku naturalnym wypowiedzi całkowicie nieemocjonalne”, P. Nowakowski, *Emocjonalne podłoże wypowiedzi językowych*, dz. cyt., s. 147.

w niej, jak w czujnym na wszelki ruch i błysk zwierciadle nie znaną nam nigdy i tajemniejszą od własnej duszy naszej „zewnątrność”. Z zewnątrz bowiem przychodzą do nas te głosy i barwy, i wonie, którymi – nie znając ich istoty – musimy przepoić nasze myślenie”¹⁸. Francuski językoznawca Henri Meschonnic widzi natomiast w rytmie poetyckim: „organizację cech, poprzez które *signifiants* językowe i pozajęzykowe [...] wytwarzają specyficzną, różną od sensu leksykalnego semantykę”¹⁹. Nie będzie chyba przesadą, jeśli założymy, że zarówno za poetyckim, jak i naukowym, opisem poezji kryje się przeświadczenie o wyjątkowej sile jej emocjonalnego oddziaływania. Jak wobec tego miałoby ono przebiegać? Korwin-Piotrowska zauważa, że w wierszu „sterowanie emocjami oraz uwagą czytelnika odbywa się [...] zarówno na poziomie obrazów, symboli czy metafor, jak i rytmu oraz segmentacji zdań”²⁰.

Mówiąc zatem o specyficznym wierszowych mechanizmach ekspresji/percepcji emocji, musimy przede wszystkim zwrócić uwagę na różnice pomiędzy tym sposobem organizacji tekstu a prozą. Tym, co odróżnia tekst zbudowany na sposób wierszowy od innego typu komunikatów językowych, jest jego prozodyjna nienaturalność (artyficalność). O ile w prozie prozodia podporządkowana jest całkowicie semantyce, o tyle w wierszu segmentacja ma charakter arbitralny, nadany i nie wynika (nie musi wynikać) z logiczno-składniowego podziału tekstu, ale z autonomicznych decyzji autora²¹. Konsekwencją użycia wiersza bywa pewna przewidywalność czy też oczekiwanie na powtarzalność strukturalną, z jaką mamy do czynienia tekście metryzowanym, ale również nieprzewidywalność wynikająca z nieregularności wiersza nienumerycznego (wolnego). Wspólną wynikową obu jest silna ekspozycja elementów prozodyjnych (intonacji, akcentów i pauz) oraz fonetycznych (harmonia zgłoskowa, alitercja, rym) języka, z jaką w tekstach prozatorskich przeważnie nie mamy do czynienia.

Czytanie wiersza jest względem prozy odmienne nie tylko w sensie kulturowym (istnieje pewna historycznie zdeterminowana konwencja lektury²²), ale też – fizjologicznym i poznawczym²³. Ponieważ wiersz²⁴ jest *de facto* wynikiem autorskiego wyboru systemu wersyfikacyjnego (sposobu kształtowania relacji

¹⁸ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, w: tegoż, *Szkice literackie*, opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 66–67.

¹⁹ J. Dembińska-Pawelec, *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010, s. 34.

²⁰ D. Korwin-Piotrowska, dz. cyt., s. 167. Komentując badania nad emocjonalnością w języku prowadzone przez Annę Wierzbicką, Nowakowski zwraca uwagę, że każdy składnik komunikatu werbalnego, również na poziomie fonetycznym, może mieć znaczenie dla kodowania emocji. Por. tejsze, *Emocjonalne podłoże wypowiedzi językowych*, dz. cyt., s. 146.

²¹ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. III, Kraków 1997, s. 152.

²² A. Grabowski, *Wiersz. Forma i sens*, Kraków 1999, s. 58–77.

²³ R. Tsur, dz. cyt., s. 171–175. D. S. Miall, *Neuroaesthetics*, dz. cyt., s. 234.

²⁴ Podstawą teoretyczną niniejszego szkicu (jak i wszystkich innych moich prac) nie jest klasyczna metryczna teoria wiersza oparta na pojęciach powtarzalności i ekwiwalencji,

wersyfikacji i składni) oraz zastosowanej metryzacji (sylabicznej, sylabotonicznej, tonicznej), źródeł wersyfikacyjnych mechanizmów ekspresji emocji szukać trzeba przede wszystkim właśnie w regulowaniu zależności pomiędzy segmentacją składniową i wierszową (przerzutnia, składniowy podział wersu), jak też budowie sylabiczno-akcentowej tekstu (metrze). Pamiętać jednak należy, że wiersz jako taki nie jest generatorem znaczeń, a jedynie ich wytwarzanie umożliwia²⁵. Nie jest zatem tak, iż zastosowanie pewnego sposobu organizacji wierszowej (niezależnie od treściowej zawartości tekstu) daje zawsze adekwatny mu ekwiwalent emocjonalno-poznawczy. Sens ma bowiem charakter holistyczny i emergentny – zależy zatem tak od konstrukcji językowej, treści utworu, jak i szerokiego kontekstu danej konceptualizacji. Zobaczmy to na przykładzie. W znanym każdemu dziecku wierszu Ewy Szelburg-Zarembiny *Idzie niebo* zaczynającym się następująco:

Idzie niebo ciemną nocą,
ma w fartuszkę pełno gwiazd.
Gwiazdy błyszczą i mogocą,
aż wyjrzały ptaszki z gniazd²⁶

mamy do czynienia z klasycznym metrem sylabotonicznym – czterostopowym trochejem z kataleksą w wersach nieparzystych. Nastrój wiersza jest typowo kołysankowy: wesoły i pogodny. Czy zatem możemy powiedzieć, że użycie trochejów koreluje zawsze z ekspresją pozytywnych stanów emocjonalnych? Bynajmniej. Ósmiozłogowy wiersz i rytm oparty na przeplocie: sylaba akcentowana / sylaba bez akcentu jest przecież także podstawowym budulcem dwu spośród trzech wersów każdej strofy sekwencji *Stabat mater* autorstwa Jacopone z Todi:

Sabat mater dolorosa
Iuxta cruce[m] lacrimosa,
[dum pende[ba]t Filius]²⁷

która w jednym z polskich przekładów, najwierniej ponoć oddającym charakter pieśni²⁸ (autorstwa Czesława Jankowskiego), brzmi następująco:

lecz prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika (zob. tegoż, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, *Wersologia*, Kraków 1999).

²⁵ A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 64.

²⁶ E. Szelburg-Zarembina, *Idzie niebo*, w: *Antologia poezji dziecięcej*, wyb. i oprac. J. Cieślowski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982, s. 120.

²⁷ J. de Todi, *Stabat mater*, w: *Analecta hymnica mediaevi 1886–1922*, 55 vol, *A consolidation of the history and texts of hymns of the Catholic Church 500–1400*, vol. 54, s. 312. W nawiasie kwadratowym podaję wers wygłosowy oparty na odmiennej metryzacji (ostatnia stopa katalektyczna).

²⁸ Por. R. Zielinski, *Karol Szymanowski 1882–1937: The Father of Contemporary Polish Choral Music*, „Choral Journal” 2005, september, s. 9.

Stała Matka bolejąca,
koło krzyża lży lejąca,
[Gdy na krzyżu wisiał Syn]²⁹,

analogicznie zresztą do polskiej pieśni pasyjnej zwanej *Żalami Matki Boskiej pod krzyżem* lub *Lamentem świętokrzyskim*, zaczynającej się od słów:

Posłuchajcie, bracia miła,
Kcęć wam skorzyć krwawą głowę
Usłyszycie moj zamętek,
Jen mi się zstał w Wielki Piątek.

Pożałuj mię, stary, młody,
Boć mi przyszły krwawe gody;
Jednegociem Syna miała
I tegociem ożałała³⁰.

Zarówno w łacińskim oryginale, jak i w polskim, angielskim czy niemieckim przekładzie zastosowanie rytmu opartego na trochejach służy uwypukleniu bólu i cierpienia (doloryzm)³¹, a więc emocji i odczuć skrajnie odmiennych niż w liryku Szelburg-Zarembiny. Zatem jeden rytm wiersza³² daje w efekcie dwa skrajne, przeciwstawne efekty emocjonalne (i, *nota bene*, różne typy recytacji).

Jak widzimy, przypisywanie konkretnym typom wiersza/metru pewnych właściwych im, tj. trwale przez nie desygnowanych stanów (korelatów) emocjonalno-uczuciowych nie ma jakichkolwiek podstaw w wierszowej rzeczywistości. By zrozumieć, czy możliwe jest nasycenie prozodyjnego *signifiant* konkretnym emocjonalnym *signifié*, musimy więc zastanowić się nad bardziej ogólnymi, psychofizjologicznymi mechanizmami percepcji rytmu i prozodii.

PSYCHOFIZJOLOGICZNE ASPEKTY PERCEPCJI RYTMU

Rytm, jak i będący jego pochodną metr, nie ma samoistnego, inherentnego znaczenia, jednak posiada zdolność do generowania sensu – między innymi poprzez aktywację zinternalizowanych cieleśnie doświadczeń czy skonwencjonalizowa-

²⁹ Cyt. za: R. Mazurkiewicz, *Z dawnej literatury maryjnej: zarysy i zbliżenia*, Kraków 2011, s. 130.

³⁰ Cyt. za: *Zrozumieć średniowiecze*, wyb. i oprac. R. Mazurkiewicz, Tarnów 1994, s. 36.

³¹ Inne polskie przekłady znajdzie Czytelnik w zbiorze *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, oprac. ks. M. Starowieyski, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007, s. 550–556. W wersji niemieckojęzycznej fragment brzmi: „Schaut die Mutter voller Schmerzen, / wie sie mit zerrissenem Herzen” (tłum. Ch. M. Wieland 1779), w przekładzie angielskim zaś: „At the Cross her station keeping, / stood the mournful Mother weeping” (tłum. E. Caswall, 1849).

³² W ujęciu poznawczym rytm nie musi być „dosłownym” powtórzeniem danego schematu, ale raczej istnieć jako rozpoznawalny wzorzec. Zob. G.B. Cooper, *Mysterious Music: Rhythm and Free Verse*, Stanford 1998, s. 16–17.

nych wzorców osadzonych w tradycji i kulturze, jak też praktykach społecznych³³ – pracy, tańcu, muzyce, poezji, architekturze i innych. Nie jest zatem tylko zjawiskiem fizycznym, ale również pewną rzeczywistością psychologiczną³⁴. W codziennej, nie zorganizowanej rytmicznie (tzn. naturalnej) mowie pełni on funkcje segmentacyjne i jest w zasadzie niewyczuwalny, natomiast odstępstwo od normy (rytmizacja, transakcentacja czy po prostu błąd językowy) stwarza możliwość dla zaistnienia sensu – przykładowo paroksytoniczny akcent w wyrazie *polityka* jest (w potocznym użyciu) znakiem braku kompetencji mówiącego, w poezji zaś lub w muzyce – jak w przypadku poniższego wyminka z utworu Macieja Maleńczuka:

I ten, kto wcześniej z tobą był,
On mnie, jak widać, nie zabił³⁵

– transakcentacja może być nośnikiem ironicznego charakteru wypowiedzi³⁶ czy też stylizacji (tekst jest adaptacją jednej z pieśni rosyjskiego barda Włodzimierza Wysockiego).

Znaczenie rytmu jest w ekspresji poetyckiej pierwszorzędne. Joanna Dębińska-Pawelec pisze wręcz, iż „mowa związana jest z ruchem myśli, emocji i dźwięków, objawia się jako proces wyłaniania się brzmień i znaczeń. Specyfiką języka poetyckiego jest dążenie do precyzji wysłowienia, które sprawia, że słowa stają się dogłębnym doświadczeniem ciała uwarunkowanego oddechem. Siłą wywołującą tę aktywność przeżycia jest rytm, będący percepcją uporządkowanej energii mowy i energii ciała w periodyczne, sekwencyjne przebiegi, wyznaczone akcentowaną sylabą³⁷”.

W wierszu, którego rytm jest zorganizowany w postaci wersu czy (zamkniętego w przestrzeni wersu) metru³⁸ – istnieje, jak się zdaje, jedna generalna zasada rządząca wszelkimi sposobami wierszowej emocjonalizacji: regularność – im będzie ona większa, tym mniejsza szansa na przypisanie frazie jakichkolwiek konotacji emocjonalnych. Skąd ta zależność? Otóż, choć w historycznym rozwoju wiedzy o wersyfikacji różne praktyki interpretacyjne przypisywały poszczegól-

³³ E. Lilja, *Towards a theory of aesthetic rhythm*, w: *Versatility in Versification. Multidisciplinary Approaches to Metrics*, red. T.K. Devey & Frog, Series: Berkeley Insights in Linguistics and Semiotics, vol. 74, New York – Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – Oxford – Wien, 2009, s. 274.

³⁴ Por. W. Mond-Kozłowska, *O istocie rytmu. Na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Kraków 2011, s. 40.

³⁵ M. Maleńczuk z zespołem Psychodancing, *Ten co wcześniej z Tobą był*, w: tegoż, *Wysocki Maleńczuk*, EMI 2011. W drugim wersie akcent oksytoniczny (transakcentacja).

³⁶ Por. S. J. Cowley, *Conversational functions of rhythmical patterning: a behavioural perspective*, „Language and Communication” 1994, nr 14, s. 360.

³⁷ J. Dembińska-Pawelec, dz. cyt., s. 38.

³⁸ A. Kulawik, *Poetyka*, dz. cyt., s. 160.

nym rytmom rozmaite „kosmiczne” walory³⁹, zdaje się, że – jeśli chcemy spojrzeć na wersyfikację jako zjawisko *sub specie* poznawcze (tj. związane z nabywaniem, przetwarzaniem i użytkowaniem przez podmiot informacji płynących ze świata zewnętrznego i wynikających z zachodzących w umyśle operacji kognitywinych)⁴⁰ – ich utrzymanie nie ma jakiegokolwiek racji bytu. Co prawda wyjęty z kontekstu wers: „Pod oknem, w ogrodzie, fal koła na wodzie”⁴¹ napisany amfibrachicznym tetrametrem⁴² wzbogaconym o alierację ewokuje, wydaje się – bezwzględnie, emocje pozytywnie (mniejsza o to, jakie konkretnie) i wnosi nastrój harmonii, wręcz sielankowości. Jednak jeśli przypomnijmy sobie, że w tekście Juliusza Słowackiego znajdziemy również takie wersy:

I popłoch się wmięszał. Ów, co był przyczyną
Wszczętego popłochu, nie przeżył godziną⁴³

okaże się, że – pomimo ekspresywnego zaburzenia toku wiersza – nie burzą one wcale nastroju kompozycji jako takiej. Natomiast poniższy sylabiczny czterowiersz:

Nie wierzę w nic, nie pragnę niczego na świecie,
Wstręt mam do wszystkich czynów, drwię z wszelkich zapałów:
Posągi moich marzeń strącam z piedestałów
I zdruzgotane rzucam w niepamięci śmiecie⁴⁴

grający układem akcentów głównych i pobocznych, zdaje się być mocniej nacechowany emocjonalnie – energiczny, ale i pełen rezygnacji. Czy jednak taka interpretacja nie wynika w pierwszym rzędzie z treści? W pewnym stopniu – oczywiście tak (znaczenie jest holistyczne), a warstwa semantyczna tekstu ma dla czytelnika znaczenie podstawowe⁴⁵. Czytając utwór Słowackiego, pamiętać jednak trzeba, że duma jako gatunek literacki wywodzi się z epickiej pieśni, ze staropolskiej lamentacji pogrzebowej, natomiast wiersz Kazimierza Tetmajera jest *par excellence* lirykiem⁴⁶ – niezapośredniczonym wyznaniem podmiotu⁴⁷. Stąd forma wierszowa *Dumy*, która wspólnie z trzecioosobową narracją zapośrednicza emocje, petryfikuje je. Sylabiczny schemat 13-zgłoskowca użyty w wier-

³⁹ Por. J. Dembińska-Pawelec, dz. cyt., s. 19.

⁴⁰ Por. R. Tsur, dz. cyt., s. 1–5.

⁴¹ J. Słowacki, *Duma o Wacławie Rzewuskim*, w: tegoż, *Wiersze i poematy* (wybór), Warszawa 1981, s. 20.

⁴² Por. L. Staff, *Deszcz jesienny*, w: tegoż, *Wybór poezji*, wyb. i oprac. M. Jastrun, Wrocław 1970, Cz. Miłosz, *Walc*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

⁴³ J. Słowacki, dz. cyt.

⁴⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Nie wierzę w nic...*, w: tegoż, *Poezye*, t. 1, wyd. III, Kraków 1905, s. 14.

⁴⁵ L. Pszczołowska, *Semantyka form wierszowych*, w: tejże, *Wiersz – styl – Poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002, s. 269

⁴⁶ Por. J. Dembińska-Pawelec, dz. cyt., s. 45.

⁴⁷ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1989, s. 103.

szu *Nie wierzę w nic...* sprawia natomiast, że akcentuacja, która w wypowiedzi prozatorskiej byłaby nieodczuwalna, staje się ekspresywna. Wszystko za sprawą nieregularności i nieprzewidywalności rozkładu i rodzaju bodźców⁴⁸, bowiem: „przy bardzo rozwiniętej rytmizacji wypowiedzi [struktura wiersza – A.S.M] może (...) nie uwypuklać (...) wyrazów i konstrukcji, ale ujednociać znaczenia (...), zacierać między nimi różnice”⁴⁹. Z tej właśnie przyczyny wiersze sylabiczne (jak i nienumeryczne, wolne) w ogóle mają szersze spektrum możliwego do uzyskania nacechowania emocjonalnego, bez nadawania mu jednak konkretnego znaku (np. smutek, złość, radość) niż wiersze sylabotoniczne (a szczególnie już toniczne, w których koloryt emocjonalny niwelowany jest przez dobitność rytmu)⁵⁰. Podobnie jest z przerwami, będącymi również zaburzeniem rytmu, ale na wyższym (intonacyjno-składniowym) poziomie organizacji – najoczywistszym chyba wierszowym „narzędziem” służącym ekspresji uczuć, która w wierszu sylabotonicznym czy tonicznym jest rzadka i, po części, traci swe ekspresywne nacechowanie⁵¹.

Oczywiście to proste rozgraniczenie nie jest jedynym, jakim dysponuje wersyfikacja. W ramach struktur metrycznych o wyższym stopniu organizacji (sylabotonicznych), ale i – po części – sylabicznych czy wolnych, możliwe jest użycie w funkcji znaku emocji różnego rodzaju powtarzalnych układów sylabiczno-akcentowych kształtujących relacje temporalne pomiędzy ilością segmentów tekstu i przypadającą nań ilością przycisków wyrazowych. Ze względu na przeważającą paroksytonę polskiego akcentu i wysoką frekwencję wyrazów nie dłuższych niż trzysylabowe⁵², naturalny rytm języka polskiego to mniej więcej jeden akcent (główny) na trzy sylaby⁵³, co w efekcie prowadzi do powstania rytmu o tendencji trocheiczno-amfibrachicznej. A zatem konstrukcje takie, jak znane Iwaszkiewiczowskie *Ogrodniczki*:

Panieczeki, mieszczaneczki podlewają ogródeczki,
Posypują żółtym piaskiem drobne, kręte, wąskie steczki⁵⁴,

⁴⁸ D.S. Miall, *Neuroaesthetics*, dz. cyt., s. 238. Por. A.S. Mastalski, dz. cyt., s. 15, T. Maruszewski, dz. cyt., s. 172.

⁴⁹ L. Pszczołowska, *Forma wierszowa a utwór liryczny*, w: *Problemy teorii literatury*, t. 3, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 170. Por. A. Kulawik, *Teoria wiersza*, dz. cyt., s. 130.

⁵⁰ Nie zawsze rzecz jasna: przykładem służyć tu mogą choćby autorskie recytacje Władysława Broniewskiego.

⁵¹ Nie przypadkiem Kulawik nazywa sylabizm: „optymalnym modelem wersyfikacji polskiej”. Zob. tegoż, *Poetyka*, dz. cyt., s. 197.

⁵² Z. Kopczyńska i L. Pszczołowska, *Wiersz*, w: *Słowiańska metryka porównawcza*, t. 1: *Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*, pod red. Z. Kopczyńskiej i L. Pszczołowskiej, Wrocław 1978, s. 96.

⁵³ M. Steffen-Batogowa, *Struktura akcentowa języka polskiego*, Warszawa–Poznań 2000, s. 16, 30–33.

⁵⁴ J. Iwaszkiewicz, *Ogrodniczki*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1938, s. 27.

czy stylizowany pieśniowo *Śpiew duchów nad wodami z Bogunki na Gople* Ryszarda Berwińskiego:

Nad wodami, nad falami
Bez początku i bez końca;
A pod nami, a pod nami
same gwiazdy, same słońca⁵⁵,

w których stosowany jest rytm peoniczny, ewokują emocje nacechowane pozytywnie, bowiem niska frekwencja akcentów wydłuża linię intonacyjną tekstu, osłabia ją niejako: „rytmy mocne, zdecydowane, o powtarzającej się strukturze dają odczucie energiczności i powagi⁵⁶; rytmy spokojne uważane są za miękkie, szczęśliwe, marzycielskie, wdzięczne⁵⁷. Wszystko to jednak w dalszym ciągu tylko sugestie – zależne nie tylko od treści tekstu (w piątym wersie z utworu Berwińskiego czytamy: „Rykła burza, drży świat cały⁵⁸”), ale również podatne na rozmaite odczytania.

W perspektywie tradycyjnej teorii komunikacji wiersz (jak każdy zapisany tekst zresztą) „zawiera zapis wszystkich niezbędnych [dla jego odczytania – A.S.M] informacji” i „stanowi odbicie intencji komunikacyjnych nadawcy⁵⁹ (musi być w zgodzie z jego intencjami)⁶⁰. Jak jednak pamiętamy, ten optymistyczny (bo oparty na komunikacji mówionej, implikaturach konwersacyjnych Paula Grice’a⁶¹ itp.) model został poddany surowej, i chyba skutecznej, krytyce nie tylko przez Jacques’a Derridę, Michaela Foucaulta oraz Rolanda Barthes’a, ale i polskich teoretyków: Henryka Markiewicza, Jerzego Jarzębskiego czy też Kazimierza Bartoszyńskiego (pozwolę sobie ograniczyć się do wyliczenia kilku tylko nazwisk)⁶².

⁵⁵ R. Berwiński, *Bogunka na Gople*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, oprac. P. Bukowiec, Kraków 2003, s. 14.

⁵⁶ Jak pamiętamy, owe „mocne rytmy” użyte w poezji dziecięcej takiej funkcji raczej nie posiadają.

⁵⁷ M. Janiszewski, *Muzykoterapia aktywna*, Warszawa–Łódź 1993, s. 46. Ciekawe obserwacje na temat semantyki rytmu podaje w swej pracy Martin Lichtfield West. Przytacza między innymi opinię Arystydesa, który wiąże silniejsze oddziaływanie emocjonalne z rytmem złożonymi (łączącymi stopy metryczne różnych rodzajów). Zob. tegoż, *Muzyka starożytnej Grecji*, przekł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 174–176.

⁵⁸ R. Berwiński, dz. cyt., s. 14. By uwypuklić semantykę wiersza, konieczne byłoby „wyjście” ze schematu metrycznego, przesunięcie akcentu z trzeciej pozycji w stopie na drugą, a pewnie i wzmocnienie akcent na słowie „drży”.

⁵⁹ A. Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*, Lublin 2008, s. 21.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Zob. P. Grice, *Logika i konwersacja*. tłum. J. Wajszczuk, „Przegląd Humanistyczny” 1977 z. 6.

⁶² A. Burzyńska, *Literatura, komunikacja i miłość*, w: *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*. Zjazd Polonistów, Kraków 22–25

Skoro komunikacja jako taka nie jest wcale bezproblemowa, to trudno mówić o jakiegokolwiek prostej przekładalności semantycznej pomiędzy „projektowanymi” przez nadawcę komunikatu emocjami i uczuciami, a tym, co zostanie w nim odczytane przez odbiorcę – nawet gdy ograniczymy się wyłącznie do (sztucznie wydzielonej) treści, pomijając wersyfikację (składnik formy w tradycyjnym dualistycznym ujęciu).

PROCESY EMOCJONALNE I KOGNITYWNE A WERSYFIKACJA

W świetle powyższych uwag, przyjąć wypada, że wiersz jako system organizujący materiał językowy, nie ma zbyt dużych możliwości w zakresie kodowania czy wyrażania emocji lub uczuć – choć dzięki specyficznej organizacji procesów poznawczych odbiorcy może na ich ekspresję/percepcję wpływać pośrednio: wyciszać je bądź prowadzić do ich natężenia. Samo jednak użycie wiersza tylko w wyjątkowych przypadkach (jak choćby, gdy doprowadzi do aktywacji zmagazynowanych w pamięci trwałej skojarzeń sensoryczno-motorycznych zbliżonych jakościowo do prezentowanego bodźca) może wpływać na emocjonalny koloryt tekstu. Artyficzność wiersza, jego sprzeczność z kanonami wysłowienia jest tutaj raczej barierą⁶³. Na ten problematyczny aspekt języka poetyckiego zwracano uwagę już w XVI wieku, kiedy teoretycy poezji zauważyli, że przecież nikt nie mówi wierszem, a taki sposób organizacji tekstu gorzej służy wyrażaniu uczuć niż proza. Podobne argumenty były podnoszone również w wieku XVII we Francji⁶⁴. Egzemplifikacją poruszonego tu problemu pozwolę sobie uczynić obraz zawarty w inicyjalnym wersie wiersza Larsa Gustafssona *Napis na kamieniu*. Brzmi on: „Zamieniony w kamień odczuwam ból”⁶⁵. Jeśli artyficzność wiersza rozumieć jako coś, co rodzi się z „poczucia oddalenia”⁶⁶, maksimum wierszowości tekstu (w znaczeniu, jakie nadaje terminowi Adam Kulawik)⁶⁷ nie musi wcale stanowić najlepszej drogi wiodącej do ekspresji stanów emocjonalnych. Jak się zdaje, jest wręcz przeciwnie: im bardziej tekst jest wierszem, tym mocniej zapośredniczona jest jego emocjonalna zawartość: tym więcej jest on podobny do inskrypcji rytej w kamieniu.

września 2004, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, t. 2, Kraków 2005, s. 648–656.

⁶³ Por. z Bachtinowską koncepcją słowa niczyjego. M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 102.

⁶⁴ Zob. M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. II, uzup. i popr., Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1979, s. 370–372.

⁶⁵ L. Gustafsson, *Napis na kamieniu*, w: tegoż, *Dziwne drobne przedmioty. Wybór wierszy*, wyb. i tłum. Z. Krszyński, Kraków 2012, s. 9.

⁶⁶ *Ryszard Krynicki, „Kamień, szron”*, online: http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/ryszard-krynicki-kamien-szron, [dostęp: 12.01.2013].

⁶⁷ Zob. A. Kulawik, *Poetyka*, dz. cyt., s. 168–171.

Przyczyna takiego stanu rzeczy leży, jak się zdaje, w charakterystyce ludzkich procesów poznawczych. Jak bowiem zauważa neuroestetyk David S. Miall, poznawcza „obróbka” charakterystycznych dla poezji elementów takich, jak aliteracja, metonimia czy ironia, ale również prozodia odbywa się w prawej półkuli⁶⁸ i przebiega inaczej niż przetwarzanie lewopółkulowe, które jest odpowiedzialne za „konstruowanie reprezentacji informacji wzrokowej i kierowania uwagi na szczególnie postrzeganych obiektów”⁶⁹. W początkowej fazie interpretacji dominuje lewa (analityczna), a odpowiedzialna za literackie „wzbogacenie” odczytania prawa część mózgu włącza się dopiero po jakimś czasie, prowadząc do rekonceptualizacji⁷⁰. Odpowiedź emocjonalna jest zatem wynikiem przetwarzania odgórnego (*top-down*), stanowi efekt interpretacji⁷¹. Tymczasem – jak pisałem gdzie indziej – wszelkie przesłanki sugerują, że percepcja segmentacji wierszowej przebiega oddolnie (*bottom-up*), bez wcześniejszego jej opracowania – zatem poprzedza ją czasowo. Dlatego wpływ wersyfikacji na procesy emocjonalne może być wyłącznie pośredni – nie tworzy ona nowych jakości (oczywiście, jeśli nie założymy optymistycznie, że jako potencjalni czytelnicy poezji posiadamy wszyscy szerokie kompetencje wersologów-profesjonalistów), ale potrafi w sposób znaczący oddziaływać na ekspozycję bodźców zdolnych zainicjować odpowiedzialne za ich powstanie procesy⁷². Mamy więc tutaj do czynienia ze zjawiskiem dwupoziomowym: na poziomie podstawowym wybory dokonane w ramach paradygmatu wersyfikacyjnego odczytywane są czysto sensorycznie a zatem asemantycznie (są jednak zdolne do takiego pokierowania procesem konceptualizacji, by znaczenie mogło powstać), dopiero zaś w wyniku holistycznego ujęcia całości tekstu (poziom drugi, semantyczny), możliwe jest rzutowanie jakichkolwiek właściwości emocjonalnych na poziom prozodii.

Jeśli zauważymy przy tym, że częstotliwość i przewidywalność wystąpienia bodźca jest odwrotnie proporcjonalna do efektywności wywołanej reakcji, nie będzie dziwić niska „produktywność” emocjonalna, z jaką mamy do czynienia (ze względu na tendencję do habituacji, która obniża efektywność opracowania perceptu)⁷³ w przypadku najbardziej artyficyjnych technik wersyfikacyjnych – sylabotonizmu i tonizmu. Stosunek wersyfikacji i wyrażonych w poezji emocji ująć zatem można jako parafrazę słów francuskiego poety André de Chénier’a:

L’art, des transports de l’âme est un faible interprète;
L’art ne fait que des vers, le cœur seul est poète⁷⁴

⁶⁸ D.S. Miall, *Neuroaesthetics*, dz. cyt., s. 236. Por. M. Senderecka, *Różne punkty widzenia prawej i lewej półkuli mózgu*, „Przegląd Psychologiczny” 2007, t. 50, nr 2, s. 150.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ D.S. Miall, *Neuroaesthetics*, s. 239–240.

⁷¹ Por. M. Zajenkowski, dz. cyt., s. 180.

⁷² A.S. Mastalski, dz. cyt., s. 9–11.

⁷³ Tamże s. 16.

⁷⁴ Cyt. za: E. Guitton, *Rhétorique et poésie à l’époque de Chénier et de Chateaubriand*, w: *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 1998, nr 50, s. 145.

Sztuka poetycka tworzy jedynie wiersze. Serce poety – ale i czytelnika – uczucia i emocje, należą przecież do nich samych, nie zaś do wersyfikacji będącej tylko i wyłącznie formą ich wyrazu.

ARKADIUSZ SYLWESTER MASTALSKI – absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie (praca magisterska: Poetyka tekstu hiphopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego), gdzie kontynuuje naukę na studiach doktoranckich. Interesuje się naukami kognitywnymi, teorią wiersza oraz kulturą hip-hop, szczególnie w jej wymiarze artystycznym. W wolnych chwilach zgłębia historię krakowskiej komunikacji zbiorowej oraz grywa na barokowym flecie prostym w Zespole Muzyki Dawnej Salsamentum.

BARTOSZ STOPEL
UNIwersytet Śląski

POMIĘDZY SERNIKIEM A DYDAKTYKĄ: ZWIĄZKI EMOCJI Z LITERATURĄ W UJĘCIU WYBRANYCH BADACZY Z KRĘGÓW KOGNITYWISTYCZNYCH I NEODARWINISTYCZNYCH

Chociaż udział emocji w kształtowaniu czytelniczego obcowania z wszelkimi strukturami narracyjnymi, a więc tak tworzeniem, jak odbiorem dzieł literackich, wydaje się oczywisty i towarzyszy refleksji teoretycznoliterackiej co najmniej od czasów Arystotelesa, to jednak systematyczne studia nad relacjami literatury i emocji były nieobecne w większości paradygmatów badawczych dwudziestowiecznej teorii literatury. Kluczowość roli emocji w zrozumieniu istoty dzieł literackich cechowała wcześniejsze, wywodzące się z romantyzmu, teorie ekspresywne. Zostały one w pierwszej połowie dwudziestego wieku zdyskredytowane przez pojawienie się głosów podkreślających naukowość badań formalnych, skrupulatnej analizy warstwy tekstualnej utworów literackich. W związku z tym doszło do odrzucenia zainteresowania literaturą jako dziełem konkretnego autora, jego intencjami, jak i skupiania się na badaniu recepcji czytelniczej. Zakwestionowanie roli psychologii i emocji w interpretacji literatury przedstawia się szczególnie wyraźnie u amerykańskich formalistów, Nowych Krytyków, w myśli których owa dehumanizacja badań literackich i postulat analizy, bezosobowej, obiektywnie istniejącej struktury języka miały uchronić literaturoznawstwo przed (nie)naukowymi pułapkami: zarówno naiwnego psychologizmu związanego z odkrywaniem zamysłu autora – błąd intencyjności, jak i przed groźbą popadnięcia w opis subiektywnych, przypadkowych wrażeń czytelnika, które nazwano błędem afektywności. Druga połowa XX wieku to w teorii literatury niewątpliwie czas dominacji wywodzących się z pnia formalno-strukturalnego teorii tekstualnych, odrzucających psychologię czytelniczą oraz autorską. Kluczowym obszarem badań stały się: forma, struktura, kod, dyskurs, gra znaczących, fragmentaryczność znaczenia, nie zaś umysł.

Z drugiej jednak strony, rozważania nad emocjami były w pewnym, niewielkim, zakresie obecne w badaniach literackich poprzez teorie psychoanalityczne i wczesne próby badań nad recepcją czytelniczą. Jednak Freudowskie rozumienie afektów jako manifestacji irracjonalnych sił libidalnych, symptomów wewnętrznych napięć czy nerwicy jest dość odległe od kierunków, w któ-

rych rozwijała się psychologia i teorie emocji w drugiej połowie dwudziestego wieku. Co więcej, psychoanalityczna teoria fikcji, zakładająca, że tekst literacki jest przestrzenią, w której czytelnik dąży do realizacji własnych nieświadomych pragnień, wydaje się zbyt uproszczona i z pewnością wymagałaby dziś daleko posuniętych rewizji i korekt, uwzględnienia badań z zakresu nauk kognitywnych czy neurobiologii tudzież empirycznych badań nad procesem czytania. Z kolei wczesne teorie recepcji czytelniczej, jak choćby prace Hansa Roberta Jausa¹, Wolfganga Isera² czy Romana Ingardena³, raczej skupiały się na roli czytelniczych oczekiwań, wypełnianiu znaczeniowych luk czy opisanie czytelników modelowych niż na roli afektu. Nawet opracowany przez Stanleya Fisha⁴ na przełomie lat 60. i 70. program stylistyki afektywnej, pomimo swojej nazwy, dotyczył tworzenia przez czytelnika znaczeń poprzez analizę oczekiwań zmieniających się w miarę każdego czytanego słowa czy fragmentu; nie miał jednak wiele wspólnego z systematycznym badaniem emocji. Na tym tle pewnym wyjątkiem były prace Normana Hollanda, który teorie recepcji łączył z podejściem psychoanalitycznym. W ostatnich latach jego prace opierają się również na nowszych teoriach funkcjonowania mózgu, dlatego też zostaną pokrótce omówione w dalszej części tekstu.

Oprócz supremacji teorii tekstualnych w badaniach literackich, innym powodem nieobecności systematycznej refleksji nad relacjami emocji i literatury był sam stan badań nad emocjami w psychologii. Nowoczesne teorie opracowane przez psychologię emocji, które mogłyby znaleźć zastosowanie w innych dyscyplinach badawczych, powstały dopiero w drugiej połowie XX wieku, a ich późniejszy rozwój wiązał się z rozkwitem nauk kognitywnych, neurobiologii i psychologii ewolucyjnej, które umożliwiły nie tylko dokładniejsze badanie samych reakcji emocjonalnych, ale i zrozumienie roli, jaką odgrywają w życiu społecznym, relacjach międzyludzkich, w rozwoju gatunku, a także w wielu przejawach ludzkiej aktywności, jakimi są właśnie literatura i inne sztuki.

Obserwowany w silniejszym stopniu na Zachodzie niż w Polsce kryzys tekstualnej czy ideologicznie zorientowanej teorii literatury i stopniowy zanik zainteresowania tradycyjnymi problemami teoretycznoliterackimi, doprowadził do otwarcia badań literackich na nieeksplorowane dotychczas dziedziny. Ich włączenie do badań humanistycznych często idzie w parze z postulatem przełamania konstruktywizmu kulturowego i językowego, przypisywanych często teorii literatury, oraz bliższego związania humanistyki w ogóle z najnowszymi badaniami nad umysłem. Ustalenie, że pewne obszary tworzenia i odbioru sztuki/literatury

¹ H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis 1982.

² W. Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore 1978.

³ R. Ingarden, *The Cognition of the Literary Work*, Evanston 1973.

⁴ S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge 1980.

można w pełni zrozumieć tylko dzięki ich umiejscowieniu w kontekście tego, co w teoriach kognitywnych nazywa się ucieleśnionym poznaniem – biorącym pod uwagę specyfikę materialnie, niedyskursywnie rozumianego ciała ludzkiego wraz z jego ewolucyjnie ukształtowaną architekturą mózgu i narzędziami poznawczymi – jest z całą pewnością, na tle dotychczasowych rozważań teoretycznoliterackich, rewolucyjną zmianą. W dalszej części pracy chciałbym przyjrzeć się temu, jak współczesna refleksja nad emocjami zaznacza się w kilku najbardziej wyrazistych postawach proponujących bliższą współpracę literaturoznawstwa i nauk kognitywnych/psychologii ewolucyjnej oraz spróbować dokonać wstępnej oceny proponowanych programów badawczych.

Z całą pewnością najbardziej radykalne stanowisko wśród humanistów postulujących zbliżenie z dyscyplinami bio-psychologicznymi prezentują literaturoznawcy darwiniści, którzy w ciągu ostatnich kilkunastu lat w środowisku amerykańskim wzbudzili ogromne zainteresowanie. Kamieniem węgielnym ruchu była opublikowana w połowie lat 90. obszerna praca Josepha Carrolla⁵, w której badacz zaproponował radykalne zerwanie z całą dotychczasową teorią literatury, którą powinna zastąpić jedyna dyscyplina mogąca stanowić pomost między humanistyką a naukami przyrodniczymi, zapewniająca tym samym rzetelność wiedzy tworzonej w literaturoznawstwie. Dyscypliną tą miałyby być psychologia ewolucyjna, zajmująca się opisem funkcjonowania ludzkiego umysłu jako zbioru mechanizmów ukształtowanych adaptacyjnie, które, zapewniając naszym przodkom optymalne dostosowanie się do warunków środowiska, umożliwiły przetrwanie oraz dziedziczenie pożądaných cech. Postulat darwinistów opiera się na założeniu, że badanie literatury i sztuki to ostatecznie badanie wytworów ludzkiego umysłu, pełne „założeń co do tego, czym jest natura ludzka: naszych możliwości, ograniczeń i ostatecznych motywacji”⁶. A ponieważ, według darwinistów, tylko psychologia ewolucyjna umożliwia wiarygodny wgląd w naturę ludzką, oparcie badań humanistycznych na jej fundamencie jest dla nich oczywiste. Jaki zatem jest związek pomiędzy emocjami, ewolucją, a badaniem literatury?

Aby zrozumieć tę korelację należy przyjrzeć się kilku podstawowym założeniom Carrolla, które, jak sam twierdzi, zapożyczają wprost z biologii.

Pierwsze z nich, to przeświadczenie o wadze relacji pomiędzy organizmem i jego biologicznym środowiskiem, na podstawie której można dokonać opisu „zasad osobistej psychologii, relacji rodzinnych i seksualnych, organizacji społecznej, zdolności poznawczych, i językowej reprezentacji”⁷. Drugie, to przekonanie o tym, że „wrodzone struktury psychologiczne – poznawcze, intelektualne

⁵ J. Carroll, *Evolution and Literary Theory*, Columbia 1995.

⁶ J. Gottschall, *Literature, Science, and a New Humanities*, New York 2008, s. 17–18 [tłum. własne].

⁷ J. Carroll, *Evolution and Literary Theory...*, dz. cyt., s. 2 [tłum. własne].

i emocjonalne – rozwinęły się dzięki procesom adaptacyjnym naturalnej selekcji⁸ i kształtują życie psychiczne, i emocjonalne organizmów żywych. Trzecim jest założenie, że ludzkie działanie jest w pełni wytłumaczalne w kontekście sukcesu reprodukcyjnego, co oznacza, że „wszystkie wrodzone ludzkie struktury psychologiczne wyewoluowały, w pradawnych środowiskach, pod wpływem regulacyjnej mocy sukcesu reprodukcyjnego i (...) są one w pełni aktywne w dzisiejszych czasach. Być może najważniejszym następstwem tej zasady, dla celów badań literackich, jest fakt, że zagadnienia związane z sukcesem reprodukcyjnym (...) stanowią centralny element ludzkich zainteresowań, a, w konsekwencji, także i centralny element dzieł literackich. Powodzenie reprodukcyjne jest podstawową, organizującą zasadą, którą można dostosować, zmodyfikować lub tłumić (wielkim kosztem), ale nie można jej po prostu zignorować⁹”.

Najistotniejsze jednak założenie, bezpośrednio już związane z badaniem literatury i sztuki, głosi, że „przedstawienie, w tym przedstawienie literackie jest formą „mapowania poznawczego”. Innymi słowy, przedstawienie jest rozwinięciem adaptacyjnej orientacji organizmu w swym środowisku, która w pierwszej kolejności jest przestrzenna i fizyczna¹⁰. Celem literatury jest zatem przedstawienie subiektywnego doświadczenia relacji ze środowiskiem tak, aby ostatecznie wzmocnić ludzki potencjał adaptacyjny. Literatura i sztuka w ogóle „odzwierciedlają i opisują najistotniejsze pobudki i zainteresowania ludzi jako organizmów żywych¹¹. Tak więc literatura z jednej strony porusza tematy, które ostatecznie sprrowadzają się do kwestii związanych z przetrwaniem i reprodukcją, a z drugiej służy jako laboratorium, w którym, dzięki umiejętnemu manipulowaniu „emocjonalnie nasyconymi obrazami świata i naszego miejsca w świecie (...) poprzez wyobraźnię, reguluje nasze systemy motywacyjne¹². Dzięki temu ludzie rozwijają swe „wrodzone struktury psychologiczne – poznawcze, intelektualne i emocjonalne” tak, aby zwiększyć swój potencjał adaptacyjny. Dla darwinistów, sztuka, poprzez sterowanie emocjami i kształtowanie odpowiedniej postawy wobec środowiska, jest głównym narzędziem maksymalizującym szanse przetrwania organizmu.

Przy życzliwym odczytaniu ten dość radykalny argument może być po prostu powtórzeniem znanych od dawna ogólnych prawd o tym, że literatura dotyka spraw zasadniczych dla ludzkich doświadczeń, zainteresowań i trosk, a obcowanie z odpowiednimi treściami i stylem ich przedstawienia może służyć rozwojowi intelektu, osobowości a także spełniać funkcje dydaktyczne. Byłaby to jednak obserwacja banalna i rzeczywiście darwiniści idą krok dalej, obstając przy tezie o adaptacyjnej roli literatury, czyli utrzymując, że tak w przeszłości, jak i obecnie

⁸ Tamże [tłum. własne].

⁹ Tamże [tłum. własne].

¹⁰ Tamże [tłum. własne].

¹¹ Tamże, s. 3 [tłum. własne].

¹² J. Carroll, *Rejoinder to the Responses*, „Style” 2008, t. 42, z. 2–3, s. 354 [tłum. własne].

obcowanie z narracjami umożliwiło rozwój kontaktów międzyludzkich oraz społecznych, do stopnia, który znacznie przyczynił się do ewolucyjnego powodzenia gatunku *homo sapiens*. Ta teza wydaje się być jednak bardzo trudna do utrzymania, bo, jak słusznie zauważają krytycy darwinistów w środowiskach literaturoznawczych, wiele spośród najważniejszych dzieł literackich zawiera treści będące całkowicie na bakier z promowaną przez Carrolla wizją sztuki jako użytecznego narzędzia: „Bez trudu można wymienić wiele doniosłych dzieł literackich, które mogłyby zaburzyć nasze relacje ze środowiskiem. W jaki sposób *Król Lear*, *Podróż Guliwera*, albo *Przemiana* Kafki miałyby obrazować adaptacyjną funkcję literatury? Ludzie korzystający z wygod mieszczkańskiego życia powinni unikać czytania takich dzieł, jeśli chcą zmaksymalizować własne szanse na przystosowanie się do środowiska”¹³.

Wątpliwości, co do adaptacyjnej roli sztuki, zgłaszają również psychologowie ewolucyjni. Najsłynniejszym z nich jest chyba Steven Pinker¹⁴. Wskazuje on na niemożność udowodnienia adaptacyjnej funkcji sztuki i nazywa ją¹⁵ produktem ubocznym ewolucji, który nie spełnia funkcji adaptacyjnej a jedynie wykorzystuje nasze wrodzone skłonności do zainteresowania pewnymi tematami czy potrzebę przeżywania pewnych emocji, które jednak w warunkach lektury nie mają żadnej wartości użytecznej. Pinker, w słynnych już słowach, porównał sztukę do sernika, którego popularność wśród *homo sapiens* wynika z wrodzonych predyspozycji do poszukiwania wysokokalorycznych pokarmów, które w epoce plejstocenu zdecydowanie mogły się przysłużyć przetrwaniu ludzi, ale których spożywanie dziś nie przynosi już korzyści ewolucyjnych.

Chociaż program artystycznego manipulowania emocjami w celu poprawienia kondycji gatunku jest dość problematyczny a sama wizja badań literackich, które często polegają na dość mechanicznym posiłkowaniu się ustaleniami psychologii ewolucyjnej tak, by wyjaśniać zachowanie bohaterów¹⁶, budzi wiele wątpliwości¹⁷, to jednak *stricte* darwinistyczna analiza relacji emocji i literatury może być owocna, w ograniczonym zakresie, w pewnych obszarach badań formalnych czy narratologicznych. Gatunki takie jak: kryminał, romans, horror czy fantastyka naukowa, które dość jawnie korzystają z mechanizmów nawiązujących tematycznie i formalnie do ewolucyjnie ukształtowanego aparatu

¹³ E. Goodheart, *Do We Need Literary Darwinism*, „Style” 2008, t. 42, z. 2–3, s. 183 [tłum. własne].

¹⁴ S. Pinker, *How the Mind Works*, New York 1997.

¹⁵ W jego przypadku porównanie dotyczyło muzyki, ale z czasem na modelu „sernika” opierano wszelkie stwierdzenia mówiące o sztuce jako produkcie ubocznym ewolucji, który nie spełnia użytecznych funkcji, przynajmniej nie w uniwersalnym sensie.

¹⁶ D. Barash, N. Barash, *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*, New York 2006.

¹⁷ Krytyczna dyskusja na temat darwinizmu miała miejsce na łamach cytowanego wyżej pisma „Style” 2008, t. 42, z. 2–3.

poznawczego człowieka, wydają się być szczególnie podatne na analizę kognitywno-ewolucyjną.

Mniej radykalni od darwinistów są w swych twierdzeniach literaturoznawcy odwołujący się do nauk kognitywnych. Choć wspomniane wyżej teorie ucieleśnionego poznania zawsze są, w ostatecznym rozrachunku, ujęte w szerokich ramach psychologii ewolucyjnej, to jednak kognitywiści niekoniecznie odwołują się do niej bezpośrednio, a często krytycznie odnoszą się do darwinistycznego przekonania o jej nadrzędności w humanistyce¹⁸. Kognitywistyka przenika do badań literackich w wielu obszarach, najbardziej jednak wpłynęła na: poetykę, analizę formalną, narratologię i recepcję czytelniczą a dzięki powiązaniu warsztatu pojęciowego wypracowanego przez wymienione kierunki z wiedzą na temat ludzkiego aparatu poznawczego, tradycyjne analizy formalne czy narratologiczne wzbogacone zostały o zagadnienia związane z funkcjonowaniem ludzkiej pamięci czy emocji. Zanim jednak można przejść na poziom szczegółowej analizy formalno-kognitywnej podstawową kwestią, jaką należałoby wyjaśnić w kontekście działania ludzkiej psychiki, jest pytanie: *dlaczego w ogóle ludzie interesują się fikcją literacką i jakie to daje możliwości?* Odwołując się do wielu badań empirycznych, kognitywiści są w tej sprawie dość zgodni, a ich odpowiedź wskazuje na istotną rolę, jaką w interakcji ze światem fikcji odgrywają emocje. Paradoks zainteresowania nieistniejącymi światami i postaciami, wczuwanie się w ich przeżycia a także odczuwanie emocji w zetknięciu z nimi to, jak twierdzą literaturoznawcy-kognitywiści, efekt działania neuronów lustrzanych – komórek, które uaktywniają się zarówno podczas wykonywania pewnych czynności, jak i podczas obserwowania ich u innych. Funkcjonowanie neuronów lustrzanych umożliwiło powstanie teorii umysłu, czyli wrodzonej ludzkiej zdolności do rozpoznawania i przypisywania intencji oraz stanów mentalnych innym osobnikom, a co za tym idzie – umiejętności wczuwania się w ich stany psychiczne i uczucia, czyli empatii. Szersze rozważania na temat roli neuronów lustrzanych, empatii i teorii umysłu można znaleźć u czołowych literaturoznawczych kognitywistów, takich jak Suzanne Keen¹⁹, Lisa Zunshine²⁰, Norman Holland²¹ czy Patrick C. Hogan²².

Badaczem, który zastosowaniu najnowszych teorii emocji w literaturoznawstwie poświęcił chyba najwięcej miejsca jest właśnie Patrick C. Hogan. W dwóch monografiach: *Affective Narratology*²³ i *What Literature Teaches Us About Emo-*

¹⁸ Przede wszystkim badacze tacy jak Patrick C. Hogan, Lisa Zunshine, Ellen Spolsky, czy Norman Holland.

¹⁹ S. Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford 2010.

²⁰ L. Zunshine, *Why Do We Read Fiction*, Albany 2005.

²¹ N. Holland, *Literature and the Brain*, Gainesville 2009.

²² P. Hogan, *Cognitive Science, Literature, and the Arts*, New York 2003.

²³ P. Hogan, *Affective Narratology*, Lincoln 2011.

tion²⁴, Hogan wykląda swoją wizję interdyscyplinarnych badań nad emocjami. Zgodnie z nią współczesna psychologia dostarcza nam rzetelnej wiedzy na temat działania emocji oraz funkcjonowania całej aparatury poznawczej człowieka. Może ona znaleźć zastosowanie zarówno w zrozumieniu samych treści literackich, jak i mechanizmów oddziaływania na czytelnika, na których opierają się różne formy narracji. Relacja ta jednak jest obustronna, bo, jak twierdzi Hogan, standardowe badanie reakcji emocjonalnych w izolowanych warunkach laboratoryjnych nigdy nie przekaze nam pełnej wiedzy o roli i działaniu emocji w życiu ludzkim. Dlatego systematyczne badanie emocjonalnych bodźców osadzonych w strukturach narracyjnych może również stanowić materiał badawczy dla nieliterackich badań nad emocjami.

Założenie o wspólnej dla gatunku ludzkiego architekturze mózgu prowadzi Hogana do odnowienia, w kognitywistycznych ramach teoretycznych, badań nad międzykulturowymi uniwersaliami literackimi i prototypami narracyjnymi²⁵. Poczesne miejsce w tych rozważaniach zajmują podstawowe w życiu człowieka emocje: romantyczna miłość, żal i smutek, nienawiść, które, w niejkiej analogii do wyników prac Northropa Frye²⁶, odpowiadają najbardziej pierwotnym gatunkom literackim oraz stanowią centralną treść najpoczytniejszych form narracyjnych w ogóle. Nawiązując do kognitywnych teorii emocji, tzw. teorii oceny, powstałych dzięki pracom Richarda Lazarusa, Magdy Arnold czy Keitha Oatleya, Hogan formuluje konkretny program badawczy dla literatury, tzw. narratologię afektywną. Twierdzi on, że reakcja emocjonalna nigdy nie jest efektem działania pojedynczego bodźca, ale jest związana z oceną planów, które uważamy za istotne dla naszego przeżycia i powodzenia. Radość to efekt zrealizowania zamierzonego planu, smutek – uświadomienia sobie niemożliwości jego osiągnięcia, frustracja to wyraz bezsilności w realizacji planu, itd. Niewątpliwie taka definicja emocji sprzyja badaniom literackim, ponieważ ewidentnie wskazuje na zakorzenienie reakcji emocjonalnych w strukturach narracyjnych. Reakcja na pojedyncze wydarzenie np. śmierć, będzie zawsze uzależniona od oceny całej serii zdarzeń, które do tej śmierci doprowadziły i od historii osoby, która tę śmierć poniosła. Kwestie te Hogan rozwija w wymienionych wyżej książkach, biorąc pod lupę teksty literackie z różnych epok i kultur oraz spekulując zarówno nad ich oddziaływaniem na czytelnika, jak i nad reakcjami emocjonalnymi występujących w nich postaci. Należy tu jeszcze nadmienić, że badania nad rolą emocji, czy afektu znajdują zastosowanie nie tylko w rozbudowanych analizach treści literackich, jak w przypadku Hogana, ale i również w bardziej rudymenarnych badaniach nad procesem czytania i konstruowaniem znaczenia. Empiryczne badania nad recepcją czytelniczą w duchu kognitywistyki prowadzi już od lat 80. David S. Miall, który wskazuje, być może nieco na przekór twierdzeniom

²⁴ P. Hogan, *What Literature Teaches Us About Emotions*, Cambridge 2011.

²⁵ P. Hogan, *The Mind and Its Stories*, Cambridge 2003.

²⁶ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, New Jersey 1957.

Hogana, że w reakcjach czytelnika następujących po zapoznaniu się z pewnymi narracjami to właśnie afekt jest pierwotnym czynnikiem, który steruje i modeluje proces czytania. Według Mialla, afekt sugeruje czytelnikom możliwe kierunki rozwoju czytanego tekstu/fabuły, a więc kształtuje ich oczekiwania, umożliwiając tworzenie i stopniowe korygowanie/modyfikacje odbieranej narracji. Gdyby więc pokusić się o próbę połączenia twierdzeń Mialla i Hogana, mogłoby się okazać, że afekt i emocje kształtują tak treści, jak i ich wielopoziomowy czytelniczy odbiór: poczynając od elementarnego procesu czytania i rozumienia czytanej narracji, przez refleksję nad jej całokształtem aż do wpływania na relacje międzyludzkie i ogólnospołeczne.

Wydaje się, że w kręgu najważniejszych badaczy odwołujących się do dorobku nauk kognitywnych czy psychologii ewolucyjnej, najbardziej tradycyjnie teoretycznoliterackie postawy prezentują: Ellen Spolsky i Norman Holland. Spolsky bardzo stanowczo wypowiada się przeciwko programowi neodarwinistów²⁷, a sama widzi kognitywizm w badaniach literackich jako proste przedłużenie dekonstrukcji i poststrukturalizmu²⁸, odrzucając *quasi*-pozytywistyczne przeświadczenie o jedności tak biologicznej, jak i humanistycznej wiedzy. Holland, z kolei, równie krytycznie wypowiadając się o pozytywizmie neodarwinistów²⁹, pozostaje sceptyczny wobec idei literatury jako czegoś użytecznego czy to w życiu człowieka, czy jako materiału badawczego dla innych dyscyplin. Łącząc wiedzę zaczerpniętą z neurobiologii z teoriami psychoanalitycznymi, uważa on literaturę, podobnie jak wspomniany wcześniej Pinker, za narzędzie, które w wydestylowany sposób przedstawia i manipuluje emocjami. Zainteresowanie czytelnika zawsze jest związane z pewną gratyfikacją rozumianą jako chęć ujrzenia w rozwoju fabuły realizacji swoich marzeń, fantazji, co samo w sobie służy jedynie czerpaniu specyficznej przyjemności, nie zaś żadnym praktycznym celem. Dla Hollanda emocjonalna wartość literatury jest więc również podobna do sernika, który, choć daje wiele radości, nie służy żadnym istotnym celem, a jedynie wykorzystuje pewne wrodzone, ewolucyjnie rozwinięte mechanizmy rządzące ludzkim organizmem.

Omówione przykłady pokazują, że kognitywistyka i neodarwinizm w literaturoznawstwie to wciąż kierunki dość nowe i niejednorodne, nierzadko dochodzące do przeciwstawnych wniosków na temat możliwości prowadzenia badań literackich i swojej w nich roli. Chociaż niektóre z radykalniejszych twierdzeń, jak chociażby możliwość całościowego, redukcjonistycznego objęcia badań literackich czy to psychologią ewolucyjną czy koncepcjami konstruktywizmu czytelniczego, wydają się obarczone różnymi problemami metodologicznymi, to

²⁷ E. Spolsky, *The Centrality of the Exceptional in Literary Studies*, „Style” 2008, t. 42, z. 2–3, s. 285–289.

²⁸ E. Spolsky, *Darwin and Derrida: Cognitive Literary Theory As a Species of Post-Structuralism*, „Poetics Today” 2002, t. 23, nr 1, s. 43–62.

²⁹ N. Holland, *Literature and the Brain*, Gainesville 2009, s. 321–342.

nie można odmówić wszystkim kierunkom postulującym włączenie nowszych badań nad umysłem świeżości i merytorycznego wkładu. Ponieważ wiele wskazuje na to, że wspomniane kierunki badawcze będą się stale rozwijać w najbliższych latach, można się spodziewać, że również rola recepcji czytelniczej i badań nad emocjami będzie w literaturoznawstwie nabierać znaczenia. Co prawda, trudno sobie wyobrazić, by studia nad emocjami mogły stanowić sedno badań literackich, ale rozkwit nauk kognitywnych i psychologii ewolucyjnej z pewnością umożliwił postawienie emocji na należnym im w literaturoznawstwie, istotnym miejscu.

BARTOSZ STOPEL – jest doktorantem w Instytucie Kultur i Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Śląskiego. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą próbie oceny tego, jak dorobek współczesnej kognitywistyki, psychologii ewolucyjnej, a także filozofii analitycznej (głównie filozofii sztuki i języka) może się odnosić do tradycyjnych zagadnień teorii literatury.

MONIKA BEDNARCZYK

UNIwersytet PEDAGOGICZNY IM. KEN W KRAKOWIE

WYRAZIĆ NIEWYRAŻALNE – O EMOCJONALNOŚCI TEKSTÓW PASYJNYCH

Katecheza emocjonalności – takim sformułowaniem można określić teksty pasyjne, zarówno pieśni, jak i, interesujące mnie szczególnie, drogi krzyżowe – zjawisko spajające w sobie gatunkową wielość. Sformułowanie to z jednej strony odwołuje się do nauki (katecheza) i to nauki o tezach pewnych, gdyż dogmatycznych, z drugiej – dotyka sfery indywidualnej (emocjonalność) i do końca niekontrolowanej. Owo przeciwstawienie i wynikające z niego napięcie można przełożyć na problematykę gatunku literackiego, jak i paraliterackiego. Gatunek bowiem, postrzegany jako akt komunikacyjny łączy w sobie strukturę, treść, kontekst oraz sposób wyrazu, czyli specyfikę języka¹. W całość uwikłany jest oczywiście również podmiot (nadawca oraz adresat). Tak rozumiany gatunek staje się nie tylko formą, lecz oferuje również znaczenie – przez wzgląd na sytuację liryczną, która towarzyszy jego realizacji.

W przypadku tekstów pasyjnych poszukiwanie najodpowiedniejszego sposobu wyrażenia doświadczenia religijnego w słowie jest szczególnie trudne. Ogrom owego doświadczenia, które stawia człowieka w obliczu śmierci i to śmierci samego Boga, napotyka na gatunkową pustkę. Autorzy jednak podejmują się wyrażania niewyraźnego. Poszukują analogii, wkupując się w łaski form, które zarezerwowane są dla doświadczeń typowo ludzkich.

W pracy tej chciałabym ukazać na wybranych przykładach w jaki sposób autorzy tekstów pasyjnych odwołują się do tradycji poetyckiej, przede wszystkim genologicznej, wykorzystując ją jako źródło inspiracji dla struktury swojej wypowiedzi artystycznej. Emocjonalność tekstów pasyjnych, a mówiąc ściślej konkretne emocje, zostają ujęte w ramy, które pozwalają nadać chaosowi przeżyć logiczną całość. Poetyka umożliwia zatem wyrażenie niewyraźnego poprzez rozszerzenie granic gatunkowych, które otwierają się na nowe doświadczenie (konteksty). Chciałabym rozpocząć tę charakterystykę od funkcji podmiotu lirycznego, a następnie przejść do rozpoznania gatunkowych. Teksty pasyjne, głównie pieśni,

¹ Odwołuję się tutaj do teorii Stefanii Skwarczyńskiej. Por. B. Witosz, *Teoretyczne konteksty genologii lingwistycznej*, w: tejsze, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005.

traktować będą jako synonim dróg krzyżowych, gdyż są z nimi bezpośrednio związane, na ich użytek najczęściej powstawały.

PODMIOT

Droga krzyżowa ma charakter spotkania. Spotkanie to, z Bogiem-Człowiekiem pośród ścieżek kalwaryjskich, odbywa się na poziomie ducha. Misterium zmusza uczestników do odkrycia w sobie dualnej natury, co powoduje chwilowe rozłączenie ciała od duszy. Staje się ona, dusza, samodzielnym podmiotem zaistniałej sytuacji. Zostaje też postawiona w obliczu poddanego kenozie – odartego z bóstwa – Chrystusa, który w planie symbolicznym drogi krzyżowej sytuuje się po stronie cielesności². Męka w znaczeniu momentalnym, tu i teraz jerozolimskie, ma bowiem charakter cielesny, rujnuje ciało i ostatecznie je unicestwia.

Teksty pasyjne oddają rozdarcie między emocjami, jakie wywołuje obraz kaźni i jakie przywołuje intuicja rezurekcji. Ukazują to poprzez swoją polifoniczność. Mnogość osób mówiących i zaangażowanych podkreśla, jak granicznym dla człowieka, a nawet stworzenia, jest doświadczenie tajemnicy³ zbawienia⁴.

Człowiek uczestnicząc w nabożeństwach pasyjnych – jak pisze Michał Buczkowski – ożywia je, stwarza na nowo, konkretyzuje⁵. Wciela się zatem w rolę, jakich oczekuje od niego tekst. Staje się częścią zbiorowości, występując w bezpiecznym ukryciu zaimka *my*. Śpiewa:

Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie
Na śmierć okrutną Jezusa skazanie
Gdzie niewinnego Piłat dekretuje
z łotry winuje⁶.

Do tej jednolitej, złączonej wspólnotą pragnień, zbiorowości dołącza po chwili Ten (Jezus), o którym mowa:

Chwalimy i błogosławimy cię Panie
Boś przez Krzyż Twój święty świat odkupił (I).

² *Ecce homo!* – *Oto człowiek* – powie Piłat o Jezusie. Chrystus, w momencie wystawienia na sąd tłumy, zostaje odarty ze swojej boskiej mocy i staje się kozłem ofiarnym, barankiem prowadzonym na rzeź, więc śmiertelnikiem.

³ Misteryjny oznacza tajemniczy.

⁴ Polifoniczność rozumiana jest jako wielogłosowość z racji tego, iż każdy uczestnik w toku nabożeństwa zyskuje „wiele twarzy”. Ową polifoniczność można by rozpatrywać również w kategoriach Bachtinowskich (zob. B. Witosz, dz. cyt., M.P. Markowski, *Bachtin*, w: M.P. Markowski, A. Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007). Dalej związana z *sacrum*, pozwoliłaby jednak wskazać inne aspekty zjawiska, choćby perswazyjny charakter drogi krzyżowej.

⁵ M. Buczkowski, *Gorzkie żale. Między rozumem a uczuciem*, Kraków 2010, s. 18.

⁶ *Droga krzyżowa. Nabożeństwo ku czci bolesnej męki i śmierci Pana Naszego Jezusa Chrystusa i Jego Matki Najświętszej Panny Bolesnej: do użytku kościelnego i domowego*, Bytom 1895, stacja I. Dalej w nawiasie podaję numer stacji.

„Wierni chrześcijanie” stają się też po chwili osobami zdającymi relację z tego, co zostaje im unaocznione. Opowieść za ich sprawą toczy się dalej, pojawiają się kolejne sceny i kolejni bohaterowie:

Schodzą się z sobą dwie istoty święte
(...)
Jezus z Maryją (IV).

Pełna gorzkości święta Weronika
Rzewne łzy lejąc z Panem się spotyka (VI).

Ujrzawszy Jezus niewiasty stojące
Cieszy je słodko (VIII).

Narracja ta zmienia jednak swój charakter w momencie, gdy chrześcijanie (*my*) wchodzą nieoczekiwanie w rolę komentatorów, wydają sądy:

Ciężar krzyżowy bierze na ramiona zbolale Jezus
by dusza zgubiona
w tym świętym znaku znalazła zbawienie
i odkupienie (II).

Już pod ciężarem upada krzyżowym Jezus zbawiciel
bądźże tu gotowym
Grzeszny człowiecze dźwigać upadłego
I zemdlonego! (III)

W zacytowanych strofach pojawia się diagnoza – grzech, który gubi człowieka a przez to i Chrystusa. Sąd ten zostaje wprowadzony poprzez apostrofę do winowajcy, czyli człowieka. Ukazuje się nam kolejna relacja podmiotowa oparta na obiektywnym *my* bądź *ja* oraz *ty*, do którego adresowany jest zwrot. To właśnie dzięki polifoniczności, podmiotowemu rozedrganiu, ukazywane są emocje uczestnika drogi krzyżowej, który pozostaje w bezpiecznym tłumie a jednocześnie zostaje wystawiony przed ów tłum jako winien, stoi niejako obok Chrystusa. Pozostaje więc rozdarty, to grzesznik i człowiek uczciwy (wierny). Obok tego dualizmu pojawia się jeszcze trzecia postać – dusza. Jeśli więc ciało powinno stać po stronie Ciała – dźwigać upadłego, imitować kroki tropiąc krople krwi, duch winien dążyć do jedności z Duchem.

Pierwszym sposobem osiągnięcia jedności z Bogiem jest modlitwa (*meditatio*⁷):

O duszo wszelka nabożna!
Ku miłemu Bogu skłonna;
Wejrzyj na Syna Bożego

⁷ *Meditatio, compassio, imitatio* – Jerzy Kopeć uznaje za trzy założenia drogi krzyżowej jako doświadczenia religijnego; tegoż, *Nabożeństwa pasyjne: historia i współczesne dostosowanie pastoralne*, w: *Kult męki pańskiej: historia i teraźniejszość: materiały z sesji naukowej w Olsztynie, 3–4 marca 2001*, red. H.D. Wojtyński, Olsztyn 2001.

Uznać je można również za wyznaczniki drogi krzyżowej – zjawiska artystycznego.

Na Zbawiciela naszego
Oglądaj na Krzyżu Jego
Sromotnie zawieszonemu⁸.

Dusza człowieka zostaje postawiona w obliczu rozgrywającego się dramatu. Znajduje się w centrum bólu – pod krzyżem, na którym kona Nauczyciel. Unaoczniona fizyczna strona męki działa na zmysły i pozwala człowiekowi wyobrazić sobie przeżycia konającego Chrystusa. Praktyka ta dotyczy duszy, co wydaje się sprzeczne z jej istotą. Wypływa jednak z mistycznej tradycji, która pozwala jej zaznawać zmysłowo doświadczeń związanych z pasją. Tylko ona bowiem, jako pierwiastek boski w człowieku, może dążyć do próby zjednoczenia z Bogiem jeszcze na ziemi⁹. Oglądaj duszo – głosi zatem pieśń, nawołując do wejścia głębiej w tajemnicę pasji, do wyobrażenia sobie, rozpamiętywania i roztrząsania jej przebiegu i skutków dla ludzkości.

Proces medytacji ma swój dalszy ciąg, wywołuje bowiem współcierpienie (*compassio*). Jest to kolejna aktywność duszy:

Patrz duszo litościwa
Owieczko Chrystusowa
Co cierpiał twój Zbawiciel
Twój drogi Odkupiciel

Litość powinna wezbrać w duszy, która obcuje z cierpiącym Chrystusem podczas drogi krzyżowej. Litość ta nie jest jednak jedynie współczuciem – emocją nie do końca pozytywną. Ma ona wywołać stan współuczestniczenia w uczuciach towarzyszących Jezusowi. *Compassio* staje się rodzajem uniesienia ponad siebie i swoją prywatność w celu wniknięcia w pasję umysłem i sercem. Ową relację przynależności i jednocześnie wyłączności w momencie współodczuwania podkreślają zaimki dzierżawcze wskazujące na indywidualność – twój Odkupiciel, twój Zbawiciel duszo – orzeka tłum zgromadzonych.

Imitatio – trzecia z cech drogi krzyżowej – jak już wspominałam, odnosi się do sfery cielesnej. Ciało jest realnym źródłem słabości człowieka. Ukazują to w sposób symboliczny upadki Chrystusa pod ciężarem krzyża. Ciało oznacza jednak również życie na ziemi, a co za tym idzie próbę zmierzenia się z nauką, jaką pozostawił Jezus swoim uczniom i którą oni przekazali całemu światu. Imitacja wychodzi zatem również poza wymiar procesji na Golgotę i wskazuje dalszy ciąg – drogę światła¹⁰ a później apostolat.

⁸ *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne w kościele katolickim używane dla wygody kościołów parafjalnych* przez M. M. Mioduszewskiego zebrane, Kraków 1838, s. 63.

⁹ *Ćwiczenia duchowne* Ignacego Loyoli (tł. J. Ożóg, Kraków 2003) stanowią przykład praktyk, które miały na celu wykorzystanie zmysłów poprzez duszę w celu jej współcierpienia z Chrystusem i możliwości późniejszego wypełniania przez człowieka założeń Dobrej Nowiny.

¹⁰ *Via Lucis* (droga światła) została odprawiona po raz pierwszy w Rzymie w 2000 roku. Składa się, podobnie jak droga krzyżowa, z czternastu stacji. Przedstawiają one sceny biblijne

W pieśniach pasyjnych zarysowuje się zatem owo napięcie wynikające z ciągłych opozycji: ciało – dusza, Bóg – Człowiek, życie – śmierć, obecność – nieobecność. Już na poziomie podmiotowości pieśni te realizują retoryczną zasadę *movere*, a więc starają się poruszyć odbiorców-uczestników, którzy jednocześnie są przewodnikami na szlaku drogi krzyżowej. Sytuacja wielogłosowości tekstów pasyjnych jest niepowtarzalna. Osoby mówiące zmieniają się w sposób płynny i zaskakujący, co nadaje drodze krzyżowej jako zjawisku kulturowemu charakter wręcz ponowoczesny.

SCHEMATY

Droga krzyżowa sytuuje się na pograniczu obrzędu, teatru, literatury oraz muzyki. Czyni to z niej formę niezwykle pojemną pod względem gatunkowym. Może realizować się jako rozbudowane misterium, pieśń bądź rozważania (co stanowi tylko kilka przykładów). Spojrzenie na utwory pasyjne pod kątem ich gatunkowej przynależności odkrywa nowe możliwości interpretacyjne.

Jedną z pieśni wykonywanych podczas złożenia Chrystusa do grobu jest pieśń o incypicie: *Płaczcie Anieli*¹¹. Stanowi ona bardzo rozbudowany (wielozwrotkowy) tekst, którego celem jest wywołanie wzruszenia w całym stworzeniu, zarówno w tym ożywionym jak i nieożywionym. Dla przykładu przytoczę dwa cytaty:

Płaczcie Anieli, płaczcie duchy święte,
Radość wam dzisiaj i wesele wzięte:
Płaczcie przy śmierci, płaczcie przy pogrzebie,
Króla waszego i Boga na niebie.

Płaczcie zatopy, płaczcie morskie wały,
Płaczcie i wyspy, płaczcie morskie skały,
Płaczcie! Umarł pan który was fundował,
Tu leży co wam wszystkim rozkazał¹².

Obie te wypowiedzi mają wyraźny charakter dyrektywny. Zwracając się poprzez enumerację do poszczególnych istnień, nakazują stan żałoby. Nie jest to nakaz gołosłowny. Obrazy zawarte w poszczególnych strofach zawierają uzasadnienie owego stanu żałobnego. Jego przyczyną jest śmierć Chrystusa – król, Bóg i wódz odszedł. Mamy więc do czynienia ze swego rodzaju publicznym i doniosłym obwieszczeniem nieszczęścia, które dotknęło ogół. W innej strofie czytamy bowiem – „Wasze przedniejsze światło zostało zgaszone”. A zatem i skała, i ptaki, i błyskawice winny łączyć się w tym niewysłowionym bólu.

rozgrywające się po zmartwychwstaniu Chrystusa. Druga obecność Nauczyciela, gdy tworzy struktury kościoła i daje ostatnie rady swoim uczniom, poprzedza ostateczne rozstanie – odejście do nieba. Jest to droga tajemnicza, zapewne bardziej jeszcze niż droga na Golgotę. Można o niej przeczytać w *Praktycznym leksykonie modlitwy* Doroty Szczerby (Kraków 2008).

¹¹ *Spiewnik kościelny czyli pieśni nabożne...*, dz. cyt., s.79–84.

¹² Tamże.

Zarówno ujęta w tryb rozkazujący apostrofa powtarzająca się w każdej ze strof, jak i żałobny charakter utworu, nasuwają skojarzenie z gatunkiem doskonale kojarzącym się z tematyką pasyjną. Jest to lament. „Posłuchajcie bracia miła” – woła przecież pod krzyżem Matka Boska – „usłyszcie mój zamętek” – nakazuje¹³.

Lament w swej naturze posiada pragnienie wygłoszenia skargi, upublicznienia jej. Dlatego przypisuje się temu gatunkowi formę dialogu. Jaki charakter ma jednak ów dialog w przypadku cytowanej pieśni? Dialog zakłada istnienie odbiorcy, bezpośrednio zaangażowanego w wymianę poglądów. Pieśń *Plączcie Anieli* również wskazuje, choć w mniej dosłowny sposób, swoich odbiorców, interlokutorów. Są nimi wszyscy ci, którym nakazuje się uczestnictwo w zbiorowym opłakiwaniu króla. Ich odpowiedzią, idealną, stałoby się doniosłe zawrodoenie nad zmarłym. Lament zatem jako manifestacja niezgody na trwający stan rzeczy żąda audytorium i realizuje się jedynie w zbiorowości, którą cechuje wystarczający poziom empatii dla pojęcia ogromu nieszczęścia zaznanego przez osobę mówiącą. Gatunek ten doskonale wpisuje się w ideę współcierpienia towarzyszącą uczestnikom drogi krzyżowej.

Inspiracją dla pieśni mogły stać się teksty średniowieczne takie jak *Plankt świętokrzyski*. Jednak źródła gatunku należy dopatrywać się w *Starym Testamencie*. Obraz zniszczonej Jerozolimy – Świętego Miasta oraz płacz nad nim wydaje się stanowić wzorzec, który należy jedynie przekształcić na zasadzie semantycznej analogii:

Ach! Jakże zostało samotne
miasto tak ludne,
jak gdyby wdową się stała
przodująca wśród ludów,
władczyni nad okręgami
cierpi wyzysk jak niewolnica

Płacze, płacze wśród nocy,
na policzkach jej łzy,
a nikt jej nie pociesza
spośród wszystkich przyjaciół;
zdradzili ją wszyscy najbliżsi
i stali się wrogami¹⁴.

Biblijne lamentacje różnią się w sposobie przekazywania żałobnej treści od analizowanej pieśni pasyjnej. Choć przepełnia je współmierny smutek i cierpienie osoba lamentująca nie wydaje się być aż tak zaangażowaną. Ona relacjonuje, donosi słuchaczom o rozgrywających się wydarzeniach, pozostając z boku. Jednak to ten lament, niejako rapsodyczny, staje się punktem wyjścia dla pasyjnego opłakiwania umęczonego na śmierć Boga-Człowieka. *Pismo Święte* to bowiem początek słowa pod każdą jego postacią.

¹³ Zob. *Chrestomatia staropolska: teksty do roku 1543*, wybór i oprac. W. Wydra, W.R. Rzepka, Wrocław 1995.

¹⁴ *Lamentacje 1, 1–2*, w: *Biblia Tysiąclecia*, wyd. trzecie, Poznań–Warszawa 1990, s. 970.

Inną z pieśni, którą *Śpiewnik Mioduszelewskiego* określa jako tę wykonywaną podczas odejścia od Grobu Pańskiego, jest *Dobranoc Głowo święta*. Miejsce utworu w liturgii Wielkiego Piątku staje się pierwszym tropem gatunkowym. Wykonywano tę pieśń po zakończeniu procesji złożenia Chrystusa do grobu, kiedy już dramat Męki zakończył się, emocje powoli opadały i następowało wyciszenie przechodzące następnie w oczekiwanie trzeciego dnia – Wielkiej Niedzieli. To zdecydowanie moment graniczny, gdy wciąż pozostaje się wśród atrybutów kalwaryjskich, jednak już dostrzega się światło Wielkanocy. Cieleśny wymiar męki przestaje mieć tak ogromne znaczenie. Ciało Chrystusa trafia do grobu, pozostając w oddaleniu od wiernych.

Gatunek, który reprezentuje wybrana pieśń również sytuuje się na kulturowym pograniczu.

Dobranoc Głowo święta Jezusa mojego,
 Któraś była zraniona do mózgu samego:
 Dobranoc kwiecie różany!
 Dobranoc Jezu kochany,
 Dobranoc!
 Dobranoc Włosy święte mocno potargane,
 Które były najświętszą krwią zafarbowane:
 (...)
 Dobranoc Szyjo święta w łańcuch uzbrojona
 Bądź po wszystkie wieczności mile pochwalona
 (...)
 Dobranoc Ręce święte na krzyżu wystrojone
 Jako strony na lutni gdy są wystrojone
 (...)
 Dobranoc Boku święty z którego płynęła
 Krew najświętsza by grzechy człowieka obmyła
 (...)
 Dobranoc Serce święte włócznią otworzone,
 Bądź po wszystkie wieczności mile pozdrowione.
 (...)
 Dobranoc Nogi święte na wylot przeszyte,
 I tępemi gwoździami do krzyża przybite
 (...)
 Dobranoc Krzyżu święty z którego złożony
 Jezus, i w prześcieradło białe uwiniony
 (...)
 Dobranoc Grobie święty najświętszego Ciała,
 Który Matka Bolesna łzami oblewała
 Niech Ci będzie cześć w wieczności
 Za Twe męki zelżywości
 Mój Jezu!

Pieśń przywołuje zachowane w pamięci każdego schematy. Oto nadszedł już zmierzch i należy zawierzyć swego ducha (swoją świadomość) tajemniczej krainie samotności, jaką jest kraina snu. Następuje rozłąka człowieka z człowiekiem,

ciała z duchem. Zapadamy się powoli w otchłań nieświadomości – wykluczenia ze świata żywych. Chrystus w sposób szczególny, gdyż metaforyczny, zapadł się w ramiona snu-śmierci, by powrócić do ludzi po Zmartwychwstaniu. Dlatego rozstanie z Nim nie ma dramatycznego przebiegu, lecz stanowi rodzaj ukojenia, utulenia do snu. Pieśń *Dobranoc Głowo święta* przyjmuje zatem charakter kołysanki.

Jaki jest charakter kołysanki? *Słownik terminów literackich*¹⁵ definiuje ją jako odmianę pieśni ludowej. Jest ona lirykiem, który śpiewano nad kołyšką. A jej realizację odnajdujemy zarówno w poezji wysokiej, jak i w dziecięcej. *Mały słownik języka polskiego*¹⁶ wskazuje ponadto na płynność melodyki kołysanki i jej kołyszący rytm. Również Aleksander Brückner¹⁷ wywodzi etymologię tego gatunku z „koła”.

Na co wskazują te definicje? Kołysanka jest gatunkiem związanym, poprzez ludowość, z rytuałem, obrzędem. Fakt ten, funkcja gatunku – wprowadzenie odbiorcy w stan snu – przekłada się na formę. Powinien być to utwór o równym spokojnym rytmie jak również budowie poszczególnych części umożliwiającej łatwe odtworzenie. Rytuał ma bowiem charakter powtarzalny. Sytuację liryczną kołysanki można zaś rozpisać poprzez następującą serię pytań: kto? – kołyszący i kołysany, gdzie? – w domu, w sypialni, kiedy? – na granicy dnia i nocy.

Wróćmy, po tych rozróżnieniach, do pieśni *Dobranoc Głowo święta*. W jaki sposób wpisuje się ona w schemat, nie do końca oczywiście sformalizowany, kołysanki.

Zacznijmy od budowy. Pieśń kołysze poprzez regularną rytmikę każdej ze zwrotek składających się z czterech wersów. Dwa pierwsze to trzynastozgłoskowce, kolejne dwa siedmiozgłoskowce i ostatni, stanowiący o klamrze kompozycyjnej, to trzy zgłoski wykrzyknienia: *Dobranoc!* Kołysze ona również poprzez paralelną budowę strof. Zamknięte w słowie *dobranoc* są one krótkim obrazkiem – przywołaniem boleści Chrystusa, która minęła i odchodzi teraz w zapomnienie. Refren dopełnia całości.

Zapytajmy również, kto kołysze? Kołyszę *ja* – domniemane, lecz uprawnione. Owo *ja* jest odseparowane od zbiorowości komentującej do tej pory w uniesieniu kolejne etapy drogi krzyżowej i obwiniającej sprawców Bożego cierpienia w tym i siebie. Mówię *dobranoc* w swoim imieniu. Tego bowiem wymaga klimat kołysanki. To pieśń oparta na intymności dwojga. Jest osoba, która nuci i układa do snu, i jest osoba, która poddaje się rytuałowi. Tylko lęki i cierpienia jednej ze stron mogą zostać ukojone. Co przemawia za intymnością tej sceny? Język. „Mój Jezus”, „kwiat różany”, „kochany”. Z tych epitetów wyłania się relacja bezpośredniości i wyłączności każdego, kto znajduje się przy grobie.

¹⁵ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 191.

¹⁶ *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Lempicka, Warszawa 1969, s. 288.

¹⁷ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1985, s. 249.

Przywołanie w jednej ze strof Matki Bolesnej potwierdza tezę, iż skojarzenie pieśni z kołysanką nie jest skojarzeniem odległym. Ciało Chrystusa nim spoczęło w grobie zostało złożone w ramiona Maryi, wróciło zatem do kołyski matczynych dłoni. W innej pieśni czytamy:

Matka Bolesna piastując na łonie,
zmarłego Syna z żalu we łzach tonie,
Płacze narzeką ręce załamuje
Rany całuje¹⁸.

Pieta, ostatnie tak intymne spotkanie Matki i Syna, to zatem rodzaj niemej kołysanki. Maryja próbuje ukoić cierpienie swego dziecka. Całuje rany, obmywa łzami. Lamentuje. *Gdzie jest ono twe wesele?* Zapyta przecież w *Plankcie świętokrzyskim* Archanioła Gabriela. Gdzie jest wesele, skoro kołyska matczynych dłoni staje się grobem? Ks. Adam Rybicki w swoim studium na temat motywu *compassio Mariae*¹⁹ przypisuje Matce Chrystusa dwie role, które odgrywa ona w historii zbawienia. To rozróżnienie wydaje się ważne i podczas spojrzenia na funkcję pieśni-kołysanki *Dobrano Głowo święta*. Maryja może bowiem być postrzegana jako kobieta, która wydała na świat Syna Boga, wychowała Go i przeżyła wraz z Nim ostatnie chwile życia. Jej los oceniamy wtedy przez pryzmat macierzyństwa, pozostającego mimo wszystko w cieniu planu odkupienia ludzkości. Sceny ewangelijne sugerują jednak drugie oblicze Maryi. Staje się ona pierwszym uczniem Chrystusa, rozważającym każde doświadczenie i podążającym za Nauczycielem w pełnym zaufaniu aż na Golgotę. To drugie spojrzenie na współodczuwanie Maryi przyznaje jej przenikliwość, mądrość oraz świadomość, którą chrześcijanie powinni naśladować. Gdy zatem czytamy radosne wykrzyknienia nad grobem umęczonego Nauczyciela – *bądź pozdrowiony! dobranoc!* – wiemy, że przywołują one świadomą postawę Maryi apostoła wierzącej w pokonanie śmierci. Nie oznacza to jednak, iż napięcie opuści ducha tych, którzy kołysali Jezusa do snu. Ono będzie im towarzyszyć aż do niedzielnego poranka, gdy Chrystus zbudzi się do życia. W naturze kołysanki, jako pieśni ludowej, istnieje bowiem świadomość zagrożenia, jakie niesie z sobą noc. „My się jeszcze pobudzili” – napisze przecież Franciszek Karpiński²⁰. Noc jest zatem symbolem śmierci. Rolą kołysanki pozostaje niezmiennie oswajanie lęku przed snem, z którego nie sposób już się obudzić. Kołysanka śpiewana przy grobie uderza w struny ludzkiej słabości i bezradności wobec przemijania, dla którego wybawieniem ma stać się rezurekcja.

¹⁸ Cyt. za: *Katolik na modlitwie i nauce czyli zbiór obowiązków i nabożeństwa dla osób wszelkiego stanu z dodatkiem katechizmu i pieśni*, Kraków 1872, s. 422.

¹⁹ Ks. A. Rybicki, *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym: studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009.

²⁰ Całość strofy: „Wielu snem śmierci upadli / Co się wczoraj spać pokładli, / My się jeszcze obudzili / Byśmy Cię Boże chwalili?”. Pieśń pochodzi ze zbioru F. Karpiński, *Pieśni nabożne*, Warszawa 2000.

MISTYCZNA MIŁOŚĆ

I. Podążanie za Chrystusem wyraża ludzką tęsknotę za Bogiem. Moment wyjścia pierwszych ludzi z raju – otwarcie bram ogrodu zamkniętego – stało się początkiem rozłączenia. Mistyka chrześcijańska poszukuje obecności Boga w stworzeniu, w słowie (*Piśmie Świętym*) i w doświadczeniu duchowym, które pozwala wznieść się ponad ziemską egzystencję i zaznać zjednoczenia z Absolutem. Podstawową kategorią mistyki pozostaje miłość. Tak jak Oblubienica poszukuje Oblubieńca w *Pieśni nad pieśniami*, tak dusza poszukuje Boga na ziemi:

Wstanę, po mieście chodzić będę,
wśród ulic i placów,
szukać będę ukochanego mej duszy.
Szukałam go, lecz nie znalazłam.
Spotkali mnie strażnicy, którzy obchodzą miasto.
Czyście widzieli miłego duszy mej?²¹

Tęsknota Oblubienicy i jej poszukiwania w miejskiej przestrzeni znaków świadczących o obecności Oblubieńca stanowią analogiczną sytuację do tej, która wyznacza cel drodze krzyżowej. Jest to dążenie do odnalezienia płaszczyzny bezpośredniego kontaktu z Bogiem. Dusza zadaje sobie zatem realny trud, przemieszcza się, pyta – wchodzi w dialog. Wszystko to za sprawą miłosnego uniesienia.

Dusza ludzka błądzi w mieście – przestrzeni, w której rozegrały się ostatnie chwile Chrystusa. Pasja to czas, gdy świadomość rychłego końca obecności Boga na ziemi wyraża się w gwałtownym uzewnętrznieniu całej miłości, jaką człowiek obdarzył Zbawiciela.

Warto zatem zapytać, gdzie autorzy tekstów pasyjnych poszukiwali wzorców formy, która udźwignęłaby ogrom emocji związanych z wzajemnym uczuciem Boga i człowieka. Okazuje się bowiem iż to antyk stał się źródłem inspiracji. Przyjrzyjmy się tej kwestii bliżej.

Po ciężkich krzywdach i obelgach Pana;
Zawziętość ludzka stawia przed tyrana;
By dekretował żyjącego wiecznie – Boga koniecznie.
Obwinia piłat niewinność istotną;
Na śmierć krzyżową u wszystkich sromotną;
Aby był Jezus na krzyżu z łotrami – Przybit gwoździami²².

Przytoczona strofa pieśni wyjętej z pierwszej stacji drogi krzyżowej realizuje powtarzającą się strukturę, którą spotykamy w śpiewnikach dziewiętnastowiecznych i w indywidualnie wydanych rozważaniach. Niezależnie od sposobu obrazowania, mniej lub bardziej wysublimowanego, wspólnotą dla wszystkich tych utworów jest forma strofy safickiej, która służy za ramę wypowiedzi. Ta antyczna

²¹ Pnp 3, 2–3, w: *Biblia tysiąclecia*, dz. cyt., s. 749–750.

²² *Katolik na modlitwie...*, dz. cyt., s. 409.

tradycja liryki miłosnej, pojawiająca się w obliczu tematyki pasyjnej, otwiera nowe pole do interpretacji prób zmierzenia się słowa z doświadczeniem drogi krzyżowej.

Śmierć spotyka się z miłością. Nie jest to spotkanie niemożliwe. Liryka miłosna uczy przecież, że stan uwielbienia wiąże się nierozłącznie z cierpieniem, co powoduje niepowtarzalne napięcie i w pieśniach pasyjnych. Atmosfera zaczerpnięta ze starotestamentowej *Pieśni nad pieśniami* łączy się z apokryficznymi przedstawieniami Chrystusowej męki w sposób najbardziej interesujący w napisanych w epoce baroku *Gorzkich żalach*. Hymny, które pojawiają się w każdej z części rozważań zostały ujęte w strofy safickie. Cztery wersy z czego trzy jednastozgłoskowe i ostatni pięcioletkowy dobitny i podsumowujący, wybrzmiewają rytmicznie oddając wzburzone emocje uczestników metaforycznej procesji. Przynotuję kilka przykładów:

Żal mnie rozpiera, serce boleść czuje
Gdy słodki Jezus na śmierć się gotuje
Kłęcząc w Ogrójcu gdy krwawy pot leje
Me serce mdleje!

Więźnia miłości powrózmi krępuje
Żołnierz okrutny, uczeń zły całuje
W tym Jezus łzami, gdy się miłość zstapia,
Jagody skrapia.

Duszo oziębła czemu nie gorejesz?
Serce me, czemu wszystko nie topniejesz?
Toczy twój Jezus z ognistej miłości
Krew w obfitości.

Ogień miłości gdy – go tak rozpala –
Szkaradne drzewo na ramiona zwała!
Zemdlony Jezus pod krzyżowym kłęką
Ciężarem, stęka.

Wnet się zmieniło w płaczliwe wzdychanie
Serca kochanie²³

Nawiązanie do liryki Safony odbywa się w *Gorzkich żalach* w dwojaki sposób. Dotyczy ono formy jak również sposobu obrazowania.

Zacytowane fragmenty pokazują, iż fala upalnego uczucia zalewa zarówno osobę modlącą się, jak i samego Chrystusa. Miłość staje się wspólnotą doświadczenia. Zauważmy, jak ekspresyjne są opisy stanów obojga w przynotowanych fragmentach. *Compassio* spowodowane głęboką miłością powoduje, iż dusza człowieka rozpada się, zostaje rozparta, czyli rozdarta z bólu. Dzieje się tak jedynie

²³ Cytaty za opracowaniem M. Buczkowskiego (tenże, *Gorzkie żale...*, dz. cyt., s. 71–92).

za sprawą widoku rozterek Nauczyciela w ogrodzie oliwnym: „Me serce mdleje!” – czytamy więc. Cierpienie będzie potęgowało się na kolejnych etapach męki.

Pojmany w ogrodzie Jezus podda się również sile owej gorącej miłości, zostanie wyprowadzony do miasta jako więzień własnego uczucia do ludzi. To więzień miłości – miłość pali go żywym ogniem i ostatecznie całkowicie strawi. Ta duchowa męczarnia zaatakuję również człowieka, którego pragnieniem jest uczestniczyć w pożarze miłości, by ów pożar przywrócił mu czystość i zdolność odczuwania bliskości Boga.

Jakże nieodległe są te metafory miłosnej ekstazy wierszom greckiej poetki, która pisała w *Pieśni patograficznej* (fragment):

Zamiera słowo, dreszcz przenika ciało
albo je płomień łagodny ogarnia,
ciemno mi w oczach, to znów słyszę w uszach
szum przejmujący.
Oblana potem, drżąca, zalękniona,
bledną, jak zwiędła, poszarzała trawa,
i już niewiele brak, abym za chwilę
padła zemdlona²⁴.

Safona ukazuje, iż doświadczenie miłości bliskie jest przeżyciu z pogranicza życia i śmierci. Romantycy nazwaliby je zatem wzniosłością. Jest to określenie trafne, gdyż odsyła również do rozważań estetyki²⁵. Miłość zaś wiąże się z postrzeganiem drugiego człowieka także poprzez jego fizyczność. Przyciąga nas zarówno piękno duchowe jak i cielesne – rozpatrywane oczywiście w sposób subiektywny. Odczuwamy także emocje związane z zauroczeniem w sposób fizyczny, co opisuje przekonująco Safona. Panowanie nad zmysłami staje się utrudnione i tracimy powoli kontakt z rzeczywistością, pozostając jedynie we władaniu obrazu tej jedynej, wybranej osoby.

Język *Gorzkich żalów* potęguje stan, jaki wyraziła w swoim wierszu Safona. Pasja przewyższa swą rangą i emocjonalnością, zauroczenie drugim człowiekiem. Cała ta ekspresja znajduje jednak dla siebie miejsce w ramach wytyczonych przez poetkę, nadając formie nową jakość. Zwłaszcza, że prócz upału serca i duszności, jakie towarzyszą uczestnikom procesji na Kalwarię, przytoczone fragmenty zawierają również opisy cielesnej strony Męki Pańskiej. Chrystus przecież stęka, mdleje pod ciężarem drewnianej belki, wykrwawia się na skutek zadanych Mu ran. Odczuwa zatem realny fizyczny ból, który wpływa dodatkowo na ludzkiego ducha wzmagając w nim empatię. Jednak dla liryki miłosnej, opartej na rozterkach serca, jest owo nie mieszczące się w tożsamej estetyce cierpienie nie po drodze, to treść naddana, niepokojąca, dla nas zaś fascynująca gdyż inna. Pewnym jest jednak,

²⁴ Przekł. J. Brzostowska, w: A. Szastyńska-Siemion, *Muza z Mitylenu. Safona*, Wrocław 1993, s. 79.

²⁵ Kategorię wzniosłości w rozumieniu estetycznym stworzył Edmund Burke; tegoż, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tł. P. Graff, Warszawa 1968.

iz tożsama pozostaje wyłączność w relacji człowiek – Bóg, zapewniając ów moment odnalezienia siebie wzajemnie w jerozolimskich zaułkach, moment ostatniej współobecności.

II. Jerzy Kopeć w jednej ze swoich antologii dróg krzyżowych zamieścił anonimowy tekst rozważań zatytułowany *Droga krzyżowa miłości*²⁶. To również próba – niepowtarzalna – interpretacji mistycznej kategorii zjednoczenia z Bogiem.

Wstęp wprowadza nas w ideę podjętej próby wyrażenia niewyraźalnego: „Na idącego Drogą Krzyżową Zbawiciela można różnie patrzeć; jak na zwykłego skazańca, jak na filozofa, jak na cudotwórcę, jak na proroka, jak na człowieka, jak na Boga, *Bóg jest miłością. A więc i jak na Miłość idącą Drogą Krzyżową*” (D, 532). Miłość ta, pisana wielką literą staje się kolejnym imieniem Chrystusa i jednocześnie metaforą istoty Jego obecności wśród ludzi. Śmierć Miłości sprawia, iż pragniemy na ostatniej drodze uchwycić wszystkie jej odcienie. Dlatego podróż ta została skonstruowana przez anonimowego autora na wzór specyficznej litanii, litanii do Miłości.

Spotykamy więc Miłość bezgraniczną, dokładną, świadomą, ofiarną, tragiczną. Wysłuchujemy moralizatorskich rozważań tego, który mówi do nas za sprawą swojej kreacji – przewodzącego na tej konkretnej drodze krzyżowej. W X stacji czytamy:

Miłość człowieka. Miłość chętnie by się obeszła bez uczucia, bez namiętności, bez ciała. Ale by nie pozbawić cię udziału we współstwarzaniu ze Stwórcą, musi i to przeżyć (D, 533).

Zmysły nie zostają potępione do końca. Materia umożliwia kreację – twórczość. My, ludzie również stanowimy część materii i możemy ją przekształcać, stwarzać na nowo. Zostaliśmy zatem uwikłani w proces, który przysparza trudności w powściągnięciu namiętności wynikłej ze zdolności zmysłowego odbierania rzeczywistości. Ciało jednak nie stoi w opozycji do świętości, gwarantuje współstwarzanie. Jest równie istotne w życiu chrześcijanina co dusza. Z tego niewątpliwego skrótu myślowego wyczytać możemy afirmację ciała. Miłość ogarnia całe człowieczeństwo.

To ona jako tożsama z Chrystusem dominuje pierwszą stację – wstęp, który w swojej formie zdaje się jednak zamknięty i skończony.

Miłość niedoceniona. Świat nie chciał króla miłości, nie chciał by miłość była królem świata, by miłość rządziła światem, by miłość miała króla – przynajmniej ta Miłość (D, 532).

Skomplikowana konstrukcja językowa stacji zmusza nas do wyluskania najpierw słów-kluczy, które wchodzi w zasadnicze związki wyrazowe wypowiedzi – świat, miłość, król, rząd. Na ich bazie powstają triadyczne związki: świat – król – mi-

²⁶ J. Kopeć, *Droga krzyżowa. Dzieje nabożeństwa i antologia współczesnych tekstów*, Poznań 1987. Dalej podaję oznaczenie D i numer strony.

łość, miłość – król – świat, miłość – rząd – świat, miłość – król – Miłość. Wynika z tych zestawień, iż ogół stworzenia – świat – stoi w sprzeczności z Miłością-Chrystusem. Uczucie, jakim darzy Stwórca swoje dzieło, nie spotyka się z wzajemnością, lecz ze wzgardą. Należy bowiem pamiętać, że stacja I drogi krzyżowej stanowi wyrok śmierci wydany na Boga. Pojęcie wyroku, które nie pojawia się w powyższej interpretacji ujętej w ramy *Miłości niedocenionej*, pochodzi jednak z dziedziny, którą nazwalibyśmy władzą, do której należą zaś słowa „król” oraz „rządzić”. Wprowadzają one element roszczeniowy w przestrzeń tekstu. Miłość winna panować nad światem. *Chrystus królem!* Głosi przecież znana pieśń wielkanocna. Skazanie na śmierć Oblubienica przekreśla tymczasem nadzieję na Jego królowanie. Miłość niedoceniona w I stacji, zostanie zgładzona w ostatniej. Zamknięta w zapieczętowanym grobie, jak w źródle zapieczętowanym²⁷, odrodzi się trzeciego dnia. Zostanie zatem zatoczone koło, które dostrzegamy już w stacji inicjalnej – Miłość niedoceniona to przecież ta Miłość. Zaimek deiktyczny *Ta* odsyła nas w sposób logiczny do słowa miłość, jednak w sposób metaforyczny pozwala nam wybiec myślą poza tekst, byśmy mogli zaznać nadziei rezurekcji. To bowiem ta Miłość, która zbawi świat.

Nie dziwi zatem potrzeba zaznania obecności owej Miłości podczas drogi krzyżowej. Jak zaś jest owa obecność możliwa? Za sprawą figury cytatu.

Miłość jako podmiot czynności (gramatyczny) nie podmiot obserwowany, napotyka na swej drodze między innymi egoizm. Jest to stacja VIII (*Chrystus spotyka płaczące niewiasty*). Negatywny wydzźwięk tej stacji potęguje się poprzez przywołanie na zasadzie parafrazy słów Chrystusa. Miłość zabiera głos w swojej sprawie mówiąc: Nie płaczcie nade mną, ale nad sobą; Gdybyście mnie miłowali, cieszylibyście się, że idę do Ojca. Cytat – choć nie w czystej postaci – staje się figurą obecności Boga w przestrzeni tekstu, a więc i poprzez jego odczytanie (konkretyzację) w przestrzeni ludzkiej myśli. Drogi krzyżowe stosują tę figurę sięgając jednocześnie do źródła, pierwszego przedstawienia nauki Chrystusa, do ksiąg natchnionych. Figura obecności przekłada się również na emocjonalność tekstów pasyjnych. Ich zdolność poruszania wzrasta jak i uczucie mistycznej bliskości z Bogiem²⁸.

Emocjonalność tekstów pasyjnych budowana jest nie tylko w oparciu o patos (hiperbolizację) oraz naturalistyczną interpretację poszczególnych stacji drogi krzyżowej. Emocje kreowane są również przy użyciu formalnych środków wyrazu,

²⁷ Pnp 4, 12: *Ogrodem zamkniętym jesteś, siostró ma, oblubienico, ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym*, w: *Biblia tysiąclecia*, dz. cyt., s. 751.

²⁸ Figurę cytatu utożsamiam z obecnością Boga w tekście na podstawie ewangelijnego przedstawienia Go jako Słowa. Dobra Nowina oraz inne księgi natchnione stanowią realną obecność Słowa pośród ludzi. Dlatego też cytat oznacza zaproszenie autorytetu w przestrzeń tekstu, umożliwia dialog, jest źródłem poznania.

które niejako otwierają się na nową sferę doświadczenia, sferę *sacrum*. Możemy zatem, co zostało wskazane, wyróżnić spośród pieśni pasyjnych te o charakterze miłosnym wzorowane na utworach Safony, kołysanki znajdujące swój początek w kulturze ludowej, skargę (lament) wywodzącą się z tradycji biblijnej i późniejszej społeczno-politycznej. Dostrzegamy również interesującą funkcję cytatu, stanowiącą zaproszenie Innego w przestrzeń tekstu. Także rola podmiotu zasługuje na uwagę z racji swej polifoniczności jaka wytwarza się za sprawą płynnej tożsamości uczestników drogi krzyżowej.

Teksty pasyjne postrzegać należy zatem jako komunikaty zyskujące swą aktualność w momencie każdorazowego wybrzmienia. W zależności od sytuacji (kontekstu), więc również przestrzeni, ich emocjonalność zmienia swoje natężenie, a przez to i siłę oddziaływania.

PAULINA BICZKOWSKA
UNIwersytet Gdański

GDY ODCZUWANIE EMOCJI JEST OGRANICZONE I BRAKUJE EMPATII – O DYSTANSIE I WEWNĘTRZNEJ DESTRUKCJI BOHATERA *DNIA OSZUSTA* IRENEUSZA IREDYŃSKIEGO¹

Podstawą egzystencji bohatera powieści Ireneusza Iredyńskiego *Dzień oszusta* (1962) jest wprowadzanie w błąd ludzi z jego otoczenia. Mówi on im to, co chcą usłyszeć oraz to, czego od niego oczekują, a także popełnia drobne oszustwa (np. sprzedaje znajomemu zbieraczowi osobliwości zwykle nylonowe rękawiczek jako rękawiczki marszałka Foché'a za sumę trzydziestokrotnie przekraczająca ich wartość). To właśnie te machinacje wraz z „umiejętnością sterowania ludźmi (...) [dają] oszustowi wyższość nad otoczeniem, nad środowiskiem, w którym żyje”². Wprowadza on w błąd ludzi łatwowiernych, tych którzy mu na to pozwalają, jak np. podkochująca się w nim sześćdziesięcioletnia pani Maria³ (sprzedaje jej książki warte dziewięć złotych za sto). Mężczyzna wykorzystuje ludzką naiwność i dobrą wolę, gra na słabościach tych, których spotyka. Nie widzi w tym nic złego, ponieważ nie istnieje dla niego podział na dobro i zło. Jego „moralność” przypomina moralność Kalego – to, co jest dla niego pożyteczne lub sprawia mu przyjemność, jest dobre; to, co nie spełnia tych kryteriów, jest złe.

Nieodróżnianie dobra i zła jest ściśle powiązane z tym, co w głównym bohaterze mikropowieści Iredyńskiego uderza najbardziej: jego skrajny brak empatii oraz bardzo ograniczone odczuwanie emocji. Momentów, w których oszust rzeczywiście przeżywa jakieś wydarzenie, jest niewiele i trwają one zaledwie chwile. Właściwie jedyne, co go porusza na krótki czas, to śmierć: własna lub cudza z jego rąk. To właśnie dzięki perspektywie morderstwa (swojej dziewczyny, Moniki) życie mężczyzny na moment nabiera barw, a on sam odczuwa jakieś emocje. Sama możliwość tego wydarzenia pobudza go, a wręcz podnieca. Kiedy jednak przyzwyczajają się do myśli o planowanym uśmierceniu kobiety, przestaje być ono

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Ukryć się, by pokonać rzeczywistość. O wczesnej prozie Ireneusza Iredyńskiego* napisanej w 2009 roku na Uniwersytecie Gdańskim pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Turo.

² A. Bukowska, *Duży bluff*, „Współczesność” 1963, nr 3, s. 1.

³ Tamże, s. 8.

atrakcyjne: „Przy goleniu prawego policzka dochodzisz do wniosku, że przyzwyczaiłeś się do myśli o zabójstwie; stąd brak zdziwienia”⁴. Dopiero faktyczne doświadczenie śmierci nastolatki, dziewczyny jego znajomego, jako że „wykracza poza ramy inscenizacji przygotowanej przez bohatera”⁵, porusza go na krótko wprawdzie, ale zdaje się, że prawdziwie: „Lekarka przewróciła dziewczynę na plecy. Poruszenie się tego martwego ciała sprawiło, że poczułem ucisk w dołku” (93); „Nagle z uczuciem lęku stwierdzasz, że nie wierzysz, by ta leżąca na tapczanie dziewczyna była martwa” (94). W tym momencie, jak pisze Zdzisław Marcinów, „pojawia się szczelina, przez którą wdziera się realność, a potencjalnie mogłoby przeniknąć uczucie”⁶, ale tak się nie dzieje.

Także markowana próba popełnienia samobójstwa przez powieszenie się wywołuje w oszuście poruszenie: „Przypominasz sobie strach, jakiego doświadczyłeś na myśl, że może ci się spod nóg usunąć krzesło; miałeś na szyi pętlę. Chropawy dotyk sznura zapamiętałeś wyraźnie; dlatego współczujesz przez chwilę dziewczynie” (97).

Warto jednak zwrócić uwagę, iż uczucie, które zostało w nim wzbudzone, jest negatywne i atawistyczne – to strach. Częściowo wynika ono z jego skulenia się na sobie, a nie z wczucia się w sytuację nastolatki. Emocje wywołane śmiercią dziewczyny nie goszczą jednak w bohaterze zbyt długo – zapomina on o niej i popełnionym przez siebie morderstwie. Już wieczorem tego samego dnia „powraca do sytuacji wyjściowej obojętnej, w dalszym ciągu znudzony życiem”⁷.

Silnie ograniczona zdolność przeżywania i wyrażania emocji kumuluje się w bohaterze i w pewnym momencie doprowadza do gwałtownego wybuchu, przejawiającego się w zachowaniu, które można określić jako niestabilne emocjonalnie:

Potem klniesz. (...) Zdajesz sobie sprawę ze swojego nieemocjonalnego sposobu myślenia. Po chwili zapominasz o tym i wydajesz dźwięk podobny do skowyczenia. (...) Dziwi cię twoja zdolność do wyrażania uczuć w sposób tak histeryczny. Skowyczysz jeszcze raz. (...) To, że nie potrafisz jednoznacznie określić swoich pobudek i czynów, doprowadza cię do wściekłości. Zaczynasz odmawiać „Ojciec nasz”, przerywasz w połowie, śmiejesz się i znowu klniesz (89).

W oszuście pęka jakaś tama, okazuje się, że nawet „niepełne” emocje muszą znaleźć ujście, ponieważ ich uwięzienie powoduje wewnętrzną destabilizację. U bohatera przejawia się ona m.in. gwałtowną zmianą nastrojów – podjęcie decyzji

⁴ I. Iredeński, *Dzień oszusta*, w: tenże, *Dzień oszusta. Ukryty w słońcu*, Warszawa 1973, s. 73. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, w nawiasie będzie podawany numer strony.

⁵ Z. Marcinów, *Bohater obok świata. O poezji i prozie Ireneusza Iredeńskiego*, Katowice 2011, s. 98.

⁶ Tamże, s. 97.

⁷ L. Bugajski, *Iredeński. Życie jako gra*, w: tegoż, *W gąszczu znaczeń*, Kraków 1988, s. 28.

lub też jego stosunek do innej osoby, przedmiotu czy sytuacji często ulega naglej metamorfizie pod wpływem jakiegoś pozytywnego lub negatywnego skojarzenia:

Nie jesteś zdecydowany, czy przyjdiesz wieczorem. Przypominasz sobie zdjęcie matki, która umarła, gdy miałaś kilka dni. Doszukujesz się podobieństwa między nią a Marią. Masz dziwne uczucie. Teraz wydaje ci się, że jednak odwiedzisz dziś jeszcze Marię (105).

Aemocjonalność⁸ bohatera, a także akonwencjonalność⁹ odczuwanych przez niego emocji (zazwyczaj innych niż społecznie oczekiwane i akceptowane w określonej sytuacji) zdają się być stałą cechą jego charakteru, obecną już w dzieciństwie, które przeżywał bez matki: „Wspominasz chłopiące lata, kiedy potrafiłeś wzbudzić w sobie poczucie winy. Teraz już tego nie potrafisz” (60). Poczucie winy nie było dla oszusta ani wtedy, ani obecnie, czymś naturalnym, lecz czymś, co trzeba było w sobie sztucznie wywołać. Symptomatyczne, że bohater mając czternaście lat, próbował powiesić kota na pasku – nie jest to wiek, w którym chęć uśmiercenia zwierzęcia można potraktować jako nie do końca świadome okrucieństwo dziecka, które minie z upływem czasu.

Oszust nie potrafi działać spontanicznie, jego reakcje, w tym wyraz twarzy, są wystudiowane, wyreżyserowane. Iredeński, opisując jego stany emocjonalne, używa podobnych określeń, jak przy charakteryzowaniu przybieranych przez niego min (np. „można by nazwać”): „Teraz ty przyciskasz ramię Wandy. Sądzisz, że ona określiłaby ten moment jako »czułe milczenie«” (39); „Idąc do bramy stwierdzasz, że twój obecny stan uczuciowy można by nazwać rozczuleniem” (53). Tych stanów emocjonalnych oszust nie zna z „autopsji”, może się ich jedynie domyślać, starać się dopasować do wzorców, których się nauczył. Ta nieznamość emocji jest także przyczyną, dla której mężczyzna szuka schematów zachowań innych ludzi: „Starałeś się już wielokrotnie tłumaczyć motywy jej postępowania” (14) – inaczej nie jest w stanie ich zrozumieć.

Z nieznamością emocji wiąże się również brak empatii, czyli niewrażliwość na uczucia innych – kiedy oszust dzwoni do Jerzego, by poinformować go o śmierci jego dziewczyny, na pierwsze miejsce wysuwa własne odczucia. Bagatelizuje doznania drugiego mężczyzny, ponieważ zupełnie go one nie interesują: „Obojętnie myślisz o pijackich nocach Jerzego, o bełkotliwych zdaniach, pełnych bólu, jakie będzie wygłaszał wśród pijaków” (97). Ten brak wrażliwości oszusta przejawia się także w przyjemności, jaką sprawia mu ranienie Moniki, osoby, wydawałoby się, mu najbliższej: „Nie mogłeś darować sobie tej przyjemności. Codziennie, gdy Monika wychodzi, przypominasz jej o tym. Cieszysz się, gdy robi minę mającą oznaczać cierpienie” (16). Mimo iż potem żałuje tego, co powiedział, nie przyznaje się do tego. Nie przeprasza dziewczyny, lecz swoje emocje ukrywa w wystudiowanym geście gaszenia papierosa. Jakaś perwersyjną satysfakcję

⁸ Termin wprowadzony na zasadzie analogii do wyrazu „amoralność”.

⁹ Dziękuję za zwrócenie uwagi na ten aspekt dr Julii Legomskiej.

sprawa mu również fakt, że Monika, która według niego pasuje do eleganckich wnętrz, znajduje się w jego niechlujnym pokoju. W ten sposób demonstruje swoją przewagę nad nią – ma możliwość zapewnienia jej lepszego otoczenia, ale nie robi niczego w tym kierunku.

To, co niezwykle charakterystyczne dla bohatera *Dnia oszusta*, to spowodowany ograniczoną emocjonalnością dystans, jaki utrzymuje w stosunku do siebie i do innych: „Uświadamiasz sobie, że oceniasz lokatora tego pokoju, którym sam jesteś, jako człowieka czyniącego dobro. To patrzeć na siebie z takiego dystansu powoduje, że postanawiasz nie sprzedawać tych rękawiczek za niższą cenę niż trzysta złotych” (70–71). Iredeński tę rezerwę bohatera buduje przede wszystkim poprzez posługiwanie się drugą osobą liczby pojedynczej przy charakteryzowaniu jego stanów wewnętrznych. „Nie dajmy się jednak zwieść – pisze Zdzisław Marcinów – figura drugoosobowego narratora (*ty jako ja*) – to niekoniernie sposób na ujawnienie prawdziwych motywacji i uczuć bohatera, raczej kolejna warstwa mistyfikacji, niosąca sprzeczne przekazy: „[...] »Żałujesz, że nie masz takiej kobiety: ograniczonej i wiernej. Zdajesz sobie sprawę, że nie wytrzymałbyś z nią ani jednego dnia«. DO, s. 109”¹⁰.

Drugim sposobem literackiego budowania dystansu bohatera wobec siebie samego jest opis licznie nawiedzających go wyobrażeń i skojarzeń niezwiązanych z dziejącą się sytuacją, często o charakterze destrukcyjnym. Bohater widzi obrazy m.in. związane ze śmiercią czy też ze swoją lub cudzą fizjologią:

„Dobierasz przymiotniki. »Smakujesz« je. Przeciągasz sylaby i wyobrazasz sobie rozplataną na dwie części krowę. Widziałeś, jak przenosili ją z ciężarówki do sklepu masarskiego” (37);

Uśmiechnęła się. Była w płóciennym piżamie. Zgrabnie weszła pod kołdrę. Zaciskasz dłonie. Zdajesz sobie z tego sprawę. Zdając sobie z tego sprawę starasz się wyobrazić sobie pysk psa od wewnątrz. Widziałeś go kiedyś nad sobą. Czerwony, z bielszym płatem języka. Powierzchnia podniebienia była grudkowata (40).

Wizje te świadczą przede wszystkim o dystansie mężczyzny do siebie – cały czas jest on obserwatorem, jest „na zewnątrz” siebie, nawet wtedy, kiedy mówi w pierwszej osobie, nie jest związany emocjonalnie ze swoją jaźnią. To właśnie z powodu tego dystansu oszust nie jest zdolny do autentycznej analizy własnego wnętrza, jego prawdziwej demistyfikacji – nie jest w stanie rzeczywiście się w nią zaangażować.

Mężczyzna nie jest także w stanie zaangażować się emocjonalnie w nic, w żaden aspekt życia. Nie potrafi związać się z niczym (pokój, w którym mieszka, uważa za odrażający, ale nie planuje zmienić tego stanu rzeczy) ani z nikim (swoją dziewczynę, Monikę, postanawia zabić bez powodu, a Wandę, z którą spędza noc, rano policzkuje, by nie musieć kontynuować znajomości). Nie

¹⁰ Z. Marcinów, dz. cyt.

wchodzi w związki z innymi, nikogo nie dopuszcza do siebie na tyle blisko, by pozwolić na poufałość, a jej przejawy odrzuca – jest zły na swojego znajomego za klepięcie w ramię, a w innym momencie strąca jego rękę ze swojej dłoni. Oszust nie pozwala także zwracać się do siebie po imieniu. Pomimo iż jego partnerzy znają je, a często znajdują się w sytuacji jak najbardziej uprawniającej do jego użycia (np. liczne kobiety: Monika, Wanda, pani Maria), nie pada ono ani razu. Nawet wtedy, kiedy oszust pije z panią Marią „brudzia”, pojawia się jedynie lakoniczne stwierdzenie: „Jednocześnie wypowiedzieliśmy swoje imiona” (101). Mężczyzna nie pozwala innym na zaangażowanie się w swoje życie, nie dopuszcza nikogo do siebie. „Wydziela się” w ten sposób ze społeczeństwa, wypisuje się z niego, co wraz z wyjątkowo silną samoświadomością sytuuje go w pozycji autsajdera¹¹.

Marek Skwarnicki w swojej recenzji *Dnia oszusta* idzie jeszcze dalej w diagnozie stanu psychicznego bohatera, pisząc, iż cierpi on na abulję (jest to choroba polegająca na zaniku woli – jej przejawem byłby opis następującego zachowania: oszust chce zapalić, ale nie potrafi zmusić się do sięgnięcia po leżącego nieopodal papierosa) oraz schizofrenię (jest to „choroba odznaczająca się m.in. zanikiem wyższej uczuciowości”)¹². Byłabym jednak ostrożna w ferowaniu orzeczeń lekarskich w stosunku do postaci literackiej, której nie można obiektywnie zbadać. Co najwyżej można napisać, iż bohater ujawnia psychopatyczne rysy osobowości, które przejawiają się m.in. „brakiem uczuciowych więzi i przewagą popędów” oraz niedostosowaniem społecznym¹³.

Dzień oszusta nie został dobrze przyjęty po publikacji, a wręcz spowodował nagonkę na pisarza¹⁴. Wpływ na to miała także m.in. osobowość głównego bohatera – cynicznego, amoralnego, w znacznej mierze emocjonalnego i pozbawionego empatii – który przez część pierwszych czytelników został odebrany w sposób zupełnie przeciwny od autorskiego zamierzenia:

to, co w moim przekonaniu miało być ilustracją skrajnej obcości, zatracenia się w mistyfikacji, co miało być tragiczne, mimo iż sam bohater nim nie był, zostało odczytane jako sławienie wszelkich postaw amoralnych a raczej antymoralnych, jako sławienie rozpasania seksualnego, braku uczuciowości itd.¹⁵

¹¹ Zob. I. Czechowiczówna, *Outsider w twórczości Iredyńskiego*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Seria: Filologia polska – Historia i Teoria Literatury” 1994, z. IV, s. 44.

¹² Spodek [M. Skwarnicki], *Anatomia kiczu*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 2, s. 8.

¹³ Zob. *Psychologia. Podręcznik akademicki. Tom 3. Jednostka w społeczeństwie i elementy psychologii stosowanej*, red. J. Strelau, Gdańsk 2001, s. 635–636, 718.

¹⁴ Więcej o odbiorze *Dnia oszusta* zob. w: Z. Marcinów, dz. cyt., s. 83–93.

¹⁵ I. Iredyński, *Ankieta [Ankieta „Współczesności” nt. własnej drogi twórczej pisarzy i ogólnych perspektyw literatury polskiej]*, „Współczesność” 1964, nr 17, s. 6, cyt. za: Z. Marcinów, dz. cyt., s. 94.

Według Leszka Bugajskiego taka kreacja oszusta i tytułowej postaci z kolejnej mikropowieści Iredyńskiego – *Ukryty w słońcu* (1964), miała wskazywać na destrukcyjny wpływ wielkomiejskiego trybu życia¹⁶, a autor powieści chciał w ten sposób

wyraźniej unaocznić niebezpieczeństwo z niej [takiej postawy] płynące i spustoszenie, jakiego może ona dokonać w psychice człowieka. Są tedy obie powieści Iredyńskiego [*Dzień oszusta* i *Ukryty w słońcu*] traktatami o moralności, o potrzebie refleksji nad nią, opisującymi ich absolutny brak, by tym ostrzej wyrazić tezę¹⁷.

Taka diagnoza społeczeństwa była w latach 60. nowością, dlatego pierwsi odbiorcy powieści Iredyńskiego mieli trudności z jej odczytaniem.

W jeszcze szerszym kontekście społeczno-historycznym tę specyficzną konstrukcję postaci odczytuje Włodzimierz Maciąg:

Eksperyment egzystencjalnej wolności, jaki zaproponował André Gide w *Lochach Watykanu* (1914), przeniesiony w warunki realnego socjalizmu lat sześćdziesiątych stawał się karykaturą. Stan kryzysu wartości, obserwowany w tej książce poprzez procesy zachodzące w wyobrażeniu podmiotu, zintensyfikowane załamaniem się próby duchowego zniewolenia, jaką była doktryna socjalistyczna – zmuszał niejako umysł do szukania trwalszych czy też głębszych fundamentów człowieczeństwa, niż mógł obiecywać sam odruch buntu i obcości.¹⁸

Jak więc widać w mikropowieści Iredyńskiego, psychopatyczne rysy jednostki, jej ograniczona emocjonalność i brak empatii są zdecydowanie czymś więcej niż tylko wyrazem nonszalanckiej gry literackiej, nieliczenia się ze społecznie obowiązującymi normami czy chęcią wywołania skandalu.

PAULINA BICZKOWSKA – studentka IV roku Filologicznych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się polską literaturą współczesną, w której szczególnie interesuje ją motyw maski, związany z ukrytym lub zapośredniczonym opisem rzeczywistości. Hobbyistycznie interesuje się m.in. kinem indyjskim. Sekretarz Interdyscyplinarnego Koła Naukowego Doktorantów FSD UG.

¹⁶ L. Bugajski, *Iredyński*, Warszawa 1979, s. 9; tenże, *Życie...*, dz. cyt., s. 28–29.

¹⁷ L. Bugajski, *Życie...*, dz. cyt., s. 30–31.

¹⁸ W. Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 291.

KATARZYNA BONDOS
UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

EMOCJE – EKSPRESJA – POETYKA
W ODACH NAPOLEOŃSKICH
KAJETANA KOŹMIANA

Emocje wywoływane przez dzieło literackie mogą stać się odzwierciedleniem rzeczywistych przeżyć społeczeństwa, ale wiążą się także z doznaniem estetycznymi. Tematyka ta w ogólnym zarysie jest już dosyć dokładnie zbadana¹. Uczucia, na poziomie dzieła literackiego, należy uznać za niezbywalnie przysługujące mu jakości, które dają się obiektywnie wskazać. W poezji powstającej pod wpływem określonych wydarzeń historycznych dostrzec można powiązania między słowami i rzeczywistością. Emocjonalny wymiar literatury powinien być rozpatrywany zarówno w stosunku do samego tekstu jak również w odniesieniu do czytelnika². Powiązanie między uczuciami w tekście i tymi, które pojawiają się w trakcie jego odbioru są bardzo wyraziste. Nie da się odczytać utworu pełnego ekspresji w sposób neutralny.

Emocje w utworze literackim mogą być związane z różnymi warstwami tekstu³. W przypadku cyklu ód napoleońskich Kajetana Koźmiana zdecydowanie na plan pierwszy wysuwa się przedmiot przedstawiony w utworach. Zgodnie z teorią Romana Ingardena przedmiotem przedstawionym w dziele literackim są nie tylko osoby i rzeczy, ale też cała sieć łączących je relacji, działań, refleksji, zdarzeń czy stanów⁴. Niewątpliwie Napoleon Bonaparte i związane z nim wydarzenia historyczne, to idealny obiekt do wywołania emocji w szerokich kręgach społeczeństwa. Koźmian wykorzystuje burzliwą sytuację społeczną i polityczną

¹ Zob. np.: W. Tatarkiewicz, *Przeżycia estetyczne: dzieje pojęcia*, w: tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988; R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970; E. Husserl, *Fenomenologia świadomości estetycznej*; I. Lorenc, *Między episteme a doksa*; J. Sidorek, *Uobecnienie – trzy ostatnie wymienione teksty w: „Sztuka i Filozofia” 2002, z. 21.*

² M. Januskiewicz, *Emotywny wymiar dzieła literackiego i problem emotywnego pojęcia znaczenia*, w: *Magma uczuć*, red. P. Orlik, Poznań 2005, s. 351.

³ Tamże, s. 354–360.

⁴ R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków 200, s. 26.

do stworzenia cyklu wyrazistych utworów, będących zwierciadłem dla emocji przeżywanych przez naród polski w tym okresie.

Początek XIX wieku był dla Polski i Polaków okresem trudnym. Klęska rozbiorów wywołała w narodzie poczucie słabości i spowodowała, że wielu twórców zamilkło. Kajetan Koźmian jako jeden z nielicznych nie poddał się ogólnie panującemu marazmowi i tworzył utwory będące komentarzem do aktualnych wydarzeń politycznych i społecznych. Aleksander Brückner pisał o tym okresie: „lata, gdy w szczęku broni, ruchu marszów i kontrmarszów, w ściąganiu kontrybucji i dostarczaniu furazu muzy umilkły, a jeśli się odzywały, to tylko na nutę oficjalną: stawiano więc na mieście bramę triumfalną z napisami, wystawiano sztukę okolicznościową w teatrze galowym lub wygłaszano odę gratulacyjną na posiedzeniu Towarzystwa: w tym kunszcie celowali Osiński i Koźmian”⁵.

Oda w wykonaniu Kajetana Koźmiana jest utworem okolicznościowym o charakterze panegirycznym, prezentuje społeczeństwu wzorcowe, godne naśladowania postaci, których status społeczny i zasługi dla zbiorowości były niejako gwarantem prawdziwości formułowanych opinii. Osoba adresata stawała się niejako pretekstem do zarysowania społecznie pożądanego zachowań. Niewątpliwie cykl ód stanowił również odzwierciedlenie emocji i nastrojów społecznych oraz był wyrazem zmienności poglądów politycznych narodu. Konstancy Wojciechowski uznaje ody za wytwór geniuszu i podkreśla ich kunsztowne wykonanie: „Ody napoleońskie nadają całej twórczości poety w tych czasach charakterystyczne piętno, właściwą, oryginalną barwę, a około nich grupują się dopiero inne pomniejsze utwory (...) Pienia te, na cześć „największego z ludzi”, tworzą odrębny, zamknięty w sobie cykl, połączony jedną myślą, która przebiegała rozmaite fazy, nim wreszcie zakończyła się zupełnym zwątpieniem. Łączy je również i forma jednakowa we wszystkich odach”⁶.

Stefan Treugutt natomiast zarzuca Koźmianowi sztuczność i brak szczerości w wyrażaniu emocji⁷. *Odę na pokój w roku 1809* określa mianem „ody gloryfikującej Napoleona”, ale zauważa też, że niebawem Koźmian z równym zapałem będzie krytykował cesarza Francuzów. Nie sposób jednak pominąć faktu, iż taka zmiana poglądów doskonale odzwierciedla nastroje społeczne. Takie przewartościowanie i odwrót w kwestii postrzegania Małego Kaprała są echem głosów narodu. W *Odzie na pokój w roku 1809* autor wychwala porządek i zakończenie działań wojennych jako ogromne sukcesy i wydarzenia, które przyniosą pozytywną transformację. Wyraża również aprobatę dla działań politycznych Napoleona – dla rozszerzenia jego hegemonii nad kontynentem, walki z Wielką Brytanią i blokady kontynentalnej:

⁵ A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, t. II, Warszawa 1924, s. 9.

⁶ K. Wojciechowski, *Kajetan Koźmian. Życie i dzieła*, Lwów 1907, s. 75.

⁷ S. Treugutt, *Ody napoleońskie Kajetana Koźmiana*, w: tenże, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, Warszawa 1993, s. 42.

Ucichły mordercze bronie,
 Oszła ziemia z krwi potoków,
 Zwycięzca zasiadł na tronie
 I podniósł księgę wyroków.
 Uciszcie się, stałe lądy!
 Nowe prawa, nowe rządy
 Zwiastuje pokój żądany.
 A ty, sprzeczne jego chwale,
 Morze, miotaj wściekłe fale,
 Już cię krępują kajdany⁸ (s. 13).

W odzie tej propaguje również tendencje prorosyjskie, gdyż uważa cara za sojusznika a wojska księcia Józefa stacjonujące w Galicji za sprzymierzeńców narodu polskiego.

Oda ta jest tekstem pochwalnym na cześć Napoleona, ale stanowi również apologię pokoju. Nie ma już rozlewu krwi, który nie wnosi nic pozytywnego w ludzkie życie, jest jedynie powodem bólu i rozpacz. Pokój przerywa okrutną rzeź i daje nadzieję na spokojną egzystencję dla społeczeństwa zmęczonego gwałtownymi wydarzeniami. Napoleon:

Zakreśla mieczem na globie
 Krajom i ludom posady.
 Rozkazał góróm i wodom
 Stać się granica narodóm (s. 13).

Jest władcą, który przesądził o kształcie granic i układach pomiędzy poszczególnymi państwami. Jako zwycięzca dyktuje warunki pokoju, a Polacy są szczęśliwym narodem, gdyż stoją po stronie triumfatora, dzięki czemu mogą liczyć na profity płynące z nowego podziału. Koźmian zdecydowanie wyolbrzymia możliwości cesarza francuskiego, mającego zakreślać nowe granice przy pomocy miecza na całym ziemskim globie. Jednak wielka radość nie pozwala mu się ograniczać. Nadzieja na zmianę losów Polski wyraża się w triumfalnym głoszeniu potęgi wybawcy. Wiara w opatrnościową rolę Napoleona wzmacnia dodatkowo ten efekt. Człowiek zesłany przez los i dokonujący rzeczy niemożliwych jest godzien najwyższego uwielbienia.

Porównanie Napoleona do Boga pozwala na wyjaśnienie nadnaturalnych mocy wykorzystanych w procesie tworzenia nowego ładu politycznego. Podobnie jak Bóg przy stwarzaniu świata, tak Napoleon poprzez realizację swojego planu politycznego dokonuje czegoś niewyobrażalnego dla większości ludzi.

Koźmian nawiązuje również do Arabów, którzy przeklinają upał panujący w ich kraju, jednak muszą się z tym pogodzić ze względu na takie urządzenie świata przez Boga. Podobnie społeczeństwa europejskie muszą się pogodzić z układem stworzonym przez Napoleona, gdyż on ma boskie możliwości. Poeta pyta o wcześniejsze losy polskiej ziemi i określa ją jako „rozumu, męstwa, swobody jedno ogromne więzienie”. Bonaparte ma odmienić ten los, a przynajmniej daje

⁸ Wszystkie cytowane fragmenty ód pochodzą z: K. Koźmian, *Wybór poezji*, Kraków 2002. Przy kolejnych cytatach podawane są numery stron, z których pochodzą.

na to ogromne nadzieje. Władca świata potrzebuje do tego jednak zaangażowania ze strony najbardziej zainteresowanych.

Koźmian opisuje pochwałą pokoju z perspektywy strony zwycięskiej, dlatego dla Polaków jest to wydarzenie niebagatelne. Zakończenie wojny stwarzało bowiem możliwość ustabilizowania sytuacji, dawało nadzieję na lepszą przyszłość i ułożenie się wypadków po myśli sprzymierzeńców Napoleona. *Oda na pokój w roku 1809* wyraża ogromną ulgę narodu, ponieważ wcześniejsze nadzieje i działania przyniosły w końcu pożądane efekty. Pasma klęsk zostaje przerwane, a za pały i poświęcenia obywateli spotykają się z należną nagrodą.

Podstawową ideą, która zaczęła pobudzać wyobraźnię polityczną i myśl historiozoficzną Koźmiana od roku 1809, była idea providencjalizmu. W centrum owej idei znajduje się Polska i naród polski, nie zaś *uniwersum*. Stąd narzędziem Opatrzności staje się bohater, który dąży przede wszystkim do odrodzenia Rzeczypospolitej. Początkowo bohaterem tym był Tadeusz Kościuszko. Teraz Koźmian, a wraz z nim wielu, desygnowało na to miejsce Napoleona.

Obraz cesarza Francuzów nieustannie się zmienia i urasta w świetle panegiryków Koźmiana. Początkowo budowany jest na zasadzie opozycji występującej pomiędzy ludzką naturą herosa a jego nadludzką potęgą. Rychło pojawia się na określenie Napoleona słowo „Zbawiciel”. Równocześnie Napoleon jako twórca nowego ładu politycznego w Europie ukazany zostaje na tle niezwyklej scenarii, wyraźnie nawiązującej do kosmogonicznych przedstawień z księgi *Genesis* i przyrównany do Boga-Demiurga. Poeta powiada wprost, że różnica między obydwoma polega na tym tylko, iż Bóg stwarzał, „co nie było jeszcze, Napoleon, co już nie było”. Drastyczna paralela stanowiła wyraźną profanację Bóstwa, należała do tych „błuznierczych uniesień”, których Koźmian nie omieszka odwołać w *Odzie na upadek dumnego*, gdy się okaże, że Napoleon to tylko jeden z opętanych przez nieposkromioną pychę agresorów, taki sam, jak pokonani przez niego uprzednio mocarze – „potwory natury”.

Koźmian wyraża zafascynowanie Napoleonem wynikające z ogromnych nadziei pokładanych w tym władcy. Jako umiarkowany liberał i przedstawiciel monarchistów kładł nacisk na konieczność stworzenia aparatu władzy państwowej. Podzielał opinię tej części społeczeństwa, która widziała w tym szansę na wolność i zjednoczenie narodu. Cesarz Francuzów był zwycięzcą i prawodawcą nowej Europy, ustalającym nowy ład i stwarzającym perspektywę dla sprzymierzonych z nim Polaków.

W *Odzie na pokój w roku 1809* pojawiają się wzniosłe uczucia, duma i radość ze zwycięstwa. Pojawił się silny władca, który potrafi pociągnąć Polaków do działania i obudzić ducha walki w najbardziej sceptycznych umysłach. Koźmian zadaje również pytanie o to, czym było państwo polskie wcześniej i odpowiada:

Rozumu, męstwa, swobody
Jednym ogromnym więzieniem.
Same hordy rozbójnicze,
Same nieprawie zdobywcze,
Cnota w więzach, złość na tronie,

Słabość w rządcach, wściekłość w gminie
 Obala trony, świątynie
 I społeczność już przy zgonie.
 A na tej świata połaci
 Co za szkarady i zbrodnie,
 Bracia broczący w krwi braci,
 A w ich dziedzictwach przychodnie.
 Ich język, prawa, nazwiska,
 Celem obcych pośmiewiska;
 W nędzy obrońcy narodu,
 Trawiący życia ostatki
 I z wstrętem czujące matki
 Zarody przyszłego płodu (s. 15).

Wyraża w ten sposób dotychczasowe uciski, podłe traktowanie przez zaborców i zwątpienie narodu w możliwość zmian. Upodlenie i upadek wszelkich wartości stały się powodem klęski. Polska została postawiona na skraju przepaści, a Polacy popadli w bezradność i ośpienie, bez sprzeciwu przyjmując wszelkie ciosy. Ziemia ta stała się więzieniem męstwa i rozumu, które tak bardzo były potrzebne dla wyzwolenia się spod panowania zaborców. Wytknięte tu zostały wady rodaków prowadzące do zguby, a następnie blokujące możliwość odzyskania swobody. Pojawienie się Napoleona jest zwiastunem czegoś nowego, ale czegoś znacznie lepszego – szansy na niepodległość. Polacy muszą poczuć wstyd za swoje błędy i wyciągnąć wnioski na przyszłość tak, aby sytuacja nie mogła się powtórzyć.

Na zakończenie tej ody Koźmian wypowiada wzniosłą deklarację, w której wyraża dumę Polaków spowodowaną życiem pod panowaniem tak wielkiego władcy, jakim jest Napoleon. Z powodu wszystkich dobrodziejstw, którymi obdarzył naród polski wyraża gotowość do walki u jego boku i zwyciężania w słusznej sprawie:

Polacy w chlubnym zaszczycie,
 Z wiernymi Frankami razem,
 Pójdą z a twoim rozkazem
 Na reszty świata podbicie (s. 16).

Napoleon dał Polakom nadzieję i rozbudził w nich ducha walki, dlatego są gotowi pójść za nim i walczyć dalej, aby stworzyć harmonijny świat.

Ody napoleońskie są utworami pisanymi pod wpływem chwili, oddającymi emocje na bieżąco. Dowodem na to są chociażby okoliczności powstania *Ody na zawieszenie orłów francuskich w Lublinie* związanej z uroczystością publicznego świętowania zawarcia pokoju i ustanowienia nowych granic Księstwa Warszawskiego. Podczas przyjęcia u ordynata i ówczesnego prezesa rządu galicyjskiego, Stanisława Zamoyskiego, Koźmian zaprezentował swój nowy utwór. Pojawiają się w nim nadzieje związane z polepszeniem losów młodego pokolenia:

Wodzu godny wiecznej sławy,
 Postępuj za świetnym celem
 I na równinach Morawy
 Złącz się z naszym Zbawicielem.
 A gdy spośród mężnych szyków
 Ujrzy naszych ochotników,
 Okaż mu ich chlubne blizny;
 Niech za krew, która się leje,
 Uiści nasze nadzieje
 Powrotem lubej Ojczyzny (s. 12).

Poświęcenie i wylana w walce krew stają się pretekstem do roszczeń w stosunku do wielkiego wodza. Wygłoszenie ody w tak wyjątkowych okolicznościach podkreśla podniosłość chwili, ale też wzmacnia przekazywane przez nią uczucia. Pojawia się ulga związana z wyzwoleniem z niewoli i dumą ze zwycięstwa. Mieszkańcy Lublina entuzjastycznie przywitani zwycięskich ułanów z księciem Józefem Poniatowskim na czele, wkraczających do miasta 14 maja 1809 r.⁹ Naród odrodzi się w silnych i niezłomnych młodzieńcach, mających na względzie ideały przeszłości:

Patrzyłeś z grona niebianów
 Na mścicieli swoich włoków,
 Największy z polskich hetmanów!
 Pogromco dumnych widoków!
 Wkrótce ujrzą Jagiellony
 Potomków i tron zemszczony,
 Ludy zniszczą niewolę;
 A jeśli doświadczyć broni
 Duma nieprzyjaciół skłoni,
 Świat ujrzy nowe Psie Pole (s. 12)

Wspomnienie chwil i postaci stanowiących powód do dumy narodowej staje się pretekstem do głębszych rozważań nad przyszłością narodu. Polacy mają bogatą historię i mogą w niej odnaleźć wiele powodów do dumy, jednak muszą również walczyć o chlubną przyszłość.

Oda ta rozpoczyna się od przestrogi dla ludów, które „światu niosły okowy”. Przez tak dosadne określenie Koźmian szydzi z państw zaborczych, chcących rozgrabić cały świat, osiąść władzę nad narodami. Nie dostrzega paradoksalnie podobnych dążeń cesarza francuskiego. Klęska zaborców jest ostateczna i stanowi zemstę za dokonaną zdradę. Rozbiór Polski to zaburzenie ładu, panującego wcześniej w Europie, a Napoleon to istota o boskich atrybutach, mogąca przywrócić harmonię stosunków międzynarodowych.

Koźmian prezentuje triumf Małego Kaprała jako zwycięstwo nie tylko na poziomie ludzkim, ale też jako podporządkowanie całej natury. Przed wielkim wodzem „już się płaszczą Pireneje”, aby umożliwić mu zwycięstwo w kolejnych

⁹ Zob. W. Śladkowski, *W epoce zaborów*, w: *Lublin. Dzieje miasta*, t. II, red. T. Radzi, W. Śladkowski, G. Wójcikowski, W. Wójcikowski, Lublin 2000, s. 11–18.

wojnach. Wybraniec bogów i potężny władca w jednej osobie ma podporządkowanych sobie ludzi, ale też żywioły i cały świat przyrody. Dlatego nic nie jest w stanie go powstrzymać.

Taka sytuacja wywołuje niepokój w świecie przyrody: „huczą burze, nawałnice, ziemia jęczy, świat się wali”, co jest świetnym obrazem dla przeżywanych w tej chwili emocji. Społeczeństwa europejskie z niepokojem patrzyły na poczynania Napoleona, gdyż oznaczały one reorganizację znanego im świata. Koźmian ukazuje klęskę zaborców poprzez personifikację stolicy Austrii: „dumny Wiedeń gniew kolana”. Miasto staje się symbolem pokonanego narodu, który po początkowym triumfie musi się oddać pod panowanie większej potęgi. Nieograniczona niczym chęć walki z zaborcami wynika z zapału, jaki wlewa w dusze Polaków dobry przywódca. Jego charyzma sprawia, że walka u jego boku staje się wielkim szczęściem dla żołnierzy.

Utwory Koźmiana spełniają klasycystyczne kryteria ody, która wymaga żywego prądu entuzjazmu, poruszenia inspiracji, gwałtownego wyładowania uczuć. Mocne wyrażenie emocji wymaga odpowiedniej pobudki, a wydarzenia, które stały się inspiracją dla powstania ód napoleońskich niewątpliwie są takim impulsem. Jak pisze Traugutt: „To wszystko wiersze okazjonalne, gdyż oda przewiduje, wymaga nawet okazjonalności zdarzenia lub przeżycia. Ody tworzy się z racji takich zdarzeń lub przeżyć. Ponieważ oda nie zapisuje długiego przemyślenia oraz refleksji rozwijanej powoli, jest gwałtowna i szybka w przewodzie, obliczona na wywołanie wzniosłej emocji z określonego powodu”¹⁰.

Koźmian obserwuje reakcję narodu na wydarzenia polityczne i odzwierciedla ich emocjonalną stronę w swojej twórczości. Zwycięstwa Napoleona i związane z nimi zmiany w funkcjonowaniu narodu polskiego są powodem gwałtownych i wzniosłych uczuć wynikających z rozstrzygnięć dotyczących kraju. Poezja Koźmiana jest niejako spełnieniem oczekiwań pokładanych przez społeczeństwo w twórcach. Z jednej strony ody odzwierciedlają emocje, a z drugiej agitują, mają za zadanie przekonać malkontentów do pełnego zaufania Napoleonowi.

Cesarz jest przedstawiany jako ręka Opatrzności, osoba o boskich atrybutach i możliwościach. Koźmian to tradycjonalistyczny patriota, który chce za wszelką cenę odzyskać niepodległość dla Polski. Ład europejski widzi jedynie w przywróceniu państwa polskiego. Zdaniem Treugutta: „Koźmian, jak cała jego generacja, wyrastał w kręgu reformy ustrojowej. Dla tych ludzi odzyskanie państwowej niezawisłości było szansą nawiązania do ustrojowej roboty z ostatnich lat wolnej Rzeczypospolitej. Tak było w czasach Księstwa Warszawskiego, szansa taka wylaniała się to w r. 1809, to w 1812, a specjalnie po 1815. Od jakobińskiej lewicy po najbardziej umiarkowaną prawicę, wszyscy, którzy w r. 1794 byli przeciw Targowicy i rozbiorom, ludzie Kościuszkowskiej Insurekcji, erę napoleońską i aleksandryjską rozumieli jako wskrzeszenie państwowości, cząstkowe na razie,

¹⁰ S. Traugutt, dz. cyt., s. 57.

lecz rokujące nadzieje przyszłe. Tak samo Koźmian. Toteż przy każdej sprzyjającej okazji, w latach 1794, 1809, 1815, z uporem i stanowczością przykładał rękę do pracy państwowej; wycofywał się na wieś, w prywatność, gdy „obca moc” brała górę; wracał, gdy wracała do Warszawy Polska”¹¹.

Napoleon jako nadzieja Polaków na odzyskanie niepodległości spotkał się z wielką czcią i oddaniem, wielu nie wahało się zadeklarować najwyższego poświęcenia w służbie cesarza. Koźmian jest jednym z bardziej entuzjastycznych zwolenników wielkiego cesarza, bezkrytycznie przyjmuje jego początkowe poczynania i zdecydowanie opowiada się za jego polityką¹². Należy jednak pamiętać, że gorące poparcie ze strony piotrowickiego twórcy nie jest bezinteresowne. Tak jak wielu jego rodaków liczy na zniszczenie zaborców Polski, a dzięki temu na osiągnięcie tego, czego Polacy sami nie są w stanie dokonać.

Ogromne uwielbienie znajduje swój wyraz w utworze *Oda na wojnę w roku 1800, ukończona batalią pod Marengo*, w którym pojawia się zwycięski konsul, porównany do Jowisza rzucającego pioruny. Koźmian przedstawia Napoleona jako oświeceniowego bohatera zracjonalizowanej historii, który był zesłanym Europie przez Opatrzność restauratorem „odwiecznego porządku”. Niemiecki cesarz wraz ze swoimi wojskami zostaje porównany do germańskich Cymbrów, barbarzyńskich najeźdźców Italii, stanowiących symbol rozprężenia i anarchii:

Na głos ślepej wodzów dumy
Lecą na plac ludów tłumy,
Niosą pożogi i modry.
I na ziemię zatrwożoną
Znów skrzepłej Północy łono
Nowe Cymbrów zieje hordy.
Gdzież to leccie, szaleni,
Zbyt ufni w olbrzymie siły?
Spójrzcie po ziemskiej przestrzeni,
Depczecie przodków mogliły (s. 7).

Bonaparte pokonał Austriaków pod Marengo, a dzięki temu pojawiła się nadzieja dla Polaków. Zwycięstwo nad jednym z zaborców daje nadzieję na dalsze sukcesy i możliwość wyzwolenia się z niewoli. Austriacy, Cymbrowie i hordy barbarzyńskie reprezentują zło i bezmyślne okrucieństwo. Natomiast na przeciwnym krańcu usytuowane zostają siły porządku i praworządności reprezentowane przez Napoleona i jego popleczników. Wrogowie to dziki lud bez szacunku dla przodków i depczący mogliły swoich zmarłych. Niosą ze sobą śmierć i zniszczenie, a przez to nie mogą się stać władcami Europy. Przeceniają swoje siły i dlatego są skazani na porażkę, a tylko opanowany i działający rozważnie Bonaparte ma szansę na zawładnięcie światem.

Wyrazy uwielbienia dla Napoleona przeplatają się z przestrogą dla ludu, który nie szanuje swoich przodków. „Ryczy powietrze i morze” – nawet żywioły od-

¹¹ Tamże, s. 61

¹² P. Żbikowski, *Kajetan Koźmian. Poeta i obywatel 1797–1814*, Wrocław 1972, s. 172.

czuwają zmiany, odzwierciedlają gwałtowność przeżywanych emocji. Bitwa pod Marengo jest wydarzeniem spektakularnym, zwycięstwo Napoleona sprawia, że „chwije się świat, drżą narody”. Razem z tymi zmianami następuje odrodzenie nadziei w sercach Polaków. Układ sił w Europie ulega reorganizacji, a co za tym idzie, daje szansę na stworzenie niezależnego państwa polskiego.

Koźmian ostrzega przeciwników cesarza, że „świat zagrzmi waszą klęską”. Nadzieje i wola zwycięstwa są tak wielkie, że do świadomości poety nawet nie dociera możliwość klęski. Napoleon zostaje ogłoszony „panem świata”, władcą absolutnym nad całym stworzeniem. Wyolbrzymienie jego postaci ma na celu ukazanie, jak wielką czcią i szacunkiem cieszył się ten władca u Polaków, dla których stworzył nowe perspektywy.

Oda była śpiewem. W epoce Koźmiana termin oda był stosowany do utworów o tematyce świeckiej, a ody religijne nazywano wówczas z reguły hymnami. Napoleon był na pewno tematem świeckim, ale nie w ujęciu Koźmiana. Jego oda była bowiem śpiewem, wywołanym przez „szał poetycki”, znany klasykom z lektury dialogów Platona. Częste porównania do Boga i nadawanie francuskiemu cesarzowi cech boskich zbliża te utwory do pieśni o charakterze religijnym.

Oda traktowana była czasem jako przesłanie wyższej prawdy inspirowanej przez niebo. Entuzjazm mógł uczynić z ody tekst nieuporządkowany, przekształcić ją w wir obrazów. Oda klasyczna była poniekąd pieśnią o sakralnym nieporządku, z którego wyłoni się ład. Koźmian pojął ten gatunek jako rytualne szaleństwo opisujące proces wielkiej przemiany świata¹³. Pozostał również wierny tradycji heroicznej ody francuskiej, w której twórcą nowego ładu był zawsze wielki działacz polityczny lub wojownik, w każdym razie „narzędzie Opatrzności”. Napoleon stał się dla Koźmiana „zesłanym na scenę europejską restauratorem odwiecznego porządku”¹⁴. Tworząc Księstwo Warszawskie, niewątpliwy załóżek Polski, Bonaparte stał się dla Koźmiana po prostu wysłańcem niebios. Ośmielił się nazwać go Zbawicielem.

Oda na pożar Moskwy ma wszelkie cechy triumfalnego śpiewu, psalmu spełnienia. Był to poetycki, pełen uniesienia obraz uczuć. Napoleon staje się po raz kolejny triumfotorem, wkraczającym do stolicy wroga jako zwycięzca. Pożar miasta jest symbolem upadku wielkiej potęgi, która nie może się oprzeć przed władcą, który daje więcej niż sam Bóg może dać:

On nam wrócił kraje żyzne,
On króla, prawa, ojczyznę.
Sam Bóg nie dałby nam więcej! (s. 20)

Pojawia się bluźniercze przypisywanie człowiekowi mocy przekraczających boskie możliwości. Jednak te uniesienia i przewidywanie definitywnego zniszczenia przeciwnika okazują się przedwczesne. Początkowy triumf szybko zmieni się

¹³ P. Żbikowski, *Kajetan Koźmian. Szkic do portretu*, Rzeszów 1991, s. 36.

¹⁴ Tamże, s. 42.

w klęskę, ale Koźmian nie przyjmuje takiej możliwości. Walkę Napoleona z Rosją przedstawia jako walkę z wynaturzeniem, chaosem i bezprawiem, a jego samego jako przedstawiciela wszystkiego, co prawe i właściwe na tym świecie. Zwraca się bezpośrednio do cesarza:

Zgromiłeś dzicz twym ranieniem,
Władco świata, czas miecz schować,
Bo nie twoim przeznaczeniem
Śniegom i lodom panować.
Dość dla sławy, rzec się godzi,
Dojść, gdzie słońce nie dochodzi,
Niech tam chordy wyją, warczą.
Na słonecznym świata kresie,
Gdy ci ludzkość pomnik wzniesie,
Ziemia spocznie pod twą tarczą (s. 19–20).

To wyolbrzymiony obraz władcy, który po serii zwycięstw będzie panował nad całą ziemią. Koźmian zdecydowanie przesadza z określeniem potęgi i siły Napoleona, dając mu nieograniczoną władzę. Jako zwycięzca nad „dzikimi” może już zaprzestać dalszych walk i objąć panowanie nad tak uporządkowanym światem.

Utwór ten stanowi kolejny tekst pochwalny na cześć Napoleona, najpotężniejszego z władców. Jego wrogów nazywa autor „nędznymi i szalonymi” tłumami, które nie wiedzą jeszcze z kim mają do czynienia i nie są w stanie dokonać niczego konstruktywnego. Ich jedynym celem jest dokonywanie zniszczenia przy wykorzystaniu „krwawych strzał”, świadczących o woli zabijania i zadawania cierpienia. Społeczeństwo polskie, ale też społeczeństwa europejskie, widzą w cesarzu francuskim przeciwwagę dla dotychczasowej potęgi Aleksandra I.

Po raz kolejny pojawia się wyolbrzymienie możliwości i realnych działań Napoleona. Koźmian przedstawia go jako potężnego przywódcę, który „karci żywioły”. Niesłusznie wskazuje na jego rolę wybawcy Moskwy, gdyż poprzez takie przypisywanie zasług zakłamuje historię. W rzeczywistości jest on niszczycielem miasta, a nie jego wybawcą. Jednak poeta poddał się atmosferze ogólnego uwielbienia cesarza i pozwolił się ponieść emocjom wywołanym przez triumfy wodza.

W odzie tej Napoleon jest również postacią zmieniającą stosunki społeczne i panującą nad ludzkimi sercami. Jest w stanie zgromić najdziksze ludy i pobudzić do działania pogrążonych w marazmie. Daje nadzieję na poprawę losu tych, którzy będą mu poddani, a zarazem nie pozostawia złudzeń co do zemsty na przeciwnikach. Bonaparte to człowiek zesłany Europie przez Opatrzność, a co za tym idzie: jedyny prawowity twórca ładu społecznego i politycznego na kontynencie.

Klasyk, który widział Napoleona w ucieczce i poniżeniu zamknął swój cykl wizją Napoleona docieczonego i ogarniętego przez człowieczy rozum. W *Odzie na upadek dumnego* w strofie pierwszej, przywrócił właściwą relację między władcami ziemi a Opatrznością. Wyjął z ręki mocarza pioruny, symbol władzy nad światem i uroczyście wręczył je samemu Bogu. W strofie drugiej odwołał grzech politycznej redukcji providencjalizmu i powrócił do historiozofii biblijnej:

Trzyma gromy, a przed niemi
 Drżą narodów burzyciele,
 Pomsty Jego na tej ziemi
 Dziś narzędzia, jutro cele.
 Póki z nimi Jego ręka,
 Świat im służy, gmin przyklęka,
 Niech się cofnie, a w tej chwili
 Czym są te ziemskie półbogi?
 Padają jak proch pod nogi
 Tym, co im wprzód czołem bili (s. 21).

Nastroje społeczne i nastawienie twórców do Napoleona uległo zmianie w okresie, kiedy zaczął ponosić porażki militarne. Kajetan Koźmian pisze w tym okresie *Odę na upadek dumnego*, w której krytykuje skompromitowanego bohatera. Kiedy po serii zwycięstw zdarzyła się sromotna klęska cesarz francuski przestał być władcą o zasięgu europejskim, mającym wpływ na losy kontynentu, a przede wszystkim Polski. W tym utworze pojawia się swego rodzaju rozliczenie z władcą, który dał nadzieję na odzyskanie wolności, ale też z własnymi słowami i wcześniejszymi wystąpieniami:

Padło na twarz ludzkie plemię,
 Króle w pętach, ludy w trwodze
 Wołali przed nim po drodze:
 Bóg to, Bóg zstąpił na ziemię.
 Bóg to, Bóg – głos mój powtarzał –
 Bóg z wieczną władzą i chwałą.
 Ach! Kto mi ojczyznę stwarzał,
 Jakież mu imię przysłało?
 Chociaż godne przebaczenia,
 O! bluźniercze uniesienia,
 Zagińcie z bezbożnym wiekiem.
 Mogłem tak Stwórcę poniżyć,
 Chcąc ku Niemu tego zbliżyć,
 Co się nie znał być człowiekiem? (s. 22)

Wcześniejsze porównania Napoleona do Boga stały się teraz bluźnierstwem, Koźmian wyraża swoją skruchę, ale pokazuje zarazem pomyłkę szerszego grona zwolenników wielkiego władcy. Początkowe nadzieje i oczekiwania okazały się zupełnie bezpodstawne, a wzniosłe uniesienia i panegiryczne teksty straciły swój sens. Polska straciła niepodległość na rzecz trzech sąsiednich mocarstw, a po pokonaniu jednego z nich przez Napoleona pojawiły się wielkie nadzieje na pełne odzyskanie suwerenności. Stąd usprawiedliwienie wcześniejszego traktowania cesarza francuskiego, niejako szukanie potwierdzenia dla bluźnierczych słów, które padły we wcześniejszych odach. Jednak następuje powrót do odwiecznych wartości i uznanie Boga za jedyne i najwyższe stwórcę, a za to zdecydowane potępienie Napoleona jako nikczemnego człowieka, będącego ofiarą własnych zapędów.

Dotychczasowe zachwyty nad Napoleonem zamieniają się w gorzki rozrachunek z rzeczywistością. Koźmian dostrzega swój błąd, który polegał na oddawaniu boskiej czci zwykłemu śmiertelnikowi. Niewątpliwie cesarz miał swoją chwilę chwały i znajdował się wtedy na samym szczycie. Jednak dalej pada pytanie: „czy są te ziemskie półbogi?“, aby za chwilę pojawić się mogła odpowiedź: „padają jak proch pod nogi / Tym, co im wprzód czołem bili“. Zmienność losów i gwałtowna odmiana fortuny są nieuniknione i w tym przypadku mamy na to najlepsze dowody. Władca świata staje się podległy swoim uprzednim sługom.

Przypisywanie Napoleonowi nieograniczonej władzy, boskich atrybutów i nieśmiertelności było zdecydowaną przesadą. Polacy wiązali z tym władcą ogromne nadzieje na przyszłość, ale doznali zawodu, a zarazem nauczki. Początkowe przyjęcie Napoleona nie było racjonalnym spojrzeniem na sytuację, ale emocjonalnym wybuchem entuzjazmu. Społeczeństwo zaślepione pierwszymi zwycięstwami nie brało pod uwagę tak dotkliwej klęski. Znowu pojawia się odwołanie do Opatrzności i nieuchronności losów zapisanych w „księdze wiekami niestartej”. Ludzkie losy są przesądzone, a każdy, kto podejmie się próby ich zmiany wbrew ustalonemu porządkowi musi ulec Opatrzności.

Na zakończenie tej ody pojawia się zestawienie dotyczące Boga, losu i człowieka, które dzięki wyrazistym epitetom pozwala ustalić jedyną słuszną hierarchię wartości. Tylko Bóg jest „potężny i wieczny”, od niego zależy wszystko i do niego należy kierować swoje nadzieje. Natomiast los jest „zdradliwy i niestateczny”, a co za tym idzie, nie możemy żyć w przekonaniu, że mamy na niego jakiś wpływ. W całym tym układzie człowiek jest najsłabszym ogniwem, które od początku ma swoje miejsce i nie da nigdy rady go zmienić wbrew wyrokom siły wyższej.

Wykrzyknienia oddają siłę emocji i gwałtowną chęć ich ekspresji, a pytania retoryczne pozostawiają miejsce na refleksję odbiorcy. Koźmian prezentuje emocje, które może zaobserwować w swoim otoczeniu, po klęskach Napoleona społeczeństwo zostało przyniesione brakiem nadziei i upadkiem ostatniej szansy.

Ody napoleońskie Kajetana Koźmiana to cykl, który przechodzi od panegirycznego uniesienia do zdecydowanego krytycyzmu. Jednak nie należy uznawać panegiryku za tekst służący jedynie pochwie opisanej w nim osoby. Jak pisze Stanisław Dąbrowski: „Panegiryk jest pochwałą pozorną, bowiem w nim – z punktu widzenia realizacji pochwały – forma ma przewagę nad treścią, a ambicje ekspresji – nad intencjami komunikacji (przekazu), (...) gra pozorów jest nieustanna, skoro i chwalony okazuje się (przeciwnie niż w pochwie właściwej) adresatem pozornym, a w najlepszym razie cząstkowym. (...) Dla panegirysty nawet świetność (czy: zwłaszcza świetność) osoby chwalonej jest tylko jednym z ornamentów panegiryku jako utworu obliczonego na imponujący efekt. Osoba dekorowana spada do roli elementu dekoracyjnego, jest na usługach dekoracyjności utworu”¹⁵.

W obliczu klęski Napoleona Koźmian przyjmuje postawę krytyczną i zdecydowanie nabiera dystansu do swoich wcześniejszych pochwał. Skruszony ton

¹⁵ S. Dąbrowski, *O panegiryku*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 3, s. 106.

ostatniej ody jest wyrazem społecznego rozczarowania władcą, który miał pomóc Polakom zrzucić ęta niewoli i odbudować wolne państwo. Wyraża przestrożę:

Brzmi przestroga okrąg ziemny.
Bóg sam potężny, Bóg wieczny,
Los zdradliwy, niestateczny,
Człowiek poziomy, nikczemny (s. 23).

W kilku dobitnych słowach wyrażone zostaje kilka prawd dotyczących Boga, losu i człowieka. Tym sposobem zostaje określona hierarchia, w której Bóg zawsze znajduje się wyżej od istoty ludzkiej, a przeznaczenie i los są ostatecznym wyrokiem. Należy się z nim pogodzić, gdyż każdy bunt skończy się źle dla najsłabszego elementu w tym układzie, a więc dla człowieka.

Napoleon doczekał się legendy tak białej, jak i czarnej – jego osoba wzbudzała wielkie emocje. W okresie wojen napoleońskich powstała ludowa, żołnierska legenda Napoleona. Trwała ona, gdyż z Francją Polacy wiązali największe nadzieje na pomoc w odzyskaniu niepodległości. Napoleon opisywany był jako cesarz rewolucji, władca niosący postęp, podczas gdy cesarz rosyjski Aleksander I był przedstawicielem dynastii wrogiego państwa, które postrzegane było jako ostoja feudalizmu. Jednak wśród wyższych warstw społecznych Aleksander przez długi czas był uważany za dobroczyńcę Polaków i skutecznie rywalizował z Bonapartem o względy polskiej arystokracji. Koźmian zdecydowanie opowiadał się za francuskim władcą, jednak wydarzenia kolejnych lat początku XIX wieku boleśnie zweryfikowały początkowe poglądy polskiego patrioty.

MARCIN CAŁBECKI
UNIwersytet Gdański

LĘK – MIT – METAFIZYKA. PRZYPADEK JÓZEFA CZECHOWICZA

Nie sposób czytać poezji Czechowicza bez odwołań do kategorii mitu. W całości tej perspektywie badawczej poświęcona jest pierwsza znacząca monografia poświęcona twórczości autora *ballady z tamtej strony*, zatytułowana bardzo jednoznacznie: *Czechowicz. Mity i magia*¹. Decyzja o wyborze materii mitu, jako podstawowego budulca dzieła poetyckiego, przynosi jednak istotne skutki dla formy funkcjonowania takiego utworu w porządku wiedzy o świecie. Jest to bez wątpienia poznanie, które odrzuca racjonalną wykładnię rzeczywistości i zbliża się do intuicyjnej *episteme*, gdyż „mit z natury rzeczy jest teoretyczny. Rzuca wyzwanie i buntuje się przeciw naszym podstawowym kategoriom myślenia. Logika mitu – jeśli jest w nim jakaś logika – nie stoi w żadnym stosunku do wszystkich naszych pojęć o prawdzie empirycznej czy naukowej”².

Takie odrzucenie racjonalizmu, platońskiej sfery *logistikon*, każe przypuszczać, że w miecie proces poznawczy jest nie tyle poznawaniem sensu *stricto*, lecz w pierwszym rzędzie przeżywaniem. Owo przeżycie tak dowartościowane przez hermeneutów, od Diltheya począwszy, przynosi nam jednak pewien zasób wiedzy o świecie. Wiedza ta jednak płynie nie z rozumnej weryfikacji, lecz z emocjonalnego wczucia się w rzeczywistość. Ta zbieżność przeżywającego *ja* i rzeczywistości daje z kolei możliwość projektowania zjawisk w analogii do poznawanego świata w ramach aktu wyobraźni. Tym samym emocje i czucie zdają się stanowić kluczowy czynnik stymulujący pracę imaginacji – i Czechowicz konsekwentnie podkreślał znaczenie fantazji w procesie twórczym. Oto próbka jego teoretycznych rozważań poświęconych temu zagadnieniu: „Fantazja zdążyła ku kosmogonii otwarciu. Nie łudzi się, że jego [poety] światopogląd będzie pasował do kręgu niejajni. Tworzy według fantastycznych reguł i formuł własny świat

¹ T. Kłak, *Czechowicz. Mity i magia*, Kraków 1973.

² E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977, s. 161.

z odrębnymi prawami i odrębnymi zjawiskami. Rzecz zastanawiająca, iż fantazje bywają prawdziwsze od realistycznych koncepcyj”³.

Poezja stymulowana wyobraźnią – ten znak szczególności twórczości Czechowicza – w swym mitotwórczym zapędy konsekwentnie wprowadza do owych imaginacyjnych światów wyraźny czynnik emotywny, tak jakby proces mityzacji był zarazem momentem intensywnego przeżywania i doświadczania, chwilą spotęgowania emocji. Oto ostatnia strofa wiersza *pod popiołem*, gdzie ów troisty porządek: wyobraźnia – mitotwórstwo – emocja dochodzi do głosu w sposób niezwykle wyraźny:

z morza kobiety złowrogie
wychodzą szukając pieśczoć
w jałowcach czerwony ogień
krzaki w ogniu proroczym szeleszczą
do jakich rozwiąć się granic
by nie pachniały bagnem
wichru popielny taniec
me imię ściera ze skał
pragnę⁴.

Fragment, będący swoistą erupcją treści wyobraźniowych, ewidentnie naśladowuje model mitycznej narracji, zarazem w sposób bardzo intensywny daje wyraz wybitnie emocjonalnej aurze całego przeżycia. Takie sformułowania jak „złowrogi”, „pieszczota”, „czerwony”, „ogień”, „pragnę” odwołują się wprost do sfery uczuciowej i na odwołaniu do emocji budują swą sugestywną siłę oddziaływania.

Zatem mitotwórstwo Czechowicza w sferze komunikatywności przekazu odwołuje się bez wątpienia do emotywnych form poznania. Jego poezja tworzy mity, ale owe mity trafiają do wyobraźni odbiorcy jako wiązka często ambiwalentnych uczuć. Związek między mitem i poezją jest ścisły, dowodzi tego chociażby sugestia Ernsta Cassirera: „Mit łączy w sobie element teoretyczny i element twórczości artystycznej. Przede wszystkim uderza nas bliskie pokrewieństwo mitu z poezją”⁵. Trzeba zaś tę tezę uzupełnić o twierdzenie, że sugestywność obu zjawisk polega w pierwszym rzędy na odwołaniu do porządku emotywnego – to poprzez uczucie trafia do nas jakieś wyobrażenie mityczne czy przejmująca poetycka fraza.

Mitotwórczy projekt Czechowicza to w porządku historii literatury istotne *novum*, które zmienia formę funkcjonowania poetyckiej wypowiedzi awangardowej w dwudziestolecie. O ile Tadeusz Peiper był teoretykiem poezji racjonalnej i dystansował się od romantycznego duchem irracjonalizmu, i dawał temu wyraz wielokroć, to jego „słownik” znika w teorii drugiej awangardy. Poezja staje się, w związku z ewolucją wyobrażenia o awangardowej literaturze, ekspresją róż-

³ J. Czechowicz, *Poezja godna epoki. Sztuka na wielką miarę*, w: tegoż, *Szkice literackie, Pisma zebrane t. V*, oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 83.

⁴ J. Czechowicz, *pod popiołem*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1997, s. 113.

⁵ E. Cassirer, dz. cyt., s. 164.

nych stanów emocjonalnych. Znaczący jest przy tym wczesny wiersz Czechowicza *Przemiany*, opisujący „meteora”, który doświadcza metamorfozy i z istoty, u której „od mózgu biegnie do ręki drucik nie nerw”, staje się postacią, która przeżywa, co następuje:

Oto płaczesz
po kątach trudno znaleźć przeszły tydzień
linie proste falują – zamiast kwadratów romby
w każdym głosie słyhać w całym bezwstydyzie
Ostatecznego Dnia trąby⁶.

Racjonalny bohater liryczny krakowskiej awangardy staje się w wersji Czechowiczowskiej istotą, która przede wszystkim odczuwa. Jednak to nie wszystko. Uczucia, które towarzyszą nowemu bohaterowi awangardy, nie prowadzą do młodopolskiego impresjonizmu, to nie regres ku nastrojowości stanowi o nowym projekcji awangardowego *ja*, lecz odwołanie w wypowiedzi lirycznej do sfery mitu staje się powodem obecności emocji w tekście awangardowym dwudziestolecia. W przywołanym wierszu już tytuł nawiązujący do Owidiusza i jego *Metamorfoz* a także przywołanie toposu Sądu Ostatecznego z Apokalipsy Janowej uzmysławiają nam, że emocjonalność tej poezji jest rodzajem duchowego wstrząsu, który towarzyszy obcowaniu ze sferą świętą, z odsłanianiem się mitycznego podglebia rzeczywistości. Emocjonalny wstrząs to najważniejszy symptom uobecniania się mitu, co sugestywnie unaocznia Cassirer: „Świat mitów ma charakter dramatyczny – jest światem działań sił i ścierających się potęg. W każdym zjawisku przyrody dostrzega zderzenie się tych sił. Postrzeganie mityczne jest zawsze przesycone tymi wartościami. Wszystko, co się widzi lub odczuwa, otoczone jest szczególną atmosferą – atmosferą radości lub smutku, udręki, podniecenia, radosnego uniesienia lub przygnębienia. Nie można tu mówić o „rzeczach” jako o materii martwej czy obojętnej. Wszystkie przedmioty są łaskawe lub złośliwe, przyjazne lub wrogie, znajome lub niesamowite, pociągające i urzekające lub odpychające i groźne”⁷.

W przypadku mitotwórstwa Czechowicza szczególnym atrybutem uobecniania się sfery mitycznej jest lęk, sfera mitu jest w pierwszym rzędzie groźna. w zaklinających rytuałach poetyckich mówieniu o sferze *sacrum* prawie zawsze towarzyszy poczucie, że mamy do czynienia z domeną przerażającą – tak jak w nawiązującym do starotestamentowego wyobrażenia o świętości uobecniającej się poprzez ogień wierszu *sam*:

płomienie wisząc
w mętym strumieniu sekund
grożą

⁶ J. Czechowicz, *Przemiany*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 40.

⁷ E. Cassirer, dz. cyt., s. 166–167.

powodzą wieków
 straszniej niż noc
 straszniej niż burza
 niż sen⁸.

Zatem praca wyobraźni, która restytuuje mityczny porządek rzeczywistości, to czynność wysoce niebezpieczna. Poeta zawierający swojej imaginacji co rusz narażany jest na zagrożenia, które czyhają na niego w związku z rezygnacją z kojącego i stabilnego porządku *ratio*. Jednak dopiero wtedy, zdaniem Czechowicza, do głosu dochodzi prawdziwy byt, gdyż „poeta tworząc dzieło, odbiorca zaś przeżywając je – odnajdują wyrażony w symbolu artystycznym obraz własnego ja. Sztuka jest synonimem bytu”⁹.

Tym samym prawda o bycie tkwi w pracy wyobraźni, która, powodowana emocjami, podsuwa coraz to nowe obrazy. Te zaś nawiązują do archetypów ludzkości i restytuują mityczny porządek świata. Tak przedstawia się teoria poezji drugiej awangardy, a w szczególności w opinii jej patrona – Józefa Czechowicza. W takich słowach zagadnienie nadrzędności obrazu i odwołania do sfer emocji i wrażeń ujmuje Marek Zaleski: „Podstawową komponentą poetyckiej konstrukcji był obraz. (...) Niewątpliwie w poezji drugiej edycji awangardy świat był bardziej „przedstawiony”, aniżeli miało to miejsce w przypadku ich poprzedników, i to w taki sposób, że jego istnienie było apelem do tłumionej wcześniej sfery zmysłowej i wolicjonalnej odbiorców”¹⁰.

Nie mam jednak wątpliwości, że kluczowy w procesie werbalizowania i tworzenia tej „zmysłowej i wolicjonalnej”, a więc *quasi*-mitycznej aury jest stan lęku, który swe źródła mógł mieć nawet w procesach ekonomicznych, społecznych i politycznych lat trzydziestych. Temu uczuciu właśnie należy poświęcić jak najwięcej uwagi, gdyż to właśnie trwoga uruchamia zespół odczuć odpowiedzialnych za przeczcucia metafizyczne. Z punktu widzenia historii kultury takie przywoływanie metafizyki w formie mitu jest rodzajem anachronizmu, modernizm europejski to wszak epoka, której podstawowym kontekstem jest sekularyzacja. Jednak okazuje się, że ten projekt, oparty na postępującej racjonalizacji świata, którego celem jest wyzwolenie człowieka, tak, aby mógł on – jak metaforycznie ujął to Tadeusz Peiper – „zamieszkać we własnej dłoni”¹¹, przyprowadził człowieka o swoisty zawrót głowy. Postulaty, jak te dotyczące do cna racjonalnej poezji: „nowe sposoby budowy poematowej także na drodze wybitnie logicznego następstwa zdań”¹² stały się jednak wygórowanym żądaniem i przyczyniły się paradoksalnie do stworzenia najbardziej hermetycznej, zawilej literatury, w której poczucie dowolności doboru metaforycznych fraz w zupełności „wyzwoliło” słowo poetyckie. Śmia-

⁸ J. Czechowicz, *sen*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 117.

⁹ J. Czechowicz, *Tezy do manifestu*, w: tegoż, *Szkice literackie...*, dz. cyt., s. 92.

¹⁰ M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław [et al.] 2000, s. 133.

¹¹ T. Peiper, *Miasto*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław [et al.] 1979, s. 270.

¹² T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, w: tegoż, dz. cyt., s. 227.

łość skojarzeń w metaforze awangardowej uzyskała niespotykany dotąd charakter. „Milczenie tyfoidalne”, by przypomnieć tylko przedmiot sporu Tadeusza Peipera i Karola Irzykowskiego, stało się możliwe. Jednak taka absolutna wolność, także w porządku egzystencjalnym – by spojrzeć tylko na biografię samego Peipera – staje się przepaścią, w którą zagłada wolny człowiek. Soeren Kierkegaard w trochę zawiły sposób zestawia fenomen wolności z doświadczeniem lęku i na tej podstawie tworzy wykładnię jego religijnego pojmowania: „Lęk można przyrównać do zawrotu głowy. Ten, kto zwraca oczy ku przepastnej głębi doznaje zawrotu głowy. Lecz przyczyną jest zarówno jego oko, jak i przepaść, w którą spojrział. Podobnie lęk jest zawrotem głowy spowodowanym przez wolność, który powstaje wtedy, gdy duch pragnie ustanowić syntezę oraz wolność, patrząc w dół na swoją własną możliwość i wówczas chwyta się skończoności, by się na niej zatrzymać”¹³.

Taką skończonością staje się narracja mityczna, tłumacząca zawiłości kosmogonii czy eschatologii w obrazowy i sugestywny sposób. Modernistyczny problem z wolnością został zatem przez Czechowicza zanegowany swoistym regresem ku mitowi, a źródłem owej ucieczki jest właśnie poczucie lęku. Wolność, którą przyniosła modernistyczna sekularyzacja, atrofia spójnej wykładni świata, w oparciu o religijny wzorzec przyniosła w efekcie obraz rzeczywistości, którą tak opisuje Czechowicz w wierszu *Ampułki*:

wiadomo że nie ma prawieczystej jedni no i duchów
w niezliczone dla oka strony
rozpełza się życia proces
wszędzie miliony biliony tryliony
straszne noce¹⁴.

Kondycja nowoczesności to właśnie poczucie zagubienia i lęku, a próbę wyjścia z impasu zarysowuje poeta w finale tego wiersza, gdzie pada pytanie:

dłaczegóż by wszystko co jest
nie mogło się zmienić wraz z nami
w świętość zapach ampułki Graala¹⁵.

Widzimy zatem, jak Czechowicz z nieufnością i niepokojem odnosi się do zsekularyzowanej nowoczesności, jednak, paradoksalnie, wybór narracji mitycznej, „świętości” wcale nie musi przynosić ukojenia. W deklaracji, że „nie ma prawieczystej jedni no i duchów”, do głosu dochodzi dystans poety wobec świętości ugruntowanej na różnego rodzaju dogmatyce. Świętość i mit w jego ujęciu to coś pierwotnego. Taki stan rzeczy oznacza, że nie można liczyć na jakiś racjonalny

¹³ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku. Proste rozważania o charakterze psychologicznym odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierworodnego autorstwa Vigiliusa Haufniensisa*, przeł. A. Szwed, Kęty 2000, s. 67.

¹⁴ J. Czechowicz, *Ampułki*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 44.

¹⁵ Tamże, s. 45.

ogląd świata, niemożliwe jest zatem uzyskanie jakiegokolwiek dystansu wobec zjawisk, z którymi styka się świadomość. Mityczna wyobraźnia tworzy rzeczywistość równie niestabilną, jak skomplikowaną staje się nowoczesna wykładnia zsekularyzowanego świata wolności. Lęk nowoczesności przemienia się zatem w archaiczny lęk pierwotnej wyobraźni stykającej się ze zmienną rzeczywistością. Mit ustanawia bowiem zasadę równie płynnej rzeczywistości, jak ta, o której wspomina Zygmunt Bauman w swojej teorii nowoczesnego i ponowoczesnego świata. „Jeżeli istnieje jakaś charakterystyczna i uderzająca cecha świata mitycznego, jakieś prawo, które nim rządzi, to właśnie prawo metamorfozy”¹⁶. Jak to realizuje się poezji Czechowicza? Otóż okazuje się, że jego świat podlega właśnie takim przemianom typowym dla mitycznego porządku. Widać to wyraźnie w wierszu *wąwozy czasu*, gdzie mówi się wprost o niepokoju, z którego wypływają kolejne wizje. Niestabilny świat, ulegający ciągłym zmianom w poetyckim ujęciu, to

krzyczący wir wybuchem znienacka uderza
wir niepokoju powstał może z przeczytanych książek
zagmentwał strugę czasu spruł ją wskroś i przeżarł
szczelinę wydrążył¹⁷.

Owa szczelina to właśnie odsłonięcie archetypicznego żywiołu mitu, lecz to, co się w tym prześwicie bycia ukazuje, napawa jeszcze większą trwogą:

drewniane niezdarne łamały szuwar koła
i tu chaos mosiężne ręce miecze karki
naszyjniki z krzemieni oczy w ogniu jarkim
oto burza postaci w skórach i kozuchach
stosy rozbijające płomieniami łun nów¹⁸.

Fragment ten doskonale pokazuje, na czym polega aktualność mitu; to w swej istocie głęboki regres, w ramach którego obowiązujące stają się prelogiczne prawa tłumiące świat, bliskie „postaciom w skórach i kozuchach”. Kluczowe w takim ujęciu rzeczywistości są właśnie emocje: „mit wyrasta z podłoża emocjonalnego i to podłoże nadaje wszystkim jego tworom swoje własne, specyficzne zabarwienie”¹⁹.

Wygląda na to, że Czechowicz wpadł w pułapkę i lęk przed chaosem nowoczesnego świata zastąpiony został chaotyczną płataniną mitycznych wyobrażeń, które same w sobie generują analogiczną trwogę. Decydujące jest przy tym postawienie na pierwotny charakter doświadczenia, które ma konstytuować tak wytęsknioną w wierszu *Ampułki* świętość. Nie ulega bowiem wątpliwości, że Czechowicz faktycznie dosłownie podjął się próby restytucji doświadczenia świętości i zrezygnował przy tym ze wsparcia, racjonalizujących doświadczenie sakralne, tez

¹⁶ E. Cassirer, dz. cyt., s. 174.

¹⁷ J. Czechowicz, *wąwozy czasu*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 79.

¹⁸ Tamże, s. 80.

¹⁹ E. Cassirer, dz. cyt., s. 176.

dogmatycznych. Postawił, można by rzec, na świętość *par excellance* – taką jej formę, która realizuje się w najbardziej podstawowej i pierwotnej formie. Właśnie owa pierwotność buduje się na zespole emocjonalnych odczuć, a jej podstawowym składnikiem jest trwoga, która jak żadna inna emocja, nie tworzy nastroju dla hierofanii. Stan spajający lęk i świętość badał szczegółowo Rudolf Otto, a jego wnioski nie pozostawiają złudzeń, że uczucie to jest podstawą stanu religijnego uniesienia: „z tego lęku i jego pierwotnej formy, z tego raz niegdyś przełamanego w pierwszym odruchu uczucia „czegoś budzącego grozę”, które jako obce i nowe pojawiło się w umysłach ludzi pierwotnych, bierze początek rozwój religijnohistoryczny (...) w nim mają swe źródło zarówno demony, jak i bogowie oraz to, co zrodziła mitologiczna apercepcja czy fantazja będąca na usługach tego uczucia”²⁰.

Konstatacja ta wydaje się kluczowym kontekstem Czechowiczowskiego mitotwórstwa. Wyrażona już w debiutanckim tomie potrzeba świętości przeobraziła się w najbardziej pierwotną formułę zaklania i przywoływania rzeczywistości transcendentnej. Dokonuje się to w poezji Czechowicza właśnie poprzez werbalizowany wielokrotnie stan lęku. Uciekając przed lękiem zsekularyzowanej nowoczesności, poeta ten wpadł w sidła lęku numinotycznego. Potrzeba mitu wygenerowała podstawową aurę, w jakiej mit się objawia. Trwoga wyznacza zespół odczuwania Czechowicza – mitotwórcy. W wierszu *przecucia* mówi się o tym wprost:

zjawiska dawne nowe
dogasają ciemnoaniolowe
smugą się leje powolną ni dobra ni zła ni dziwna
nie śmieszna ni straszna
trwoga / po prostu zimna
jak prąd wichru ze szczelin u proga²¹.

Znakiem charakterystycznym owej numinotycznej trwogi jest jej indyferentyzm – poprzedza ona i sankcjonuje wszelkie kolejne uczucia, jest swoistą podstawą, dzięki której możliwe jest konstytuowanie się *sacrum* wyrażonego jakąkolwiek mityczną narracją. Daleko posunięta nieokreśloność, którą wyraża wiersz Czechowicza, potwierdza sugestie marburskiego teologa, który mówi, iż „taką pierwotną grozą jako całkiem jeszcze niewyraźne uczucie wystarcza niewątpliwie w wielu wypadkach do tego, aby zaznaczyć święte miejsca oraz stworzyć miejsca pełnej grozy czci, a nawet rozbudowanego kultu bez konieczności potęgowania tego wrażenia grozy tak, aby przemienić je w wyobrażenie konkretnego numen, które by miało tam mieszkać, bez tego, aby numen miało otrzymać nomen (imię)”²².

Ten rudymenarny charakter świętości bez imienia to rys charakterystyczny wielu utworów Czechowicza. To, co w tych lirykach wykracza poza materialny

²⁰ R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993, s. 41.

²¹ J. Czechowicz, *przecucia*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 113.

²² R. Otto, dz. cyt., s. 142–143.

porządek świata jest, jak ujmuje to jeden z tytułów wierszy Czechowicza, *nienazwane niejasne*. Jednak przez swoją nieokreśloność upodabnia się to przeżycie metafizyczne do stanu lęku, który cechuje poczucie niesprecyzowanego źródła tej właśnie emocji. Element transcendencji jest we wspomnianym utworze niezwykle wyraźny, całość wiersza to rodzaj opisu przemiany ujętej w porządku wertykalnym a punktem dojścia staje się stan przyrównany do najbardziej niepokojącej chwili porządku dobowego – do północy. Tak kończy się rzeczony wiersz:

chyba że ty także ulatywać umiesz
słupem wichru wierszem w górę nad warszawę
w to co jak północ niejasne²³.

Trzeba się jednak zastanowić, czy poezja Czechowicza i całej drugiej awangardy, podobnie jak wolta romantyczna następująca po racjonalnym Oświeceniu, nie stanowi swoistego anachronizmu w porządku ewolucji zsekularyzowanego modernizmu. Przywołany kontekst zaklinania świętości, przywoływania mitu – postawy te, odwołując się do kategorii uczucia, w pewien sposób podważają dwudziestowieczną ewolucję coraz bardziej odczarowanego świata. Jednak emocjonalność nie musi oznaczać automatycznie regresu w porządku historycznokulturowym. Kluczowe uczucie metafizyczne – lęk, który wydaje się tak pierwotny jak ludowa i zarazem wybitnie naiwna stylizacja w wierszu *dzieciństwo*: „da ja mała pasturecka / da strachom się wszystkiego”²⁴ – jest zarazem punktem wyjścia ku egzystencjalnej formule literatury. Zatem nie tylko metafizyczny regres, lecz także egzystencjalna wrażliwość wydają się leżeć u podstaw Czechowiczowskiej liryki trwogi. Wątek ten warto rozpatrzeć na koniec, gdyż emocja, której autor *ballady z tamtej strony* poświęcił tyle uwagi, jest zarazem jednym z ważniejszych stanów odsłaniania się w nieskrytości kategorii „bycia” i nie jest li tylko pierwotnym i naiwnym stanem ulegania presji irracjonalności.

Albowiem mniej więcej w tym samym czasie, w którym Czechowicz tworzył swą lirykę pełną lęku, fundamentalną rozprawę poświęconą fenomenologii trwogi pisał Martin Heidegger. W roku 1927 nie tylko ukazał się debiutancki tom poety *Kamień*, lecz upubliczniona w formie książkowej została kluczowa dla filozofii XX wieku rozprawa myśliciela z Todtนาuberg *Bycie i czas*. Jego hermeneutyka stworzyła własny kod mówienia o lęku i uczucie to wydaje się być kluczowe w procesie odsłaniania się bycia. „Trwożenie się otwiera źródłowo i bezpośrednio świat jako świat”²⁵. To otwarcie świata do głosu dochodzi także w poezji Czechowicza. Jeden z jego najważniejszych utworów, *nic więcej* z tomu pod tym samym tytułem, rozpoczyna fraza „niepokój z ognia / siwobiałe wodospad”²⁶ – i w całości poświęcony jest on swoistej medytacji nad stanem zagrożenia. Nieprzypadkowo

²³ J. Czechowicz, *nienazwane niejasne*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 178.

²⁴ J. Czechowicz, *dzieciństwo*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 160.

²⁵ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 265.

²⁶ J. Czechowicz, *nic więcej*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 176.

w wierszu tym zarazem próbuje poeta zgłębić fenomen nicości, wszak „uporczywość owego wewnątrzświatowego „nic” i „nigdzie” oznacza fenomenalnie: owym „przed czym” trwogi jest świat jako taki”²⁷. Czechowicz tym sposobem poetycką drogą zgłębia fenomen kluczowy dla odkrywania odsłaniającego się bycia. Mityczne tło, przywoływana co rusz najbardziej pierwotna świętość – wszystkie te elementy to *de facto* pochodne fundamentalnej ontologii wyrastającej z potrzeby autentyczności istnienia. Ową autentyczność osiąga się właśnie poprzez lęk, który odsłania świat jako taki. Zaś odsłonięcie się bycia-w-świecie, owa niekrytość, wiele ma wspólnego z metafizycznym wymiarem poezji Czechowicza i jego poszukiwaniem świętości, skoro „bycie to wprost transcendens”²⁸.

MARCIN CAŁBECKI – doktor, adiunkt w Katedrze Historii Literatury Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek: *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni, Lublin 2004*, „Czarna kropla nieskończoności”. Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza, *Wrocław 2008*, *Zapośredniczona tożsamość. Tematy środkowoeuropejskie a polska literatura współczesna, Gdańsk 2013*.

²⁷ M. Heidegger, dz. cyt., s. 264.

²⁸ Tamże, s. 53.

LIDIA CIBOROWSKA
UNIwersytet w Białymstoku

EMOCJE OSMALONYCH.
OSMALENI I PODWÓJNY KRAJOBRAZ IRIT AMIEL

Mojej Mamie – Krystynie Ciborowskiej – za miłość i wsparcie

Holocaust jest symbolem XX wieku, wydarzeniem, które zmieniło dotychczasowy porządek aksjologiczny, społeczny, kulturowy. Barbara Engelking zauważa, że: „Kultura nie może wpisać doświadczenia Holocaustu w swój kod, może to zrobić tylko jednostka. Sposób reagowania na to wydarzenie jest bowiem wyborem jednostkowym, nie zbiorowym”¹.

To jednostka musi zdecydować, jak świadomie i głęboko będzie reagować na doświadczenia Zagłady, czy dołączy je do swojego dziedzictwa. Engelking zauważa ponadto, że istnieje w polskiej kulturze nurt, który próbuje asymilować doświadczenie Szoa. Jego twórcami są tacy autorzy jak: Hanna Krall, Henryk Grynberg, Bogdan Wojdowski.

Cieszy fakt, że prócz utworów wyżej wspomnianych pisarzy, pojawiają się na rynku wydawniczym tytuły należące do różnych gatunków literackich, dokumentalnych, naukowych, które ukazują nowe aspekty jednostkowego i zbiorowego doświadczenia Szoa. Należy do nich zaliczyć pamiętniki i wspomnienia², dzienniki³, relacje byłych więźniów obozów koncentracyjnych⁴, wywiady z ocalonymi⁵, opracowania naukowe⁶. Szczególnie ciekawe są utwory literackie, dla których inspiracją były wojenne losy samych autorów, a także rozmowy z ocalonymi o ich autentycznych przeżycia i bolesnych doświadczeniach.

¹ B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, Warszawa 2001, s. 285.

² B. Milch, *Testament*, Warszawa 2012; C. Perechodnik, *Spowiedź*, Warszawa 2011; S. Pivnik, *Ocalały*, Warszawa 2013; P. Levi, *Czy to jest człowiek*, Warszawa 1996.

³ H. Weissowa, *Dziennik Helgi. Świadectwo dziewczynki o życiu w obozach koncentracyjnych*, Kraków 2013.

⁴ G. Greif, „... płakaliśmy bez łez...”. *Relacje byłych więźniów żydowskiego Sonderkommando z Auschwitz*, Warszawa–Oświęcim 2010.

⁵ W. Bereś, K. Burnetko, *Kazik Ratajzer. Bohater z cienia*, Warszawa 2012.

⁶ J. Stocker-Sobelman, *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kазus KL Auschwitz-Birkenau*, Warszawa 2012.

Michał Głowiński stwierdził w posłowie do zbioru opowiadań Irit Amiel *Osmaleni*, że każdy autor mierzący się z wyzwaniem pisania o Holokauście musi sobie postawić pytanie: jak to zrobić? Przywołał nazwiska Adolfa Rudnickiego i Zofii Nałkowskiej, którzy mieli świadomość, że wypracowane w kulturze literackiej formy i rozwiązania stylistyczne przy problematyce Zagłady nie są użyteczne. Stwierdził, że wartościowa literatura o Szoa przypomina raczej „kartkę znalezionej pod murem straceń”, co jest aluzją do opowiadania Rudnickiego⁷.

IRENA LIBROWICZ, CZYLI IRIT AMIEL

Takie „kartki” – opowiadania z pogranicza fikcji literackiej, relacji faktograficznej i osobistego wspomnienia – składają się na dwa zbiory opowiadań Irit Amiel: *Osmaleni* z 1999 z roku (w 2000 r. nominowanego do Literackiej Nagrody NIKE) i *Podwójny krajobraz* z 2008 roku. Żeby zrozumieć, dlaczego Amiel debiutowała dopiero w wieku 60 lat i dlaczego określa się ją jako „pisarkę jednego doświadczenia”⁸, należy przybliżyć jej biografię, gdyż życiorys tej polskiej Żydówki urodzonej w Częstochowie jest kluczem do jej prozatorskiej i poetyckiej twórczości.

Irit Amiel, czyli Irena Librowicz, urodziła się w 1931 roku w spolonizowanej żydowskiej rodzinie. Jej przodkowie ze strony matki przybyli do Polski około XVI wieku z terenów niemieckich, zaś ci ze strony ojca, jeszcze wcześniej, prawdopodobnie z Portugalii⁹. Wojnę spędziła w getcie i „na aryjskich papierach” w Częstochowie, a jej rodzice i najbliżsi zostali zamordowani w Treblince. Za namową Icchaka Cukiermana przyłączyła się do organizacji *Bricha (Nadzieja)* i w 1945 roku wyjechała z Polski, by nielegalnie, przez obozy dipisów w Niemczech, Włoszech i na Cyprze, dotrzeć w roku 1947 do Palestyny. Powojenną odyseję ocalonych z Zagłady wykorzystała w opowiadaniach np. *Koniec wojny*, *Ucieczka spod Jasnej Góry* i innych. Także swoje *Pierwsze kroki w Kraju*¹⁰ uczyniła tematem kilku utworów rozgrywających się w ówczesnej Palestynie. Od tamtej pory mieszka w Izraelu, gdzie studiowała języki, historię i literaturę, a obecnie jest tłumaczem (przełożyła na hebrajski między innymi utwory Marka Hłaski, Henryka Grynberga, Hanny Krall, Wisławy Szymborskiej, zaś na polski wiersze współczesnych poetów izraelskich wydanych w jej autorskiej antologii).

Zadebiutowała dopiero w 1994 roku hebrajskimi wierszami zebranymi w tom *Egzamin z Zagłady*, zaś w Polsce – oprócz tego tomiku – opublikowała kolejne: *Nie zdążyłam* (1998), *Wdychać głęboko* (2002). Tak późny debiut staje się jasny, gdy zwróci się uwagę na to, że wielu bohaterów opowiadań Irit Amiel dopiero po latach

⁷ A. Rudnicki, *Kartka znaleziona pod murem straceń*, w: tegoż, *Żywe i martwe morze*, Warszawa 1956, s. 45–57.

⁸ M. Głowiński, *Posłowie do: I. Amiel, Osmaleni*, Izabelin 1999, s. 103.

⁹ Echa tych genealogicznych historii odnaleźć można w opowiadaniach *Przodkowie i Rodzinne esy-floresy* ze zbioru *Podwójny krajobraz*, Warszawa 2008, s. 47–53.

¹⁰ I. Amiel, *Pierwsze kroki w Kraju*, w: tejże, *Podwójny krajobraz*, Warszawa 2008, s. 20–28.

miało siłę i odwagę opowiedzieć o swoich przeżyciach – i to często przypadkowym, obcym ludziom – jak Iwowska Hela utworu z *Kol Nidrei*. Amiel zapewne też czekała, aż swój ból będzie mogła wyrazić oszczędnie, bez żadnego patosu. Badacze literatury, między innymi Michał Głowiński, zauważyli tę jej tendencję do pisania zwięzłego, oszczędnego w słowach i powściągliwego. Amiel w swych utworach nie podnosi głosu, nie używa słów wielkich i mocnych. Dlatego to czytelnik musi otworzyć się na jej opowiadania, uruchomić swoją wrażliwość, empatię i wyobraźnię, by poznać uczucia i stany emocjonalne *osmalonych* nie zawsze podające się werbalizacji.

Amiel wprowadziła do literatury określenie *osmaleni* na oznaczenie ludzi, którzy przeżyli Holocaust, podczas gdy ich najbliżsi zginęli. Jednak Zagłada, która zakończyła się wraz z II wojną światową, trwa nieustannie w świecie autorki i jej bohaterów, będących często *porte parole* samej Amiel. Oni są naznaczeni Szoa, bo ta rzeczywistość – zdaje się zamknięta – jest wciąż żywa w uczuciach i świadomości ocalałych, którzy stali się jej ofiarami. Sama autorka tak mówi w jednym z wywiadów: „Słuchaj, żyję w cieniu Zagłady. Myślę, że wielu ludzi żyje tak samo. Ma podwójne życie. Wszystko mi przypomina tamto. Jest tłok w autobusie, ktoś mnie popchnie, a ja myślę, ciekawe, co on by zrobił w wagonie”¹¹. Irit Amiel – tak jak bohaterowie jej opowiadań, a także rozmówcy Barbary Engelking – żyją w dwóch czasach, dlatego jakiś bodziec ze współczesności może wywołać w nich całą lawinę skojarzeń niezależnych od woli. Krystyna Żywulska¹² w rozmowie z Engelking przyznała się do „obozowej klaustrofobii”: „Przychodzą takie chwile, że w ogóle nie wiem, dlaczego akurat w tym momencie robi mi się słabo i widzę Oświęcim. Nie mogę wejść do kawiarni, która ma gdzieś w górze małą lampkę (...) nagle dosłownie zaczynam się dusić – wychodzę...”

PRZEGLĄD BADAŃ PSYCHOLOGICZNYCH NAD OCALAŁYMI Z ZAGŁADY

Głowiński stwierdza, że ci, którzy ocaleli, nie wyszli z Holocaustu cało, bo wyjść cało nie można, a to doświadczenie określa człowieka na zawsze. Zatem co oznacza „przeżycie Zagłady”? Zdaniem Głowińskiego sformułowanie to jest dwuznaczne: „przeżyć” to wyjść żywym, ocaleć, ale to także doświadczyć emocjonalnie Szoa, wprowadzić „w świat własnych odczuć, w rejony intymności i refleksji”¹³. Zasługą Amiel jest pokazywanie stanu duszy tych, którzy przetrwali Zagładę, ale Szoa wciąż wpływa na ich zachowania, sposoby myślenia i codzienne czynności – i to niezależnie od tego, kim są, jaki zawód wykonują oraz jaki mają status społeczny.

Doświadczenia i emocje utrwalone w opowiadaniach przez Irit Amiel były też obiektem badań i analiz psychologów, którzy próbowali je uporządkować i wyjaśniać. Pierwsze prace badawcze dotyczące doświadczeń obozowych ukaza-

¹¹ *Jestem tą, która tam była*. Z Irit Amiel rozmawia Remigiusz Grzela, Tel Awiw 2012, <http://remigiusz-grzela.pl> [dostęp: 3.04.2013 r.].

¹² B. Engelking, dz. cyt., s. 281

¹³ M. Głowiński, *Posłowie*, dz. cyt., s. 106.

ły się w krajach skandynawskich, np. w 1952 roku opublikowano raport o stanie zdrowia fizycznego i psychicznego byłych więźniów, w którym stwierdzono, że około 75% z nich wykazuje zaburzenia nerwicowe i neurasteniczne. W 1954 roku duńscy psychiatrzy Herman i Thygesen opisali syndrom obozu koncentracyjnego, rozumiany jako szerokie spektrum zaburzeń somatycznych i psychicznych, mających swoje źródło w przeżyciach z KL. Doświadczenia wojenne odbiły się również na urodzonych po wojnie dzieciach ofiar. Ci *osmaleni* zaczęli na początku lat 60. XX wieku zgłaszać się do terapeutów, co skłoniło psychiatrów i psychologów do dogłębnej analizy problemów tej generacji oraz jej rodziców.

W 1968 roku William Guglielmo Niederland zdefiniował syndrom ocalałego (*survivor syndrome*) jako „uporczywe i liczne symptomy takie jak: chroniczna depresja i reakcje lękowe, bezsenność i koszmary nocne, zmiany osobowości i zaawansowane choroby psychosomatyczne”¹⁴, zaś elementy „syndromu pourazowego” opisał Robert Lifton¹⁵ na podstawie badań porównawczych nad ocalałymi m.in. z Holocaustu. Warto przyjrzeć się im bliżej.

1. *Wdrukowanie w psychikę ocalałego śmierci i lęku przed nią*. Śmierć staje się tematem wspomnień, snów, nocnych koszmarów i obrazów pojawiających się na jawie. W chwilach bezsenności pojawiają się przed oczami postacie zmarłych, przerażające sceny, co wywołuje nieustanne uczucie nieokreślonego niepokoju. Ocaleni mają poczucie, że przeżyli „koniec świata” i destrukcję wszystkiego¹⁶.

2. *Poczucie winy („wina ocalałych”)*. Ocaleni pytają: „Dlaczego ja żyję, skoro tylu innych zginęło?”, mają irracjonalne poczucie, że powinni byli coś zrobić, żeby ratować bliskich. Wspomnienie własnej bezsilności i bezradności w czasie wojny jest dla nich nieznośne i łączy się z poczuciem długu wobec zmarłych. Mają też przekonanie, że ich życie zostało okupione śmiercią innych: skoro o tym, kto przeżył, często decydował przypadek, więc gdyby oni zginęli, inni – może lepsi – żyliby i doskonale wykorzystali „darowane” życie. Ocaleni doświadczają winy psychologicznej, czyli potępiają się, czują się gorsi z powodu tego, co zrobili bądź nie uczynili. Poczucie winy często przejawia się w przekonaniu o swoim zobowiązaniu wobec zmarłych, by czegoś wartościowego w życiu dokonać.

Z badań porównawczych wynika, że poczucie winy wobec zmarłych mają ocaleni z Holocaustu, gdyż uczestniczyli „w masowym umieraniu, oglądaniu śmierci rozebranej na czynniki pierwsze i zadawanej przez ludzi – wydawałoby się – takich samych jak my”¹⁷. Z kolei Bruno Bettelheim¹⁸ zauważa, że poczucie winy ma także

¹⁴ B. Engelking, dz.cyt., s.215.

¹⁵ R. Lifton, *The Concept of the Survivor*, w: *Survivors, Victims and Perpetrators. Essays on the Nazi Holocaust*, New York 1980, s. 117–130, cyt. za: B. Engelking, dz. cyt., s. 216–223.

¹⁶ Motyw ten można odnaleźć na przykład w opowiadaniu *Kartka z pamiętnika* ze zbioru *Osmaleni*, s. 7–9.

¹⁷ B. Engelking, dz.cyt., s. 219

¹⁸ B. Bettelheim, *Postface*, w: C. Vegh, *Je ne lui ai pas dit au revoir*, Paris 1979, cyt. za: B. Engelking, dz. cyt., s. 219.

swój kulturowy aspekt i nazywa to zjawisko doznaniem nieprzeżytej żałoby (*inconsolable mourning*). Kultura wytworzyła rytuały żegnania się ze zmarłymi, które pomagają pogodzić się ze śmiercią bliskich. Ocalonym zaś trudno osiągnąć ten stan, gdyż nie mogli przeżyć żałoby do końca: nie znają daty śmierci bliskiego, nie mają jego grobu, ani ludzi, z którymi można byłoby go wspominać. Yael Danieli, amerykańska psychoanalytka sugeruje, że „wina może być rodzajem obrony przed poczuciem całkowitej beznadziejności; linią łączącą pokolenia Holocaustu”¹⁹. Może to się wiązać z obawą, że „skończona żałoba” będzie oznaczać zapomnienie o zmarłych, zaś poczucie winy jest rodzajem lojalności wobec nich²⁰.

3. *Otępienie psychiczne*. Przedłużeniem stanu oszołomienia katastrofą są spotykane u ocalałych objawy apatii, zamykania się w sobie, depresji. Jest to rodzaj „paraliżu umysłu”: rozbieżność między percepcją a odpowiedzią emocjonalną na to, co się widzi, żeby bowiem przeżyć w ekstremalnej sytuacji, trzeba stępić odczuwanie i doznawanie emocji. Otępienie trwające po zaniku stresu powoduje postawę wycofania się, rozpaczy i apatii. Takie „połowiczne” życie jest sposobem obrony przez lękiem i poczuciem winy oraz wyrazem identyfikacji ze śmiercią.

4. *Podejrzewanie fałszywego pocieszenia*. Ocaleni mają skłonność do wycofywania się z relacji interpersonalnych, bo podejrzewają ludzi o niezrozumienie i fałszywą litość. Tak naprawdę potrzebują miłości, przyjaźni i zrozumienia, jednak nie chcą lub nie umieją okazywać tych potrzeb, gdyż boją się, że zostaną one uznane za objaw słabości. Ocaleni często tworzą związki z ludźmi o podobnych doświadczeniach, bo im nie muszą tłumaczyć tego, co czują (agresja, żal, drażliwość). Yael Danieli stworzyła termin „winy świadków” (*bystander guilt*)²¹, który oznacza, że dla wielu ludzi doświadczenia ocalałych były zbyt straszne, by o nich słuchać, ponadto widzieli w nich podejrzany element: skoro ktoś ocalał, to musiał zrobić coś złego.

5. *Potrzeba zrozumienia i poczucia sensu*. Holocaust był utratą życia, mienia, odwiecznej struktury społecznej z jej wizją celu i sensu istnienia. Zniszczono

¹⁹ Y. Danieli, *Mourning in Survivors and Children of Survivors of the Nazi Holocaust: the Role of Group and Community Modalities*, w: *The Problem of Loss and Mourning: Psychoanalytic Perspectives*, New York 1986, s. 21, cyt. za: B. Engelking, dz. cyt., s. 220.

²⁰ „Okres żałoby jest dla tych ludzi bezgraniczny, ponieważ niemożliwe jest psychologiczne pochowanie zmarłego, któremu odmówiono prawdziwego pochówku. (...) Dla ocalałych ci, którzy nigdy nie wrócili, żyli nadal na ‘ziemi niczyjej’, nigdy niezapomniani; trwali wciąż w psychice ocalałych, pozbawieni granic czasu i przestrzeni. Ocaleni tak bali się myśli o porzuceniu swych zaginionych krewnych, że oddawali im część swojej psychiki i poświęcali część swojej życiowej energii”; P. Wilgowicz, *The Effects of the Holocaust on the Children of Former Prisoners and Survivors*, w: *A Global Perspective on Working with Holocaust Survivors and the Second Generation*, Jerusalem 1995, s.331–340, cyt. za: A. Makowiecka, *Międzypokoleniowy przekaz traumy i jego wpływ na dzieci osób ocalałych z Holocaustu*, „Świat Psychoanalizy” 1999, nr 1, s.37. Zjawisko to występuje na przykład w opowiadaniu *Pożegnanie mojej martwej klasy* ze zbioru *Osmaleni*, dz. cyt., s. 82–84.

²¹ Y. Danieli, dz. cyt. s. 9.

egzystencję wspólnoty, która jednostkom dawała poczucie bezpieczeństwa i wskazywała drogę życiową. Dlatego ocaleni szukają odpowiedzi na pytanie o sens Zagłady, nowych reguł postępowania, które „pozwoliłyby im zintegrować to doświadczenie z historią ich życia”²². Ocaleni chcieli zbudować lepszy świat i szczęśliwy ustrój, w którym wszyscy będą równi, czego symbolem było stworzenie państwa Izrael.

Barbara Engelking²³ zwraca uwagę na samotność ocalonych, która ma trzy postaci. Pierwszą jest samotność fizyczna: brak towarzyszy dzieciństwa, sąsiadów i znajomych. Ocaleni nie mają nikogo, kto mógłby im powiedzieć, że „wyrośli”, że „są podobni do swojej matki” itd. Drugą jest samotność psychiczna: brak współuczestników tragedii, tych, którzy rozumieli przeżycia wojenne. Ocaleni nie mają z kim o tym rozmawiać, podzielić się swym doświadczeniem, zaznać pocieszenia. Trzecią jest samotność duchowa, zatem samotność wobec Boga, sensu Holocaustu itd. Wyraża się ona w poczuciu przegrania życia, przypadkowości istnienia, jego bezsensu.

Holocaust spowodował zaburzenie przekazu kulturowego i zerwanie ciągłości międzypokoleniowej. Engelking zauważa, że w literaturze często pisze się o „dziedziczeniu” obciążeń wojennych. Zdarza się, że skoncentrowani na przeszłości rodzice nie potrafią interesować się rzeczywistością, w której żyją ich dzieci. Potomstwo jest jednak dla nich symbolem ostatecznego zwycięstwa nad śmiercią, ma zastąpić całą utraconą rodzinę. To wiąże się z tendencją narzucania dzieciom tożsamości wyidealizowanych zmarłych i zbyt wysokich oczekiwań²⁴. Dzieci żyją ze świadomością, że powinny starać się nie przysparzać rodzicom kłopotów po tym wszystkim, co przeszli. Dlatego potomkowie ocalonych mają ambiwalentne uczucia wobec rodziców, kłopoty z własną tożsamością, ukrywaną agresją wobec ojca i matki.

Yael Danieli zaproponowała kategoryzację rodzin ocalałych, które powstały z „małżeństw rozpaczy”²⁵, gdy osamotnione osoby po krótkiej znajomości zawierały powtórne związki: „Związki te ignorowały wszelkie przedwojenne podziały społeczne, różnice pochodzenia, wykształcenia, stylu życia; siłą, która je spajała,

²² B. Engelking, dz. cyt., s. 220.

²³ Tamże, s. 229–233.

²⁴ „Sposobem na przedłużenie istnienia utraconej osoby jest nadanie jej imieniu temu, kto narodzi się po jej śmierci. Dlatego dzieci ocalonych często odkrywały, że imię, które noszą, nosił już ktoś przed nimi. Freud mówił, że „imiona naszych dzieci czynią z nich duchy” (cyt. za B. Cramerem, 1994), a w przypadku Holocaustu stwierdzenie to nabiera szczególnego dramatyizmu, czego ilustracją może być wypowiedź pacjentki cytowana przez Judith Kestenberg (1993): „Jeśli ludzie zmarli naturalną śmiercią, śpią spokojnie. Jeśli nie-wracają jako duchy, bo ich życie zakończyło się zbyt wcześnie. (...) Gdy dostanie się imię po kimś, nosi się go w sobie”. A. Makowiecka, dz. cyt., s. 38.

²⁵ Y. Danieli, *Odległe następstwa prześladowań hitlerowskich w rodzinach ocalałych ofiar*, „Przeгляд Lekarski”, 1985, nr 1, s.34, cyt. za: B. Engelking, dz. cyt. s. 254.

była moc traumatycznego doświadczenia wojennego²⁶. Nowa rodzina miała rekompensować utratę bliskich i doznane cierpienia. Pierwsza kategoria to rodziny, w których rodzice nie wyzbyli się psychiki ofiar: są depresyjni, bezradni, boją się świata zewnętrznego. W „rodzinach bojowników” rodzice mieli okazję stawić Niemcom czynny opór (powstanie w getcie, partyzantka), są aktywni życiowo, dążą do sukcesu, nie akceptują słabości psychicznej jako skutku wojennych doświadczeń. W „rodzinach zmartwiałych” obowiązuje wyciszenie wszelkich emocji. Rodzice są jedynymi ocalałymi spośród rodzeństwa i krewnych, często też stracili poprzednich małżonków i dzieci. Są skoncentrowani na przeszłości, bo nie mogą uwolnić się od wspomnień. „Rodziny sukcesu” często są tworzone przez małżeństwa mieszane. Rodzice byli nastolatkami w czasie wojny, więc nie zawierali „małżeństw rozpaczy”. Osoba ocalała zajmuje dominującą pozycję, a rodzina dba o status materialny, wykształcenie dzieci, ale ukrywa przed nimi przeszłość. Potomkowie przypadkowo lub niebezpośrednio dowiadują się o swoich korzeniach.

Agnieszka Makowiecka w artykule *Międzypokoleniowy przekaz traumy...*²⁷ zauważyła, że dzieci ocalonych miały silnie uświadomione poczucie braku ciągłości. Wynikało to z „nieprzepracowanej żałoby”, w której pogrążeni byli ich rodzice, z milczenia na temat ich wojennych przeżyć, z prawie całkowitego braku krewnych z pokolenia ojca i matki. Potomkowie mają wrażenie, że historia ich rodzin zaczyna się jakby niedługo przed ich urodzeniem, a za ich plecami jest pustka, którą mogłyby wypełnić tylko wspomnienia rodziców. Wzajemne więzy rodziców i dzieci były niezwykle silne, a ich źródłem jest fakt, że od czasu Zagłady Żydzi od nowa liczą swoje pokolenia.

EMOCJE OSMALONYCH W UTWORACH IRIT AMIEL

Parabolą losów ocalonych z Zagłady jest *Współczesny mit*, który umieszczono „zamiast motta” w zbiorze *Osmaleni*:

I ujrzał Enosz Ewę u bram Sodomy gdzie królował konsekwentny szyl: „ARBEIT MACHT FREI” I miał Enosz czterdzieści jeden lat i identyczną wagę a trzydziestoletnia Ewa ważyła trzydzieści dwa kilo i siedziała na przydrożnym kamieniu oczekując swych dwojga małych dzieci rozwianych dawno na cztery wiatry w szarej smudze chmur I wyciągnął Enosz do Ewy dłoń i rzekł – wstań niewiasto i pójdz. Nikt znikąd nie wróci Kain zabił już Abła i nie patrz wstecz bo zamienisz się w słup soli I poszli poprzez zgłiszczą dymy i popioły do Erec Kanaan i spłodzili innych synów i inne córki nadając im nowe imiona aby zmylić swego Pana A Pan rzekł – dałem wam wprowadzić ująć cało z Sodomy Ale taryf ulgowych dla nikogo nie będzie!

Ta pseudobiblijna przypowieść zawiera chyba wszystkie wyróżniki życia *osmalonych*: traumatyczne doświadczenia z Zagłady, utratę najbliższych, niemożność powrotu do dawnego życia i domu, szansę na stworzenie nowej rodziny i – skaza-

²⁶ B. Engelking, dz. cyt., s. 254.

²⁷ A. Makowiecka, dz. cyt., s.32–45.

nie na życie ocalonego: koszmarny sny, wstrząsające wspomnienia i pamięć o tych, którzy zginęli, a wobec których ma się wielkie zobowiązania i poczucie winy.

Wspomniano już, że w prozie Amiel nie ma głębokich analiz przeżyć i traum holocaustowych, a autorka rzadko wprost nazywa uczucia i stany emocjonalne. Jest to bowiem zadanie dla czytelnika, by wyobraził sobie i odczuł strach jedenastoletniej dziewczynki, która w 1942 roku idzie wraz z ojcem po wymarłej i sparaliżowanej grozą ulicy częstochowskiego getta. W sposób dla siebie charakterystyczny autorka znajduje się w dwu płaszczyznach czasowych: w czasie akcji likwidacyjnej i współcześnie, dlatego komentuje sytuację dziecka i jego ojca: „Świat stał w płomieniach, a my byliśmy na samym jego dnie”²⁸. Dziewczynka nie rozumiała do końca, co się wokół dzieje, dlatego mama daje jej skórkę od chleba (przecież jest głód!), całuje córkę i płacze: „Żułam suchą piętękę i dziwiłam się, że ona tak płacze, przecież zobaczymy się wieczorem. Tak mi przyrzekali. Ale już jej więcej nie zobaczyłam i pamiętam jej twarz tylko według starego pożółkłego zdjęcia” (K, 7). To częsty motyw w dziejach bohaterów opowiadań: absurdalny żal do siebie, że się wtedy nie wiedziało, iż to ostatnie spotkanie z najukochańszą osobą. To też zaprawione goryczą poczucie szczęścia, gdy zostanie po najbliższych choćby drobiazg, fotografia.

W *Kartce z pamiętnika* uderza ton niedowierzania, że doskonale znane miasto, ulice, nagle stały się obce i groźne, budzą paniczny strach: „Tą samą ulicą, którą kiedyś chodziłam z tornistrem do szkoły (...) czołgałam się teraz za ojcem” (K, 8). Pełzali oboje przyciśnięci do ziemi, kryjąc się przed polującym na ludzi Ukraińcem. Narratorka wyznaje, że często budzą ją w nocy zapamiętane z getta strzały. Obsesyjnie powracające koszmary sennie, przed którymi nie można uciec, są także charakterystyczną cechą *osmalonych*, podobnie jak wspomnienie ocalenia, za które zapłaciło się nieoczekiwanym rozstaniem z najbliższymi i niemożnością pożegnania z tymi, których już się nie zobaczy. Bohaterka-autorka *Kartki z pamiętnika* została wepchnięta przez ojca w dziurę w murze komórki, a po aryjskiej stronie odebrał ją jakiś mężczyzna: „Dzieciństwo, berecik, szalik, moja śliczna mama i mój ukochany łysy tatuś, wszystko to pozostało na zawsze po tamtej stronie. Miałam wtedy jedenaście lat i od tej chwili nie czuję się już w życiu jak w domu” (K, 9).

Losy *osmalonych* dzieci, także samej Amiel, są tematem wielu opowiadań. Szczególnie symptomatyczne dla dzieci żydowskich jest obserwowanie i bolesne przeżywanie antysemityzmu, jak podczas bojkotu *Sklepu babci Udl*²⁹. Mała, sześćdziesięcioletnia bohaterka tego utworu jest brutalnie i już na zawsze wyrwana ze świata dzieciństwa, w którym przy boku ukochanej i pięknej mamusi mogła uszczęśliwiona paradować w podkolanówkach a nie w znienawidzonych rajtuzach, obser-

²⁸ I. Amiel, *Kartka z pamiętnika* w: tejsze, *Osmaleni*, Izabelin 1999, s. 7. Dalej stosuję oznaczenie K i numer strony.

²⁹ I. Amiel, *Sklep babci Udl*, w: tejsze, *Podwójny krajobraz*, s. 88–90. Dalej stosuję oznaczenie S i numer strony.

wować „lekki biały puszek” unoszący się w powietrzu. W jej utraconym świecie tata był „chyba malarzem”, skoro tak pięknie dekorował wystawy rodzinnego sklepu bławatnego, za co słyszał pochlebne opinie zachwyconych klientek. „Ale ona już słyszy, jak grupa młodych jasnowłosych polskich chłopaków rytmicznie i głośno skanduje: Nie kupuj u Żyda! Najlepsza to rada! Kto kupuje u Żyda! Sam siebie okrada!” (S, 89). Małeńka dowiedziała się w ten sposób, że jej rodzina to Żydzi i że są złymi ludźmi. Krew zamarła jej w żyłach, gdy wyrostki nie pozwolili wejść jej i mamie do sklepu, zaś potem brutalnie wepchnęli je w czelusć nieoświetlonego korytarza.

Amiel ma umiejętność łączenia czasu przeszłego i terażniejszego, dlatego z perspektywy lat komentuje, że dziewczynka – ona, Irit – była za mała, żeby zrozumieć, że niedługo „kulturalni Niemcy zaduszą w Treblince wszystkich jej ukochanych” (S, 90) i że kiedy jako jedna z niewielu ocalałe – „będzie osmalona żyła długie lata. Może tylko po to, żeby pamiętać i opowiadać nieustannie” (S, 90).

Pamięć może jednak stać się przekleństwem, jak w przypadku bohaterki opowiadania *Monogram*³⁰ – Eliszewy, matki i babci, która pół wieku strzegła strasznej tajemnicy swojej „niezawinionej winy”. Po wielu latach od zakończenia wojny przyznała się wujowi Hermanowi, jak o mało nie doprowadziła do wydania na śmierć swoich najbliższych. Z wujem Hermanem i ciocią Frydą (udawali jej rodziców) trafiła do domu pani Joanny, która, podejrzewając, że jej „goście” są Żydami, chciała na tym zarobić. Dlatego jej syn podśpiewywał znaczącą w tych okolicznościach piosenkę „Pojedziemy na łów, na łów, towarzyszu mój”. „Zwierzyną łowną” miała być Elunia i jej „rodzice”. Rodzina musiała uważać na każde słowo, Ela zaś pilnowała się, żeby odpowiednio nazywać bliskich, a przecież miała wtedy tylko dziesięć lat! Gospodyni uknuła spisek, stwierdzając, że ktoś ma wiadomość od rodziny „mecenasa Hermana i pani doktor Frydy”, co miało skłonić wujka i ciocię Eliszewy, by spotkali się z tym człowiekiem i w efekcie zdekonspirowali. Dorosłym jednak udało się wymknąć z niebezpiecznego domu i tylko Elżunia została jako zakładniczka. Kiedy już mieszkała w Izraelu, a wuj Herman przyjechał ją odwiedzić, wyznała mu, że owa pani Joanna wyciągnęła z niej informację o tożsamości „rodziców”, sprytnie wypytując o znaczenie monogramu na układanej pościeli swych „gości”. Eliszewa całe życie torturowała się myślą o swojej winie, prześladowały ją koszmarne sny: „Budzę się często nocą, złana zimnym potem na samą myśl, że przeze mnie złapali was i nie wiem, czy miałabym dość odwagi, żeby pójść sama na Aleję Szucha do gestapo, tak jak sobie wtedy postanowiłam” (M, 49) (a miała wówczas 10 lat!). Na szczęście wuj Herman „rozgrzeszył” ją stanowczym stwierdzeniem, że „wszystko przez ten cholerny monogram” i pазerność Joanny, która skusiła się na żydowskie walizki i pieniądze płacone przez Niemców za każdego „koszernego łebka”.

³⁰ I. Amiel, *Monogram*, w: tejsze, *Osmaleni*, dz. cyt., s. 45–49. Dalej stosuję oznaczenie M i numer strony.

Gwałtowne rozdzielenie z rodzicami, których potem już się nigdy nie zobaczyło, to kolejne traumatyczne przeżycie naznaczające *osmalonych* do końca życia. Czasem jednak – jak w przypadku Ziwy, tytułowej bohaterki jednego z opowiadań³¹ – może wywołać burzę sprzecznych emocji, żalu i niezrozumienia. Ziwa, będąc dzieckiem Holokaustu, zawsze wyobrażała sobie swoich rodziców jako pięknych i kochających ją ludzi. Tak naprawdę została porzucona w koszu do bielizny przy torze kolejowym, gdzie znalazł ją jakiś chłopak. Jego matce bardzo podobała się piękna bielizna pościelowa, a szczególnie złote obrączki zaszyte w zasiusianą koszulkę dziewczynki. Można tylko przypuszczać, że desperowani rodzice próbowali w ten sposób uratować swoje dziecko, oddając je w ręce losu – jakby było wojennym Mojżeszem w koszyku powierzonym nurtom okupacyjnego czasu – z nadzieją, że znajdzie się „córka faraona”, która się sierotką zaopiekuje. Ziwa trafiła nie na „córkę faraona”, lecz zwykłą kobietę, żarliwą katoliczkę, która nie chciała mieć u siebie „żydowskiego nasienia”, więc litościwie oddała je do klasztoru. Losy Zosi – Ziwy są symptomatyczne dla wielu *osmalonych*: oddanie przez rodziców mających nadzieję na uratowanie dziecka, tułaczka po sierocińcach i związany z tym brak poczucia stabilizacji i bezpieczeństwa, niemożność dowiedzenia się, kim się jest. Dorosła już Ziwa wyznała autorce, że od zawsze ma „uczuciowe zamrożenie” i nie umie płakać: nie przejmowała się losem córeczki mężczyzny, którego odbiła pierwszej żonie, tłumacząc, że „nic jej nie będzie, przecież ma ojca i matkę, a ja nawet na oczy nie widziałam żadnego z rodziców i też żyję” (Z, 40). Zawsze jednak niezmiernie ją bolało to, że nic o sobie nie wiedziała: gdzie i kiedy się urodziła, jak się naprawdę nazywa, miała żal do siebie, że nie pamięta rodziców. Sił starczyło jej, by desperacko założyć rodzinę, znosić niechęć teściów, którzy nie chcieli takiej synowej – podrzutka – i którym musiała udowadniać swoją wartość doktoratem i trzema wnukami. Czyniła więc – tak charakterystyczne dla *osmalonych* – nadludzkie usiłowania, by żyć normalnie. Wykorzystała okazję, by przez program *Poszukiwanie krewnych* odnaleźć swoją rodzinę, a przez to i siebie, i znalazła matkę. Jednak historia nie potoczyła się tak, jak by tego oczekiwano: Ziwa – jakby nie rozumiejąc celu porzucenia jej w koszu – przeżyła wielki wstrząs. Wtedy wybuchły tłumione wiele lat emocje i krzywdzący jej matkę żal: „Gdzie ona była przez te moje wszystkie sieroce lata? Dlaczego mnie nie odnalazła wtedy, gdy ją po nocach wołałam? (...) Czy może cokolwiek wypełnić tę czarną sierocą próżnię, którą noszę w sobie całe moje życie?” (Z, 42).

Jednak nazajutrz pojechała do Stanów, by spotkać się z matką, mimo że pytała siebie, jak ma dalej żyć, czy teraz może być Lilką Kornberg czy ma zrezygnować z Zosi, z Ziwy, z całego dotychczasowego istnienia. Narratorka zaś wiedziała to, co Ziwa zapewne w głębi duszy czuła, a co czytelnik wie także, że winę za całą tułaczkę Zosi-Ziwy, brak tożsamości, bycie wszędzie „obcą”, „niechcianą” i zdradzaną

³¹ I. Amiel, *Ziwa*, w: tejeż, *Osmaleni*, dz. cyt., s. 36–44. Dalej stosuję oznaczenie Z i numer strony.

ponosi „Plan ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej” i jego skutek – Szoa. Doktor Ziwa Gafni popełniła samobójstwo świadomie skazując się na śmiertelne zamazanie na ulicy Manhattanu. Amiel przywołała słowa Henryka Grynberga, tłumaczące zachowanie takich jak Ziwa: „Musieliśmy płacić za ocalenie wysoką cenę. Tak wysoką, że nadchodzi czas, gdy wszystkie zasoby nasze są już wyczerpane” (Z, 43).

Zagłada dotyka także po latach dzieci tych, którzy ją przeżyli i której zamię noszą kolejne pokolenia. Już sama świadomość, że rodzice mieli przed wojną innych małżonków i dzieci, a wszyscy zginęli w obozie koncentracyjnym, jest dla potomków urodzonych już po Szoa bolesnym ciężarem na duszy. W pewnym momencie swojego życia uświadamiają sobie także – jak bohaterka opowiadania *Vipasan*³², że podświadomie wypełniają oczekiwania rodziców i niespełnione marzenia tych, którzy ulegli z kominów krematoriów: „Dano nam imiona ich spalonych rodziców, rodzeństwa. A to miało swoją cenę”. Dzieci *osmalonych* żyły pod emocjonalną presją, by wynagrodzić im sobą lata wojny i zbrodnię popełnioną bezkarnie na ich najbliższych. Dlatego – jak wyznaje bohaterka – jej pokolenie nie buntowało się, za to sumiennie uczyło i studiowało, unikało niebezpieczeństw, żeby nie przysparzać dodatkowych trosk rodzicom dotkniętym znamię Szoa. To specyficzne ubezwłasnowolnienie kobieta tłumaczy tak: „Naszym psim obowiązkiem było wypełnić to wszystko, co nie było dane im i ich ukochanym, którzy zostali tam w dymie i w chmurach” (V, 74). Zapewne długo młodzi traktowali takie oczekiwania jako coś oczywistego, może nawet nie mieli świadomości, że przeżywają życie za siebie i nieznanymi sobie bliskich. Pełna goryczy świadomość mentalnego zniewolenia ujawnia się dopiero, gdy odchodzi starsza generacja. W opowiadaniach Amiel pojawia się wątek ulgi odczuwanej po śmierci rodziców, kiedy nagle ich dorosłe dzieci rozumieją swój los: że także są ofiarami Zagłady, która uderza po wielu latach. Tragizm tej sytuacji objawia się także w tym, że potomkowie uwalniają się od holokaustowego brzemienia, odzyskują wolność za cenę śmierci rodziców: „Więc kiedy ojca nie było już, a ona (matka) zamilkła ostatecznie, zrozumiałam nagle, że nareszcie mogę robić to, co mi się żywnie podoba”³³.

³² I. Amiel, *Vipasana*, w: tejsze, *Podwójny krajobraz*, Warszawa 2008, s. 70–74. Dalej stosuję oznaczenie V i numer strony.

³³ Tamże, s. 74. Nadine Fresco (1984) pisze: „Czasami jedynym punktem odniesienia (...) jest kilka słów, będących niemożliwym do przyjęcia świadectwem urodzenia. ‘Kiedy zdaliśmy sobie sprawę, że on nie wróci, (...) postanowiliśmy mieć następne dziecko. Więc ty się urodziłeś’. Do i tak długiej listy tego, co wyrządza się dzieciom (...) można dopisać i to, że się je zastępuje. Obarcza się następne dziecko niemożliwym obowiązkiem wynagrodzenia straty, która jest nie do naprawienia. (...) Więc ty się urodziłeś – jakby ludobójstwo stało się dosłownie *raison d’être*. Gdyby on nie umarł, mnie by nie było. Gdyby mnie nie było, on by nie umarł: trudno powiedzieć, co przeważa-poczucie, że jest się winnym, czy oszukanym”. (N. Fresco, *Remembering the Unknown*, „International Journal/Review of Psycho-Analysis” 1983, nr 11, s. 417–427 za: A. Makowiecka, dz.cyt., s.39.

Istniejący w duszy cień Zagłady szczególnie boleśnie dotknął profesora Awihu Jardeni – syna zmarłej przyjaciółki Amiel. Kiedy matka żyła, nie chciał słuchać jej wojennej historii, zatykał sobie uszy, ale potem miał do niej żal, że nie opowiada. Jego irracjonalne zachowanie wynikało z faktu, iż zdawał sobie sprawę, że nie był w stanie słuchać o wymordowaniu całej swojej rodziny, więc wolał uciekać od tej tematyki: „Uświadomiłem sobie nagle, że jej historyczny bagaż był dla mnie zawsze za ciężki, po prostu przerastał moje duchowe siły”³⁴. Dopiero po śmierci matki boleśnie uświadomił sobie, że wraz z jej śmiercią odeszła jego tożsamość, dzieje rodziny, przodkowie i bliscy, że tak naprawdę nic o nich – a więc i o sobie – nie wie, że jest człowiekiem znikąd, bez korzeni. A przecież „na pewno były babcie, dziadkowie, ciotki, wujkowie i kuzyni, a ona nie miała nawet zdjęć” (O, 107). W rozmowie z autorką deklaruje, że dopiero teraz, gdy rodziców nie ma, może wrócić ze Stanów do Izraela i normalnie żyć, ale prosi o opowieść o swej matce, Dowiaduje się, że jako czternastoletnia dziewczynka, zagłodzona i słaba, została przez Mengele wysłana do gazu. W ciemnym pomieszczeniu jedna z czekających na śmierć kobiet zobaczyła małeńki lufcik i wtedy te żywe szkielety ostatkiem sił podniosły nagą kościstą dziewczuszkę i wypchnęły ją przez otwór, szepcząc: „Jak przeżyjesz, to opowiadaj, opowiadaj...” (O, 108). Dziewczynka spadła prosto między więźniarki na ciężarówce, którą z nich owinęła dziecko jakąś szmatą i przez całą drogę ogrzewały je ciepłem swoich ciał. Tak ocalała matka profesora Jardeni. Poznając jej historię – i zapewne przekazując ją dalej – syn tym samym wstępuje w szeregi potomków *osmalonych* wiernych „Jedenastemu przykazaniu”: „Opowiadaj o nas zawsze! Dzieciom wnukom i prawnukom swoim! Zawsze! Po wsze czasy! PAMIĘTAJ!”³⁵.

Wspomniana wcześniej Barbara Engelking analizując wywiady z ocalonymi, zauważyła ich samotność duchową, która objawia się w poczuciu bezsensu i przypadkowości życia, jego przegrania. W takiej sytuacji znalazła się tytułowa bohaterka opowiadania *Wybrana*³⁶: Bronia-Brunhilda-Bruria. Jako sierota, a więc osoba bez korzeni rodzinnych i wyrwana z łańcucha pokoleń, została „wybrana” przez rodziców adopcyjnych. Nie знаła swojego prawdziwego nazwiska, tożsamości rodziców, ale jako Bronia wychowywała się w zamożnej żydowskiej rodzinie. W czasie okupacji rodzice kupili córce aryjską metrykę i jako Brunhildę Miller wysłali na służbę do niemieckiej rodziny w Poznaniu. Paradoks historii dotknął Bronię, gdy została uznana za „niezwykły okaz czystej rasy nordyckiej” (W, 53) przez specjalną komisję, która „wybrała” ją do upadającej roli „rasowej samicy” w organizacji Lebensborn. W monachijskim ośrodku miała być zapłodniona

³⁴ I. Amiel, *Ostatnie rozmowy*, w: *też*, *Podwójny krajobraz*, dz. cyt., s.107. Dalej stosuję oznaczenie O i numer strony.

³⁵ I. Amiel, *Jedenaste przykazanie*, w: *też*, *Podwójny krajobraz*, s. 111. Dalej stosuję oznaczenie J i numer strony.

³⁶ I. Amiel, *Wybrana*, w: *też*, *Osmaleni*, dz. cyt., s. 50–58. Dalej stosuję oznaczenie W i numer strony.

przez wyselekcjonowanego esesmana i „rodzić Hitlerowi” kolejnych żołnierzy. Musiała tam doświadczyć straszliwych rzeczy, gdyż potem okazało się, że nie może mieć dzieci.

W Izraelu stała się Brurią, wyszła za męża, adoptowała dzieci i rozpaczliwie próbowała żyć normalnie: szybko się zasymilowała i nauczyła hebrajskiego. Szosa dogoniło ją po wielu latach, zaatakowało przypadkowo znalezionymi w gazecie zdjęciami z zakładów Lebensbornu. Bruria nie wytrzymała: „zawsze wybierana, tym razem wybierze sama” (W, 58). Śmierć.

Kobieta o „pokawałkowanym” życiu, potrójnej tożsamości była przykładem nie tylko reifikacji człowieka w warunkach wojennych, ale także tego, jak w różnych sferach życia objawiała się samotność ocalonych. Bruria cierpiała na samotność fizyczną: z żadnego z etapów jej życia nie ocalała choć jedna bliska osoba. Nikt nie mógł powiedzieć, że na przykład Bronia była podobna do matki albo miała oczy babci. Była też samotna psychicznie: nikomu, nawet w kibucu, nie opowiadała o swojej przeszłości, bo nie wierzyła, że ktoś zrozumie jej przeżycia, nie potępi – a pocieszy. Jej samobójstwo świadczyło o samotności duchowej, utracie wiary w sens życia. Bruria uznała, że wszystko przegrała, nigdy nie uwolni się od cierpienia i pamięci. Znalazła się w sytuacji krańcowej, z której wyjściem była tylko zadana sobie śmierć.

Uczuciem charakterystycznym dla *osmalonych* jest żal, że zmarli nie widzą powojennego świata, potomków swych ocalonych dzieci i cudownej przyrody Izraela. Taki ściskający serce ból poczuła Fania³⁷, gdy o zachodzie słońca patrzyła na góry Gilboa, czuła zapach „miodowego krzewu” i słyszała ptasie trele. „Chyba wówczas po raz pierwszy pojęła, że ani jej mama, ani jej tata nigdy już nie poczują, nie usłyszą i nie zobaczą nic z urody tego świata” (P, 27). Dziewczyna uświadomiła sobie, że nie tylko ona straciła bliskich, także oni stracili ją, swoje życie i świat.

Szczególnie przejmujący obraz bezsilnego żalu, że zmarłych tak niesprawiedliwie ominęło tyle fascynujących i pięknych rzeczy, odnaleźć można w *Pożegnaniu mojej martwej klasy*³⁸, którego narratorka w sposób charakterystyczny dla opowiadań Amiel funkcjonowała jednocześnie w dwu czasach: wojennym i współczesnym. Kobieta odprawiła niezwykle „obrzęd dziadów”, przywołując widma koleżanek i kolegów i zabierając ich na wycieczkę do Ejlatu. Dawno temu całą jej klasę zabrała lokomotywa, ale nie ta Tuwimowska, która stała na stacji i „żar buchał jej z brzucha”, lecz inna – do Treblinki. Narratorka nie miała mocy, by jak mickiewiczowski Guślarz ofiarować pomoc zabląkanym duszom, mogła jedynie pokazać duchom Błękitnych Rycerzy świat, którego nie dane im było poznać. Manius, Lucek, Chaika oraz inni „byli oszołomieni” telewizją, telefonami, skokiem cywilizacyjnym, z którego rozpoznawali jedynie samoloty zapamiętane z wrześnieowych bombardowań. Nad brzegiem Morza Czerwonego „stali” jako

³⁷ I. Amiel, *Pierwsze kroki w Kraju*, w: tejsze, *Podwójny krajobraz*, dz. cyt., s. 20–28. Dalej stosuję oznaczenie P i numer strony.

³⁸ *Podwójny krajobraz*, dz. cyt., s. 99–101. Dalej stosuję oznaczenie PO i numer strony.

fantomy: bladzi, wychudzeni, głodni – bo takich zapamiętała ich ocalona koleżanka. Wchodzili nawet do naszego wymiaru rzeczywistości: pili w samolocie *colę*, kąpali się w morzu, obserwowali ryby. Sprawiali wrażenie „żywych” osób, dziewczynki marzyły o kobiecych kształtach obserwując kąpiące się turystki, „zapominając”, że „poszli z dymem przed laty, kiedy wszyscy byli odwrócenii” (PO, 99–101) – taki bowiem status mieli w pamięci narratorki. Ci przybysze z „innego wymiaru” artykułują odwieczny żal tych, którzy przedwcześnie umarli, nie znaleźli świata i nie mogli oglądać choćby kolorowych ryb rafy koralowej: „Więc to wszystko było wtedy, kiedy nas...?” (PO, 110). Ich żal okazał się nie mniejszy niż wstyd i ból narratorki, że jeszcze żyje i wszystko pamięta. Odczuwała bowiem „winę ocalałych” – opisaną przez wspomnianą już Yael Daniela postawę lojalności wobec zmarłych, w której zapomnienie o nich, „skończona żałoba”, byłyby zdradą. Dlatego bohaterka opowiadania rozpaczliwie prosiła znikających w wieczornej mgłę kolegów: „Nie odchodźcie, nie opuszczajcie mnie! To nie tylko moje, to także wasze...” (PO, 101). Gnębiła ją jednak świadomość, że niezasłużenie wygrała życie w wojennej ruletce, zaś wszelkie późniejsze kłopoty życiowe były tak naprawdę niczym wobec cierpienia i śmierci rówieśników.

Z tego charakterystycznego dla *osmalonych* żalu wyrastała ogromna chęć symbolicznego przedstawienia zmarłym swoich dzieci, które są spadkobiercami imion swych zamordowanych przodków. Narratorka *Listu do Ojca*³⁹ przywiozła do rodzinnego miasta swego syna, by pokazać mu to, czego już nie ma: „nieba, które wisiało wtedy milcząco nad waszymi skołatanyimi głowami” (L, 29). „Osmalona” córka czuła potrzebę, by opowiedzieć swoim rodzicom, że wykorzystała darowane życie jak mogła najlepiej: że mają oni sześciu prawnuków (po jednym za każdy milion zamordowanych Żydów), że żyją we własnym kraju, gdzie Gwiazda Dawida dumnie powiewa na fładze. Autorka *Listu do Ojca* miała opisywane przez Liftona poczucie „winy psychologicznej” przejawiającej się w przeświadczeniu, że musi rozliczyć się z tego, co zrobiła: „Zbudowałam kibuc. Posadziłam drzewo. Urodziłam dzieci” (L, 30). Dodała także, że realizując „jedenaste przykazanie”, napisała książkę, by ukochani zmarli mogli „jeszcze trochę pożyc”, choćby na papierze.

Powojenne losy „ostatnich rozbitków z Arki Noego”, którzy „powinni być szczęśliwi, ale nie są”⁴⁰, świadczą o tym, że dla *osmalonych* Zagłada nie skończyła się 9 maja 1945 roku. Zostali „skazani na życie” w świecie, w którym nie było dla nich miejsca. Kiedy wracali do dawnych domów, nadaremnie czekali na przywitania z rodziną. Za to z ust nowych właścicieli słyszeli: „Co, nie spalili was wszystkich? Tyłu was jeszcze zostało?” (KO, 11). W słowie „jeszcze” było słychać

³⁹ I. Amiel, *List do Ojca*, w: tejsze, *Podwójny krajobraz*, dz. cyt., s. 29–30. Dalej stosuję oznaczenie L i numer strony.

⁴⁰ I. Amiel, *Koniec wojny*, w: tejsze, *Podwójny krajobraz*, dz. cyt., s. 10–15. Dalej stosuję oznaczenie KO i numer strony.

zakamuflowaną groźbę, więc Żydzi opuszczali własny – już nie swój – dom rodzinny⁴¹.

Fania, bohaterka *Końca wojny* uporczywie czekała na rodziców, codziennie chodziła na dworzec: „Jest pewna, że wrócą, bo jakże nie?” (KO, 11). Ta wiara była podstawą egzystencji dziewczynki, a legła w gruzach, gdy Fania od naocznego świadka dowiedziała się, że jej rodzice podczas ostatniej akcji likwidacyjnej w getcie (27 września 1942r.) zostali wysłani do obozu – jej ukochany ojciec tylko w skarpetkach, bo buty zabrał mu jakiś Niemiec. Wtedy umarła nadzieja Fani, a wraz z nią wiara w Boga, zaś duszę dziewczynki zagarnęła „bezdenne pustka”. Fania i tak była w szczęśliwszej sytuacji niż wielu *osmalonych*, bo знаła przynajmniej datę załadowania rodziców do wagonów, mogła „przeżyć żalobę” i odrodzić się do nowego życia. Jednak nikomu nie była potrzebna, dalsza rodzina kłóciła się, kto miałby ją adoptować. Także w szkole była „inna”, „obca”, zaś pani dyrektor poradziła jej, że skoro wygląda jak Polka, zna katechizm, to powinna się ochrzcić, bo „nie ma więcej sensu być Żydówką” (KO, 13). Fania zaprotestowała, czuła się zobowiązana wobec zamordowanych rodziców, by „pozostać Żydówką na całe życie” (KO, 14). Widziała jednak, że bycie Żydem w Polsce nadal było niebezpieczne więc – jak wielu młodych ludzi – postanowiła wyjechać do Palestyny i budować ojczyznę dla Żydów.

Emocje związane z powojenną tułaczką *osmalonych* odnaleźć można w kilku opowiadaniach Amiel wyraźnie osadzonych w jej osobistych doświadczeniach. Młodzi ludzie, przebywając w obozach dla dipisów w Niemczech, Włoszech i na Cyprze, przeżywali pierwsze miłości, planowali swą przyszłość, rozmawiali o książkach i uczuciach, co było dowodem, że plan unicestwienia całego narodu żydowskiego nie powiódł się hitlerowcom. Młode latorośle zamordowanych rodzin odradzało się do nowego życia.

Jednak *Pierwsze kroki w Kraju* (P, 20–28) wcale nie były spełnieniem marzeń o Ziemi Obiecanej. Najpierw *osmalonych* trzymano całymi miesiącami w obozach przejściowych po tym, jak bez sprzętu i zapasów przekradali się przez Alpy i granice państwowe. W palestyńskim porcie Fanię i innych przybyszów przetrzymano na statku do zakończenia szabasu. Wcale nie było tłumów witających braci ocalonych z Zagłady, nie okazywano im szczególnych względów. Niewątpliwym szczęściem dla sponiewieranych przez tułaczkę ludzi była możliwość najedzenia się do syta. Fania wspomina: „Wszyscy schowaliśmy po kilka kromek i zabrali ze sobą, żeby było na jutro. Bo kto wie?” (P, 21). Mimo obfitości jedzenia i świeżych owoców w ocalonych zostały instynkty z getta nakazujące wykorzystać każdą okazję, by zdobyć jedzenie. W Palestynie okazało się także, że dla miejscowych Fania i jej towarzysze też byli „obcy”: pasażerowie w autobusie lekceważąco się

⁴¹ „I znów uciekali, bo instynkt podpowiadał im, że już na zawsze będą łowną zwierzyną. Ich świat się skończył, utracili bliskich, ale utracili też wszystko, co mogło dać im oparcie, bo nie może być próżni w tym świecie i tam, gdzie było ich życie, było teraz życie całkiem inne, oparte na innych wartościach, innych tradycjach i dla kogo innego”; A. Makowiecka, dz. cyt. s. 34.

na nich gapili, obsesowo zwracali uwagę, by mówili po hebrajsku a nie po polsku. Zmuszono ich także do zmiany imion, jeśli nie dawały się zapisać po hebrajsku.

Taką traumę utraty części tożsamości przeżyła koleżanka Fani – Irenka, która stała się Irit i bardzo płakała, bo zmianę imienia nadanego przez zamordowanych w Treblince rodziców uznawała za zdradę wobec nich. Fania zaś przeżyła wielkie upokorzenie, gdy odwiedzeni przez nią ciocia i wujek zupełnie bezmyślnie zaprosili znajomych, by ją sobie obejrzeni jako „sierotę po Hitlerze” tak, jakby była rzadkim okazem w menażerii. Bliscy nie mieli zamiaru zatrzymywać Fani, mimo że oprócz nich nikogo nie miała. Ciotka od razu powiedziała, że dziewczyna przyjechała na jedną noc, więc tylko dla niej nie warto wyjmować ciepłej kołdry. Wujek zaś zdecydował, że Fania musi mieć konkretny zawód np. krawcowej. Nie wziął pod uwagę jej marzeń o maturze i uniwersytecie, tak jakby młoda kuzynka nie miała nic do powiedzenia w sprawie swego losu.

Także po wielu latach pobytu w Izraelu ocaleni z Zagłady przekonywali się, że wciąż muszą się bać, że wojna trwa, mimo że zmieniała swoje oblicze. Narratorka *Ostatnich rozmów*⁴² czuwająca przy umierającej przyjaciółce, uświadomiła sobie, że choć obie były przekonane o „wyczerpaniu swej porcji strachu” podczas Zagłady, to on cały czas będzie im towarzyszył. Teraz bały się o swoje dzieci i wnuki zagrożone „gazem Saddama”. Do grona żydowskich matek, które wciąż traciły synów, należała Chana⁴³. Jej syn Szmuel zginął w pierwszym dniu wojny *Jom Kipur*, spalił się w czołgu wraz z całą załogą. Matka nie przyjęła do wiadomości tej śmierci i stworzyła alternatywny życiorys Szmuela, w którym został znanym chirurgiem z Brazylii. Otrzymywała nawet od niego listy (pisała je dawna koleżanka z obozu), co nie uchroniło żydowskiej *mater dolorosa* od opinii, że postradała zmysły. Po latach okazało się, że jej pierwszy synek, półtoraroczny Szmulek, umarł z głodu w wagonie jadącym do Treblinki. Chana tak wytłumaczyła córce swoje zachowanie: „Czy myślisz, że ja naprawdę wierzyłam, że Szmuel nie zginął na froncie? (...) Powiedz mi tylko, córeczko, ilu Szmuelów w jednym życiu może stracić jedna Chana?” (Ch, 42).

Bycie *osmalonym* rodzicem wymagało podjęcia trudnej decyzji moralnej: jak wychowywać młodych i wpływać na ich postrzeganie Niemców. W rodzinie młodego Chaima⁴⁴ wyrzucano do śmieci wszystkie rzeczy wyprodukowane w Niemczech, nie jeżdżono do tego kraju, ani nie brano odszkodowań. Kiedy nastoletni Chaim chciał gościć u siebie niemieckiego chłopca przybyłego w ramach wymiany międzynarodowej, ojciec gwałtownie zaprotestował. Potem okazało się, że miał przed wojną rodzinę, jego córeczki Chajcie i Surele zamordowano, a jego samego spod stosu trupów uratował rosyjski oficer. Przyjęcie młodego Niemca

⁴² I. Amiel, *Ostatnie rozmowy*, w: teże, *Podwójny krajobraz*, dz. cyt., s. 102–108.

⁴³ I. Amiel, *Chana*, w: teże, *Podwójny krajobraz*, dz. cyt., s. 39–42. Dalej stosuję oznaczenie Ch i numer strony.

⁴⁴ I. Amiel, *Do trzech razy sztuka*, w: teże, *Podwójny krajobraz*, dz. cyt., s. 31–38. Dalej stosuję oznaczenie D i numer strony.

w swoim domu uważał za zdradę wobec najbliższych, za jakąś formę wybaczenia czegoś, czego nie można wybaczyć: „A co z moimi Chajcie i Surele? To znaczy, że nikt ich nie zamordował, to znaczy, że nigdy ich nie było? To teraz tak? Wszystko normalnie? Tak?” (D, 33).

Matka Chaima próbowała żyć normalnie: zoperowała numer obozowy na przedramieniu, wraz z mężem stworzyła namiastkę rodziny: zamiast wujków i cioć byli znajomi z obozów, z grup dipisów. Matka uważała, że nigdy nie wolno zapomnieć „tamtych dzieci”, ale nie można też młodego pokolenia wychowywać w nienawiści. Mimo to Chaim po spotkaniu z reprezentantką niemieckiego biura podróży wciąż mył podaną jej rękę, gdyż czuł, że jest splamiona, jakby dotknął jakiegoś śliskiego gada: „Po raz pierwszy w życiu uściśnąłem niemiecką dłoń i nie mogłem sobie dać z tym rady” (D, 34). Potem czuł dziwną satysfakcję obserwując nerwowe reakcje Niemki, gdy wspominał, że rodzice doskonale znają jej język, bo byli w obozie koncentracyjnym. Ona zaś wyznała, że podczas wojny odbyła wycieczkę do Polski, podczas której atrakcją było zwiedzanie częstochowskiego getta. Matka Chaima chciała spotkać się z panią Angelicą Duntz i wtedy doszło do wstrząsającej, ale pięknej sytuacji. Matka opowiedziała, że pamięta jak dwie Niemki w grupie esesmanów przyjechały zwiedzić sierociniec w getcie: „Stałam tak blisko, że mogłam dostrzec w pani oczach odrazę, jak gdyby patrzyła pani na jakieś obrzydliwe robactwo” (D, 38). Drugi raz zetknęły się w Genui, skąd statki wywoziły zbrodniarzy wojennych do Ameryki Południowej, a Żydów do Palestyny. Po tych słowach Niemka z pochyloną nisko głową powiedziała: „Dziękuję, że zechciała pani spotkać mnie po raz trzeci” (D, 38). Angelica Duntz doceniła wielką siłę matki Chaima, która zdobyła się na wybaczenie, konfrontację z przedstawicielką narodu, który jej, Żydówce, odebrał absolutnie wszystko.

W sytuacji nierozwiązywalnego konfliktu moralnego była inna matka – Noemi⁴⁵, Żydówka, której syn związał się z Rut – Niemką. Podczas pierwszego spotkania dziewczyna zwróciła uwagę na tatuaż sinymi cyframi na przedramieniu Noemi, a ta odważyła się zapytać, gdzie narzeczona syna się urodziła, mając nadzieję, że jest może Dunką. Rut odpowiedziała, że urodziła się w Wupertallu, a wtedy Noemi zrobiło się słabo, o mało nie upadła, bo nazwa miasta sprawiła, że przed oczami Żydówki „stanął jak żywy ten piekielny esesman z naszego obozu – Gunter z Wupertallu” (WS, 71). Noemi uświadomiła sobie, że Zagłada dopadła ją na drugim krańcu świata, choć wyrwała się z jej szponów, okaleczona, ale żywa. Nagle kobieta ze zniechęconego plemienia chce porwać jej syna i „zatrucić naszą krew” (WS, 72) krwią germańską. Noemi znalazła się w sytuacji tragicznej. Była rozdarta między wielką miłością do syna, pragnieniem jego szczęścia i świadomością, że Rut niczemu nie jest winna, bo nie wybierała sobie narodowości – a poczuciem zobowiązania wobec zamordowanych, w których imieniu nie miała prawa wybaczać: „ci wszyscy umęczeni w ostatnich chwilach swego życia

⁴⁵ I. Amiel, *Współczesny splot*, w: tejże, *Osmaleni*, dz. cyt., s. 70–78. Dalej stosuję oznaczenie WS i numer strony.

błagali o jedno tylko: „nie zapominajcie i nie wybaczajcie !!” (WS, 73). Noemi nie wyobrażała sobie życia ze świadomością, że w żyłach jej wnuków popłynie krew morderców jej rodziców i całej rodziny, dlatego stwierdziła, że już nie chce żyć, bo nie poradzi sobie z tą sytuacją trudną przecież dla wszystkich.

Jej syn po prostu pokochał Rut, ale bał się reakcji ukochanej matki i tak jak wielu potomków *osmalonych* poczuł się zniewolony i uwikłany w nie-swoją historię i obarczony jarzmem nie-swojej pamięci. Myślał nawet, jak jego życie byłoby łatwiejsze bez matki jej „czarnej otchłani, tego brzemienia jej przeszłości” (WS, 75). Po spotkaniu rodzinnym uświadomił sobie, że Zagłada nie minęła i dotknęła także jego. Wiedziała to także Rut, której Amiel oddała głos. Młoda Niemka urodzona dawno po zakończeniu wojny też okazała się ofiarą Szoa. Pół wieku po wojnie Holocaust wpłynął na jej losy i zmusił, by pokutowała za zbrodnie przodków, porzucając marzenia o życiu z Boazem. Rut wiedziała, że ciąży na niej „najbardziej niezwykle poczucie winy metafizycznej” (WS, 77), którą obarczone są także młode pokolenia Niemców, że jej przynależność narodowa i historyczna – jak fatum – „położyły lodowatą łapę” (WS, 78) na najpiękniejszej miłości jej życia. Wiedziała, że Boaz będzie musiał wybrać między matką a nią, więc zawczasu go opuściła, by nie zmuszać ukochanego do takich decyzji.

„To wszystko co ja mówię, to jest jakieś...echo tego, co bym chciała powiedzieć...” – słowa Krystyny Żywulskiej, wypowiedziane w jej rozmowie z Barbarą Engelking⁴⁶, przywołują postawione już wcześniej pytanie: jak opowiadać o Szoa? Bohaterowie utworów Irit Amiel, a także inni ocaleni nie chcieli mówić o Holocauście, nie pisali wspomnień, bo twierdzili, że niemożliwe jest przekazanie tego, czego doświadczyli. Inni opowiadali – choćby Barbarze Engelking i Irit Amiel – ale byli przekonani, że nikt, kto Zagłady nie przeżył, nie może ich zrozumieć. Uznali więc, że przekazanie prawdy o Szoa jest możliwe tylko poprzez sztukę i literaturę. Byli też ocaleni, którzy bezpośrednio po wojnie nie mówili o swoich doświadczeniach, ale po wielu latach spisali swe wspomnienia. Mogli to zrobić, gdy pokonali charakterystyczną dla ofiar chęć ucieczki od traumatycznych doświadczeń wojennych. Dlatego wcześniej próbowali zapomnieć o własnych przeżyciach, gdyż przeszłość była dla nich zbyt ogromnym ciężarem. Każde więc świadectwo, czy to napisane w formie dokumentalnej czy literackiej, jest dowodem na słuszność słów Henryka Grynberga ze wstępu do *Podwójnego krajobrazu*, że problematyka Holocaustu nie jest wyczerpana, że nie napisano jeszcze wszystkiego, a każdy utwór dowodzi, że w otchłani Szoa nie ma dna. Tym większy szacunek należy się *osmalonym*, którzy zdecydowali się mówić, pisać, wspominać, a zatem walczyć ze swoimi wojennymi demonami. Ocalonych mężczyźli przecież powtarzające się koszmary nocne, które blokowały pamięć i chęć dzielenia się wspomnieniami. Czasem zdarzało się, że możliwość refleksji nad swoim życiem była przyczyną samobójstwa. Ocaleni bali się też niezrozumie-

⁴⁶ B. Engelking, dz. cyt. s. 268.

nia ze strony otoczenia, dlatego milczeli, by poradzić sobie z własną psychiką. Obawiali się także oceniania swych zachowań i postaw przez ludzi, którzy nie znali wojennych realiów. Sami też nie chcieli w swoich relacjach oceniać ludzi i wartościować wydarzenia, cudze motywacje i zachowania. Lawrence Langer zauważył, że ofiary – bohaterowie książki Engelking, ale także opowiadań Amiel – zamieszkiwały dwa niemożliwe do pogodzenia światy: „tamten świat – *choicelles choice* – i świat aktualnych sądów na temat przeszłości”⁴⁷. Inni ocaleni milczeli, bo bali się stereotypizacji doświadczeń wojennych. Istnieje kanon opowiadania o wojnie jako przygodzie, zaś relacje ludzi na przykład z getta odbiegają od tego, co „bohaterskie”: byli głodni, brudni, bali się i nie walczyli z Niemcami. Niechęć do opowiadania może łączyć się z niemożnością wybaczenia, a zatem zamknięcia przeszłości. Jednak nienawiść po latach wygasa, bo nie można długi czas odczuwać tak silnych i destrukcyjnych emocji. Z upływem lat ból wspomnień słabnie, wydarzenia powojennego życia absorbują świadomość *osmalonych*, ale trwa w nich zobowiązanie do realizacji „Jedenastego przykazania”: pielęgnowania pamięci o tych, którzy musieli:

Wraz ze swoimi zasymilowanymi
Mężami żonami dziećmiakami
Wnukami mówiącymi nieskazitelną
Mickiewiczowską Tuwimowską
Polszczyzną pójść do gazu
I spłonąć
I tylko ja jedna z rodziny
Pozostałam osmalona
Żeby pamiętać ich
Wspominać opłakiwać i opisywać
Do ostatniego tchu mego⁴⁸.

LIDIA CIBOROWSKA – nauczycielka języka polskiego w Zespole Szkół Technicznych w Łomży. Zajmuje się twórczością Magdaleny Tulli, a także tematyką relacji polsko-żydowskich (XIX–XX wiek), dydaktyką i pedagogiką w dwudziestoleciu międzywojennym oraz innymi zagadnieniami z pogranicza literatury i kultury. Miłośniczka historii i urody Paryża, fotografii i koni. Właścicielka kolekcji kaktusów i opiekunka gromadki kotów.

⁴⁷ L. Langer, *Holocaust Testimonies – the Ruins of Memory*, New York 1991, s. 80, cyt. za: B. Engelking, dz. cyt. s. 275.

⁴⁸ I. Amiel, *Przodkowie*, w: *tejsze, Podwójny krajobraz*, dz. cyt., s. 50.

MARCIN CZERWIŃSKI
UNIwersytet Wrocławski

CZYTANIE POETY NA GŁOS SŁUCHACZOM. EMOCJE NEGATYWNE

Czym jest czytanie poety na głos negatywne i dlaczego ma negatywny rezonans? I czy nie jest to w ogóle oksymoroniczne zestawienie? Jak można sobie wyobrazić negatywność czytania, skoro samo w sobie, kulturowo, jest odbierane jako czynność pozytywna, jako dzielenie się ze wspólnotą czymś swoim (tu: tekstem i głosem) i chyba w żadnym kręgu kulturowym nie towarzyszy jej znaczenie pejoratywne?

Ponad dwie dekady temu w niezależnym krakowskim środowisku literackim powstała idea czytania literatury na głos – stało się nią wolne pismo mówione „NaGłos”. Bezpośrednią przyczyną historyczną dla tego zjawiska było funkcjonowanie w PRL-u cenzury rewolucyjnej, która nie dopuszczała do publikacji wszystkich tekstów, także w prasie literackiej; dzięki zaistnieniu zjawiska „NaGłosu” poeci i pisarze wypowiadali się w sposób nieskrępowany. W czasach komunizmu to, co czytane na głos, po roku 1989 zyskało swą wersję papierową, w postaci normalnie ukazującego się już czasopisma literackiego (od roku 1990).

Faktycznie czytane w PRL-u na głos, mogło mieć tylko i wyłącznie funkcję pozytywną społecznie, zwłaszcza w zmaganiach o wolność, w tym – z cenzurą. Pomińmy jednak aspekt historyczny i zastanówmy się nad innym, immanentnym twórczości, aspektem czytania poezji przez autorów.

Punktem wyjścia niech będzie jeden ze zjazdów poetyckich na festiwalu Manifestacje¹, organizowanym co roku w Warszawie przez Staromiejski Dom Kultury. W roku 2012 czytania poezji odbywały się w zadymionej sali klubu Solec na Powiśle. Atmosfera przypominała więc nieśmiertelny mit spotkań poetyckich: alkohol, kawa i papierosy. Zaproszeni goście, którym przeszkadzał dym nikotynowy, mieli dwa wyjścia: albo słuchanie poezji w roli biernych palaczy, albo opuszczenie sali. Dlaczego w artykule o literaturze piszę o dymie papierosowym? Nie tylko dlatego,

¹ Impreza szczytu się świetną marką wypracowaną dzięki niestrudżonym organizatorom: Beacie Guli, Tomaszowi Świtalskiemu oraz redakcji czasopisma literackiego „Wakat”, skupiającego grono młodszych warszawskich poetów i krytyków

że w czasie trwania festiwalu działała w pełnej rozciągłości ustawa zapobiegająca paleniu w miejscach publicznych. I nie tylko dlatego, że i mnie samemu bardzo przeszkadza dym nikotynowy. Chodzi o coś innego – a mianowicie, że czytanie własnej poezji uwalnia wielkiego dzina *ego* autorów. Inaczej mówiąc, dym który wydychają na sali wśród publiczności, odzwierciedla w symboliczny sposób ich rozrośnięte *ja*, wyrażając jednocześnie lekceważenie sobie, a może nawet pogardę żywioną dla (zwykłej) publiczności. Na pierwszy rzut oka wydaje się to istnym paradoksem: jak to możliwe, że można gardzić słuchaczem własnej twórczości...?

A jednak jest to wyjątkowo logiczne. Bowiem poezja, jako swoiste medium Narcyza, nie służy komunikacji międzyludzkiej, lecz prezentacji własnego *ja*. Wielokrotnie mówiono o sile ekshibicjonizmu w poezji – to ekshibicjonizm jakby dla siebie, nie dla innych. Poeta potrzebuje publiczności, jej wzroku, nie jest jednakże stworzony dla niej; stanowi ona dla niego zwierciadło potwierdzające własną wartość i wyjątkowość, nic więcej – może traktować ją całkowicie przedmiotowo. Przypadek dandysa Charlesa Baudelaire'a stanowi w tej mierze przykład wręcz wzorcowy, tak jak opisał fenomen Baudelaire'a Jean-Paul Sartre w słynnym eseju. Poeta nie czyta innym, czyta sobie. Nie ceni zdania szarych słuchaczy, nie ceni zdania amatorów, którzy dopiero zaczynają pisać albo traktuje ich jak grafomanów; może cenić co najwyżej zdanie krytyków i kolegów po piórze. Zwykły czytelnik jest dla niego uprzedmiotowiony, to wiersz jako dziecko stanowi dla niego podmiot, nie zaś czytający. Wszystko to zawiera modernistyczny mit o wyjątkowości artysty oraz jego sprzecznie wobec kołtuńskiego społeczeństwa, mit wciąż głęboko zakorzeniony w kulturze i przeżywający wciąż nowe odsłony w różnych objawach abnegacji wśród artystów, nie tylko pióra.

Na wspomnianych przeze mnie spotkaniach z publicznością występowała plejada polskich poetów młodego i średniego pokolenia. Wszyscy – mówiący jakby do siebie w tym nikotynowym nimbie. Niektórzy pozwalali sobie na całkowicie nieczytelne pod względem semantycznym (choć głośne) czytanie. Czytali na tyle szybko, że słuchacz nie był w stanie rozpoznać znaczeń poszczególnych słów. Od razu zaznaczmy, że nie była to kwestia złej wymowy czy słabej dykcji, bo w pozostałych wypowiedziach – poza czytaniem wierszy – wymawiano słowa niezwykle dokładnie i wyraźnie.

Wydaje się, że nieczytelne czytanie na głos nie wynikało ze złej woli. Logika nakazuje mniemać, że poeci świadomie pragnęli wypaść jak najlepiej przed publicznością, natomiast, z psychologicznego punktu widzenia, mimo świadomych chęci twórców to ich własna nieświadomość nakazywała im być niezrozumiałymi. To nieświadomość narcystyczna, która nie potrzebuje i nie poszukuje kontaktu z obcym, w ten sposób blokując komunikację werbalną. Nieświadomości poety wystarczy własne epicentrum. Tak głęboko zakorzenione w niej jest własne *ja* twórcy. Nieświadomość egocentryczna wspierana jest kulturowo przez wspomniany już mit poety osobnego i szalonego, poety buntownika i rewolucjonisty, z drugiej jednak strony musi walczyć z przeciwną tendencją, którą wyznacza klasyczny wieczór poetycki, będący oswojoną, czyli uspołecznioną formą wspól-

noty literackiej: publiczności i twórcy. I nawet jeśli tendencja komunikacji kulturowej/językowej jest na tyle silna, że tłamsi wewnętrzny głos izolacji i arogancji względem słuchaczy, czyli narzucona konwencja spotkania i kontaktu z obcym/drugim bierze górę, wówczas nieświadomości pozostaje mowa ciała. Wobec posłusznego i wyraźnego języka, łączącego mówcę i słuchacza, ciało tężeje, wykrzywia się, próbuje się wyrwać z opresji. Dlatego poeci nierzadko nie zwracają się *en face* do publiczności, ale lubią patrzeć w bok, w podłogę albo sufit. Brzmi to komicznie i wygląda komicznie, niemniej chodzi nam o ucieczkę ciała, twarzy, wymawiających ust. Czasem pozwalają sobie na arogancję i pogardę – wtedy spoglądają z góry; zdarza się, że palą przy tym papierosy i są pod wpływem alkoholu, np. spożywają go na scenie. Należy to – tak jak niechlujny ubiór – do tzw. dobrego tonu, wówczas arogancja miesza się z abnegacją. Być poza nawiasem społeczeństwa.

Przedziwną odmianą takiego kompleksu sprzeczności jest poetka/poeta zawstydzony, u którego blokada przekazu wynika nie ze złych uczuć żywionych wobec słuchaczy, ile z nie dającego się zwalczyć wstydu, nieśmiałości. Jeśli pisanie w dzisiejszych czasach wiąże się z komfortem zapośredniczania własnego ekshibicjonizmu w bezpieczeństwo gabinetu, papieru i komputera, to sytuacja „wieczoru autorskiego”, czyli bezpośredniego kontaktu z czytelnikami, całkowicie ten pierwotny komfort neguje. Stąd czytający poeci wpadają pomiędzy Skyllę i Harybdę, stąd ich jaźń podlega sprzecznym ukierunkowaniom, zmuszona do rozdwojenia. Z jednej strony kusi ich pierwotne pragnienie podzielenia się własnym tekstem z Innym, z drugiej – szereg blokad i niechęć do pokazywania intymności na zewnątrz, związana znów z mitem nieprzekazywalności sfery duchowej. I jak Baudelaire, który nienawidzi tłumu, ale też potrzebuje tego samego tłumu, bo potrzebuje jego spojrzeń, by w ogóle zaistnieć jako dandys – tak współczesny poeta targany jest na publicznej scenie przeciwstawnymi uczuciami. Jak wskazuje Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra*, „wizów pragnie duch poety, chociażby to były nawet woły!”²

A zatem czytanie na głos przez poetę neguje energię przekazu i komunikacji, na wszelkie sposoby konstruując kokon ochronny. Być może w ogóle nie powinno się zmuszać poetów do takich czytań? Cóż jednak począć, skoro sami chcą, nęceni sławą i rozpoznawalnością publiczną. Pozostaje im fałszywie kokietować i cynicznie grać rolę atrakcji wieczorku autorskiego. Ta immanentna sprzeczność w twórczości poetyckiej, konflikt izolacji i komunikacji, nie mówiąc już o tym, że przejawia się także w sferze samego tekstu, powoduje, że życie literackie poetów obfituje w etyczne kontrowersje. I jak w każdym środowisku artystycznym, nastawionym na indywidualistyczne aspekty twórczości, konkurują ze sobą narcyzm oraz poczucie wspólnoty zawodowej, środowiskowej albo wspólnoty z czytelnikami. Można mniemać, że indywidualizm bierze górę nad zawodową solidarno-

² F. Nietzsche, *O poetach*, w: tegoż, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 116.

ścią. Dopiero niektórzy krytycy, pełni dobrej woli, muszą konstruować programy artystyczne, które stawiają na pierwszym miejscu budowanie wspólnoty, nie jest to jednak niestety programowanie w pełni przekonujące³.

Czy można więc wierzyć poetom co do ich wspólnotowości, czy duch anarchii jest do tego skłonny? Otóż anarchia sama w sobie, jako idea, jest pełna pozytywnych wartości, dowodzą tego pisma teoretyków anarchizmu. A jednak, w przypadku poetów musiałaby rozminąć się sfera pisarstwa i sfera ideologiczna, zawarta w ich twórczości. Pisarstwo (pisanie) jest z gruntu aspołeczne, zatem poeta może wkładać w swój tekst idee społeczne, wśród nich anarchizm, nie może to jednak zmienić jego sytuacji jako piszącego indywiduum. Rudymenta egocentryczne nie mogą zniknąć z postawy poetyckiej, gdyż przeczyłoby to sposobowi istnienia pisania/pisarstwa. Kolejny rozdzwięk rozdziela pisarstwo i bycie. Znow, poeta jako jednostka społeczna może wyznawać i żyć według zasad anarchizmu, a jednak jako indywiduum twórca musi za podstawę swoją mieć egocentryzm.

Jeśli więc poeci/pisarze brzydzą niektórych swoim egocentryzmem – w tym także Nietzschego: „Zaprawdę, ich duch jest pawiem pawi i morzem próżności”⁴ – to trzeba przy tym pamiętać, że poeta/pisarz musi podlegać mechanizmowi narcyzmu i egotyzmu, inaczej byłby stracony dla pisania. Co więcej, niemiecki filozof za Platonem stwierdza z pewnym okrucieństwem niewiedzę poetów, a co za tym idzie – obnaża ich socjotechniki, maskujące tenże brak wiedzy. „upodobaliśmy sobie ubogich w duchu, osobliwie zaś młode niewiasty!” – pisze w pierwszej osobie liczby mnogiej narrator, Zaratustra⁵, bo także on jest poetą, tyle że zdolnym do autokrytycyzmu. Nietzsche grzeszy tu szowinizmem i mizogynizmem, dla nas jednak w tym momencie istotne jest to, że czytający swojej publiczności poeta jest też selekcjonerem tej publiczności; poszukuje odpowiednich jednostek, by żyć z nimi w symbiozie podziwu dla swego talentu i rzemiosła, potrzebuje odbiorców chłonnych jego narcyzmu i egotyzmu, tak by system ten, bliski religijnym współzależnościom, działał bez zarzutu. Więc jeśli wspólnota, to wspólnota podległości i zależności. To Platónskie ogniwo magnesu, zbierające wokół piszącej jednostki okręgi adoratorów, uzależnionych od twórczości poetyckiej, biernych i słuchających. Nie zadających pytań, poza tymi, których poeta oczekuje, by mogły potwierdzić jego dumne *ja*.

Wśród poetów, którzy czytają „na wspak”, co rozumiem jako czytanie blokujące przekaz czytelnikom, jest również Konrad Góra. To poeta jak najbardziej tu na miejscu, w tym kontekście, uznany zresztą przez lewicujących krytyków związanych ze środowiskiem „Krytyki Politycznej”, takich jak Igor Stokfiszewski i Przemysław Witkowski, za jednego z tych młodych poetów (obok Tomasza

³ Wśród nich utopiiny projekt Igora Stokfiszewskiego, częściowo diagnozujący, a częściowo prognozujący zwrot polityczny (czyt. wspólnotowy) w aktualnej literaturze i sztuce. Zob. I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

⁴ Nietzsche, dz. cyt., s. 116.

⁵ Tamże, s. 115.

Pułki i Szczepana Kopyta), w których drzemie największy potencjał rewolucyjny – w sferze estetyczno-politycznej⁶.

Kiedy Góra czyta swoje wiersze, niejednokrotnie daje upust swojemu egocentryzmowi i próżności. Wrażenie jest często bardzo silne: genialnemu językowi poetyckiemu towarzyszy blokada komunikacyjna niesiona w intonacji głosu, gestach, mowie ciała, fatalnej artykulacji wypowiedzanych słów. Wszystko, jakby poeta nie chciał, ale musiał. Tym co go zmusza nie jest jednak publiczność ani organizatorzy spotkań poetyckich. Tym może być kwestia bytowa i konieczność zarobku. Jestem jednak głęboko przekonany, że najważniejszy powód tkwi w psychice tego autora: jest nim jego własne *ego*, jego potrzeba pogardy i dumy albo dumy i publicznego gestu separacji (*splendid isolation*), a właściwie na okrągło powtarzanych gestów separacji oraz autoalienacji.

Zajrzyjmy do drugiej książki tego autora z roku 2011⁷. Jako motto otwiera ją wiersz Egona Bondy'ego, zapisany w języku oryginału, po czesku, co świadczy o hołdzie poetyckim ze strony Góry. Lecz czy taki gest równocześnie nie wiąże się z pogardą wobec polskojęzycznego czytelnika? Rzecz jasna, nie zamierzam podważać zabiegu wprowadzenia do książki odmiennego socjolektu, nie chcę też polemizować z trywialnym argumentem „poezja nie zna granic”, nie mam wreszcie nic przeciw czeskiemu. W ogóle, jak całościowo język poetycki Góry – i ten ruch wydaje się być rewolucyjny i genialny w swojej prostocie. Ale wciąż chodzi mi o aspekt relacji z publicznością, zapewne filisterską (czy burżuazyjną), dodaję, mniemając co do przekonań autora *Pokoju widzeń*. Dla mnie więc to gest zamontowany na osi hołd–pogarda. W dodatku tekst tego wiersza bywa tak czytany przez autora na spotkaniach z czytelnikami, z taką abnegacją, że już w ogóle niczego nie można zrozumieć. Tekst i czytanie autora alienują wówczas publiczność podwójnie, negując ją jako trwały element negowanego systemu.

Zupełnie inaczej postępuje Szczepan Kopyt, drugi wybitny poeta tej formacji. Podczas gdy na przykład jeszcze Tomasz Pułka, kiedy czytał publicznie, jego komunikat nie był dostępny publiczności z powodu narkotyków i alkoholu, które utrudniały werbalizację wypowiedzi poety („koneser i piewca substancji psychoaktywnych” – pisał o nim Przemysław Witkowski w swoim manifestie nowej poezji⁸), to strategia Kopyta jest diametralnie inna. Nie tylko dlatego, że ten ostatni autor zajmuje się również zawodowo muzyką i współtworzy muzyczne, a dokładniej *yassowe* opracowania swoich tekstów poetyckich. On – jak się wydaje – chce bardzo wyraziście docierać z sensami do słuchających odbiorców, a przy tym wprawiać ich w swoisty trans. Jest w tym być może chęć zawładnięcia słuchaczami, zawładnięcia ich estetyczno-polityczną świadomością, którą Kopyt chciałby zapewne przebudować, tak jak i porządek społeczny wokół.

⁶ I. Stokfiszewski, dz. cyt., s. 132–139, P. Witkowski, *Trzeba zabić starych poetów*, „Przekrój” 2012, nr 12.

⁷ K. Góra, *Pokój widzeń*, Poznań 2011, s. 7.

⁸ P. Witkowski, dz. cyt.

Dlatego jego „autoczytania” mają charakter trochę rapowania a trochę inkantacji, zaśpiewu, podczas których publiczność podlega „hipnotyzującemu” czarowi dźwięków i brzmień języka. Często dochodzi do tego po prostu uruchomiony z laptopa rytm „bepopowy”. Sądzę, że właśnie taka hipnoza jest pewnym celem tych poetyckich realizacji, wykonań wokalnie-brzmieniowych wierszy własnych Szczepana Kopyta; nie jestem pewien czy uświadomiona, ale podejrzewam (biorąc pod uwagę wysoką świadomość metaliteracką i filozoficzną tego poety), że jak najbardziej tak. Mam więc wrażenie, że Kopyt z pełną świadomością buduje takie „słuchowiska” muzyczne, oparte na melorecytacjach i specyficznym rytmie, próbując wywrotową treścią swej poezji niejako zahipnotyzować słuchaczy. Pułapka, w jaką tradycyjnie wpada takie działanie, jest jedna: muzyka może uspić rewolucję. Znaczyłoby to, że czar dźwięków i brzmień może zakryć wywrotowe znaczenia słów i poeta nieświadomie zakłóca to, na czym mu zależy. Jest jednak kolosalna różnica między takimi zakłóceniami a zakłóceniami typu technicznego (Pułka) albo świadomą blokadą (Góra). Otóż przekaz Kopyta jest przekazem nakierowanym na publiczność, jest potrzebą komunikacji z tą publicznością. Tej wartości nie daje się zniszczyć podczas autoczytania za pomocą technik osłabiających znaczenia języka. Kto zresztą słuchał Kopyta, ten wie: hipnotyzuje, ale jego przekaz sensów jest tak klarowny, że czar formularno-muzyczny nie jest w stanie zagłuszyć sensów tekstu, w tej hipnozie współdziała z nimi.

Natomiast jedna rzecz w tych hipnotyzujących „protest-songach” Szczepana Kopyta mnie osobiście niepokoi, a wiąże się to z kwestią ideologii, tak ważną wśród tych nowych poetów. Otóż gdy słyszę, kiedy Kopyt melorecytuje (podaję z pamięci): „jestem tam, gdzie głodni...”, to odbiorcy trudno odczuć wiarygodność takiego przekazu społecznego: poeta siedzi na kanapie w kawiarni, czyta ze swojego laptopa, ma się dobrze, być może pije piwo; sprecyzujmy: kawiarnia ta leży wiele tysięcy kilometrów od miejsca, gdzie umierają głodni. W tym wypadku (być może prawdziwe) dążenie autora na takim autoczytaniu obnaża fikcję literacką: neguje przekaz estetyczno-polityczny, bo zgodnie z ideologią społeczną, którą niesie, nie możemy czytać jej tylko jako metafory, bo zbyt przypomni wówczas zakłamane slogany polityków systemu władzy. Powinniśmy brać ją literalnie – inaczej stanie się nic nie znaczącą przenośnią, czystym sentymentalnym ozdobnikiem. Właśnie, nie może ona działać tak jak jakikolwiek estetyzm (symbol, metafora uczucia i stanu wewnętrznego) wzmacniający neoliberalizm, ale jako prosty przekaz anarchistyczny i komunistyczny (do takiej ideologii przyznaje się Kopyt), który ma wyrażać wspólnotę piszącego i tych, którzy głodują. Ale ja wyczuwam tu hipokryzję. Pięknie prosty, ale zbyt łatwy chwyt w kontekście takiego kanapowego czytania.

To nie to samo, co w wierszu Władysława Broniewskiego *Do przyjaciół-poetów*: „Przyjdzie dzień, / przyjdzie dzień, / i radośnie będziemy podpalać!”⁹.

⁹ W. Broniewski, *Do przyjaciół-poetów*, w: tegoż, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1973, s. 125.

A może to samo? Broniewski aktywnie działał politycznie, co przypłacił zresztą krótkim uwięzieniem w latach 30., a wspomniany wiersz opublikował w roku 1938, w tomie *Krzyk ostateczny*. W radykalny sposób zaświadczył swoją postawą życiową radykalizm tego wiersza. To radykalne zaświadczenie wspiera ideę anarchistyczną, wywrotową, i ja mu wierzę, kiedy pisze: „będziemy podpalać”. I ja mu wierzę, mimo że to metafora i czytam ją jak metaforę (poeci to „podpalacze serc”). W tym wypadku fikcja wspiera realność. W wypadku kanapowych czytań o głodzie w krajach trzeciego świata mam natomiast wątpliwości¹⁰. Kto wie, zapewne wiersz Szczepana Kopyta pięknie zagra czytany w książce przez czytelnika, bez pośrednictwa poety. Zniknie wówczas ta niepotrzebna instancja, jaką jest żywy autor, czytający swoje wiersze. Zatruwający je, negujący znaczenia, negujący nawet fikcję. Albo jak Konrad Góra niepotrzebnie dystansujący się od swoich tekstów, czytający je z pewnym błazeństwem, ironizujący nimi, wywracający sensy.

Możemy mniemać, że Roland Barthes w swoim słynnym, rewolucyjnym artykule *Śmierć autora* broni tekstu także przed takimi nicującymi zawłaszczeniami ze strony autorów, przed ich destrukcyjnymi znaczeniami czytania podczas spotkań poetyckich, przed ich własnym głosem.

Przeciwko fizycznym zawłaszczeniom głosu autorskiego występuje także sam Philip Larkin, stawiając ponad wszystkim cichą lekturę. Według tego angielskiego poety „każde faktyczne wykonanie wiersza wprowadza barierę między wykonaniem poety oraz czytelnikiem/słuchaczem”¹¹. Larkin zamiast takiej odautorskiej interpretacji brzmieniowej, „fałszującej” głos i dykcję, apologizuje wiersz jako zapisany tekst, w który wmontowane są zamierzenia podmiotu piszącego, określające ściśle realizację głosową. W czytanim indywidualnie zapisie wiersza (czytanim wyłącznie we własnej świadomości) – pisze Larkin – „czytelnik powinien „słyszeć” to równie wyraźnie, jakbyśmy byli w pokoju i mówili do niego”¹². Pominąć wypada czynniki biograficzne, które prawdopodobnie przyczyniły się do takiej koncepcji tekstu poetyckiego: Larkin jąkał się podczas wypowiedzi publicznych. Pominąć należy dlatego, gdyż to radykalna sytuacja, która choć dobrze symbolizuje cały teoretyczny problem – jest tylko genealicznym punktem wyjścia dla myśli metaliterackiej. Istotniejsze w tym Larkinowskim sprzeciwie wobec autorskiego czytania na wieczorkach poetyckich jest przekonanie, iż moda na poezję, która

¹⁰ W przypadku Władysława Broniewskiego pojawiają się wątpliwości co do użyc jego poezji. Przytoczyłem jego wiersz nie bez powodu. Otóż na spotkaniu poetyckim ze Szczepanem Kopytem, Konradem Górą i Darkiem Foksem podczas wrocławskiego Mikrofestiwalu młodej poezji (październik 2012), ten ostatni przeczytał ten właśnie utwór Broniewskiego. Spotkanie nosiło tytuł *O anarchii w poezji* – jaki jednak związek z anarchizmem (czy tym bardziej anarchią) ma Broniewski? Nie tylko dlatego, że walczył w poezji o bardzo klarowną wizję komunistyczną, nietożsamą z anarchizmem, jak też dlatego, że później uczestniczył w systemie absolutnie odległym od anarchizmu czy anarchii w poezji.

¹¹ B.J. Leggett, *Dzień dobry, bluesie*, przeł. J. Fruzińska, „Literatura na Świecie” 2011, nr 3–4, s. 304.

¹² Tamże.

powinna docierać nie tyle do czytelników, co do słuchaczy, powoduje zbyt daleko idące uproszczenia w wierszu, które można zrozumieć ze słuchu – podczas pierwszego czytania: „łatwe rytmy, łatwe emocje, łatwą składnię” (Larkin ma tu zapewne na myśli modę na slamowanie)¹³.

W tej walce o ciche czytanie zamiast słuchania autora nie możemy jednakże ustawiać refleksji Philipa Larkina po stronie Rolanda Barthes’a z czasów *Śmierci autora*. Barthes i Larkin byliby nie tyle sprzymierzeńcami, ile przeciwnikami, chociaż obaj pragną skupienia się na tekście. Podczas gdy francuski krytyk jednakże postrzega w tekście literackim warunkujące wolność czytelnika „rozgwieżdżone niebo” sensów, to za poetą angielskim przemawia zachowawcza tradycja sięgająca Thomasa S. Eliota, gdzie ustawienie głosu autorskiego tkwi immanentnie zapisane w tekście, ustawione tam przez podmiot twórczy – w tym wyraża się doskonałość utworu i geniusz poety. Nie jest zatem partyturą, lecz gotową interpretacją (autorską). I gdy Barthes rewolucyjnie konstatuje rozbitcie głosu autorskiego na szereg anonimowych wiązek dyskursów, to Larkin ufa w moc ustawienia silnego tonu głosu w tekście. Chociaż źródłowy dla Larkina, Eliot patrzy nieco inaczej, bo w jego mniemaniu wiersz powinien wzorcowo wyrażać konkretne emocje, zwieńczone doświadczeniami zmysłowymi, przez które emocje są natychmiast wywoływane. Z tym że Eliot wierzy, iż emocje owe są za pomocą narzędzi werbyfikacyjnych i stylistycznych wywoływane jako obiektywne (to teoria obiektywnego korelatu), tzn. emocję towarzyszącą podmiotowi twórczemu odwzorowuje emocja czytelnika wygenerowana przez wiersz; Larkin tymczasem zamiast substancjalnie zawartej tam emocji, widzi w samym zapisie utworu poetyckiego substancję „głosu” twórcy¹⁴. Nie tylko zresztą czytanie przez autora wprowadza zamęt do literatury; według poety każdy czytający głośno poezję w gronie słuchaczy fałszuje tekst poetycki, wprowadzając nie tylko własne tempo, ale również własną osobowość, która zakrywa pierwotne ustawienia tekstowe, jak też nie pozwala nawet na wnikliwe zrozumienie sensu poszczególnych słów i naraża słuchaczy na pomyłki w odbiorze¹⁵.

Krytycy dostrzegali w zaprogramowanych brzmieniach i rytmach poezji Philipa Larkina wpływy bluesa i jazzu, których poeta słuchał nagminnie. Wśród wspomnianych poetów polskich młodego pokolenia tak silne związki z muzyką odznaczają się w wierszach Szczepana Kopyta; nie jest od nich wolna także twórczość parającego się jeszcze (poza pisaniem wierszy) kompozycją muzyczną Edwarda Pasewicza.

Wróćmy do czytania przed publicznością. W książeczce analizującej ustne wystąpienia i wykłady francuskiego filozofa Gilles’a Deleuze’a, czytamy o technikach oratorskich, jakie stosował filozof wobec swych słuchaczy, a także o ich bezpośrednich reakcjach, o ich percepcji. Jak wspominaliśmy już wielokrotnie,

¹³ Tamże, s. 302.

¹⁴ Tamże, s. 303–304.

¹⁵ Tamże, s. 302.

układa się przecież zupełnie inaczej odbiór tekstu słuchanego niż percepcja graficznego zapisu tekstu. Na co innego może zwrócić uwagę świadomość odbiorcy słuchającego, gdy z linearnego ciągu umykają mu pewne szczegóły albo odbierane mu są one z powodu towarzyszących zakłóceń słuchowych; na co innego zaś świadomość podmiotu czytającego, dysponującego możliwością powrotu do miejsc niezrozumiałych czy też przez nieuwagę pominiętych detali tekstu; inaczej układają się też przecież wyobrażenia fikcji w świadomości, gdy łącznikiem między nią a tekstem jest zmysł wzroku albo gdy takim pośrednikiem jest zmysł słuchu. Zależy to także przecież od fizjologicznych uwarunkowań danej jednostki, zwłaszcza neurologicznych, od preferencji zmysłu wzroku u „wzrokowców” bądź słuchu u „słuchowców”. Zależy to także od czynników zewnętrznych, jakie stanowią zwyczajne warunki fizyczne odsłuchu bądź wzrokowej lektury. Tak więc Deleuze wykorzystuje warunki fizyczne w stopniu optymalnym: każe zamykać okna i drzwi. Stosuje optymalnie narzędzia głosowe: wokalizy i ich dramaturgię. Jak uzmysławia nam autor *Portretu oratorskiego...* Claude Jaeglé, metafory pożądania dotyczą nie tylko relacji tekst-czytelnik, jak uczył nas Barthes, ale też orator-słuchacz. Co więcej, pojawia się tu metafora kanibalizmu¹⁶. Jaeglé opisuje dokładnie techniki oratorskie Deleuze’a, idąc tropem jego filozofii i określając na przykład funkcjonowanie podczas wykładu pojęć filozoficznych nie jako czystej abstrakcji, lecz brył wokalnych, odkrywających głos i dźwięk¹⁷.

Można tu zadać pytanie: jak wykład filozoficzny ma się do czytania poezji? By odpowiedzieć na to, skądinąd, słuszne pytanie, być może w tym miejscu powinniśmy podjąć ponowoczesną kwestię bliskości i zatarcia granic pomiędzy filozofią a literaturą, ponieważ to jednak zbyt rozległa kwestia, zasugerujmy tylko taką niewątpliwą bliskość. Wystarczy podać tu krótkie uzasadnienie Deleuze’a/Jaeglégo, które rozpatrujemy w kontekście twórczego wykładu filozofii dla słuchaczy: w nim to refleksja i racjonalność ustępują pola natchnieniu, brutalności mowy i tyranii dźwięków¹⁸. Nie mówiąc już o tym, że obok wokalności należy wziąć przecież pod uwagę cały pochod figur oratorskich, figur języka i myśli, wyciąganych na okazję filozoficznej perswazji ze skarbcza retoryki. Ostatecznie też w wykładzie filozofia tylko pozornie otwiera się na dialektykę: w ujęciu francuskiego postmodernisty narzuca totalitarnie sensy oniemiałym słuchaczom. Leży zatem w tym wąskim kontekście wykład filozoficzny (na przykładzie Deleuze’a) w tym samym polu, co wygłoszenie (recytacja, melorecytacja) wiersza, co czytanie prozy. Zanim uruchomi się sens słuchanej frazy filozoficznej/poetyckiej, na słu-

¹⁶ C. Jaeglé, *Portret oratorski Gilles’a Deleuze’a o kocim spojrzeniu*, przeł. M. Jacyno, Warszawa 2013, s. 27. Metafora kanibalizmu rozciąga się zresztą i na lekturę cichą, intymną, jednostkową. W powieści 2666 Roberto Bolaño mówi się o pewnym pisarzu, którego „twórczość, w miarę zagłębiania się w nią, pożerała swoich eksploratorów”; R. Bolaño, 2666, przeł. K. Okrasko, J.W. Rajter, Warszawa 2012, s. 42.

¹⁷ Tamże, s. 13 i n.

¹⁸ Tamże, s. 14.

chającego naciera dźwięk, wokalny konstrukt, przypominający mowę formularną układ, w którym tkwi. Tak niezwykłą siłą rażenia mają zarówno pojęcia-neologizmy, pojęcia-złożenia, gama paronomatycznych określeń jak u Heideggera, sylogizmy wraz z rzeszą machin argumentacji, jak i kolosalny arsenał środków poetyckich: brzmieniowych, składniowych i semantycznych, a wspólnym źródłem tych obu, nieodległych przecież, sąsiadujących ze sobą wręcz obszarów, obu tych siostrzanych dyskursów, jest ta sama retoryka.

Wraz z monologicznością wykładu, jego totalitarnym przekazem, kształtuje się monogamicznych słuchaczy, wiernych głosowi wykładowcy. Tę umiejętność milczenia i chłonięcia wiedzy słuchanej konstruowali dla uczniów już w starożytności: Plutarch w traktacie o sztuce słuchania wykładów i Filon Aleksandryjski – w dziele *De vita contemplativa*¹⁹. Według wskazówek tej sztuki na wykładzie się milczy, a rozmyśla o nim – potem, co tylko potwierdza kulturę przyjmowania wiedzy słuchanej od swego mistrza i nauczyciela. Jak wskazuje Michel Foucault, ta druga potężna tradycja – kultura słuchania i milczenia – która wyrosła w czasach późnego antyku, zdominowała dawną, Platoniąską kulturę dialektyki²⁰.

Zgodnie z tym, o czym mowa powyżej, wydaje się, że zmysł słuchu wiąże się w jakiś sposób – przynajmniej w wyobrażeniach kulturowych – z podległością i biernością, i że ukazuje się jego bezbronność wobec zewnątrz. Pod tym względem słuch przegrywa w przedbiegach ze zmysłem wzroku, będącym fundamentem naszej wizualnej kultury i jej aktywnym czynnikiem. Narząd słuchu, nieszczęsne ucho w anatomicznym rozczłonkowaniu, może być organem poddanym fizycznemu gwałtowi, jak w *Ferdydurke*; może być też otworem, przez który ojcu Hamleta wlewa się truciznę, nie wspominając już o Odyseuszu, który musi zalepić uszy woskiem, by nie zabił go śpiew Syren. Wiemy także z literatury, że na linii głos–słuch łatwiej uwieść kobietę, sącząc w jej uszy słodkie kłamstwa. W tej perspektywie ucho nie wpisuje się w racjonalną domenę dyskusji i nie jest pierwszym zwiadowcą dla nowych argumentów adwersarza, którego zadaniem jest w pełni i poprawnie „zanotować” słyszany komunikat, lecz jest wrażliwym i delikatnym otworem, podatnym na manipulacje oraz niebezpiecznie łatwo prowadzącym do wnętrza duszy.

Idąc dalej ku sednu paradoksu negacji czytania–słuchania, warto przyjrzeć się temu, co proponuje w tym zakresie Roland Barthes, patronujący wielu ustępom tej pracy. Otóż francuski badacz w finale *Przyjemności tekstu* wprowadza koncepcję – chociaż niezwykle skrótowo – pisanania na głos²¹. Czy pisanie na głos także zostałoby pochłonięte przez negatywność, tak jak publiczne czytanie poety bądź akademicki wykład filozofa? Czy także wymaga milczącej, biernej zgody w przy-

¹⁹ M. Foucault, *Techniki siebie*, w: tegoż, *Filozofia, historia, polityka*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 260–261.

²⁰ Tamże, s. 261.

²¹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 97.

mowaniu wiedzy „przez uszy” oraz pokory wobec hierarchii: mistrz – uczeń, uogólnionej i poszerzonej przez hierarchię: mówca – słuchacz?

Czym jest „pisanie na głos”? Jak się domyślamy, bliskie jest mówieniu tekstu w procesie pisania. Przypomina, można by rzec, nowoczesne dyktowanie tekstu sekretarce, do magnetofonu albo dyktafonu. Jest więc równocześnie odautorskim sprawdzaniem tekstu w praktyce realizacji brzmieniowej, dokładnie takim sprawdzaniem, jak czynił to Miron Białoszewski, zapisujący głosowo swoje utwory na taśmie, by oddać następnie do przepisywania komu innemu.

„Pisanie na głos” pozornie dotyczy tej zapomnianej już dziedziny retorycznej, jaką jest starożytna *actio*, czyli sztuka wygłaszania mów. Dlatego pozornie, ponieważ Barthesowi nie chodzi o włączenie mowy ciała i głosu do maszyny znaczeń, które służą perswazji. Mowa i ciało w ogóle nie mają wspierać znaczeń tekstu. Jak pisze, nie chodzi o teatr emocji i nie ma to na celu jasności przekazu. Nie jest to bowiem połączenie sensu i języka, lecz ciała oraz systemu językowego²². Co oznacza to enigmatycznie brzmiące stwierdzenie? Mówiąc najprościej: ciało, gesty, intonacja i barwa głosu mają zabrznieć wbrew znaczeniom; mają ożywić sferę językowych brzmień, całą dźwiękowo-artykulacyjną maszynę, która towarzyszy wypowiedzianiu dźwięków przez człowieka w ramach mowy ludzkiej.

Co specyficzne, w pomysłu pisania na głos Barthes przywołuje innego słynnego Francuza, poetę, reformatora i wizjonera teatru, jakim jest Antonin Artaud, oraz afirmowany przez niego rytuał gestów i ruchów teatrów Wschodu. Dlatego „pisanie na głos” nie wystarczy określić dyktowaniem tekstu, chociaż to zajęcie sytuuje się całkiem niedaleko. Barthes’a pisanie wokalne musi być bowiem rywalizacją *signifié* i *signifiant*. W tym wypadku sensy języka (*signifié*) rywalizują z pracą artykułującego ciała (*signifiant*). Po stronie ciała tę rywalizację podejmuje „nasienie głosu”, jak metaforyzuje filozof, a także między innymi „zmysłowość oddechu, chrypa, miękkość warg”²³. To cała erotyka pisania na głos, którą potem przejmują, transponując na system znaków graficznych, pismo.

Wszystkie te koncepcje opisujące relację: mówienie–słuchanie, wydobywanie i percepcję głosu oraz rozdźwięki pomiędzy mową a tekstem (zapisem literackim) ukazują pewną nową, modernistyczną estetykę mówienia (czy też wygłaszania) literatury. Jeśli w wiekach dawnych wygłaszaniu poezji towarzyszyły techniki, które przynosił ze sobą piąty dział retoryki, zajmujący się pracą głosu i mową ciała, a nazywany *pronuntiatio*²⁴, to w czasach nowoczesnych retoryka w mówieniu poezji, jako sztuka wymowy, schodzi na dalszy plan albo wręcz zostaje zarzucona – przede wszystkim w nurtach awangardowych. Kiedyś *pronuntiatio* służyła wzmocnieniu znaczeń wiersza albo mowy i wpływowaniu na uczucia słuchacza, w eksperymentach modernizmu musiała zostać odczytana jako zbędny i fałszujący sztukę wehikuł patosu albo wzniosłości.

²² Tamże, s. 98.

²³ Tamże.

²⁴ Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 253–282

Rozdźwięk zatem pomiędzy dykcją tekstu zapisanego a dykcją żywego słowa i wykonania przez pisarza/poetę jest odejściem od estetyki wzniosłości. Im bardziej niedbale albo nonszalancko wykonywany tekst przed publicznością (*vide* w wykonaniach Marcina Świetlickiego), tym zerwanie z patosem i lirycznością, sentymentalizmem, ogółem – ze wzniosłością – jest wyraźniejsze²⁵. Co więcej, dość często się zdarza, że w ten sposób osiąga się dobitne napięcie pomiędzy swobodnym, figuratywnym językiem poetyckim a techniką wykonania. Można chyba takie świadomie wprowadzane napięcie nazwać metodą kontrapunktu.

Może to mieć więc swoje podłoże kulturowo-estetyczne. Najpierw w poetyce dwudziestowiecznej awangardy muzycznej, dla której realizacyjna ścieżka brzmieniowa oddalała się od partytury zapisu, tak jak to jest w alleatoryzmie na przykład, a także z racji na dominującą w tym nurcie dyszharmonię i atonalność. W takiej sytuacji tak realizowany kontrapunkt w czytaniu poezji miałby analogiczną funkcję co atonalność, a mianowicie skonstruowanie słyszalnej dyszharmonii. Należy ponadto w tym miejscu wspomnieć o eksperymentalnych poetykach muzyki elektronicznej i alternatywnej, preferujących tzw. szumy i zakłócenia. Gdybyśmy zgodnie z nimi interpretowali głos czytającego poety, to mógłby być on takim zakłóceniem informacji poetyckiej. Wystarczy zresztą ponownie przypomnieć tu koncepcję Philipa Larkina: głos autora fałszuje dykcję tekstu.

Zjawisko to może też być także schedą po działalności artystycznej różnych radykalnych dwudziestowiecznych ugrupowań poetyckich, takich jak dadaści i futuryści – znanych z prowokowania *bourgeois*. Ponieważ zaś historia zatoczyła koło i wróciliśmy do gospodarki społeczeństwa kapitalistycznego, więc mogą również powracać wypracowane wcześniej metody prowokacji, pozwalające poezji zaistnieć ideologicznie w dyskursie neoliberalnym.

Tego typu rozdźwięk tekstu i realizacji brzmieniowej wykorzystuje zatem długą tradycję awangardyzmów. Z drugiej strony wpływ na tę metodę może mieć tradycja popkultury, gdzie nierzadko do głosu dochodzą tendencje nonszalanckie artystów wobec własnej publiczności a nawet jej ignorowania, czego dopuszczają się i nadal dopuszczają się na przykład gwiazdy rock'n'rolla. Jeśli mówimy już o hipotetycznych przyczynach kulturowych, warto też wskazać na współczesne funkcjonowanie popkultury, w której podmiotowość zarówno artyści, jak i odbiorcy ulega alienacji i uprzedmiotowieniu czy też urynkowieniu. Nie bez znaczenia pozostaje tu także wciąż żywy romantyczny i neoromantyczny mit poety stawiającego się naprzeciw swojej publiczności.

²⁵ Oczywiście, można by tu wnieść zastrzeżenie, że i sam późnonowoczesny tekst poetycki znosi kategorię patosu. Chociażby sam Świetlicki wygania z poezji patos i sentymentalizm. Ale im więcej sposobów i obszarów, z których wygania się tę kategorię estetyczną, tym jest ona mniej obecna w sztuce. Wydaje się zresztą, że gdyby użyć patosu w deklamacji/ czytaniu antypatetycznych i antysentymentalnych wierszy Marcina Świetlickiego, uzyskałoby się wyjątkowo efekt komizmu i parodii.

Wbrew powyższym interpretacjom, przede wszystkim skupiliśmy się na psychologii procesu twórczego, uważając ją za podstawę dla wielu wspomnianych na początku negacji literatury na poziomie wykonania autorskiego. Będzie więc dla nas taki negatywny kontrapunkt głównie śladem konfliktu emocji w osobowości poety czy pisarza, relacji pomiędzy egotyzmem i komunikacją międzyludzką, opartej na fundamentalnej sprzeczności w tworzeniu literatury: sprzeczności między wzmocnieniem *ja* i potrzebą odbiorcy (Innego). Nie znaczy to jednak, że kwestie dotyczące awangardowych estetyk modernistycznych bądź wpływu na sztukę poezji powszechnie obecnej popkultury – w czasach ponowoczesnych – nie mają znaczenia. Są zapewne istotnymi czynnikami. A jednak to fundament pisania jest dla nas tutaj najbardziej istotny; to fundament znów oparty na paradoksie; negujący odbiorcę wbrew usilnej chęci dotarcia do tegoż samego odbiorcy. To paradoks „bezinteresownej” wymiany; zapisanego wiersza jako szczodrego daru dla czytelnika, który okazuje się jedynie zwierciadłem dla poety, nie zaś żywą osobą.

MARCIN CZERWIŃSKI – ur. 1971; teoretyk literatury, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego; założyciel i redaktor naczelny kwartalnika „Rita Baum”. Autor kilkudziesięciu artykułów literaturoznawczych. W 2013 nakładem krakowskiego Universitasu ukazała się jego książka o zjawisku gnozy w polskiej literaturze współczesnej. Aktualnie pracuje nad zagadnieniem negacji w literaturze i poprzez literaturę.

AGATA FILIPIAK

UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

MIŁOŚĆ I STRACH: O JĘZYKU EROTYCZNYM „MIZOGINA DO POTĘGI N” (WACŁAW WOLSKI)

Modernistyczny mizoginizm zwykle się wywodzić z jednoczesnego zaistnienia kilku połączonych ze sobą zjawisk. Klimat *fin de siècle'u* stymulowała zarówno filozofia Artura Schopenhauera, Fryderyka Nietzschego i Ottona Weininger, jak również prace pseudonaukowców pokroju Paula Möbiusa. Nie bez wpływu pozostał również wzrost tendencji emancypacyjnych, a z nimi zmiany społeczno-kulturowe. Wzrasta w tym czasie również działalność badawcza psychiatrów (Jean-Martin Charcot, Zygmunt Freud), z męskiej perspektywy poddających obserwacji seksualność i łączony z „organicznym zakłamaniem kobiety”¹ stan hysterii, w których upatrywano niepodważalny dowód na niemożliwe do pogodzenia różnice płci.

Twórczość Młodej Polski wpisuje się w atmosferę niechęci wobec kobiet. Postrzegane jako reprezentantki świata natury, funkcjonują one w opozycji do „ucywilizowanej”, uporządkowanej sfery kultury, której reprezentantem ma być mężczyzna. Mizogini *fin de siècle'u* z namietnością godną – użyję tu sformułowania Grażyny Borkowskiej² – modernistycznego przewrotu kopernikańskiego, przyczynili się do ugruntowania negatywnego wizerunku kobiecości jako zdeprawowanej, świadomie i z lubością przekraczającej granice, funkcjonującej poza moralnością. Już Schopenhauer, którego fatalistyczną teorią miłości inspirowali się twórcy modernizmu, dostrzegł w kobiecie naturę przewrotną, odrzucającą wypracowane przez stulecia nowoczesnej cywilizacji normy i wartości. Folgując pierwotnym popędem, kobiecość staje się narzędziem zwierzęcej potrzeby zapewnienia ciągłości gatunku *homo sapiens*. Miłość płciowa, według Schopenhauera, jest nieokielznaną siłą, wrogim demonem (*feindseliger Dämon*), który wpływa destrukcyjnie na funkcjonowanie mężczyzn.

¹ O. Weininger, cyt. za S. Schahadat, *Szalone kobiety, nerwowi mężczyźni: histeria i „gender” na przełomie wieków*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger i C. Scheide, Kraków 2000, s. 246.

² G. Borkowska, *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie...*, dz. cyt., s. 77.

Człowiek (w rozumieniu: „mężczyzna”) nie może jednak odnaleźć spełnienia w „instynkcie właściwym owadom”, staje się słaby i nieuchronnie zmierza do klęski jednostkowości. Wola mężczyzny podejmuje wysiłki, by wyrwać się z matni (nawet za cenę zakończenia życia); kobieta nie postrzega sprowadzenia swojej roli do funkcji rozrodczej jako uwłaczającej. Świadomie prowadzi złudną „grę miłosną”, której celem jest zwycięstwo nad osłabionym, omamionym mężczyzną.

Mizoginizm młodopolski, którego rozkwit przypada na koniec XIX wieku, zaznacza się również w tekstach schyłku epoki. Ryszard Nycz wskazuje dwie tendencje, zauważalne w literaturze już około roku 1910 – nowatorskie zakwestionowanie zasad oraz zwiększenie rygoryzmu poetyki, najbardziej charakterystyczne dla literatury epigońskiej. Bluszczowatość w postawie artystycznej typowa jest dla wielu drugorzędnych poetów schyłku epoki, między innymi dla urodzonego w 1867 roku Wacława Wolskiego. Jego biografia wciąż pozostaje nieodkryta, o autorze poświadczą więc jego teksty.

Próbie psycholiterackiego odczytania poddałam wybór tekstów z wydanego w 1911 roku tomu prozy poetyckiej *Arcana*³ – typowego, niemal klasycznego, przykładu młodopolskiej stylistyki, według Krystyny Zabawy – „Młodej Polski w pigułce”⁴. Niedużych rozmiarów cykl „nastrojów prozą” Wolskiego nie ustrzegł się jednak przed (słuszną) krytyką⁵. Autor podejmuje popularne motywy, przywołuje typowo dekadencjne rekwizyty i zagęszcza stylistykę wszelkimi możliwymi konfiguracjami poetyckich kalek. W *Arcanach* zostało zaprezentowanych kilkanaście wizerunków kobiecych, w tym tylko jeden *stricte* pozytywny. Każda z bohaterek Wolskiego posiada indywidualne rysy i przedstawia inne aspekty kobiecej natury, niemal wszystkie wpływają jednak negatywnie na mężczyznę i jego samoocenę.

WOLSKIEGO KOBIETA BIOLOGICZNA

Mizoginiczni twórcy wskazują płciowość, cielesność i seksualność jako najważniejsze, najmroczniejsze siły władające ludzkością. Utożsamiana z siłami natury, z gatunkowymi a nie jednostkowymi pragnieniami, kobieta jawi się jako twór, nierozzerwalnie połączony z pierwotnymi, przed-cywilizacyjnymi, a więc pogańskimi, diabelskimi siłami. Wizerunek przebiegłej, opętanej nieokiełznanymi popędami istoty, tak chętnie przedstawiany w twórczości młodopolskich mizoginów, wynika więc bezpośrednio z rozgorzałego na nowo, uwarunkowanego kulturowo

³ W. Wolski, *Arcana*, Warszawa 1911. Cytaty pochodzące ze zbioru będą oznaczają literą „A” i numerem strony.

⁴ K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999, s. 111.

⁵ Zob. E. Piasecka, „*Dolina mroku*”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, Opole 2006, s. 175.

konfliktu płci⁶. Po jednej stronie barykady stają ustrojeni w kostium religijny, szafującymi ocenami moralnymi mężczyźni, po drugiej zepsute, skażone pierwotnym złem kusicielki, całkowicie poddane pierwotnej, biologicznej woli gatunku. Modliszki, wampiry, agresywne *femme fatale* – galeria literackich wizerunków kobiecych przedstawia legion przerażających, paraliżujących mężczyzn istot. Pojawia się w tekstach między innymi Stanisława Przybyszewskiego, Jana Kasprowicza, Jerzego Żuławskiego, ale również Marii Komornickiej, której twórczość prezentuje kobiece (a jednocześnie zupełnie niestereotypowe) postrzeganie roli, natury i wartości płci.

Wolski dostrzega niebezpieczną stronę kobiecej natury już w jej niedojrzałej, nie do końca ukształtowanej postaci. Okrucieństwo jako immanentna składowa żeńskości obecne jest niezależnie od wieku i stadium rozwoju. Wolski udowadnia, że nawet mała dziewczynka, lolitka⁷, może prezentować postawę amoralną i bezwzględną. W tekście *Mała Dalila* autor podkreśla powinowactwo nieletniej Marietty z dorosłymi *femme fatale*, akcentując jej cechy zewnętrzne. O tym, czego jest zapowiedzią, przekonują bohatera między innymi: „czarne jak piekło” włosy, ciemne, zamglone oczy, krwistoczerwona sukienka i wstążka w tym samym kolorze. Wizerunek dziewczynki żywo przypomina demoniczne lolitki z rysunków Gustava Adolfa Mossy (*Dalilah Amuses Herself i Salome*), które akcentują jednocześnie mordercze, sadyistyczne skłonności bohaterek i ich młodzieńczy wiek. Gdy dla Mossy groteskowym symbolem maski niewinności będzie lalka u stóp zlizującej z miecza krew Salome, dla Wolskiego jest to wpleciona we włosy wstążeczka i na wpół dziecinna, na wpół wyzywająca postawa. Podróżny nazywa ją „małą, demoniczną kokietką”, której magnetyzmowi nie może oprzeć się żaden z mężczyzn. Marietta stała się zapowiedzią przyszłości, widmem nadchodzących wydarzeń, odkrytym na chwilę sekretem dzikiej natury. To nie podjęta w późniejszym wieku aktywność seksualna, bezpośrednio zmierzająca do podtrzymania gatunku, jest źródłem zła, sadyzmu i okrucieństwa. Tkwi ono, wrodzone i głęboko zakorzenione, w jej naturze. Lolitki Wolskiego (Marietta czy siostry z tekstu *Zuzia*) to małe kokietki, manipulantki, które są doskonale świadome swojego wpływu na mężczyzn. Czerpią perwersyjną przyjemność z onieśmiania współpasażerów statku lub młodzieńców odwiedzających ich dom rodzinny. Okrutna, choć nie-

⁶ Zarówno Anna Tytkowska, Mario Praz, jak również German Ritz jednoznacznie wskazują na wielowiekową tradycję chrześcijańską i patriarchalną jako źródło konfliktu. Zob. A. Tytkowska, *CZAR(ne) Anioły. Fantazmaty mrocznej kobiecości w młodopolskim dramacie*, Katowice 2007, s. 21–33; G. Ritz, *Niż w labiryncie pożądania*, Warszawa 2002, s. 43; M. Praz wskazuje na *delectatio morosa*, czyli chrześcijańską moralność wystawianą na pokusy Złego jako prymarne źródło sadyzmu. Sadyzm i katolicyzm w dekadencjnej literaturze francuskiej określa mianem biegunów, między którymi oscylują umysły pisarzy przesiąkniętych newrozą i zmysłowością; zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Lublin 1966, s. 286.

⁷ Postać lolitki zostanie rozszerzona i obostrzona kategoriami psychopatologicznymi i prawnymi w późniejszych dziesięcioleciach; zob. lolitki V. Nabokova.

dojrzała jeszcze natura modliszki⁸ chwilami staje się widoczna, dostrzeżona okiem ostrożnego, świadomego zagrożenia obserwatora.

Wolski chętnie sięga do tradycji kultury, dołączając do szeregu twórców, inspirowanych się wizerunkami kobiet biblijnych i mitologicznych. Jedną z nich jest właśnie Dalila⁹ (z jęz. staroarabskiego: delila – kokietka, uwodzicielka), która doprowadziła do klęski legendarnego Samsona. Podczas, gdy mała Marietta jest jedynie zapowiedzią nadchodzącej klęski, umorusana neapolitańska złodziejka jest już świadomą, choć nieletnią *femme fatale*. Przebiegła, okrutna, staje się inicjatorką klęski bohatera. Siłą „Małej Dalili” Wolskiego nie jest aktywna seksualność ani rozbudzone biologicznie ciało, lecz spryt i całkowite wyzbycie się moralności. Niezmienny jednak pozostaje efekt jej działalności – tak jak biblijna Dalila pozbawia Samsona włosów, które są źródłem jego niebywalej siły, tak mała „żmijka neapolitańska” (A, 54) odbiera podróżnemu artefakt, którego brak staje się przyczyną rozpaczy i słabości. Mała, srebrna, oksydowana spinka do mankietu z główką Napoleona jest dla podróżnego „amuletem i zmaterializowanym symbolem” (A, 58) przeszłości. Kradzież staje się dla bohatera „duchowym kataklizmem” (A, 58), który pozbawia go spokoju umysłu, pozostawia „na łasce losu wśród rozbawionego, wyjącego z uciechy tłumu” (A, 59). Rysunek Mossy przedstawia triumfalnie uśmiechniętą kobietę, obserwującą krwawe igrzyska, Wolski opisuje zaś okrutną zabawę dziewczynki, której zbrodnicze igraszki stają się pożywką dla spragnionej wrażeń tłuszczu.

Silne i dominujące bohaterki Wolskiego są również podstępne i sprytne. W utworze *Czarne domino* kobiecość umiejętnie wykorzystuje łatwowierność mężczyzny. Prezentuje łagodne, delikatne oblicze, wzbudza w nim pragnienie otoczenia jej opieką – rozczula podatnego mężczyznę „słabym, omdlewającym ciałem” (A, 16) czy oparciem głowy o jego „spiżowe ramię” (A, 16). Niczym Ewa ze *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego, pobudza próżność i pychę kochanka, dogadza jego poszukującej naturze¹⁰. Staje się idealną towarzyszką życia poety, wie dzie go na szczyt możliwości twórczych, jednak na chwilę przed sięgnięciem „gwiazd” i poznaniem tajemnicy Absolutu, kobieta prezentuje swoje prawdziwe oblicze. Niczym Dziewica z *Nie-Boskiej* komedii Zygmunta Krasińskiego, prowadzi poetę na kres drogi, by z następnym krokiem zepchnąć go w przepaść. *Femme fragile*, która stanowiła katalizator męskiej pewności siebie, staje się *femme fatale* – silniejszą

⁸ O biologicznych uwarunkowaniach postrzegania kobiety jako modliszki pisał R. Caillois w studium *Modliszka*; zob. R. Caillois, *Modliszka*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967.

⁹ Zainteresowanie postacią biblijnej Dalili można łączyć ze wzrostem popularności sztuki Octava Feuilleta z 1857r. pt. *Dalila*. Na początku lat 90. XIX wieku publiczność, zafascynowana tajemniczymi wizerunkami kobiecości, z entuzjazmem przyjęła zimną, próżną, moralnie ambiwalentną „artystkę zmysłów i kokieterii” (S. Koźmian, *Dalila*, w: tegoż, *Teatr. Wybór pism*. T. 2, Kraków 1959, s. 99). Zob. A. Tytkowska, dz. cyt., s. 63.

¹⁰ Zob. A. Tytkowska, dz. cyt., s. 113.

duchowo i fizycznie, demoniczną siłą, której celem jest doprowadzenie bohatera do ostatecznego upadku. Knuje z siłami nieczystymi, zepchnięta w przepaść powraca, by dokończyć swoją misję. Pojawia się jako milcząca, odziana w czarny aksamit zjawa, która powoduje strach i onieśmienie. Jednocześnie w bohaterze na nowo rośnie pożądanie i tęsknota za istotą, z którą kiedyś się zmierzył. Mistyczna cisza, która otacza jej postać, zdaje się „przypominać” i na nowo składać obietnice wspólnych chwil. Męczyzna przestaje dbać o swoje bezpieczeństwo, podąża za nienasyconą tęsknotą, niepoahamowanym pragnieniem poczucia mocy, które może dać mu jedynie cielesne połączenie z tą przerażającą i jednocześnie tak pociągającą zjawą. Niezależnie od (kierowanej rozumem) negatywnej oceny moralnej tajemniczej postaci, to naturalny, biologiczny instykt bierze górę nad powściągliwością, strachem i wstydem. Zjawa Wolskiego, jak biblijna Ewa w *Hymnach* Jana Kasprowicza i *Dziejach grzechu* Stefana Żeromskiego, wiedzie męczyznę na pokuszenie – płciowa, więc szatańska. Człowiek skazany na cieleśność ponawia grzech pierworodny¹¹. Siłę, która daje kobiecie przewagę nad omamionym pożądaniem męczyzną, opisuje już Schopenhauer. To nieświadomiona potrzeba zneutralizowania przeciwieństw pcha go w ramiona upiora. A od „każdy kocha to, czego mu brakuje”¹², blisko już do Lacanowskiego Innego, czyli elementarnego, brakującego pierwiastka, który możliwy jest do odnalezienia tylko w innej istocie. Kobiecość zatem (nawet moralnie wątpliwa) jest Innym, którego pragnie męczyzna; staje się boleśnie odczuwaną pustką, niemożliwą do zapełnienia i stworzenia androgynicznej, doskonałej jedni.

Zagrożeniem dla męskości jest samo przebywanie w towarzystwie kobiet. Bohaterem utworu *Trzy papugi* jest pan Polikarp, pulchny, podstarzały radca prawny, świadek rozmowy z kandydatką na mamkę wnuka. Młoda, wiejska dziewczyna pojawia się w domu Polikarpa z własnym dzieckiem na ręku, w barwnym stroju ludowym – „mieniącym się od wstęg kraśnych, różnokolorowych i połyskującym w półmroku złocistym szychu czarnego gorseciku” (A, 44). Rzeźkość, zdrowie i rumieńce wieśniaczki wywołują przypływ zapomnianych dawno odczuć i emocji. Rozbuchana na nowo seksualność Polikarpa, domagająca się obecności dziewczyny w domu na stałe, pozwala z łatwością zaakceptować plany mamki, która bez zastanowienia decyduje się oddać własne dziecko „na garnuszek do kobiety” (A, 44), co właściwie wiąże się z wyrokiem śmierci. Początkowo zdaje sobie sprawę z obłudy swojej postawy, widzi „fatalizm kobiety Sybilli” (A, 46), która pod maską kolorowej, świeżej i pełnej życia wieśniaczki kryje skłonność do „pastwienia się, nieomal dzikiej radości, że oto jest własne, żywe niemowlę zapadnie w otchłań Nicestwa!” (A, 46), okrutnej władzy nad życiem, które stworzyła. Polikarp ponad wartości moralne przedkłada jednak swoje pragnienia cielesne i, zdając sobie sprawę z konsekwencji swoich słów, wypowiada obłudne zdanie

¹¹ Zob. D. Trześniowski, *Biblijne twarze i maski. Młodopolski portret kobiety*, w: *Modernizm i feminizm*, red. E. Łoch, Lublin 2001, s. 137–138.

¹² Por. A. Zieleńczyk, *Metafizyka płci*, „Sfinks” 1911, t. XV, s. 70–72.

„Ha, trudno! Wola boska!” (A, 46). Akt konformizmu wynika z poddania wobec większej siły – to kobieta a nie męczyzna stoi po stronie natury, to od niej zależy, któremu dziecku da swój życiodajny pokarm, a któremu go odmówi. Polikarp zostaje pozbawiony swojej męskości na każdy z możliwych sposobów – narrator zaprzestaje nawet używania w opisie bohatera gramatycznych form męskich, zastępuje je żeńskimi. Zarówno mamka, jak i Polikarp odsuwają od siebie normy moralne i konsekwencje ich zlekceważenia. Młodej chłopce przychodzi to z łatwością, ponieważ jest częścią tego świata i rozumie jego zasady, Polikarp staje się „papugą” przez socjalizację. Kontakt z kobietą wywołuje niepojęte żądze, które są w stanie przesłonić ogląd rzeczywistości, przeciągnąć męczyznę ze sfery kultury do dzikiej, kierującej się swoimi zasadami krainy natury.

Kobiecość ma destrukcyjny wpływ zarówno na witalność męczyzny, jak również jego potencjał seksualny. Zbrodnicza natura, nawet uśpiona i głęboko skrywana, jest niezmiennym zagrożeniem dla męczyzny. Bohater Wolskiego odbywa podróż po mitycznej Helladzie, trafia do tajemniczej groty, w której spotyka śpiące syreny. Widok „kobiet-ryb” (A, 91) wywołuje ambiwalentne uczucia – porywająco piękne, kształtne, zachwycają męczyznę swoją nadnaturalną urodą, jednocześnie przerażają wrażeniem niedostępności i tajemniczą naturą. Bohater przeżywa nagły kryzys męskości – zdaje sobie sprawę, że żaden z ludzi nie jest w stanie być dla nich równoprawnym partnerem seksualnym, jedynie „jakiś Wiking legendowej Północy, dumny, młody, śmiały, szatańsko odważny” (A, 91) mógłby porwać w ramiona tak dziką istotę. Obecność nadludzko pięknych stworzeń sprawia, że w bohaterze rodzi się paraliżujące poczucie słabości – nie jest on ani godny ani na tyle męski, by konkurować o względy tak potężnych istot. Jednocześnie nie potrafi opanować narastającego pożądania, które pcha go w stronę śpiących. Ostatkiem woli, „jak szalony, z chrapliwym krzykiem grozy” (A, 93) wypada z groty, ślizgając się na skałach, potykając, dysząc. Męczyzna w obliczu silnej kobiecości zdaje się więc zapominać o konwenansach, które nakazują męczyźnie zachowanie pozorów. Bohater odsłania swoją prawdziwą naturę – niepewnego swojej wartości słabeusza, duchowego i seksualnego impotentą.

Gdy zbrodnicza żądza sięga zenitu, kobieta odsłania wreszcie swoją prawdziwą twarz. W utworze *Asceta i Salomy* Wolski prezentuje kobiecość jako wcielone siły natury – rozpalone do białości pogańskie demony, bachantki wirujące w opętanym tańcu nagich ciał. Według Żuławskiego, kobiecy taniec jest elementem procesu przejmowania władzy nad męczyzną¹³. Zgłodniałe, spragnione, odprawiają solarny¹⁴ rytuał, którego celem jest spętanie woli zamkniętego w płonącym

¹³ Zob. J. Żuławski, *Z Monachium. „Salome” Oscara Wilde’a*, w: Tegoż, *Eseje*, Warszawa 1960, s. 238.

¹⁴ Wolski odwraca tradycyjnie ustalony porządek, kobiecość kojarząc z bóstwem solarnym a męczyznę z lunarnym. Basilissa Teofanu Micińskiego jest również „nosicielką słoneczności” – zob. J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 243.

okręgu Ascety, jedynego w *Arcanach* mężczyzny, który opiera się rozpustnym zakusom kobiet. Trwa on, nieprzerwanie skupiony, oderwany od swojego ciała. Zdecydowanie różni się od przedstawionych poprzednio bohaterów, opętanych przez swoje pożądanie i niezdolnych do powstrzymania destrukcyjnego wpływu demonicznej kobiecości. Jediną drogą, jak zdaje się sugerować Wolski, jest ostateczne oderwanie od cielesności, wyzbycie się pragnień, spojrzenie w wieczność i odszukanie duchowej harmonii. Tylko w ten sposób jest w stanie oderwać wzrok od dzikiego, rozpaczliwego tańca tysięcy słońc, paroksyzmu wścieklej żądz. Toteż bohater porzuca swoje człowieczeństwo, które jest źródłem słabości, wychodzi ponad swoją naturę, staje się istotą lunarną. Rozpustnej, orgiastycznej pochwalę życia przeciwstawia „księżycowy smutek”, wzdargę i sfinksowy spokój. W twórczości Przybyszewskiego widma kobiece, niczym greckie Erynie i rzymskie Furie, ścigają i osaczają dawnych kochanków. Być może są one (a więc i Salomy Wolskiego) ekwiwalentem wyrzutów sumienia lub poczucia winy, dochodzącym do głosu w chwilach słabości¹⁵. Czystość Ascety może być zatem formą obrony ale i pokuty za wcześniejsze występki.

W OKOWACH KULTURY

Kobieca pycha i brak zahamowań niepokoją Nietzschego, a jego lęki, jak również na wskroś fatalistyczna metafizyka płci Schopenhauera znajdują potwierdzenie w „mizoginizmie totalnym” Ottona Weiningera. Okazuje się, że nie tylko kobiety aktywne stanowią niebezpieczeństwo dla męskiego *status quo*. Także te „udomowione”, siłą wtłoczone w ramy patriarchy, stają się zagrożeniem, świadomie lub nie, wpływając destrukcyjnie na otoczenie. Maria Podraza-Kwiatkowska¹⁶ opisuje je jako „kule u nogi”¹⁷ nomadów – literatów, którzy zmuszani są do podejmowania pracy zarobkowej i zaniechania niesatysfakcjonującej finansowo działalności twórczej. W imię zasłyszanych gdzieś hasel o równouprawnieniu, potulne żony i córki zmieniają się w roszczeniowe, „rozczochrane studenckie czupiradła, wypchane sieczką frazesów z Milla”¹⁸, spoglądają z pogardą na figury ojca i męża. Stają się samozwańczą konkurencją¹⁹ dla mężczyzn, do tej pory bezpiecznych

¹⁵ Czerwona Krystyna w *Słubach* (1906) jest upersonifikowanym wyrzutem sumienia bohaterów, winnych samobójczej śmierci jednej z postaci dramatu. Zob. A. Tytkowska, dz. cyt., 99–100.

¹⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 277.

¹⁷ Wacław Berent w *Próchnie* pisał: „I nie wiąż się ze zwierzęciem, nie wiąż się, chłopcze, bo kiedy z ciebie wszystko wyssie, to się kiedy nocą jak kot do łóżka zakradnie, tu na szyi w wielką żyłę się wgrzyzie i krew twą serdeczną do ostatniej krwi wyżłopie. Taki gad żonę się nazywa...”; W. Berent, *Próchno*, Warszawa 1956, s. 21.

¹⁸ W. Wolski, *Wzloty na Parnas. Profile duchowe poetów współczesnych*, Warszawa 1901, s. 38.

¹⁹ „Emancypacja kobiet to znaczy pozbawienie zajęcia mężczyzny (...). Niech sobie niewiasty zdobywają nasze miejsca, niech czynią niesłychane próby, niech wyzwalają się z obowiązków rodzinnych, niech się nawet buntują przeciw małżeństwu. Ale co mówić o mężczyznach

na swoich odpowiedzialnych stanowiskach, stanowią zagrożenie dla prawidłowego (czyli patriarchalnego) modelu rodziny.

Spolegliwość i zgoda na funkcjonowanie kobiet w tradycyjnym porządku nie wykracza jednak poza sferę mrzonek. Wolski w *Arcanach* prezentuje efekty niezdarnej próby wtłoczenia kobiety w męski świat, zamknięcia jej w ramy roli społecznej, okiełznania dzięki natury.

Jedną z możliwości jest pozbawienie kobiety cech płciowych, wypreparowanie bezpiecznych dla mężczyzny atrybutów. W efekcie powstaje bezpłciowy emblemat, cień właściwej kobiety, jej bezpieczna, poprawiona wersja. Angielska Miss, jedna z trzech bohaterek utworu *Współbiesiadnicy* (A,25), nie wywołuje niepokoju u mężczyzny. Przedstawiona z lekkim lekceważeniem, „typowa, kraciasta, sucha, głucha jak pień (...) mastodontowa”, poruszająca się „nieśmiało, lękliwie, jakby zażenowana tym, że w ogóle istnieje”, „nic kobiece” (A, 25–26), wydaje się być świadoma swojej pozycji. Tym, co sprawia, że towarzystwo Miss jest znośne (a chwilami nawet „bezpieczne i familijnie ciepłe” (A, 32)), jest zupełny brak zaakcentowania cech kobiecych postaci – ani w wyglądzie ani w zachowaniu. Miss nigdy się nie odzywa, przełamuje więc kolejny stereotyp rozgadanej plotkary, który chętnie powiełał już Aleksander Świętochowski²⁰. Postać Angielki stała się dla bohatera neutralna, ponieważ płciowość kobiety pozostała ukryta, być może jak ona sama „zasuszona” i zapomniana.

Innym sposobem na zaadaptowanie kobiecości do norm kulturowych może być próba „oswojenia” jej dzikiej natury – jeśli nie stanowi ona bezpośredniego zagrożenia dla mężczyzny. Bohater *Współbiesiadników*, ośmielony obcowaniem z niekobiecym, niebiologicznym emblematem, zaczyna tolerować obecność dwóch innych bohaterek, które w innych okolicznościach budziłyby jego przerażenie. Nie stanowią niebezpieczeństwa, ponieważ ich pozycja w grupie jest niższa i obie są tego świadome. „Niemiała, mrukliwa” gospodyni „o spojrzaniu czarownicy” omija swoim gniewem bohatera. Natomiast służąca to „rozczochrany, zamorusany kocmołuch płci żeńskiej”, „bateria elektryczna, (...) skamieniała w nieustannym milczeniu wścieklizna” (A, 30), „nabity burzą (...) kuchenny koczodan” (A, 27), który jednak nigdy nie wybucha. Obie rozgniewane, lecz zupełnie nieszkodliwe, ponieważ ich emocje nie sprawiają trudności w odczytaniu. Bohater Wolskiego zwykł spotykać na swojej drodze bardziej skomplikowane osobowości kobiece, których *modus operandi* zawsze opierał się na grze pozorów, dwulicowości i fałszu. Tym razem może sobie pozwolić na zlekceważenie potencjalnego zagrożenia. Obecność kobiet, które nie prezentują natury opętanych płciowością samic i zdają się przestrzegać zasad patriarchalnej hierarchii, jest dla bohatera neutralna.

(...)? Czy stracili poczucie własnej płci? Czyż ich instynkt samozachowawczy zniszczył się na korzyść niewiast?”; A. Strindberg, *Misogynia i Gynolatria*, „Gil Blas” 1895, z dn. 24 VII. Cyt. na podstawie artykułu: M. P., *Strindberg i kobiety*, „Przegląd Poznański” 1895, nr 32.

²⁰ Zob. K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2–4, s. 89.

WOLSKIEGO KOBIETA TRANSGRESYJNA

Sprowadzenie nieujarzmionej kobiecości do roli wypreparowanego, oddzielnego od płciowości emblematu czy spolegliwej służącej, jest skazane na niepowodzenie. Nawet w obrębie kultury czyhają niebezpieczeństwa, wynikające bezpośrednio z klęski patriarchy. Zdegradowana do podrzędnej pozycji kobiecość staje się realnym zagrożeniem. Jedną z najpopularniejszych perspektyw mizoginizmu w literaturze jest wskazanie kobiety aktywnej, demonicznej *femme fatale*, która swoim działaniem doprowadza do klęski mężczyzny. Wyobraźnią młodopolańską zawładnęły kobiety-wampiry z dramatów Augusta Strindberga²¹ – fatalne, niebezpieczne, niszczące. W rodzimej twórczości prym wiodły: bezlitosna, mściwa, owładnięta przez płciowość Salome z *Uczty Herodiady*, rozerotyżowana pramatka Ewa z *Hymnów* Kasprowicza, szereg uwodzicielek-niszczycielek z tekstów Żuławskiego²², Bazylissa Teofanu Micińskiego czy wreszcie bohaterki Przybyszewskiego²³. Tylko taka kobiecość – aktywna, pozbawiona moralności, ignorująca narzucone przez patriarchy granice płci – jest w stanie realnie zagrozić pozycji mężczyzny. Bohaterki Wolskiego wychodzą poza ukształtowane przez mężczyzn rolę społeczne, wyrrywają się z okowów kultury, by pomścić swoją krzywdę.

Oddzielenie pierwiastka płciowości, sprowadzenie kobiety jedynie do wizerunku czy emblematu Wolski rozwija o kwestię pigmalionizmu. Swoich bohaterów obciąża obsesjami na punkcie wizerunków malarskich i rzeźb. Jednak ani *La Notte* (A, 99,106), czyli *Noc* Michała Anioła²⁴ ani sportretowana Beatrice Cenci (A, 66) nie są drapieżne czy groźne dla bohatera. Jest on bezpieczny w swojej obsesji, bo jej obiektem są kobiety spetryfikowane, zamrożone w dziele sztuki. Nie reagują na oznaki afektacji, przyjmują wyrazy uwielbienia, nie mogą więc go w żaden sposób skrzywdzić. Ich kobiecość jest jednak wciąż poza zasięgiem mężczyzny, który znów zaczyna powątpiewać w swój potencjał (również seksualny), pytając: „gdzie jest samiec dla [tej samicy]?” (A, 100).

Bohaterowie Wolskiego stworzyli wizerunki łagodnej, chętnie przyjmującej wyrazy uwielbienia, bezpiecznej – bo niebiologicznej – kobiecości, więc ich pragnieniem staje się powołanie jej do życia, nawet jeśli oznacza to zwrócenie się o pomoc do sił nieczystych. Istoty powstałe w tym akcie są jednak bezwzględne, okrutne i pozbawione człowieczeństwa. Jednocześnie zdają się współodczuwać potrzebę, która przywiodła bohatera do desperackiej próby. Są rozbudzone cele-

²¹ Hedda Gabler, określana przez krytyków jako: „symbol Złego”, „kobieta szatan”, „kobieta demoniczna”, „bestia”, „potwór”, „wampir”, „sfinks”, „trujący kwiat na bagnie”, „historyczka”, „typ neurastenii współczesnej”; za A. Tytkowską, dz. cyt., s. 70.

²² Janka w *Wianka mirtowego* (1903), Ijola-Maruna (*Ijola*, 1905), Donna Aluica (*La Bestia / Donna Aluica*, 1905), Stefa, Mela i Ada (tryptyk *Gra*, 1906), Celina („*Za cenę łez*”, 1910), Sara (*Koniec Mesjasza*, 1911), również Psyche (*Eros i Psyche*, 1904).

²³ Olga z *Dla szczęścia* (1900), Irena ze *Złotego runa* (1901), Ewa ze *Śniegu* (1903), Czerwona Krystyna ze *Ślubów* (1905), Kinga z *Miasta* (1914), Iza z *Mściciela* (1927).

²⁴ Z połączonych w krótki cykl utworów *Niefortunni pigmaljoni* i *Zmierzch*.

śnie poprzez wyrazy pragnienia, które przez długi czas absorbowały – ich potencjał seksualny jest skumulowany, ożywione dzieła sztuki stają się popędliwymi, sterowanymi przez chuć istotami. Nasączone esencją obsesyjnego uwielbienia, kierują swoje uczucia ku tym, którzy powołali je do życia. Pragną wyłączności, całkowitej i dozgonnej lojalności, dowodu na bezgraniczne oddanie. Wolski w najbardziej wyraźny sposób akcentuje to w tekście *Beatrix Cenci*²⁵, w którym bohaterka, zbrodniarka z dawnej legendy, zostaje przywołana do życia. Powstaje w przerażającej formie – kobiecy, żywy trup z odciętą przez kata głową. Nie budzi jednak obrzydzenia mężczyzny, kierowanego niepohamowaną, nekrofilską żądzą – upiór żąda od niego pocałunku jako deklaracji oddania, bohater z werwą przystępuje do udowodnienia swojego uczucia.

Kobieta Wolskiego nie pozwala również zamknąć się w roli służącej. Zuzia, wiekowa gospodyni starego domostwa, przyprawia bohatera o ciarki samą swoją obecnością. Mieszkańcy dworu wydają się lekceważyć dzieciennią staruszkę, jedynie bohater dostrzega szaleństwo w jej oczach. Przywodzą mu one na myśl słowa cyganki, która przepowiedziała podpalenie dworu „ze zbytku miłości” (A, 113). Przepowiednia sprawdza się, obłęd Zuzi sięga zenitu – z szaleńczym uśmiechem triumfu podpala się, dołączając do „ognistej orgii pożaru i zniszczenia” (A, 116). Pasja starej kobiety jest niemożliwa do zatrzymania, jej miłość jest uczuciem fatalnym, prowadzi do całkowitego zniszczenia świata, który nim ogarnia. Mężczyzna widzi w Zuzi „kobietę żądcę zniszczenia” (A, 115), która mści się za wyrządzone krzywdy – odrzucenie, poniżenie, lekceważenie jej oddania. Jak wampiryczne rewolucjonistki²⁶ z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, nie zważa na kwestie moralności i etyki, dąży do zrealizowania własnych, mrocznych i krwawych pragnień. Odrącona miłość kobiety jest więc siłą, która wywołuje rewolucję²⁷.

Jedyną postacią kobiecą przedstawioną w *Arcanach* w sposób *stricte* pozytywny jest Matka Boska. Utwór *Parakletka* (A, 23) to przykład młodopolskiej liryki maryjnej²⁸, osią utworu jest epifania pokutującego grzesznika. Cechą, która decyduje o jej pozytywnym odbiorze, jest dobroć i opiekuńczość wobec bohatera, który postrzega siebie jako współczesnego Hioba, wystawionego na straszną próbę. Ratunkiem okazuje się być Matka Boska, która współczuje grzesznikowi – jest tytułową Parakletką, czyli istotą opiekuńczą. Nie potępia go, przebacza mu przewinienia na chwilę przed męczeńską śmiercią. Bohater doświadcza łaski, choć sam sobą gardzi, samowolnie degraduje się do roli nędznika i potępieńca. Matka Boska nie wzbudza strachu, reakcją na jej obecność jest szczęście, spokój i rosnąca

²⁵ O *Beatrix Cenci* i innych utworach grozy, poruszających kwestię ożywienia dzieła sztuki w tomie *Arcana*, pisała E. Piasecka; Zob. tejże, dz. cyt., s. 54–55.

²⁶ A. Sergl, MĄŻ, w: *Ciało. Płeć. Literatura*, Warszawa 2001, s. 73.

²⁷ Maria Janion pisze o alegorycznych, symbolicznych i realnych odczytaniach rewolucji w kategoriach kobiecości. Zob. M. Janion, *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, Warszawa 2006, s. 5–45.

²⁸ D. Trzeźniowski, dz. cyt., s. 147

nadzieja. Rys świętości przeważa nad naturą ziemską, bohater nie musi się bać. Pozbawiona jest atrybutów żeńskości, jednak zachwyca swoją nieskazitelną urodą.

Wiersz, który wydaje się być wyrazem największego zaufania, prezentuje jednocześnie obraz mężczyzny przesiąkniętego mizoginicznym strachem przed dominacją kobiecości. Bo to Parakletka, a nie Parakleta, czyli gramatycznie męski Duch Święty przychodzi na wezwanie grzesznika. Czy to już kryzys boskości? Czy kobieca hegemonia zaczyna obejmować sferę *sacrum*? Już Komornicka w tekście *Intermezzo*²⁹ pisała o Wielkiej Bogini, opiekunce uciekinierki Ahaswery. Bóstwo pomaga bohaterce w zerwaniu z Gościnnym Dworem, czyli prefiguracją domu rodzinnego, wskazuje drogę niezależności. To Matka przychodzi na ratunek Alli uwięzionej przez Ojca³⁰. Bogini³¹ daje siłę, regeneruje, chroni przed egotyzmem bóstw męskich. Bohaterki Komornickiej są aktywne, niezależne, rozwinięte duchowo, zmaskulinizowane; mężczyzna zaś przyjmuje wszystkie cechy stereotypowo przypisywane kobiecie – cielesność, bluszczowatość, banalność.

Kim jest zatem mężczyzna w świecie, w którym obsesyjne pragnienie kobiety staje się siłą nie do powstrzymania? Czy jego wola jest w stanie oprzeć się działalności intrygantek, których pragnieniem wydaje się być ostateczny triumf nad męskością? W jakiej kondycji psychofizycznej wychodzi on z ostatecznego starcia z agresywną kobiecością?

* * *

Namiętność i niepowstrzymana żądza staje się u Wolskiego największą bronią drapieżnej kobiecości. Jednak nie tylko amoralność i złowrogi potencjał jest powodem do niepokoju – bardziej alarmujący jest ich destrukcyjny wpływ na osobowość mężczyzny. Mężczyzna przestaje postrzegać siebie jako dumnego dziedzica wielowiekowej kultury i cywilizacji. Daje się ponieść niepokojącym pragnieniom, choć jest świadomy wynikających zeń konsekwencji. Nie ma ucieczki przed kobiecością, która zawłaszcza jednostkowość mężczyzny, stanowi obcą, pierwotnie biologiczną, gatunkową siłę. Wolski, jak Kasprówicz i Przybyszewski, przedstawia świat jako pole walki płci, w której mężczyzna zmierza do ostatecznej klęski. Kapitułuje wobec cielesności, która staje się pragnieniem nadrzędnym, na dalszy plan spychając wartości duchowe i moralne.

Kwestia konfliktu płci stymuluje męską perspektywę postrzegania kobiecości. Przybyszewski podkreślał jednak, że ocena kobiety, pisanie i mówienie o niej, zawsze odsłania żeński pierwiastek natury mężczyzny. Subiektywizm i emocjonalność to cechy stereotypowo przypisywane płci przeciwnej a często towarzysząca rozprawom furia, zaciętość i kategoryczność to elementy kobiecej skłonności do

²⁹ M. Komornicka, *Intermezzo*, w: tejsze, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, Kraków 1996.

³⁰ M. Komornicka, *O Ojcu i córce*, tamże.

³¹ O pejzażu boginicznym, funkcjonowaniu autorki i jej bohaterek na służbie Bogini pisze I. Filipiak w rozdziale *Matka i miłość szalona*; zob. tejsze, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006.

stanów historycznych. W *Arcanach* fobie i obsesje zostały skumulowane do (użyję jeszcze raz określenia Krystyny Zabawy) „pigułki”, ale – młodopolskiego mizoginizmu. Wolski porusza się w obrębie tych samych motywów i emocji, wynosząc strach przed kobiecością do poziomu absurdu zakrawającego o groteskę. Stereotypowość postaci, nagromadzenie określeń budujących nastrój (powtarzające się epitety: potępieńczy, tajemniczy, otchłanny, augurowy, obłądny, posepny, astralny, tytaniczny, straszliwy, demoniczny³²) czy silenie się na tajemniczość i mistycyzm sprawiają, że *Arcana* stają się przykładem wtórnego, lecz w pewnym sensie znaczącego zbioru. Są wyrazem mizoginicznej świadomości, diagnozą owładniętej neurozami męskości, której blisko już do pastiszu i parodii Witkacego. Pozostaje zadać pytanie, czy *Arcana* są grą z konwencją? Wydaje się, że nie. To dość nieudolna próba powtórzenia sukcesu utworów młodopolskich mistrzów, jednak istotna o tyle, że epigonizm i stylistyczna bluszczość dają możliwość wejrzenia w światopogląd epoki z perspektywy drugorzędnych poetów, a więc pierwszego szeregu odbiorców i interpretatorów sztuki.

AGATA FILIPIAK – studentka II roku studiów doktoranckich na UMCS w Lublinie. Fascynatka sztuki graficznej fin de siècle’u oraz kina sci-fi. Z ciekawością poszukuje przejawów feminizmu i mizoginizmu w literaturze i kulturze.

³² Za K. Zabawą, dz. cyt., s. 136.

JOANNA FRUŻYŃSKA
UNIwersytet Warszawski

CO CZUJE PHILIP MARLOWE? EKSPRESJA I TŁUMIENIE EMOCJI W LITERATURZE KRYMINALNEJ TYPU *HARD-BOILED*

EMOCJE I POWIEŚĆ KRYMINALNA

Związek literatury kryminalnej z emocjami wydaje się już na pierwszy rzut oka bardzo ścisły, choćby ze względu na przynależność tego typu narracji do kultury popularnej, nierozzerwalnie związanej z doświadczeniem przyjemności. Bardziej wnikliwe spojrzenie na ten problem musi jednak ujawnić zależność emocjonalnych wzorców literatury kryminalnej¹ i jej typologii. Być może natura i rola uczuć – zarówno przedstawionych, jak i doświadczanych przez odbiorcę – konstytuują najbardziej wyrazistą różnicę między klasyczną powieścią detektywistyczną i czarnym kryminałem o amerykańskich korzeniach.

Jak mógłby wyglądać emocjonalny prototyp powieści kryminalnej; jakie emocje mógłby symulować, jakiej odpowiedzi emocjonalnej można by się spodziewać w akcie lektury? Fabuła powieści detektywistycznej, rozwijająca się w porządku retrospektywnego odkrywania prawdy i winy, jest skoncentrowana na zbrodni, jej motywację stanowi naruszenie potężnego zakazu; narracja tej powieści czerpie energię ze śmierci postaci. Myliłby się jednak ten, kto w klasycznej odmianie powieści detektywistycznej – jak twórczość Agathy Christie – spodziewałby się empatii, żalu czy współczucia. Prawdziwą raną w powieściowym świecie klasycznego kryminału nie jest śmierć, lecz niewiedza; centralna dla rozwoju akcji zagadka, której rozwiązanie jest celem protagonisty, wymaga wskazania winnego. Ów akt przywraca powieściowemu światu racjonalny porządek, czytelnika zaś upewnia o istnieniu ładu, na straży którego stoi potęga ludzkiego rozumu.

Interpretacje klasycznej powieści detektywistycznej uzasadniają dwa, możliwe zresztą do uzgodnienia, warianty emocjonalnego prototypu: w tradycji badań odwołujących się do słynnego eseju Rogera Caillois *Powieść kryminalna, czyli jak*

¹ Podejmuję ten problem zainspirowana uwagami Patrika Colma Hogana na temat emocjonalnych prototypów gatunków narracyjnych. Por. P.C. Hogan, *What Literature Teaches Us about Emotion*, New York 2011, s. 33–37.

*intelekt opuszcza świat, by oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*² z roku 1942 powieść kryminalna jest przedstawiana jako gra, która „W końcu nie ma już nic wspólnego z literaturą. Nie opisuje i nie roztrząsa. Z życia bierze tylko ramy, w psychologii widzi metodę śledztwa albo punkt oparcia dla dociekania, namiętnościami i wzruszeniami zajmuje się o tyle, o ile potrzebuje siły, która by wprawiła w ruch mechanizm, jaki zbudowała. Jest cała abstrakcją i cała dowodem. Nie pragnie wzruszać, wstrząsać, zachwycać czy pochlebiać duszy obrazując jej niepokoje, cierpienia i ambicje. Jest jałowa i zimna, doskonale mózgowa. Nie budzi żadnych uczuć i nie wtrąca w rozmarzenie”³.

Wykluczenie emocji jest widoczne nie tylko w klasycznych powieściach detektywistycznych, ale nawet w formułowanych przez ich autorów przepisach: dwadzieścia reguł Van Dine’a zawiera eksplicitnie sformułowany zakaz opisywania zbrodni w afekcie, zwłaszcza zaś zbrodni popełnionych z miłości⁴. Emocje czytelnika kryminału miałyby w ramach tej interpretacji niemal wyłącznie ludyczny charakter, podobny do nieco infantylnej satysfakcji, którą czerpiemy z układania puzzli i rozwiązywania łamigłówek. Roger Caillois podkreśla jednak, że istotnym napędem kryminalnej fabuły jest zbrodnia, sytuująca grę w kontekście opozycji ładu i chaosu, i ten właśnie aspekt klasycznego kryminału jest odpowiedzialny za jego emocjonalne residuum. Caillois słusznie dostrzega daleko idącą odmienność prozy Dashiella Hammetta, którego twórczość miała się później stać załączkiem zupełnie innego wzorca emocjonalnego powieści kryminalnej.

Drugi wariant emocjonalnego prototypu klasycznej powieści detektywistycznej można wyprowadzić z badań inspirowanych psychoanalizą. Slavoj Žižek⁵, analizując analogie między postacią detektywa i rolą psychoanalityka w procesie terapii, komentuje także związek powieści detektywistycznej z moralnością mieszczańską. Odwołując się do pism Lacana, Žižek podkreśla pozycję ekscentryczną, jaką zajmuje zarówno psychoanalitik, jak i protagonista powieści kryminalnej, dla której charakterystyczne jest oderwanie postaci detektywa od relacji międzyludzkich, zwłaszcza jego izolacja od grupy podejrzanych. Bohaterowie ci, niezależnie o tego, czy popełnili zbrodnię, czy też nie, zostają w klasycznym kryminale skonstruowani w taki sposób, by każdej pojawiającej się na powieściowej scenie postaci można było przypisać motyw, rzucający na nią cień podejrzenia.

² R. Caillois, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, by oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, przeł. J. Błoński w: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, Warszawa 1967, s. 165–209.

³ Tamże, s. 191–192.

⁴ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2012, s. 156, 160.

⁵ S. Žižek, *Logika powieści detektywistycznej*, przeł. J. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3, s. 253–283.

Śmierć ofiary jest zatem realizacją pragnienia ich wszystkich, wszystkich też dotyka poczucie winy. Detektyw, wskazując winnego (którego Žižek nazywa „kozłem ofiarnym”⁶) zdejmując odpowiedzialność ze wszystkich pozostałych podejrzanych, czyniąc ich niewinnymi, mimo że ich pragnienie zadania śmierci ofierze zostało zrealizowane. Rola detektywa jest zatem nader dwuznaczna, w istocie raczej zaciemnia, niż odsłania prawdę: śledztwo ma na celu ocalenie iluzji ładu i ochronę moralności mieszczańskiej oraz przeniesienie winy na jednostkę, będącą kozłem ofiarnym. Zaciera się w ten sposób problem społecznych źródeł zła, maskując fakt, że przemoc jest produktem moralności, w ramach której najważniejszą wartością jest posiadanie⁷.

Klasykzna powieść detektywistyczna rysowałaby się zatem jako gratyfikacja egoistycznych potrzeb, zapewniająca infantylną satysfakcję, iluzoryczne poczucie bezpieczeństwa i kłamliwą w istocie motywację społecznego ładu.

W dwudziestoleciu międzywojennym spetryfikowana już konwencja powieści detektywistycznej ewoluowała; jej nowy typ – amerykański czarny kryminał, w kraju swych narodzin zwany *hard-boiled*, odznaczał się realizmem, zwłaszcza w zakresie kształtowania świata przedstawionego i konstrukcji postaci detektywa, a także otwarciem na problematykę społeczną. W ramach organizacji powieściowego świata zjawisko to oznaczało wszechstronną integrację – włączenie postaci detektywa zarówno w bieg zdarzeń, jak i w wyraziście zarysowaną społeczność – tak jakby całkowita dezintegracja społecznego ładu domagała się rekompensaty na innym poziomie opowieści. Konstrukcja postaci protagonisty umożliwia co najmniej zasygnalizowanie jego relacji z innymi bohaterami i osobistego zaangażowania. Slavoj Žižek pisze w przywoływanym wyżej artykule: „Czarny detektyw od samego początku jest wplątany w grę, pochwycony przez nią, a przecież ku rozwiązywaniu tajemnic popycha go przede wszystkim właśnie to, że za wszelką cenę chce uregulować jakiś dług. Powyższe sformułowanie możemy rozumieć w całej rozpiętości: od subtelnej intersubiektywnej dialektyki, zmysłu zranionej subiektywności, której usiłuje dać zadośćuczynienie Phil Marlowe Chandlera, do prymitywnego etosu zemsty u Mickeya Spillane’a. W rezultacie detektyw traci naturalnie tę ekscentryczną pozycję, umożliwiającą mu występowanie w charakterze swego rodzaju wariantu podmiotu, co do którego przypuszcza się, że wie”⁸.

Za twórcę nowej odmiany powieści kryminalnej uważany jest zwykle Dashiell Hammett; jeśli jednak – co jest moją intencją – poszukujemy w historii czarnej powieści źródeł nowego prototypu emocjonalnego, to kluczem do jego odkrycia i zrozumienia jest twórczość Raymonda Chandlera, którego nowator-

⁶ Tamże, s. 268.

⁷ Na „odspołecznienie” zbrodni w klasycznym kryminale zwraca także uwagę Mariusz Czubaj, komentując poglądy Ernesta Mandela; M. Czubaj, dz.cyt., s. 164.

⁸ S. Žižek, dz. cyt., s. 272.

stwo znacznie wykracza poza renowację zużytego schematu fabularnego. Chciałabym w tym miejscu zacytować list Raymonda Chandlera z roku 1966:

Czasem tylko i od wielkiego dzwonu traktuje się autora powieści detektywistycznych jak pisarza. Sądzę jednak, że istnieje po temu sporo ważkich powodów. Na przykład: a) większość powieści detektywistycznych jest bardzo źle napisana (...), d) powieść kryminalna czy sensacyjna, jako forma artystyczna, została już gruntownie zbadana i wyeksploatowana, toteż istotny problem dla pisarza polega na tym, aby udawał tylko, że pisze powieść kryminalną, pisząc pod tym pozorem zupełnie co innego. Żaden jednak z tych powodów, ważkich czy nieważkich, nie zmienia źródła irytacji pisarza, którym to źródłem jest świadomość, że choćby powieść kryminalna była napisana po mistrzowsku, recenzenci poświęcą jej tylko jeden akapit, gdy tymczasem każda trzeciorzędna, źle skonstruowana opowieść o życiu garstki robotników, tyrających przy zbiorze bawełny w którymś z najbardziej zacofanych stanów południowych, doczeka się pełnego szacunku omówienia na półtojej kolumny⁹.

Chandler konfrontuje tu powieść kryminalną z kiepską powieścią podejmującą problematykę społeczną; ubolewa na zwyczajem wartościowania tekstów wyłącznie ze względu na tematykę, rozumianą zresztą bardzo powierzchownie. Równie interesująca jest druga uwaga Chandlera, będąca przewrotną poradą: należy udawać, że pisze się powieść kryminalną, po to, by napisać zupełnie co innego. Co wobec tego pisał Chandler, podszywając się pod twórcę powieści kryminalnych? Mówiąc o właściwościach jego prozy, często zwraca się uwagę na interesujący i szeroko zarysowany obraz amerykańskiego społeczeństwa w okresie powojennym, trawiących to społeczeństwo konfliktów, studium przemocy i korupcji, przenikliwe analizy środowiska filmowego. Mariusz Czubaj, analizując miejsce prozy Chandlera w historii powieści kryminalnej, zwraca uwagę na problem cielesności. Poświęcony twórczości mistrza czarnego kryminału rozdział nosi tytuł *Ciało walczące* i traktuje o losach tradycyjnej opozycji: ciało–umysł, widzianej przez pryzmat historii kryminału. Opowieść o przygodach odciętego umysłu (klasyczna powieść detektywistyczna) zostaje tu przeciwstawiona opowieści o losach ciała w świecie, ciała, które jest narzędziem, które boli i zadaje ból, doświadcza głodu i zmęczenia, a co więcej – konfrontuje się stale z innymi ciałami, ponieważ każda postać jest przede wszystkim ciałem, postrzeganym sensorycznie¹⁰.

Teza, którą chciałabym rozważyć, jest jednak inna: sądzę, że twórczość Chandlera wpisuje się przede wszystkim w tradycję powieści psychologicznej. Jej właściwa przynależność jest jednak zatarta, ukrywa się w gąszczu narracyjnych wątków i w chaosie świata przedstawionego, jest maskowana ironią i parodią. W dalszej części artykułu spróbuję wydobyć te własności prozy Chandlera, które ujawniają i ukrywają jej psychologiczną dominantę.

⁹ R. Chandler, *List do Jamesa Sandoe*, w: R. Chandler, *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, Warszawa 1983, s. 58–59.

¹⁰ M. Czubaj, dz. cyt., s. 278–286.

EMOCJE I NARRACJA

Korytarz wyłożony chodnikiem wiódł nie wiadomo dokąd. Spod kolejnego łukowatego, płaskiego przejścia sunęły w górę schody, znowu ku ciemności, która połyskiwała jednak czymś, co mogło być szklistą cegłą lub nierdzewną stalą.

Wreszcie dotarłem do tego, co musiało być salonem. Zasłony w oknach zaciągnięto, było ciemno, ale czuło się, że pokój jest ogromny. Ciemność wisiała ciężko, a mój nos drżał, chwytając czyjąś niedawną obecność. Wstrzymałem oddech i nasłuchiwałem. W ciemności mogą mnie śledzić tygrysy. Albo faceci z wielkimi rewolwerami, stojący na szeroko rozstawionych nogach i oddychający cicho przez rozchyłone usta. Albo nic i nikt, i tylko nadmiar wyobraźni zgoła nie na miejscu¹¹.

Narracja powieści Raymonda Chandlera jest pierwszoosobowa i bardzo konsekwentnie fokalizowana wewnętrznie – zasadniczo nie wykracza poza aktualny stan świadomości bohatera. Opowiadanie toczy się w całkowitej iluzji czasu rzeczywistego; Phil Marlowe opowiada o zdarzeniach w miarę ich rozwoju, nigdy nie wybiegając poza własne doświadczenie, umiejscowione w narracyjnym teraz. Obszerne powieści Chandlera mają zwykle nader krótki czas akcji, niemal bez skrótów – towarzyszymy bohaterowi od chwili, gdy się budzi, do momentu, gdy zapada w sen lub traci przytomność. Całość świata przedstawionego zostaje zapośredniczona przez świadomość pierwszoosobowego narratora, którego opowieść ma charakter monologu wewnętrznego. Monolog ów nie jest strumieniem świadomości, ale zbliża się, na ile to możliwe w ramach przyjętej konwencji, do toku myśli, towarzyszącego codziennemu życiu realnych ludzi. Narracyjna organizacja i reprezentacja doświadczenia zbliża strategię opowiadania Raymonda Chandlera do opisywanej na gruncie psychologii kognitywnej autonarracji,¹² będącej aktem porządkowania napływających danych według schematów, nadających rzeczywistym osobom status postaci w ramach konstruowanej przez jednostkę opowieści o własnym życiu.

Wypożyczanie przez psychologów – dla psychologicznych celów – pojęć teoretycznoliterackich, takich jak: fabuła, schemat narracyjny czy postać i opisywanie za ich pomocą kognitywnych procedur poznawczych, znajduje w narracji pierwszoosobowej interesujący kontekst. Powieść posługująca się opowiadaniem w pierwszej osobie pozwala obserwować proces strukturyzowania doświadczenia przez postać, stając się niejako zwrotnym odbiciem czerpiących z nauki o literaturze ustaleń psychologii kognitywnej.

¹¹ R. Chandler, *Siostrzyczka*, przeł. P. Kamiński, Warszawa 2003, s. 262. W całym artykule będę odwoływać się wyłącznie do tej powieści, ukazującej tragiczny w skutkach rozpad więzi emocjonalnej między rodzeństwem. Powieść *Siostrzyczka*, nie najwybitniejsza w twórczości Chandlera, ale reprezentatywna dla niej, jeśli przedmiotem rozważań jest rola emocji, została wybrana w zasadzie arbitralnie. Podobnego materiału mogłyby dostarczyć inne utwory Chandlera, zwłaszcza *Głęboki sen* (1939) i *Wysokie okno* (1942). Dalej podawane będzie jako oznaczenie S i numer strony.

¹² Por. J. Trzebiński, *Autonarracje nadają kształt życiu człowieka w: Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002, s. 43–80.

W swoim studium o typowych formach narracji Franz Stanzel podkreśla, że najistotniejszą własnością narracji pierwszoosobowej i głównym wyznacznikiem jej strategii jest skomplikowana relacja dwóch aspektów *ja*: *ja* doświadczającego i *ja* opowiadającego¹³. Relacja *ja* – *ja* obejmuje stopniowalną kombinatorykę dwóch dystansów. Jednym z nich jest dystans czasowy, dzięki któremu *ja* doświadczające staje się przedmiotem refleksji *ja* opowiadającego (jest tak na przykład w *Lolcie* Nabokova); drugi typ dystansu wiąże się ze stopniem włączenia pierwszoosobowego narratora w bieg akcji; w klasycznej powieści detektywistycznej narrator nie jest z reguły centralną postacią, co pozwala uwiarygodnić jego niewiedzę. W powieściach Chandlera oba typy narracyjnego dystansu są zredukowane do minimum – Phil Marlowe relacjonuje swoje doświadczenia na bieżąco, niemal nigdy nie pojawia się opowiadanie retrospektywne. Obszar świata przedstawionego, dostępny czytelnikowi, zawsze jest ściśle powiązany z doświadczeniem opowiadającego bohatera, konstruującego wewnętrzną narrację o zdarzeniach, w których osobiście uczestniczy. Strategia ta nadzwyczaj sugestywnie symuluje doświadczenie niepewności i niewiedzy; bohater – bardzo często w sytuacji bezpośredniego zagrożenia – referuje wszystko, co w danej chwili mu się jawi, próbuje interpretować swoje obserwacje i przewidzieć dalszy bieg zdarzeń. Narracja dostarcza czytelnikowi ogromnej ilości informacji, rysuje cały świat przedstawiony, postrzegany wszystkimi zmysłami, z uwagą natężoną przez strach lub rozproszoną przez nadmiar alkoholu. Nader rzadko Philip Marlowe bezpośrednio nazywa swoje uczucia; na ogół wiedza o jego stanach emocjonalnych jest zapośredniczona przez opis sytuacji, dialog, czasem przez drobne uwagi na temat reakcji somatycznych.

EMOCJE I ETYKA

Popatrzyłem na drugstore i przez frontowe okno zajrzałem do środka. Dziewczyna w skośnych okularach czytała pismo ilustrowane. Wyglądała trochę jak Orfamay Quest. Coś złapało mnie za gardło.

Wcisnąłem sprzęgło i pojechałem dalej. W końcu miała prawo wiedzieć pierwsza – zgodnie z prawem czy nie. I tak byłem już daleko poza granicami prawa (S, 212).

Do zagadnień najczęściej podejmowanych przez badaczy czarnej powieści kryminalnej należy system wartości, którym hołduje jej bohater. Wiele uwagi etyce czarnego kryminału poświęca Slavoj Žižek, podkreślając partycypację bohatera w przedstawionej społeczności (co wiąże się z poczuciem etycznego posłannictwa) i jednocześnie jego tragiczną w istocie alienację związaną z nieodwracalnym kryzysem wartości¹⁴. Odizolowany od świata barierą ironii detektyw przedstawiany jest, jako człowiek szlachetny, nawet wtedy, gdy ucieka się do przemocy, nie

¹³ F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, przeł. R. Handke w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, red. R. Handke, Kraków 1980

¹⁴ S. Žižek, dz. cyt., s. 271–277.

naruszając jednak nigdy postanowień specyficznego kodeksu moralnego, który zabrania krzywdzić słabych i niewinnych oraz nadużywać zaufania klienta.

Konkretne wybory, przed którymi staje Phil Marlowe, są jednak skomplikowane – nie zawsze ten, kto wydawał się słaby i niewinny, istotnie taki jest, a klienci prywatnego detektywa bywają bardziej niebezpieczni, niż ich przeciwnicy.

Phil Marlowe z reguły porusza się po omacku – każda sprawa jawi mu się początkowo jako niezrozumiały splot osób i zdarzeń. Fundamentalne pytanie klasycznego kryminału – *kto jest winny* – w powieści typu *hard-boiled* traci na znaczeniu; detektyw jest zmuszony postawić sobie znacznie więcej pytań. Są to przede wszystkim pytania o motywacje działań innych postaci i ich zamiary.

W powieści *Siostrzyzka* (1949) tytułowa bohaterka – Orfamay Quest – jest śmiałą modyfikacją schematycznej postaci *femme fatale*, pięknej i zdemoralizowanej kobiety, której intrygi są w wielu czarnych kryminałach przyczyną łańcucha okrutnych zbrodni. Tymczasem Orfamay jest niepozorną, bardzo młodą i naiwną dziewczyną z głębokiej prowincji; przyjeżdża do Los Angeles w poszukiwaniu brata, który podjął pracę w Kalifornii, opuścił rodzinny dom i od dłuższego czasu nie skontaktował się z rodziną. Philip Marlowe zdaje sobie sprawę, że jego klientka nie mówi całej prawdy, ale nie przypuszcza, jak wiele ukrywa. W toku śledztwa orientuje się, że Orfamay i Orrin Quest mają jeszcze jedną siostrę – wschodzącą gwiazdę filmową, zakochaną w szefie zbrodniczego gangu i nieświadomą rozmiarów jego przestępczej działalności. Aktorka została sfotografowana w towarzystwie gangstera i stała się ofiarą szantażu; ze względu na kompromitujące zdjęcia giną kolejne osoby, ostatecznie zostaje zastrzelony Orrin Quest, ponieważ Phil Marlowe, mimo podjętych działań, nie jest w stanie zapobiec jego śmierci. W toku śledztwa okazuje się jednak, że to właśnie Orrin był autorem zdjęć i szantażował nimi starszą siostrę; młodsza siostra w obawie, że zostanie wykluczona z podziału uzyskanych w ten sposób pieniędzy, skontaktowała się z gangsterem i poinformowała go o miejscu pobytu brata, co stało się przyczyną jego śmierci. Ostatecznie Orfamay Quest opuszcza Los Angeles z kwotą tysiąca dolarów, które są wynagrodzeniem za pomoc w zabiciu jej starszego brata.

System wartości, którym próbuje być wierny Phil Marlowe, jest nieustannie podważany ze względu na wielokrotne reinterpretacje intencji pozostałych bohaterów. Interesujące wydają się w tym kontekście uwagi Patricka Colma Hogana¹⁵ na temat emocjonalnych podstaw etyki, której fundamentem jest jego zdaniem empatia. Współodczuwanie emocji innego jako warunek postępowania etycznego jest wobec tego związane z rozumieniem intencji; stąd też bohater powieści Chandlera nieustannie podejmuje trud interpretacji.

Nurtem niejako paralelnym do czytanej przez nas opowieści o losach Phila Marlowe'a biegnie komplementarna, wewnętrznfukcyjna opowieść, którą Philip Marlowe opowiada sam sobie, by zrozumieć otaczający go świat i przypisać

¹⁵ P.C. Hogan, dz. cyt., s. 61–67.

postaciom role aktantów w ramach spójnej historii. Kluczowe dla tej historii nie jest w gruncie rzeczy pytanie *kto zawinił*, lecz *kim jest inny* lub: *kim jestem wobec innego*.

EMOCJE I IRONIA

Otworzyłem kopertę i wyjąłem z niej kilka małych odbitek, bardzo wyraźnych.

– Tego nie robiono takim aparatem – powiedziałem.

– Ach, nie, te robił Philip. Philip Anderson. Chłopak, z którym chodziłam. – Zamilkła i westchnęła. – Pewnie dlatego przyszedł właśnie do pana, panie Marlowe. Bo panu też na imię Philip.

Powiedziałem tylko:

– Mhm. – Ale poczułem się dziwnie wzruszony. – Co się stało z Philipem Andersonem?

– Ale przecież Orrin...

– Dobrze, dobrze – przerwałem. – Co się stało z Andersonem?

– Mieszka nadal w Manhattanie – odwróciła wzrok. – Mama niezbyt go lubi. Wie pan, jak to jest.

– Tak – powiedziałem. – Wiem, jak to jest. Może pani sobie popłakać, jeżeli ma pani ochotę. Nie zaszkodzi to pani w moich oczach. Ze mnie też sentymentalny mięczak (S, 20).

Powyższy fragment obrazuje sytuację bardzo charakterystyczną dla narracji powieści Chandlera. Emocje, których doświadcza Philip Marlowe – czasem pozytywne, częściej związane z sytuacją zagrożenia – w chwili, gdy stają się tematem jego wypowiedzi skierowanych do innych postaci, podlegają ironicznej interpretacji, która kwestionuje ich status; czasem podobna strategia negowania emocji występuje także w ramach monologu wewnętrznego. Philip Marlowe drwi nieustannie z własnej wrażliwości, która jest w istocie rzeczy bardzo wysoka, co staje się widoczne zwłaszcza wtedy, gdy tematem jego rozważań stają się problemy egzystencjalne. Skomplikowana gra między ekspresją rozpacz, lęku, melancholii i sarkazmem na poziomie wypowiedzi zbliża powieści Chandlera do twórczości wielkich ironistów XX wieku, zwłaszcza Vladimira Nabokova.

Ironiczny dystans do własnych emocji jest także świadomie przyjętą strategią, dzięki której Philip Marlowe utrzymuje dystans do rozbitego świata i jego niezrozumiałego bezładu, który wyklucza emocjonalną partycypację.

EMOCJE I PRZEMILCZENIE

– Zostawił go pan tam, na podłodze, martwego – powiedziała. I wszystko mi jedno, co panu za to zrobią. Jeżeli wsadzą pana do więzienia, to myślę, że mi się to nawet spodoba. Założę się, że będzie pan okropnie dzielny.

– Pewnie – powiedziałem. – Zawsze ten sam czarujący uśmiech. (...). No to do widzenia. Jadę teraz na komendę. Chcą się ze mną zobaczyć. Życzę szczęścia, jeśli się już nie spotkamy.

– Niech pan sobie to szczęście zatrzyma dla siebie – powiedziała. Może się panu przydać. A mnie i tak nic po pańskich życzeniach.

– Zrobiłem dla pani, co mogłem – powiedziałem. – Może gdyby dała mi pani od początku trochę więcej informacji...

Odłożyła słuchawkę, kiedy to mówiłem.

I ja odłożyłem, tak delikatnie, jakby to było niemowlę. Wyjąłem chusteczkę i wytarłem dłonie. Podeszedłem do umywalki i obmyłem sobie twarz i ręce. Prysnałem sobie zimną wodą w twarz, wytarłem ją mocno ręcznikiem i spojrzałem na siebie w lustrze.

– Zdaje się, że naprawdę skoczyłeś w tę przepaść – powiedziałem do twarzy (S, 226–227).

Scena ta rozgrywa się w chwili, gdy Philip Marlowe wie już, że Orrin Quest sfotografował starszą siostrę i szantażował ją (co doprowadziło do jego śmierci), ale nie jest jeszcze świadomy roli, jaką odegrała w intrydze Orfamay Quest. Detektyw był świadkiem śmierci Orrina, ale nie mógł jej zapobiec; ponadto umierający młody człowiek ostatkiem sił pchnął Philipa Marlowe'a ostrym narzędziem w chwili, gdy detektyw próbował udzielić mu pomocy.

Tego samego dnia, kilka godzin wcześniej, Orfamay Quest, wysyłając Philipa na poszukiwanie Orrina, zapytała, o której może zadzwonić w tej sprawie, a detektyw odpowiedział, że około czwartej; po chwili zastanowienia dodał jednak, że wróci do biura raczej około piątej. Wrócił jednak przed czwartą i w pustym biurze oczekiwał telefonu Orfamay Quest, by poinformować ją o śmierci brata, obserwując zegar i rozmyślając o tym, że gdyby nie zmienił zdania i poprosił ją o telefon o czwartej, już dawno by zadzwoniła. Rozproszone myśli bohatera, próbującego skupić uwagę na szczegółach wnętrza i obsesyjnie oczekującego dzwonka telefonu, są znakomitym studium niemej rozpacz.

Orfamay dzwoni wreszcie i rozmawia z Philipem w sposób niebywale perfidny: obwinia go o śmierć swego brata (choć w rzeczywistości to ona ponosi za nią odpowiedzialność) i wzbudza w nim poczucie winy irracjonalnym zarzutem, że pozostawił zwłoki Orrina na podłodze (choć dla dobra policyjnego śledztwa tak właśnie powinien był zrobić). Detektyw jest zdruzgotany; przez chwilę próbuje wytłumaczyć nieskuteczność swoich działań używając trafnego argumentu (Orfamay nie mówiła mu prawdy), ale wobec jej agresywnej postawy zachowuje całkowitą bierność, ponieważ we własnym przekonaniu jest odpowiedzialny za śmierć Orrina Questa. Na uwagę zasługuje niezwykle rozbudowane, a nawet nadmierne poczucie odpowiedzialności bohatera, a także pozorny fatalizm przedstawionych zdarzeń. Pozorny, ponieważ dalszy ciąg opowieści pozwoli nam zreinterpretować role postaci w intrydze i zrozumieć oszustwo, za sprawą którego działania detektywa były skazane na klęskę, ale na innej płaszczyźnie (natury świata przedstawionego) fatalizm losu bohatera jest realny, a on sam staje się postacią tragiczną.

Przemilczenie, o którym mowa w tytule podrozdziału, jest stałą strategią narracji powieści Chandlera powiązaną z poczuciem tragizmu. Najogólniej rzecz biorąc, mam tu na myśli fakt, że uczucia, które bohater przeżywa w odpowiedzi na traumatyczne doświadczenia, nigdy nie są nazwane. Są jednak w pewien specyficzny sposób dane do zrozumienia, zasygnalizowane, mimo że pozostają pustym miejscem, niewyrażonym znaczeniem. Podobne zjawisko określano

w antycznej retoryce mianem *aposiopesis*, umilknięcia. Istotą tego chwytu jest celowe przerwanie wypowiedzi i zmiana jej tematu; uwaga odbiorcy kieruje się wówczas na niewypowiedziane. *Aposiopesis* w powieściach Chandlera przyjmuje na ogół formę narracji relacjonującej drobne, bezcelowe czynności. W zacytowanym wyżej fragmencie bohater kolejno odkłada słuchawkę („delikatnie, tak jakby to było niemowlę”), wyciera dłonie chusteczką, myje twarz i ręce, spryskuje twarz wodą, wyciera ją ręcznikiem, patrzy w lustro. Narracja, na ogół skierowana na wewnętrzne doświadczenie bohatera – jego wrażenia sensoryczne, refleksje i emocje, sprawia teraz wrażenie, jakby jej medium nie był już bohater, lecz zewnętrzny obserwator, nie mający wglądu w świadomość postaci i patrzący jakby „okiem kamery”, co może się wydawać bardzo niezwykle w przypadku narracji pierwszoosobowej. Wrażenie dziwności sytuacji pogłębia dodatkowo ostatnia wypowiedź bohatera, który, patrząc na własne odbicie w lustrze, mówi do siebie w drugiej osobie: „zdaje się, że naprawdę skoczyłeś w tę przepaść” i komentuje swoją wypowiedź: „powiedziałem do twarzy”.

Philip Marlowe doświadcza w tej scenie wewnętrznego rozdwojenia, staje się sobie obcy i patrzy na siebie niejako z zewnątrz, mając dodatkowo poczucie obcości własnego ciała. Dezintegracja bohatera, uniezwyklenie jego wypowiedzi i surrealityzm podejmowanych przez niego działań to zjawiska powiązane nierozdzielnie z cierpieniem, które nie zostało nazwane, wymyka się językowemu wyrażeniu, powodując destrukcję autonarracji i wprowadzając w doświadczenie wewnętrzne chaos, niebezpieczny dla tożsamości.

EMOCJE I POSTAĆ

Na zakończenie chciałabym przyrzeć się krytycznie moim dotychczasowym rozważaniom, w których postać fikcyjną, powołaną do życia na kartach kilku powieści i paru zbiorów opowiadań, opisywałam jak osobę. Czy rzeczywiście takie ujęcie jest uprawnione? Kognitywiści są skłonni uważać literaturę za pewnego rodzaju bazę danych na temat doświadczenia; na gruncie takich założeń nie jest błędem rozważanie na równych prawach doświadczenia faktycznych osób i postaci fikcyjnych. Patrick C. Hogan sądzi nawet, że literatura jest bogatszym źródłem emocji o charakterze empatycznym niż rzeczywistość faktyczna, w której dominują emocje egocentryczne (w sensie koncentracji podmiotu na nim samym)¹⁶.

Proces destrukcji postaci, o którym mówiono zwłaszcza w związku z nową powieścią francuską, znajduje pewne uzasadnienie zarówno w teorii, jak i w praktyce powieściowej. Pisał o tym Henryk Markiewicz, apelując jednocześnie o zainteresowanie problemem postaci i stworzenie pewnej specyficznej literackiej personologii; stwierdził w tym kontekście, że postać literacka jest tworem antro-

¹⁶ P.C. Hogan, dz. cyt., s. 68–71.

pomimetycznym, jej nacechowanie zatem nie może być inaczej opisane¹⁷. Charakterystyczna dla literatury XX wieku niepewność wiedzy narratora, skrajne uwewnętrznienie focalizacji, niemożność zrozumienia działań postaci na gruncie potocznej psychologii to czynniki, które zaburzyły tradycyjne wyobrażenia na temat postaci jako spójnego i wyrazistego charakteru; z drugiej jednak strony te same właściwości postaci zbliżają reguły literackiej kreacji do współczesnych koncepcji podmiotu, jak na przykład teoria dialogowego *self*¹⁸. Postać literacka wykazuje ponadto swoistą stabilność, często wbrew woli swego twórcy – Alain Robbe-Grillet i Julio Cortázar są przykładem pisarzy, których zaskoczyła czy nawet zirykowała „psychologiczna” interpretacja ich postaci, wyrażająca się w poszukiwaniu przez czytelników takich lekturowych strategii, które mogły nadać bohaterom wymiar spójnych osobowości¹⁹.

Powieści Chandlera nie należą do żadnego z tych nurtów dwudziestowiecznej prozy, które podważały antropomorfizm postaci literackiej i czyniły postać jako taką przedmiotem gry. W ramach tradycji powieści kryminalnej porządek konserwatywny i nowatorstwa uległ swoistemu odwróceniu; punktem odniesienia była dla autorów czarnej powieści amerykańskiej klasyczna powieść detektywistyczna, jak pisał Roger Caillois – głęboko, programowo niepowieściowa, nakładająca na właściwą powieści swobodę sztywne i arbitralne ograniczenia, celowo oddalająca się od świata i życia, z założenia niemimetyczna, czyniąca przedmiotem przedstawienia zestaw abstrakcyjnych reguł gry. Nowatorstwo czarnej powieści kryminalnej miało poniekąd paradoksalny charakter, jego istotą było przywrócenie historiom kryminalnym powieściowej natury, a także – a może przede wszystkim – mocy reprezentowania świata. Złożona, pełna, antropomimetyczna postać Philipa Marlowe’a jest wyrazem tego dążenia.

JOANNA FRUŻYŃSKA – pracownik Instytutu Polonistyki Stosowanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się literaturą popularną, związkami literatury i nowych mediów oraz recepcją polskiej prozy współczesnej za granicą. Jej doktorat (2008) dotyczył hipertekstu w prozie XX wieku, obecnie przygotowuje książkę poświęconą estetyce czarnego kryminału.

¹⁷ H. Markiewicz, *Postać literacka*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 4: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 165–167.

¹⁸ Por. K. Stemplewska-Żakowicz, *Koncepcje narracyjnej tożsamości. Od historii życia do dialogowego „ja”* w: *Narracja jako sposób rozumienia świata*, dz. cyt., s. 81–113.

¹⁹ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 162.

DANUTA KISIAŁA
UNIwersytet Śląski

CZY POETA ZDOLNY JEST DO MIŁOŚCI? „ZIMNE SERCE ORFEUSZA” W POEMACIE CZESŁAWA MIŁOSZA *ORFEUSZ I EURYDYKA*

Fakt śmiertelności i związany z nim niepokój wpisane są w ludzki żywot. Są to również zjawiska świadczące o niedoskonałości tego żywota. Postać Orfeusza z poematu Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka* pozornie jest poza tą niedoskonałością, ponieważ za sprawą swojej sztuki ma kontakt z wiecznością i nieśmiertelnością:

Pamiętał jej słowa: «Jesteś dobrym człowiekiem».
Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
To niemal warunek. Doskonałość sztuki
Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo.
Tylko jej miłość ogrzewała go, uczłowieczała.
Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie.
Nie mógł jej zawieść teraz, kiedy umarła¹.

EURYDYKA

Eurydyka pełni funkcję medium. O ile jednak poprzez lirę objawia się to, co nieśmiertelne, to poprzez Eurydykę objawia się to, co śmiertelne i bardzo ludzkie. Orfeusz, dzięki swojej żonie, mógł doświadczać miłości, która powodowała, iż wracał do swojej ludzkiej natury – tak rozumieć można „uczłowieczanie”. Czy Orfeusz kocha Eurydykę, czy tylko traktuje ją jak narzędzie, które pozwala mu na łączność z własną, ludzką naturą?

Sztuka Orfeusza jest może doskonała i pozwala doświadczyć nieśmiertelności, równocześnie jednak jest nieludzka. Nawet za możliwość bycia zaledwie jej narzędziem płaci się wysoką cenę – serce Orfeusza jest zimne. Eurydyka „uczłowiecza”, ale jest śmiertelna, a więc niedoskonała. To jednak czyni ją w najwyższym stopniu

¹ Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2002, s. 5. Dalej stosuję skrót O i numer strony.

ludzką. W taki sposób zatem, jak lira łączy poetę z wymiarem transcendentnym, tak Eurydyka łączy Orfeusza z wymiarem ludzkim, w który wpisują się nieodłącznie ludzkie emocje. A te odczuwa się najintensywniej w związku z miłością oraz śmiercią. Eurydyka umierając, paradoksalnie, raz jeszcze ogrzewa serce Orfeusza, który może doświadczyć ludzkiej śmiertelności. Rozpaczliwe, a poprzez to bardzo człowiecze działania, które podejmuje w związku z jej śmiercią – próba przywrócenia jej życia – są ostatnim, uczłowieczającym impulsem, który pochodzi od Eurydyki.

Orfeusz odwraca jednak porządki – chciałby nieśmiertelność, którą dysponuje jego lira, przenieść na płaszczynę ludzką. Nieśmiertelność poezji to jednak nieśmiertelność zimnego serca. Zimne serce to martwe serce. Sztuka nie może poruszyć martwego serca, przywrócić do życia. Orfeusz nie „ogrzeje” i nie „uczłowieczy” widma-Eurydyki za pomocą sztuki. Lira może wprawdzie dać wyraz nieśmiertelności, ale jest to tylko lira zimnego serca. Nicość i istnienie to pojęcia przynależące do filozoficznej spekulacji, do metafizyki, która, jak wynika z poematu Miłosza, nie troszczy się o rytm krwi czy bijące serce.

PODSTAWA WSZYSTKIEGO

Kiedy Orfeusz mówi, że nie może zawieść zmarłej żony, deklaracja ta ma wagę metafizyczną. Dotychczasowe poglądy poety przekonują jednak o zmysłowej jedności sfery metafizyki i sfery ziemskiej. Stanowi o tym choćby Miłoszowa wiara w apokatastazę, która mówi o odrodzeniu świata po Sądzie Ostatecznym w postaci dokładnie takiej, jaką przyjmował przed tym momentem. Poetycki światopogląd poety poza tymi koncepcjami z marginesów chrześcijaństwa, kształtował się również pod wpływem znakomitego wuja Oskara Miłosza. Pisze on o rytmie istnienia, który rozpoczyna się od miłości. Jest ona nie tylko jego podstawą, ale i momentem pierwotnym ruchu. Rozważania Oskara Miłosza przywołuje autor *Orfeusza i Eurydyki*:

Stosunkowo łatwo jest przedstawić sobie, jak właściwe miejsce i właściwy moment dla danego słowa w zdaniu czy danego kroku w tańcu, co jest sekretem rytmu, odpowiada naszej potrzebie umiejscawiania. Ale tam, gdzie wszystko jest odniesieniem do czegoś, tzn. ruch ciała A odnosi się do ruchu ciała B, ten do ruchu ciała C i tak dalej, gdzie jest miejsce miejsc, czyli miejsce, do którego inne mogłyby być odniesione?²

Odpowiedzią na to pytanie okazuje się miłość będąca „miejszem miejsc”, do którego ostatecznie odnoszą się wszelki rytm i ruch. Orfeusz utracił wraz ze śmiercią kochanej żony taki punkt odniesienia, w związku z czym jego zejście do Hadesu nie jest tylko próbą jej odzyskania, ale też próbą odzyskania zakorzenienia

² O. Miłosz, cyt. za: Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 205.

w świecie. Bez niego niemożliwe są ruch i rytm, a zatem również życie i sztuka. Podobną funkcję miłość spełnia w *Boskiej komedii*. Można ją także potraktować jako poszukiwanie nowego punktu odniesienia dla własnego rytmu istnienia – wobec utraty tego punktu, jakim była ukochana. Pieśń XXXIII, wieńcząca dzieło Dantego, mówi o doświadczeniu Boga, który jest miłością. Odwołując się do koncepcji Oskara Miłosza, Bóg byłby „miejszem miejsc”, absolutnym punktem odniesienia dla istnienia. Nie bez powodu *Boska komedia* kończy się słowami: „Miłość, co gwiazdy porusza i słońce”³.

Miłość w skali makrokosmosu porusza ciała niebieskie, lecz w skali mikro porusza krew, która jest w człowieku życiodajną siłą. Adam Krokiewicz, rozważając wpływy orfickie w kulturze greckiej, pisze, iż wedle tych wierzeń, miłość sprawiała, że człowiek przestał być „kaleką”, czyli odosobnionym w swej świadomości kawałkiem świata. Dzięki niej tworzył wraz z drugim człowiekiem doskonalszą od każdego z nich całość i poprzez to zyskiwał poczucie „rdzennego związku z resztą wszechświata”⁴. Na ile jednak taki związek wiąże się z metafizyczną pełnią życia, a na ile jest chorobliwą koniecznością, symbiotyczną lub komensalistyczną relacją, w której partner nie jest tak naprawdę kochanym?

RYTM KRWI UPREDZA POZNANIE

Kris van Heuckelom, pisząc o archetypach i koncepcji zbiorowej nieświadomości w twórczości Czesława Miłosza, porusza wątek „biegu krwi”. Na dowód, iż poeta miał podobne do Jungowskich intuicje, przytacza następujący fragment z *Widzeń nad Zatoką San Francisco*:

Niech to będzie pamięć, starsza niż nasze życie, pamięć gatunku, krążąca w nas razem z krwią. Ona upewnia o naszej tożsamości z innymi, ona też stanowi o tym, że możemy się jako tako porozumieć. Wszystkie nasze metafory krążą dookoła doznań góry i dołu, ciemności i światła, zieleni, ognia, wody, ten sam uśmiech pojawia się u każdego na widok ptaka i wspólny jest nam lęk przed dotykiem węża⁵.

Pamięć, o której mówi Miłosz, jest ponadindywidualna. Nie przynależy jedynie do sfery ducha, ale organicznie wiąże się z cielesnością, co obrazuje właśnie odwołanie się do rytmu serca. Jest immanentną cechą człowieczeństwa, ponieważ wpisuje się, na zasadzie genotypu, w gatunkową specyfikę ludzkości. Ta pamięć gatunku, co istotne, spojona jest z krwią i można sądzić, że wraz z ustaniem pracy serca człowiecza tożsamość także zanika. W przytoczonym fragmencie eseju Miłosza udziałem metafor, za pomocą których człowiek doznaje rzeczywistości, jest ten sam ruch, który dotyczy owej pamięci – czyli „krążenie”. Pamięć krąży

³ D. Alighieri, *Boska Komedja*, Wrocław 1977, pieśń XXXIII, wers 145, s. 570.

⁴ A. Krokiewicz, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 51.

⁵ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, cyt. Za: K. von Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*” *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004, s. 18.

w krwi. Zostaje nieodłącznie wpisana w krew – bo jej ruchem, tak jak ruchem krwi, jest krążenie. W tym ruchu objawia się istnienie. Mamy tu więc do czynienia z płaszczyzną ontologiczną, gdzie wymiar cielesny (krew) oraz duchowy (pamięć) tworzą jedno. Metafory, za pomocą których człowiek doznaje rzeczywistości, także „krążą”, co wydaje się zrównywać je ze znaczeniem życiodajnej krwi. Ich rytm „krążenia” wyznaczają podstawowe, można stwierdzić, archetypiczne doznania, takie jak ciemność i światło czy dźwięk i cisza. Krążenie, ruch są najbardziej pierwotną podstawą bycia w świecie oraz podstawą aktów poznawczych wobec świata.

MARTWY OGRÓD

Orfeuszowi z poematu Miłosza, mimo iż dociera on do najważniejszego miejsca Hadesu, za jakie można uznać pałac Persefony, towarzyszy rytm serca:

Czuł mocno swoje życie razem z jego winą
I bał się spotkać tych, którym wyrządził zło (O, 7).

Co więcej, jego pieśń, która ma przebłagać boginię, sławi istnienie. Bohater czuje się winny wobec zmarłych, lecz z istnienia czyni oręż w walce z nicością tej krainy. Jego decyzja o zejściu do zaświatów wiąże się z zasadniczą niezgodą na śmierć. Orfeusz swój żal wyraża działaniem, bo bezruch oznaczałby poddanie się śmierci. Nie byłby wtedy wysłannikiem życia przeciw śmierci, lecz poddałby się jej.

W *Orfeuszu i Eurydyce* jest mowa o „uczłowieczaniu” za pomocą miłości, a zatem o nadawaniu specyficznych dla gatunku ludzkiego cech. Miłość w poemacie także „ogrzewa”, czyli łączy się z rytmem krwi, z którego w takim przypadku wynika nie tylko istnienie, ale także gatunkowa specyfika człowieka. Wtedy gdy „pamięć gatunku” krąży w ciele żywego człowieka, wyznacza ludzkie sposoby doświadczenia rzeczywistości, a także, dalej, jest punktem wyjścia przy wartościowaniu rezultatów tych doświadczeń. Wiersz *Poznanie dobra i zła* nie wspomina już o owej „pamięci gatunku”, a elementarne rozeznanie człowieka w świecie wprowadza z samego rytmu krwi:

Poznanie dobra i zła jest nam dane w samym biegu krwi.
W tuleniu się dziecka do matki, bo w niej bezpieczeństwo i ciepło.
W strachach nocnych kiedy byliśmy mali, w lęku przed kłami zwierząt i ciemnym
pokojem
W młodzińczych zakochaniach kiedy spełnia się dziecinna lubość⁶.

O rzeczywistości powiedzieć można tylko to, co jest dostępne na drodze poznania. Tutaj tymczasem ta droga zostaje „uprzedzona” i akty poznawcze wydają się niepo-

⁶ Cz. Miłosz, *Poznanie dobra i zła*, w: tegoż, *Nieobjęta Ziemia*, Kraków 1988, s. 34.

trzebne. Wystarczy istnieć, aby postępować etycznie. Pragnienie ciepła, lęk przed ciemnością są wpisane w rytm serca. W dalszej części wiersza czytamy:

I czyż tak skromne początki obrócimy przeciwko idei?
 Czy raczej powiemy, że dobro jest po stronie żywych,
 A zło po stronie zagłady, która czyha, żeby nas pożreć?
 Tak, dobro jest spokrewnione z bytem, a lustrem zła jest niebyt.
 I dobro jest jasność, zło, ciemność, dobro jest wysokość, zło, niskość
 Wedle przyrody ciał naszych, naszego języka⁷.

Rytm krwi nie świadczy jedynie o egzystencji na poziomie fizycznym – jest także źródłem orientacji etycznej i ontologicznego zakorzenienia w świecie. Istnienie w sensie biologicznym jest zatem prymarnym warunkiem istnienia w świecie w ogóle. Z istnienia biologicznego wynika nie tylko sztuka, ale też etyka i ontologia. Jego brak powoduje zatem załamanie się podstaw ludzkiej egzystencji, wobec czego brak istnienia nie może być oceniany inaczej niż negatywnie. Dobro, miłość, człowieczeństwo – wszystkie te wartości mają wspólną podstawę w rytmie krwi jako podstawie istnienia właśnie. W przestrzeni takiej jak Hades, gdzie istnienie zostało zaprzeczone, jest zimno – o Orfeuszu dowiadujemy się, iż „marzł” (O, 6). Brak istnienia to zatem również brak ciepła. Rytm krwi Orfeusza nie może odnaleźć dla siebie żadnego punktu odniesienia. Ponieważ tym ostatecznym miejscem odniesienia, jak już wspomniałam, jest miłość, a ta wymaga istnienia, Hades dla Orfeusza będzie rysował się jako miejsce ciemne, zimne i nisko położone. Jest niebytem, czyli „lustrem zła” – Orfeusz nigdy nie znajdzie w nim odniesienia dla istnienia, które niesie w sobie. Co więcej, niebyt to ciemność, a byt to światło. Istnienie nie może ukazywać się w ciemności. Takie ciemne lustro odbija w wypaczony sposób kształty świata, bo jest wybiórcze i widzi tylko zło. Nie może jednak funkcjonować inaczej, skoro wiąże się z ciemnością. Pełni funkcję lustra tylko dla tego, co ze swej istoty jest ciemne. W ten sposób ogród, który napotyka na swojej drodze Orfeusz, jest tylko „czymś na kształt” ogrodu:

Persefona, w swoim ogrodzie uschniętych grusz i jabłoni,
 Czarnym od nagich konarów i gruzowatych gałązek (O, 8).

Podziemne lustro niebytu z miejsca, jakim jest ogród na ziemi, odbija jedynie to, co może być w nim martwe. Jego obraz zbudowany jest przy użyciu właśnie owych podstawowych, wymienionych przez Miłosza doznań. Spośród nich najistotniejsze są opozycja światło-ciemność oraz doznanie zieleni. Charakterystyczne, iż barwą tego „ogrodu” jest czerń, podczas gdy barwą, którą zwykle przywodzi na myśl ogród, jest zieleń. Podziemny ogród nie może jednak mieć przypisanej żadnej innej barwy. Czerń to kolor, który w sensie fizycznym oznacza brak światła. Gdyby można było w Hadesie znaleźć jakieś źródło światła, to można by także

⁷ Tamże.

znaleźć istnienie, bo światło jest nie tylko niezbędne w adekwatnym poznaniu rzeczy, ale jest także źródłem życiodajnego ciepła. Hades to kraina zmarłych, którzy nie mają już swoich dawnych cielesnych powłok, a więc nie mogą odczuwać ani wytwarzać ciepła. Na nic zda się też im jasność służąca poznaniu, ponieważ ze względu na brak ciał pozbawieni są oczu. Czerń, która pojawia się w miejsce właściwej dla ogrodu zieleni, nie mówi o tym, że ze względu na brak światła Orfeusz nie może dostrzec zieleni. Barwy zielonej tu po prostu nie ma, bo liście drzew potrzebują światła, tak jak ciało człowieka potrzebuje ciepła. Dlatego też konary drzew są „nagie” – pozbawione pąków i liści. W dalszej części wiersza *Poznanie dobra i zła* czytamy:

Niebyt szerzy się i spopiela obszary bytu
Strojąc się w barwy i kształty, które udają istnienie.
I nikt by go nie rozpoznał, gdyby nie jego brzydota⁸.

Czarne drzewa bez liści z *Orfeusza i Eurydyki* raczej udają ogród, niż nim są. W Hadesie, który jest niebytem, nic z obszaru istnienia znajdować się nie może, zatem ogród, który spotyka na swojej drodze Orfeusz, można rozumieć jako podszycający się pod kształty istnienia niebyt. Można nawet w ten sposób potraktować czerń, ponieważ czarny ogród, bez zieleni, może być ogrodem żywym, lecz uspionym w zimowym letargu. Czerń tych kształtów podszycą się pod czerń ogrodu podczas zimowej hibernacji. Na to, iż ogród Persefony bez wątpienia jest martwy, wskazują jeszcze inne ważne przesłanki. Drzewa, które porastają to miejsce, są „uschnięte”. Nie ma w nich zatem witalnych soków, które krążąc, podtrzymywałyby rytm istnienia. Obraz „uschniętych drzew” jest w poemacie Miłosa tym bardziej dojmujący, iż dotyczy on „grusz i jabłoni”, czyli drzew, których owoce są znakiem owego cyklu życia. Porównując ogród Persefony u Miłosa do podziemnych ogrodów z mitologicznej tradycji, można zauważyć przesunięcie akcentów na rzecz hiperbolizacji dramatyzmu związanego z brakiem istnienia. O tradycji literackich przedstawień takiego ogrodu pisze Zygmunt Kubiak: „W gaju, skąd jest dostęp do dziedziny Hadesa, stoją jałowe topole i wierzby, których kwiaty nie mogą być zapłodnione”⁹.

U Miłosa ów gaj urasta do rangi ogrodu, a obecne w nim drzewa to te, które w sposób szczególny symbolizują kolejne cykle życia. Martwość podziemnego ogrodu dodatkowo podkreślają jeszcze „gruzowate”, a zatem chore gałązki. Uschnięte drzewa z poematu można spróbować odnieść do spopielałego bytu w wierszu. Uschnięte i czarne, wydają się tkwić na granicy przemiany w proch niebytu. Trwają, już bez istnienia, ale jeszcze nie bez kształtu, bo przybierają postać ogrodu, a ich barwą jest czerń. Ostatecznym dowodem na to, iż owe kształty nie są jednak wcale ogrodem, a raczej wynikają z istnienia, które warunkuje akty poznawcze Orfeusza, jest ich brzydota. „Czerń”, „nagość” czy „gruzowatość”, któ-

⁸ Cz. Miłosz, *Poznanie dobra i zła*, dz. cyt., s. 34.

⁹ Z. Kubiak, *Hades i zaświaty*, w: tegoż, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 202.

ra mogłaby przecież także odnosić się do nieregularnej powierzchni wiosennych, nabrzmiałych gałązek, w poemacie Miłosza konotują rozpad i lęk. Wydają się kolejnym elementem upiornego sztafażu piekła. Ogród Persefony nie jest prawdziwy – to raczej niebyt podszywający się pod ogród, od którego rytm krążącej w człowieku krwi każe się odwrócić. Jest tworem biegunowo opozycyjnym wobec rajskiego ogrodu. Poetycką wizję Edenu można odnaleźć w utworze Miłosza *Niebiańskie*:

Pod ciepłem Słońca w zenicie, w ogrodach,
których rytm jest jak moje dawne pulsowanie krwi¹⁰.

Rajska strefa odbija przestrzeń życia. W jej ogrodach krążą witalne soki na wzór ludzkiego rytmu istnienia. Tymczasem ogród z *Nigdzie* jest uschnięty i żaden rytm istnienia nie może już w nim wybrzmieć. Podobnie jak w spalonych ciałach pokoleń, które wspomniane zostają w poemacie, nie może krążyć już krew.

LIRYCZNY POETA

Zastanawiające jest odnoszące się do Orfeusza określenie „liryczny poeta”. Przymiotnik „liryczny” nie konotuje oziębłości emocjonalnej, lecz przeciwieństwo – emocjonalne zaangażowanie. Władysław Kopaliniński podaje, że „liryczny” to „uczuciowy, rzewny, nastrojowy; dotyczący liryki, jednego z głównych rodzajów literackich (obok epiki i dramatu), obejmujący gł. utwory wierszem, wyrażające uczucia, przeżycia i refleksje osobiste”¹¹. W poemacie określenie „liryczny” nie wiąże się z rzewnością i nastrojowością. Jak zauważa Jonathan Culler, w artykule *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku, a praktyka krytyczna*, znaczenia przymiotnika „liryczny”, które konotuje subiektywność, bywa odwołane również do rzeczownik „liryka”. Tymczasem „liryczny” to raczej określenie stylu, tonacji czy trybu, które można odnaleźć nie tylko w wierszach, lecz także w dramatach i powieściach¹². U Miłosza „poeta liryczny”, to taki, który tworzy odległą od ludzkiej emocjonalności, doskonałą sztukę. Ponieważ jego serce jest zimne, można jednak sądzić, iż liryczny nie odnosi się tutaj do cech charakteru, a określa gatunek uprawianej sztuki. Osobowość lirycznego poety nie jest zbyt liryczna. Z emocjonalną sferą ludzkiej osobowości poeta styka się za pośrednictwem kochającej żony, a nie za pośrednictwem poezji. Liryka jest tutaj zaprzeczeniem mowy serca.

„Poeta liryczny” w znaczeniu, jakie można odczytać z Miłoszowego poematu, to także ktoś kto posługuje się lirą, stanowiącą medium pomiędzy światem idei

¹⁰ Cz. Miłosz, *Niebiańskie*; w: tegoż, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 50.

¹¹ W. Kopaliniński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, <http://www.sloownik-online.pl/kopalinski> [dostęp: 2.08.2013 r.].

¹² J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 229.

i ludzi. W tej przestrzeni rozstrzygane są ogólne prawdy ostateczne, wobec czego jednostkowa śmierć nie może wpisywać się w tę płaszczyznę. Lira udostępnia i czyni poznawalną przestrzeń inteligibilną. Rozstrzygane są tam zagadnienia filozoficzne, ale również – za sprawą Eurydyki, a także jej śmierci – Orfeusz doświadcza ludzkiego wymiaru istnienia. W poemacie Miłosza można dostrzec kolejne paradoksalne odwrócenie: Orfeusz, wyznawca poezji nieuwikłanej w ludzkie odczucia, w niej właśnie widzi szansę na ocalenie Eurydyki. Przywołam tutaj fragment pieśni, którą, zgodnie z fabularnym wzorcem mitu poeta śpiewa w zaświatach, aby przebłagać Persefonę:

Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni.
O dymiącej wodzie różanego brzasku.
O kolorach: cynobru, karminu,
sieny palonej, błękitu,
O rozkoszy pływania w morzu koło marmurowych skał (O, 8).

I tak dalej. W pieśni Orfeusza z *Metamorfoz* Owidiusza natomiast czytamy:

– O bóstwa podziemnego świata, który pochłonie nas wszystkich, zrodzonych z piętnem śmiertelności – jeśli wolno i jeśli zgodzicie się, bym powiedział prawdę, odłóżwszy na bok obłudne wykręty – nie zstąpiłem tutaj, by ujrzeć cienisty Tartar, ani by zdusić potrójne gardło pomiotu Meduzy (czyli Cerber). Wybrałem się tutaj z powodu małżonki: nadeptana żmija wsączyła w nią truciznę i przerwała bieg jej lat. Wyznaję, że chciałem i że starałem się znieść to cierpienie; jednak Amor zwyciężył¹³.

Argumentem na rzecz przywrócenia Eurydyce życia jest cierpienie. Orfeusz mówi o swojej miłości do zmarłej żony, najistotniejsza jest utracona relacja pomiędzy poetą, a zmarłą.

Miłoszowy Orfeusz podsumowuje pieśń, twierdząc, że:

że swoje słowa układał przeciw śmierci
I żadnym swoim rymem nie słał nicości (O, 8).

Orfeusz odcina się od własnego smutku. Nie układa rymów przeciwko śmierci Eurydyki, ale przeciw „Nicości”, przywołując w ten sposób sferę dyskursu filozoficznego. Poeta zachowuje dystans i nie ujawnia własnego cierpiącego *ja*, wpisuje śmierć żony w wymiar uniwersalny. Przywołuje wprawdzie piękno świata, pulsujące i intensywne, lecz chodzi raczej o wskrzeszenie rytmu istnienia, który Orfeusz utracił, nie o Eurydykę.

Wracając do rozważań Cullera – badacz przywołuje techniki poetyckie prekursora nowoczesnej poezji, Baudelaire’a, pisze, że jednym z najbardziej charakterystycznych wyróżników tej poezji jest depersonifikacja, które polega na tym, iż słowo liryczne nie wiąże się z jednością poezji i osoby empirycznej.

¹³ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 255.

Poezja nie jest wyrazem osobowości autora, który tworząc, nie powinien zwracać uwagi na własne ja¹⁴. Jednym z najważniejszych kryteriów depersonifikacji w liryce jest, wedle niemieckiego badacza Hugo Friedricha, „usunięcie serca z podmiotu lirycznego” (O, 5), do czego kilkakrotnie odwołuje się w swoim artykule również Culler. Dla Orfeusza z utworu Miłosza poeta, który posiadał sztukę tworzenia doskonałej liryki, to taki, którego charakteryzuje „zimne serce”. Ta cecha w poemacie określona zostaje jako „niemal warunek” tworzenia. Serce jest siedliskiem emocji, a zarazem narządem, dzięki któremu krew rozchodzi się po ciele, niosąc ożywcze ciepło. Emocje powodują poruszenie serca, przez co pełnią też funkcję życiodajną. Człowiek o „zimnym” lub „martwym” sercu to ktoś, kogo nie dotyczą emocje. W poemacie Miłosza kimś takim jest właśnie poeta. „Zimne serce” to serce nieporuszone, a zatem ciało, w którym się ono znajduje, musi być martwe. Poeta liryczny jest zatem „trupem”, bo nie posiada tego, co najbardziej ludzkie. W esejach na temat umierania i śmierci francuski antropolog, Luis Vincent Thomas, stwierdza, iż Trup nie jest osobą¹⁵, to zdepersonalizowane ciało. Emocje różnicują ludzkie charaktery, są wyrazem tego, co w człowieku indywidualne. Poezja, która odchodzi od subiektywności na rzecz obiektywności, to poezja modernizmu, której prekursorem jest Baudelaire. Culler przywołuje pogląd, iż począwszy od poezji doby oświecenia, można zauważyć w liryce przejście od subiektywizmu do obiektywizmu, dzieło zatem stanowi „zapis zobiektywizowanego przeżycia świadomości”, a nie o psychologiczne przeżycia autora¹⁶.

Aby zastąpić autora nowoczesna poezja, wobec faktu, iż „język musi mieć swoje źródło i uzasadnienie w świadomości”¹⁷, wypracowała kategorię „podmiotu mówiącego”, jednocześnie przyjmując jako dogmat to, że ów podmiot nie może być tożsamy z autorem¹⁸.

Osobowość poety musi zatem charakteryzować rozdwojenie: z jednej strony jest to ktoś dążący do obiektywizacji stanów świadomości i w ten sposób jednocześnie odcinający się od samego siebie, z drugiej strony poeta jest kimś, kto musi odczuwać, wykorzystując swoją ludzką naturę, bo inaczej jego egzystencja jako człowieka nie byłaby możliwa. Wydaje się jednak, że – tak jak ma to miejsce w poemacie Miłosza – tworzenie takiej zdepersonalizowanej poezji nie może pozostać bez wpływu na jej twórcę. Kwestia „zimnego serca” przyrównana zostaje tu do kalectwa, co potraktować można jako eufemizm, bowiem zimne jak u trupa serce uniemożliwia egzystencję. Orfeusz w odpowiedzi na wspomnienie słów żony określających go jako człowieka: „Jesteś dobrym człowiekiem” (O, 5), formułuje regułę dotyczącą lirycznych poetów:

¹⁴ J. Culler, dz. cyt., s. 234.

¹⁵ L.V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 37.

¹⁶ Culler J., dz. cyt., s. 238.

¹⁷ Tamże, s. 246.

¹⁸ Tamże, s. 242.

Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca (O, 5).

Bycie poetą wyklucza możliwość bycia dobrym człowiekiem. Ktoś, kto jest poetą, zostaje poprzez ten fakt zdegradowany w sensie ludzkim, bowiem nigdy nie będzie mógł się wykazać jedną z najistotniejszych etycznych wartości, jaką jest dobro. Ludzkie dobro i doskonałość sztuki, w odczuciu Orfeusza, nie mogą iść z sobą w parze. Są one względem siebie przeciwstawne, ponieważ najlepszą sztuką jest sztuka doskonała, a najlepszym człowiekiem jest dobry człowiek. Doskonałość sztuki pociąga jednak za sobą śmierć – poeta, podsumowując, jest człowiekiem bez serca.

Bez Eurydyki człowiek-Orfeusz umiera, być może zatem dramatyczna próba przywrócenia jej życia jest raczej walką o własne człowieczeństwo niż o Eurydykę. W poemacie Miłosa brak pochwał dotyczących wyjątkowości zmarłej; powinna żyć ze względu na Orfeusza, który jest od niej symbiotycznie uzależniony. Znaczące są słowa: „Kiedy był z nią, inaczej też myślał o sobie” (O, 5). Można zaryzykować tezę, iż poeta odbiera zmarłej nawet wolność do śmierci ze względu na lęk przed rozpadem swojej osobowości.

W finale poematu Orfeusz znajduje ukojenie zasypiając na łące; czytamy „i zasnął z policzkiem na rozgrzanej ziemi” (O, 11). Ziemia jest archetypem matki, zatem zakończenie to można odczytać jako ponowne zespolenie ze zmysłowym światem, powrót do symbiotycznego, dziecięcego związku z rodzicielką, którego substytutem był też związek z Eurydyką.

Jeśli nawet nie o wyjątkowość Eurydyki tu chodzi, to poemat traktuje o konieczności związku z rzeczywistością, nawet jeśli przybiera ona wspomnianą, symbiotyczną formę.

Czy jednak kreacja *ja* Orfeusza nie wiąże się z charakterystycznym dla współczesności fenomenem? Diagnostuje Michał Paweł Markowski:

Pojawienie się nowożytnej filozofii podmiotu zbiega się z ucieczką człowieka ze świata widzialnego i obwarowaniem w nieprzystępnej twierdzy umysłu. Owszem, wszystko z tej twierdzy widać ja na dłoni, tyle, że to, co widać należy do innej rzeczywistości (...). Z drugiej natomiast strony, skoro myślący podmiot jest jednocześnie podmiotem mówiącym, słowa odklejają się od rzeczywistości i teraz zaczynają żyć własnym życiem, którego czystość bliska jest pracy czystego umysłu¹⁹.

Twórczość Miłosa jest pełna epifanii, próbuje znieść tę barierę, poetyckie słowo dąży do zespolenia z rzeczywistością. W jednej z polemik Markowski zauważa „naiwne jest myślenie, że kogokolwiek może zainteresować literatura odcięta od doświadczenia, wypreparowana z myśli, które nawiedzają nasz umysł, pozbawio-

¹⁹ Markowski M. P., *Histeria, przyjaźń i melancholia*, <http://tygodnik.onet.pl/33,0,34343,3> [dostęp: 2.08.2013 r.].

ną emocjonalnego napięcia²⁰. Zapis zmagania Orfeusza pokazuje, iż nawet jeśli poeta nie koniecznie zdolny jest do miłości, to literatura bez serca, wypreparowana z człowieczeństwa, zdepersonifikowana, pozbawiona rytmu istnienia i zmysłowych odczuć, jest niemożliwa.

DANUTA KISIAŁA – doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury UŚ, interesuje się problematyką twórczości Czesława Miłosza, obecnie przebywa na rocznym stażu naukowym na UW.

²⁰ Markowski M.P., *Raport z obłąkanego miasta*, <http://tygodnik.onet.pl/33,0,31137> [dostęp: 2.08.2013 r.].

IWONA KOSOWSKA
UNIwersytet Gdański

FRANCJA JAKO OBIEKT *TOPOFILII* W TWÓRCZOŚCI JULII HARTWIG

„Z zachwytu rodzi się poryw” (P 36) – pisze Julia Hartwig w wierszu *Portret młodzińca* z debiutanckiego tomu *Pożegnania*. Ów szaleńczy poryw¹ jest udziałem poetki odkrywającej Francję, jej przestrzeń i literaturę. Stawanie się „zakładniczką (...) czaru” (Pzg 33) tego kraju współlistnieje z byciem porwaną² przez, jego za pośredniczony obraz i z urzeczeniem przez bezpośrednio doświadczane miejsce; poetycki i prozatorski dyskurs o niej przeistacza się w dyskurs miłosny. Przestrzeń ta, przypominając antropomorfizowany obiekt zauroczenia, zaczyna być niczym „ktoś bliski, kogo zachowanie śledzimy z miłością, ale niebezkrytycznie, przeplatając wspomnienia i wiedzę o przeszłości z terażniejszością” (Pzg 389).

„Człowiek może zakochać się w miejscu od pierwszego wejrzenia, tak samo jak zakochuje się w kobiecie”³ – Yi-Fu Tuan, odwołując się do sytuacji oczarowania przestrzenią, tak jak Julia Hartwig, poddaje ją personifikacji. Nie poprzestając na uwzględnieniu jedynie momentalnego urzeczenia miejscem, przedstawia on również inny aspekt uczuć w stosunku do niego – utrwalane przywiązanie: „Miejsce może nabrać wielkiego znaczenia dla osoby dorosłej, dzięki sentymentowi narastającemu z upływem czasu”⁴. Wspomnianą rozpiętość skali uczuć do przestrzeni odnaleźć można w ekstatycznym zachwycie Julii Hartwig nad Paryżem drugiej połowy lat 40., wzmocnionym wieloletnią zażyłością z Francją. „Kraj

¹ Julia Hartwig, zestawiając Brukselę i Paryż pod względem wrażeń wywieranych na cudzoziemcach, pisze w jednym z felietonów: „polot i wdzięk zostały nadal przy Paryżu. Jest jakaś niesprawiedliwość w tym, że tak niewielu cudzoziemców potrafi zakochać się w Brukseli, a jeśli już się tak zdarzy, to raczej z rozsądku niż z szaleńczego porywu” (Ppo 66).

² O miłości jako o stanie momentalnego porwania przez obraz, łącząc go z sytuacją zaczarowania, pisze Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*: „podmiot zakochany czuje się „porwany” (schwytyany i zaczarowany) przez obraz obiektu miłości”; R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekład i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 26.

³ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstępem opatrzył K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 230.

⁴ Tamże, s. 49.

mojego życia” (Dz 167), jak pisze o tej przestrzeni w *Dzienniku*, objawia się w tekstach poetki jako świat będący przedmiotem miłości do miejsca – *topofilii*. Praca Yi-Fu Tuana z 1974 roku, *Topophilia*, tytułową kategorią (określoną jako neologizm) obejmuje uczuciowe więzi istot ludzkich z materialnym środowiskiem⁵. Natomiast w opublikowanej w drugiej połowie lat 50. *La poétique de l'espace*, fenomenologii Gastona Bachelarda, termin ten odnosi się do relacji z przestrzenią wyobraźniowo uchwyconą i poetycko sławioną, w której skupiają się obrazy świata szczęśliwego i chroniącego, świata, który „niemal zawsze przyciąga”⁶.

Opisując po latach swój stosunek do literatury i sztuki tego kraju, Julia Hartwig zwraca uwagę na emocjonalny wymiar relacji z przywodzącą ku sobie francuską kulturą: „Poezja francuska przyciągała mnie od lat. Podobnie jak wszystko, co się z Francją wiązało” (Pzg ZL 170); „miałam słabość do tamtej kultury”⁷; „mnie pociągało wówczas to wszystko, co mogłoby mnie zbliżyć do Francji” (Pzg 7). Lata 40. XX wieku stają się okresem pierwszych, co wielokrotnie autorka *Czułości* podkreśla – przypadkowych – zbliżeń z kulturą tego kraju, zapoczątkowanych czytaniem przekładów literatury francuskiej Tadeusza Boya-Zeleńskiego (głównie Balzaca i Prousta) i jakby przekorną chęcią uczenia się języka francuskiego:

Podczas okupacji brałam lekcje u starej emerytowanej nauczycielki, a nauka francuskiego była wówczas rodzajem ekstrawagancji, inteligenci uczyli się najczęściej języka angielskiego, licząc, że jego znajomość przyda im się po pomyślnym dla nas zakończeniu wojny (Pzg 7)⁸.

Poetka w szkicu *Podziękowanie za gościnę* podkreśla szczególną rolę literatury francuskiej w Polsce międzywojennej:

oddech twórczej Francji wyczuwalny był wśród polskiej elity pisarskiej (Pzg ZL 168); (...) literatura francuska przyjmowana była wówczas w sposób wyjątkowy, (...) była faworytem, (...) otaczana była nie tylko uznaniem, ale i ciepłą sympatią (...). Na czas takiej właśnie dobrej koniunktury czytelniczej w okresie międzywojennym przypadły

⁵ Yi-Fu Tuan, *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall 1974, s. 93.

⁶ G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II (*Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*), oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972, s. 386. Zob. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, 9e éd., Paris 1978, s. 17.

⁷ *Ośmieliłam się otworzyć (wywiad Donaty Subbotko z Julią Hartwig)*, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” 2009, nr 20, s. 20.

⁸ Tę tendencję potwierdza Czesław Miłosz: „Przed wojną inteligencja polska nie знаła angielskiego, tylko francuski. Ale w pewnym momencie, w 1938 r., cała Warszawa zaczęła uczyć się angielskiego. To był również początek mojego angielskiego. (...) pewnie Zeitgeist, duch historii, odwrócił naszą część Europy od francuskiego i skierował ku angielszczyźnie”; *Wspólna wanna. Rozmowa Renaty Gorczyńskiej z Czesławem Miłoszem i Tadeuszem Różewiczem*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 41, s. 53.

moje ówczesne lata szkolne, a więc lata życia, kiedy chłonność dobrej literatury jest może największa i kiedy zaczyna się na dobre kształtować skłonność do takich, a nie innych książek (Pzg ZL 169).

W latach 30., w rodzinnym mieście autorki *Obcowania*, Lublinie, poeta Jerzy Pleśniarowicz, obdarowuje przyszłą tłumaczkę wierszy Pierre'a Reverdy'ego pismem literackim z utworami właśnie tego francuskiego kubisty. W okresie powojennym Julia Hartwig publikuje w *Wyborze wierszy poetów lubelskich*⁹ – m.in. poematy prozą nieświadoma jeszcze, jak sama twierdzi, ich roli w literaturze francuskiej. Autorka *Czułości* tłumaczy również utwory poetów drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku – Arthura Rimbauda (*Starzyzna*), Charlesa Crosa (*Szlifierz*), Francisca Jammesa (*W pięknym słońcu*), Maxa Jacoba (*Miłość bliźniego, Ciepłarnia*), Léona-Paula Fargue'a (*Nokturn*), Blaise'a Cendrarsa (*W sercu świata*), częściowo ukazujące się w „Odrodzeniu”, następnie w wydanej w 1947 roku *Antologii współczesnej poezji francuskiej*. W „Kuźnicy”, która dokonała jej „prawdziwego chrztu poetyckiego” (Dz 14), publikując kolumnę wierszy ze zdjęciem, ukazuje się również redagowana przez autorkę *Błysków* w latach 1946–1947 kronika, będąca przeglądem francuskich czasopism. „Przypadkiem (...), a właściwie już fuksem na torze, było przyznane (...) stypendium rządu francuskiego” (Pzg 7) – wyznaje, wspominając sytuację, gdy jej, jako początkującej poetce i tłumaczce literatury francuskiej, zostaje przez redaktora łódzkiego pisma, Stefana Żółkiewskiego, zaproponowane stypendium, umożliwiające pobyt w tym kraju. Pragnienie bycia bliżej Francji zrealizowało się. Do Paryża poetka wyjeżdża wraz z inną stypendystką, Joanną Guze, na początku 1947 roku. Przestrzeń stanowiąca odległy obiekt marzeń staje się miejscem realnego pobytu. Wasilij Szczukin, odwołując się w swej koncepcji geokulturologii do fenomenologii Gastona Bachelarda i przestrzennych kategorii Yi-Fu Tuana, ukazuje rolę *topofilii* w stosunku do przybliżanego w marzeniu, choć fizycznie odległego miejsca: „A jeśli marzenie o podróży w końcu się spełni, zdarza się, że człowiek „rozpoznaje” nigdy nieoglądane miejsca jako od dawna znajome, ma się rozumieć, z książek i cudzych opowieści, a może po prostu miejsca, o których niejednokrotnie się marzyło. I w tym jest nie mniej *topofilii* niż w miłości do rodzinnego domu”¹⁰; „badacz, który zamierza zbadać bardziej rozwinięte formy świadomości geokulturowej (odnoszące się, przypuścmy, do wieku XVIII–XX), w żaden sposób nie może pominąć takiego zjawiska, jak miłość do miejsca, leżącego poza domem, bliskiego i dalekiego”¹¹.

Doświadczenie bycia w powojennej Francji zespała Julię Hartwig z tym krajem, w którym, jako stypendystka ucząca się języka w Alliance Française, ze stałym miejscem w paryskiej Bibliotece Narodowej, a następnie referentka kulturalna w ambasadzie polskiej uzyskuje możliwość trzyletniego pobytu.

⁹ *Wybór wierszy poetów lubelskich*, Lublin 1945.

¹⁰ W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturowe o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przekład B. Żyłko, Kraków 2006, s. 29.

¹¹ Tamże, s. 28.

„Z Francją ożeniłem się z wielkiej miłości młodego”¹² – pisze w *Szkicach piórkiem* Andrzej Bobkowski, włączając się we wspólnotę młodych uwiedzionych wdziękami tego kraju. „W moim młodzieńczym zachwycie Francją było z pewnością coś miłego” (Pzg); „Zetknięcie się z tym miastem było czymś oszałamiającym dla młodej dziewczyny, która nigdy jeszcze nie była za granicą”¹³ – wyznaje autorka *Obcowania*, eksponując splatanie się jej młodego wieku z rozwijającym się zauroczeniem.

Obraz stolicy Francji drugiej połowy lat 40. w twórczości Julii Hartwig nosi w sobie znak zarówno jej młodzieńczej fascynacji miejscem, jak i poznanymi w nim osobami. Są nimi mężczyźni jej życia – ówczesny ambasador PRL w Hadze, odwiedzający często Paryż, Ksawery Pruszyński, z którym łączy ją w tym czasie silne uczucie oraz student paryskiej *Ecole des Sciences Politiques*, późniejszy mąż, Artur Międzyrzecki, którego wtedy właśnie poznaje. Jak wyzna w jednym z liryków, wydobywając wielowymiarowość silnych więzi łączących ją z tą przestrzenią, Paryż to „MIASTO / miłością moją młodą naznaczone” (M 5). Poetka podkreśla wielokrotnie, iż na proces pełnego zbliżenia, przejścia ze stanu zainteresowania Francją w urzeczzenie nią, wpływ ma konfrontacja wieku z odkrywanym krajem („Połączyły mnie z nią lata młodości spędzone w atmosferze biednych lat powojennych”, Dza 205), w przeciwieństwie do Czesława Miłosza, który w *Rodzinnej Europie* stwierdził, iż „nasze emocje w Paryżu nie mogą być przedstawione tylko jako uniesienia młodości”¹⁴. Zdaniem Julii Hartwig, to właśnie młodość, jej naiwna ufność, intensyfikuje reakcje i doznania, prowokując podatność na bycie zauroczonym: „młodość przede wszystkim jest w jakiś sposób zaskoczona przebiegiem zdarzeń. Wszystko jest nowe. Ma się wrażenie, że to się tylko mnie przytrafia, tylko ja to przeżywam”¹⁵.

Paryż w twórczości Julii Hartwig zarówno jako pierwsze cudzoziemskie miasto poznane w młodości, jak i miejsce związane z pierwszym uczuciem ukazuje się jako opisana przez Mircea Eliadego w eseju *Święty obszar i sakralizacja świata*, włączona w heterogeniczną przestrzeń enklawa, w której krzyżuje się obszar świętości i strefa świecka. Przedstawienia tego miasta w tekstach autorki *Obcowania* przypominają wyróżnione poszczególnością własnych przeżyć, jeśli posłużymy się określeniem Eliadego, „miejsca święte (...) prywatnego świata”:

W (...) doświadczeniu przestrzeni jako czegoś świeckiego nadal dochodzą do głosu wartości przypominające mniej lub bardziej niejednorodność, jaka cechuje religijne doświadczenie przestrzeni. Istnieją nadal okolice uprzywilejowane, jakościowo różne

¹² A. Bobkowski, *Szkice piórkiem*, wyd. V, Warszawa 1995, s. 85.

¹³ *Ciekawość świata (z Julią Hartwig rozmawia A. Koss)*, „Kresy” 1997, nr 1, s. 111.

¹⁴ Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Kraków 2001, s. 187. Poznawanie Paryża przez dwudziestokilkuletnią Julię Hartwig można byłoby opatrzyć słowami Miłosza, odnoszącymi się do dziecięcego zachwytu światem: „Oczarowanie w bardzo młodym wieku jest sakramentem, doświadczeniem, którego pamięć działa przez całe nasze życie”; Cz. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 253).

¹⁵ *Sztuka patrzenia (z Julią Hartwig rozmawia Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski)*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 33, s. 13.

od innych: pejzaż ojczysty, miejscowość związana z pierwszą miłością albo ulica czy zakątek pierwszego cudzoziemskiego miasta zwiedzanego w młodości. Wszystkie te miejsca zachowują nawet dla człowieka najgłębiej niereligijnego wartość wyjątkową, „jedyną w swoim rodzaju”; są to miejsca święte jego prywatnego świata, tak jak gdyby ta istota niereligijna doznała objawienia innej rzeczywistości niż ta, w której uczestniczy swym powszednim istnieniem¹⁶.

Pryzmat młodości, dającej się oczarować odkrywanym światem, okazuje się więc być jednym z kryteriów naznaczających postrzegane miejsce poprzez nadanie mu, jak zaznacza Eliade, wyjątkowego, uprzywilejowanego, jedynego w swoim rodzaju statusu. Odświętny wymiar przestrzeni poznawanej na tym etapie życia podkreśla również Ernest Hemingway. W jego ostatniej, niedokończony powieści *A moveable feast* miejscem wyjątkowym staje się stolica Francji. „Jeżeli miałeś szczęście mieszkać w Paryżu jako młody człowiek, to dokądkolwiek się udasz, przez resztę życia, idzie on za tobą, bo Paryż jest świętem ruchomym”¹⁷ – motto wspomnianego utworu autora *Pożegnania z bronią*, pojawiające się w pochodzącym z lat 50. liście autora do przyjaciela, odsłania obraz stolicy Francji lat 20. jako świata odkrytego w młodości i uobecniającego się w późniejszym życiu, wybranej przestrzeni „wybranych”, miasta – wiecznego festynu. Nawiązując do słów Hemingwaya, Julia Hartwig w szkicu z *Podziękowania za gościnę*, przedstawia siebie jako włączoną w paryską miejskość uczestniczkę tego świata:

O przywiązaniu do krajobrazu Ile-de-France i do wybrzeża normandzkiego, o radości uczestnictwa w „święcie ruchomym”, jakim jest zarówno ten peryferyjny, jak i ten pyszniący się swoim bogactwem sztuki i architektury Paryż, świadczą fragmenty z dziennika podróży „Zawsze powroty” i napisane we Francji wiersze (Pzg 389–390).

Powojenny Paryż jest dla Julii Hartwig właśnie miejscem młodości powracającym „przez resztę życia” – pojawia się w jej utworach wczesnych i późnych, poetyckich i prozatorskich, przeplatając się z jego kolejnymi – często dalekimi od sakralizacji – odsłonami. Stanowi on dla autorki *Obcowania* nie tylko centrum europejskiej kultury, ale i prywatną *axis mundi*. Stolica Francji drugiej połowy lat 40. nabiera cech miejsca uświęconego – w wierszu *Echo* z tomu *Czułość* określona zostaje osią świata przeżywających w nim swą miłość bohaterów. Miasto-święto staje się miastem świętym w szczególnym wymiarze osobistej historii: „pora miłości jak poranek świeża / ukryci w sanktuarium pięknej znów Europy / przed okiem nienawiści pogardy i zdrady/ chodzili ulicami szczęśliwi i wolni” (Cz 22).

Nadawanie sakralnych rysów przeplata się w obrazowaniu Paryża w twórczości Hartwig z uwypuklaniem jego profanicznej zmysłowości. Esencja paryskiej

¹⁶ M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja świata*, w: tegoż, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyd. III, przeł. A. Tatarkiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, Warszawa 1993, s. 56.

¹⁷ E. Hemingway, *Ruchome święto*, wyd. II, przekład B. Zieliński, Warszawa 2000, s. 7.

sensualności przeziara z, przedstawionego w wierszu *Hold Paulowi Marquet*, antropomorfizującego opisu Sekwany – „wspólnej kochanki zakochanych w rzecę” (P 15), podkreślającego status Paryża jako miasta, które wzbudza powszechne urzeczenie. Podmiot kieruje wzrok ku, wyłaniających się w trzech odsłonach („widzę ją rano; widzę w południe; widzę ją wieczorem”, P 15) obrazach Sekwany – figury kobiecości aktywnej, siły sprawczej, estetycznie kreującej siebie („opina pasem kolorowych świateł”, P 15) i miejski pejzaż („pozlaca mosty”, P 15), wabiącej kusicielki, która „za włosy chwyta samotnych przechodniów, / Oczy w nich wbija, tumani i durzy / I od zbytecznych oducza podróży” (P 15). Opis ten, rozmiągający się z, eksponującą pasywność, jej malarską reprezentacją postimpresjonisty Alberta (nie Paula – jak mówi tytuł wiersza) Marqueta („u ciebie ona jak łagodna łania / Ocieka deszczem i posłuszna leży”, P 15) powraca w dziennikach jako personifikująca deskrypcja, kumulującą w sobie obraz Sekwany, obiektu postrzegania, jako ciała w ruchu: „Przejeżdżające statki oświetlają rzekę, która porusza się pod światłami jak ciało pod pieczętą” (Zp 184).

Rzeka, stanowiąca metonimię Paryża, nacechowana zostaje w twórczości Julii Hartwig dynamiczną zmiennością i nieokiełznanością, wydobytą również przez Tymona Terleckiego w opisie stolicy Francji, miasta-uwodzicielki:

Paryż jest to najbardziej kobiece miasto świata. Łączy się w nim samorodna краса natury z pięknnością dzieła sztuki. Naturalność i finezyjna sztuczność, żywa ciepłota karnacji i barwiczka. Jest w nim tajemniczy fluid wdzięku, promieniowanie, organiczne i jednocześnie świadome, żywiołowe i zorganizowane (...). W odczuciu, instynkcie Francuza Paryż jest „ona”, jak *une ville*, jak *Ville Lumière* – ponieważ mu się ulega¹⁸.

Oczarowanie podmiotu poprzedza odkrywanie jej jako wyobrazeniowego konstruktu, wielokrotnie powielanego obrazu, którego kwintesencją staje się zobaczona podczas pierwszego pobytu, „znajoma dotąd tylko ze zdjęć i rycin katedra Notre-Dame” (Pzg 20). Zjawisko wtórności uczucia, ponawiania własnym zauroczeniem urzeczeń innych – wpisanych w literaturę i sztukę kontynuacji obrazu obiektu miłości, wykreowanego serią klisz językowych, mitów literackich, kopii fotograficznych potwierdza Roland Barthes, posługując się leksyką związaną z „odbitkowością” i sztucznością samej sytuacji oczarowania:

Ciało, „które będzie kochane”, jest z góry obrysowane, ustawione pod obiektyw, jakby powiększone i przybliżone przez „zoom”, podstawione podmiotowi pod nos: czyż nie jest ono „lśniącym” obiektem, którym sprawna ręka potrząsa przede mną tak, by połyskiwał, hipnotyzował mnie i zniewalał? To „zarażenie afektem”, ta indukcja wychodzi od innych, z języka, z książek, od przyjaciół: żadna miłość nie jest pierwotna¹⁹.

O kulturowym narzuceniu wyobrazeniowej matrycy w postrzeganiu stolicy Francji, wtórności podziwu pisze Andrzej Stanisław Kowalczyk: „Najpierw odkryłem

¹⁸ T. Terlecki, *Paryż*, Tonbridge 1952, s. 23.

¹⁹ R. Barthes, dz. cyt., s. 199.

więc piękno Paryża, którym słusznie słynie, i które zjednuje mu wciąż nowych miłośników. Tym to łatwiejsze, że zanim zobaczysz miasto na własne oczy, już wiesz, co ma ci się w nim spodobać, a co zachwycić²⁰. Od owego winkrustowanego w pamięć kulturową, utrwalonego obrazu obiektu zauroczenia, jaki może stanowić mit Paryża, Miasta-Światła, trudno się wyzwolić, o czym świadczy nie-
możność uwolnienia bezpośrednio postrzeganej katedry gotyckiej od malarskich zapośredniczeń, obiektu percepcji od jego przedstawień, czyniąca z Notre-Dame, według Julii Hartwig, figurę zwielokrotnień reprezentacyjnych: „Patrząc na katedrę Notre-Dame, jak na obraz obrazów; na to, co widzę własnymi oczami, nakładają się dziesiątki widzeń malarskich, fronton katedry Moneta i mroczne wnętrza namalowane przez Gierymskiego” (Zp 20).

Adam Zagajewski we wstępie do katalogu zdjęć Bogdana Konopki z cyklu *Szary Paryż* opisuje schematyczność naznaczenia kulturowym mitem stolicy Francji: „Któż z nas, którzy przyjechaliśmy do tego miasta z europejskich (czy amerykańskich) prowincji, nie pamięta pierwszego albumu Paryża, który zobaczyliśmy u znajomych albo może kartkowaliśmy z mieszaniną zachwytu i pogardy na widzenie w wujostwa: dachy kamienic na Wyspie Świętego Ludwika, kościół Saint-Germain (...), łagodna fala szarej Sekwany²¹”.

O mityzacyjnej strategii, której podlega obraz Paryża, tak pisze Roger Caillois: „istnieje (...) pewne fantasmagoryczne wyobrażenie Paryża, a ogólniej biorąc wielkiego miasta, tak silnie ujarzmiające wyobraźnię, że nikt nie zastanawia się, czy jest wierne, wyobrażenie zrodzone z książek, tak jednak rozpowszechnione, że przeniknęło do ogólnej atmosfery myślowej i zaczęło wywierać pewien przymus. Są to jak wiemy cechy wyobrażenia mitycznego²²”.

Na silne oddziaływanie fantazmatycznego, petryfikowanego przekazem tradycji obrazu stolicy Francji zwraca uwagę również Czesław Miłosz („Przypuszczam, że te obrazy Paryża, które się odbiera w dzieciństwie czy w szkole są bardzo sugestywne²³) oraz inny przedstawiciel jego pokolenia – Andrzej Bobkowski („Wychowałem się na micie Francji²⁴”).

„Zżywanie się” (Dz 9) Julii Hartwig z Francją przyczynia się do konstruowania związków, długoletnich i wielostronnych, upodabiając relację z tym krajem do wciąż przerywanej, ale ponawianej, trwającej pół wieku rozmowy, „do której wraca się, pamiętając o ostatnim zdaniu, jakie padło za poprzednim pobylem”

²⁰ A.S. Kowalczyk, *Miejskie. Amsterdam, Paryż I, Paryż II, Berno I, Berno II, Warszawa, Londyn, Lublin 2003*, s. 47.

²¹ A. Zagajewski, *Szary Paryż*, w: B. Konopka, *Szary Paryż. Paris en gris*, wstęp do kat. A. Zagajewski, red. H. Abramowicz, E. Muszyńska, Lublin 2002, s. 7.

²² R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurkowski, słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1967, s. 103–104.

²³ Czesława Miłosza *autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził A. Fiut*, Kraków 1994, s. 296–297.

²⁴ A. Bobkowski, dz. cyt., s. 14.

(Ppo 90–91). Kolejnym wyjazdem do Francji, po pobycie stypendialnym, staje się dopiero, jak poetka wspomina w *Dzienniku*, wyjazd leczniczy z bratem Walentym. Począwszy od późnych lat 50., jak wyznaje, choć raz w roku tam jeździła. Wtedy też rozpoczyna się okres pierwszych popaździernikowych wyjazdów do Paryża pisarzy z pokolenia Julii Hartwig: Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego. Francja staje się miejscem, do którego autorka *Błysków* cyklicznie wraca, swoistą *axis mundi*, wymuszającą powroty, „zawsze powroty”²⁵, określane przez poetkę jako forma nałogu, który „niełatwo było zaspokoić” (Pzg 36). Owo poczucie niedosytu wpływa na sytuację uzależnienia od przestrzeni – przedmiotu fascynacji, którą Barthes określa jako figurę determinującą „kondycję podmiotu miłosego, podporządkowanego obiektowi miłości”²⁶. Wprowadzając w stan nienasycecia, stolica Francji upaja. Autorka *Chwili postoju* wyznaje: „Odurza mnie to miasto. Wyciąga mnie na ulicę. A kiedy jestem w domu – stoję na tarasie i nie mogę nasycić się widokiem” (Zp 158). Odurzenie wywołane nie tylko przestrzenią paryską, ale i francuską literaturą inspiruje twórcze działania autorki *Czulości*, przyczynia się do powstania monografii poświęconych dwóm poetom związanym z Paryżem, romantykowi Gérardowi de Nerval i awangardziście Guillaume’owi Apollinaire’owi. Julia Hartwig stwierdza, iż wieloletnią pracę związaną z powstawaniem owych tekstów zapoczątkowało „oszołomienie poezją Apollinaire’a i Nerval’a” (Pzg 15). Wpisuje się tym samym w „trwające od wieków sprzysiężenie zachwytu”²⁷ Francją, we wspólnotę odurzonych nie tylko Paryżem-Miastem²⁸, ale również francuską literaturą, w – przywołując sformułowanie Tadeusza Boya-Żeleńskiego sparafrazowane przez Michała Głowińskiego – „romans polskich poetów z literaturą francuską”²⁹.

²⁵ Do cykliczności powrotów do Francji Julia Hartwig odwołuje się już tytułem dziennika podróży *Zawsze powroty*, opisującego przede wszystkim wspólne pobyty we Francji w latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych poetki i jej męża Artura Międzyrzeckiego (pierwszy – od grudnia 1985 do września 1986 roku, drugi – od października do listopada 1987, trzeci – w listopadzie 1988, czwarty – we wrześniu 1990, piąty – od sierpnia do września 1992).

²⁶ R. Barthes, dz. cyt., s.133.

²⁷ Przed dotarciem do Akropolu Zbigniew Herbert pisze o strachu przed powieleniem zachwytu innych, przed poddaniem się, jak określa to Barthes, „zarażeniu afektem”; w: R. Barthes, dz. cyt., s. 199: „Czy wezmę udział w trwającym od wieków sprzysiężeniu zachwytu, które polega – wiemy to dobrze – nie tyle na wciąż odnawiającym się wzruszeniu, ile na sile wmówienia, na repetycji wiary?”; Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 95.

²⁸ O narkotycznym, upajającym działaniu, roziskrzonego ulicznymi światłami, innego miasta – Rzymu, ujrzanego (jako pierwsze miasto Europy Zachodniej) w latach 50. pisze Ryszard Kapuściński w *Podróżach z Herodotem*: „Gwar, ruch, światło, dźwięk – to działało jak narkotyk”; w: R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, Kraków 2005, s. 16.

²⁹ M. Głowiński, *Od Wiktora Hugo do Aragona*, „Nowiny Literackie i Wydawnicze” 1958, nr 6, s. 7.

Zauroczenie francuską kulturą jest też udziałem autorki *Z Paryża – w przeszłość*, poetki, eseistki i tłumaczki literatury francuskiej Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej, której wędrówki głównie po południu Francji wywołane są urzeczeniem sakralną sztuką romańską. Trwałość fascynacji podkreśla wiersz *Ewa z plaskorzeźby w Autun z tomu Losy* – tytułowa wczesnośredniowieczna figura, mogąca stanowić metonimię francuskiej romańszczyzny, „płynnie wplątana w rzeźbione wodorosty / i nie może wypłynąć z mojego snu i mojej jawy / natychmiastowa jak myśl o śmierci w środku nocy/ i nieodwracalna jak myśl o życiu kiedy stawiamy stopy”³⁰. W deskrypcji przestrzeni Francji dyskursem miłosnym posługuje się również Kazimierz Wierzyński, jak pisze w szkicu *Chartres* – jego podziw dla francuskiej katedry „ma coś z miłości klejnotu rodzinnego”³¹. Również Ksawery Pruszyński, opisujący stosunek Francuzów do pejzażu swojego kraju, odwołuje się do leksyki związanej z intensywnymi uczuciami („Francuzi umieją kochać swój krajobraz. Kochają go tak, jak się kocha kobietę, kocha się jej włosy i jej oczy i jej krok, i dotyk jej rąk, i dźwięk jej głosu, jej dąsy, jej narowy i głupstwa, które mówi i kłamstwa, w które wierzy”)³². Wpisany w polską kulturę podziw, będący formą nieodwzajemnionego uczucia do Francji, akcentuje Czesław Miłosz: „Miłość do Francji, choć bez wzajemności, cechowała kulturę, w której wyrosłem”³³. Julia Hartwig również potwierdza przynależność do zbiorowości uwiedzionej przez ten kraj. Stan nienasycenia spowodowany odurzeniem francuską sztuką i paryską przestrzenią, wywołujący nałogowość powrotów włącza autorkę w utrwalony już model stosunku do tego kraju, oparty na powszechnym zachwycie:

Upodobanie do poezji francuskiej związane było z czymś znacznie szerszym, z uwiedzeniem Europy kulturą francuską, jej sztuką, zwłaszcza malarstwem, ale też wdziękami Paryża z jego nieporównywalnym stylem życia, nacechowanym zjednującą lekkością i swobodą (Pzg 19).

Budując anaforyczne wyznanie miłosne zauroczonej Francją zbiorowości, podkreśla emocjonalny związek z przestrzenią nie tylko jej bliską:

Kochaliśmy Francję. Kiedy w drugiej wojnie światowej padł Paryż, ludzie płakali. Była symbolem wolności i najlepszych wartości europejskich: poszanowania dla rozumu i zrozumienia dla szaleństw sztuki. Kochaliśmy ten kraj nie my jedni, wybaczano Francji nawet wtedy, kiedy zawodziła nasze nadzieje (Pzg 19).

Okupacja Francji, zdobycie przez Niemców Paryża podczas drugiej wojny światowej stają się jednymi z momentów wyzwalających ujawnianie – kulturowo wpojonego – szczególnego stosunku do tego kraju. W *Szkicach piórkiem* swoiste

³⁰ A. Olędzka-Frybesowa, *Powiem tak. Wiersze z lat 1963–1998*, Kraków 1998, s. 42.

³¹ K. Wierzyński, *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966, s. 24.

³² K. Pruszyński, *Un petit coin de France*, „Odrodzenie” 1947, nr 28, s. 3.

³³ Cz. Miłosz, *Abecadło*, dz. cyt., s. 132.

miłosne wyznanie, uwypukla wzajemne oddziaływanie „starych kamieni Francji” – bastionu kultury Europy Zachodniej i tego, który, przebywając w nim, boleśnie odczuwa jego upadek:

Zasłuchałem się. Tak samo łupią buty w Oslo, w Kopenhadze, w Warszawie, w Brukseli, w Amsterdamie. Dudnią wszędzie. A gdzie jeszcze będą łomotać? W tej chwili walą w stare kamienie Francji. Czy w każdej kostce bruku jest kawałek mojego serca? Teraz naprawdę czuję, jak bardzo ją kocham. Nie chce mi się wierzyć i te buty gniotą mi serce³⁴.

Również epilog *Innego świata* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, noszący podtytuł *Upadek Paryża*, przedstawia klęskę stolicy Francji jako osi, „serca” kontynentu. Powtarzające się stwierdzenie *Paryż padł*³⁵, przechodzące od krzyku roznoszącego się po celi więziennej w Witebsku w 1940 roku, powodujące zamarcie w bezruchu i braku nadziei oraz płacz, wpływa na poczucie ostateczności klęski, która zagraża Europie.

W podobny sposób reakcję na kapitulację Francji podczas II wojny światowej przedstawił Czesław Miłosz:

Francja magnetycznie przyciągała snobizm inteligencji, była równoznaczna z kulturą Zachodu, bo nie Niemcy, nie Włochy, nie Anglia. Dlatego klęska Francji w 1940 roku tak przygnębiła Warszawę okupowaną. Odczytano to jako koniec Europy. I czyż to nie był koniec. Europę miały znowu ustanowić mocarstwa wobec niej zewnętrzne?³⁶.

Julia Hartwig uczucie do Francji, przedstawiane jako irracjonalny poryw młodości, zestawia z racjonalizującym już poznawaniem Stanów Zjednoczonych podczas czteroletniego pobytu w pierwszej połowie lat 70.: „Mniej więcej tyle samo lat trwający okres spędzony w Ameryce miał już charakter bardziej świadomy, przypadł bowiem na okres dojrzałości, umiejscawiającej dokonanie wyboru i ocenić odległość między rozdzielonymi oceanem cywilizacjami, europejską i amerykańską” (Pp 91). Poetka również we wstępie do *Kartek z metropolii* Lenty Głównoczewskiej podkreśla odmienną naturę wrażeń rodzących się w amerykańskiej metropolii:

³⁴ A. Bobkowski, dz. cyt., s. 139.

³⁵ „– Paryż padł...”

Ktoś z siedzących bliżej rozdmuchał ten ledwie tłący się szep w ostry płomień okrzyku:

– Paryż padł! (...)

Nie mieliśmy więc na co czekać. Paryż padł. PARYŻ. PARYŻ. Było to nie do uwierzenia, ale nawet ludziom najprostszym, ludziom, którzy nigdy na oczy nie widzieli Francji, upadek Paryża zwiastował śmierć ostatniej nadziei, klęskę bardziej nieodwracalną niż kapitulacja Warszawy. Noc niewoli, która zawisła nad Europą czarną chmurą, przesłoniła nam również w Witebsku jedyny skrawek nieba pocięty kratą więzienną.

– Paryż padł – powiedział po raz drugi nieznamy i naraz chowając twarz w dłoniach, wybuchnął gorzkim, długo powstrzymywanym płaczem”; G. Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Warszawa 2000, s. 347–348.

³⁶ Cz. Miłosz, *Abecadło*, dz. cyt., s.132.

Architektura tej nieogarnionej masy wieżowców, u stóp których przepływają tłumy ludzi różnych ras i języków, sprawia, że wrażenia i nastroje odbierane przez nas na ulicach Manhattanu w niczym nie przypominają przeżyć, jakie wynosimy z miast europejskich” (Zn 5–6).

Mimo dojrzałości, nabytego wraz z nią dystansu, umiejętności oceny, bardziej racjonalizującego oglądu, towarzyszących poetce w procesie zagłębiania się w kulturę amerykańską, Julia Hartwig przyznaje się do niemożności poznawczego ogarnięcia tej przestrzeni: „wciąż jeszcze nie dosyć znam ten kraj i pewno nie udałoby mi się poznać go naprawdę, nawet gdybym tu mieszkała jeszcze kilkanaście lat. Nie mam tego uczucia wobec Francji” (Dza 205). Właśnie uczucie, wywołujące wrażenie bliskości i oswojenia oparte początkowo nie na wiedzy, ale, na, jak pisze, „kruchej znajomości” (Pzg 20) pookupacyjnej francuskiej rzeczywistości, staje się głównym aspektem więzi z tym krajem, wzmacnianych ustawicznością przyjazdów i wspomnieniowych powrotów. Pamięciowo przywoływane obrazy Francji nieustannie uobecniają się w dziennikowych relacjach z pobytu w Ameryce:

gdy u nas biła północ, w Europie było już około siódmej rano i na cynkowych kontuarach francuskich kawiarenek stawiano właśnie talerze z górami takich rogalików” (Dza 46); „Wiele nowojorskich restauracji ogłasza się: Organizujemy przyjęcia na Bar Micwah – podobnie jak na szydach podparyskich guinguettes wyczytać można napisy wykonane liternictwem z ubiegłego wieku: Noces-Banquets” (Dza 172); „Taką jak tu [w kawiarni w Greenwich Village – I.K.] publiczność spotkać można we wszystkich kawiarniach europejskich, gdzie chadzają artyści. Najbardziej przypomina to nie tyle może „Deux Magots” co „Coupole” (...). I nie widać starych artystów czy intelektualistów, którzy tak są typowi dla kawiarni francuskich i tyle nadają im stylu (Dza 278).

Powroty wyobrazeniowe do Francji towarzyszą Julii Hartwig również w Polsce: „Więc pierwszy maja. Pamiętne okrzyki *Fleurissez-vous!* paryskich kwiaciarek sprzedających bukietki konwalii na targu rue de Seine, na bulwarach Paryża kobiety i dziewczęta z przypiętymi do klap kostiumów konwaliami” (Dz 106–107).

W jednym z „błysków” poetka wyznaje: „oddałam jej [Francji – I.K.] pół serca” (Tb 30), w *Dzienniku* pisze, iż Prowansję pokochała „trwałym uczuciem” (Dz 25). Uwypuklana czułość w stosunku do tej przestrzeni współlistnieje z wrażliwością na *topofilię* innych. Autorka *Czułości* dostrzega zarówno zachwyty przestrzenią, przenikający fotograficzne ujęcia Kazimierza nad Wisłą autorstwa jej brata („ten Kazimierz, który przekazuje nam Edward Hartwig jest Kazimierzem ukazany w najintymniejszych błyskach jego piękna, pokazywanym tak, jak pokazuje się obiekt miłości”, W 15), jak i miłość do miejsca ujawniająca się w, opisujących Nowy Jork, *Kartkach z metropolii* Lenty Głównzewskiej („Jedno jest pewne: taką książkę mógł napisać tylko ktoś, kto kocha Nowy Jork”, Zn 7). Zauważa ona również zauroczonych stolicą Francji paryskich przechodniów: „Ten uśmiech na ustach cudzoziemców spotykanych na ulicach Paryża. Idą jak we śnie, w zapatrzeniu” (B 94). „W miłości do świata” (Cz 53) uchwyceni zostali w jej tekstach także francuscy malarze. Pierre Bonnard – w geście skupienia na szczególe postaci dziewczynki przedstawionej na obrazie *Mała praczka* („Tak kochać, tak umieć kochać jak Bonnard tę małą

praczkę, dziewczynkę w czerni, niosąca ulicą tłumok z bielizną. / Malarz pokazuje tylko jej plecy i to właśnie jest tak wzruszające”, Zib 83) i Edouard Vuillard, kierujący się w swych malarskich przedstawieniach ku wnętrząom mieszczańskich mieszkań („to ostatni już taki malarz jak Vuillard / który namalował to wnętrze z całą miłością do tego co widzi”, Cz 80). Również artyści przynależni do szkoły z Barbizon wyróżnieni zostają w swej *topofilijnej* postawie – malarzy „owładniętych miłością do krajobrazu” (Zp 210). Podobne empatyczne malarskie widzenie odkrywa także Adam Zagajewski w obrazach mistrzów holenderskich:

Realność świata, poezja ciemnych wnętrzą, martwe natury, odsłaniające delikatne życie przedmiotów, obrazy, na których cebuli i porom przyznaje się godność królewskiego jedwabiu, portrety mężczyzn i kobiet, którzy nie byli ani królami ani księżętami, a jednak zasługiwali na pełne miłości przedstawienie; jakże dobrze rozumiemy wrażliwość tych malarzy, my, którzy boimy się, że rzeczywistość rozplynie się pod naszymi palcami³⁷.

Topofilijny dyskurs w literackich obrazach Francji i jej kultury w powojennej literaturze polskiej wypierany jest niekiedy przez tendencje, które francuski mit obnażają, demaskując jego „wzmówioną umowność”, opartą na Herbertowskiej „repetycji wiary”. W prezentacji olśnień i pięknieć obrazu wnika więc, obok rekwizytorium wyobraźniowo przynależnego do centrycznej przestrzeni, peryferyjny rezerwuar, z odwołaniami do kategorii piękna przeplatają się ujęcia turpistyczne, patos przedstawień zostaje zestawiony z ich przyziemnością. Twórczość Julii Hartwig również potwierdza demityzacyjne ujęcia Francji, uwypuklające proces tracenia przez nią kulturotwórczej roli. Jednak świadomość schyłkowości tego świata w porządku uniwersalnym przyćmiewana jest przez poszczególną intensywność bezpośredniego doświadczenia tego miejsca oraz ustawiczność uobecniania minionego – stolicy Francji jako przestrzeni osobistego początku – inicjacji w świat kultury i w miłość. Zintensyfikowane w pierwszym, stypendialnym, Paryżu oczarowania powracają w nieustannych epifanijskich błyskach, autobiograficznych śladach – próbach niemożliwego powrotu do nieistniejącego już – jak mówi tytuł tłumaczonego przez Julię Hartwig wiersza Blaise’a Cendrse’a – „serca świata”³⁸.

Skróty:

Hartwig J., *Błyski*, Warszawa 2002 – B.

Hartwig J., *Czułość*, Kraków 1992 – Cz.

Hartwig J., *Dziennik*, Kraków 2011 – Dz.

³⁷ A. Zagajewski, *Uwagi o wysokim stylu*, w: tenże, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 33.

³⁸ *W sercu świata* to tytuł utworu Blaise’a Cendrarsa przywołującego topografię Paryża. Jego fragment w tłumaczeniu Julii Hartwig ukazał się w pierwszej polskiej powojennej antologii poezji francuskiej; *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, red. A. Ważyk, Warszawa 1947, s. 144. Poszerzona część tego poematu została przełożona przez poetkę w wyborze poezji autora *Kodaka* z 1962 roku; w: B. Cendrars, *Poezje*, red. A. Ważyk, Warszawa 1962, s. 103–114.

- Hartwig J., *Dziennik amerykański*, Warszawa 1980 – Dza.
Hartwig J., [*Miasto*], „Zeszyty Literackie” 2012, nr 3 – M.
Hartwig J., *Pisane przy oknie*, Warszawa 2004 – Ppo.
Hartwig J., *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006 – Pzg.
Hartwig J., *Podziękowanie za gościnę*, „Zeszyty Literackie” 2008, nr 1 – Pzg ZL.
Hartwig J., *Pożegnania*, Warszawa 1956 – P.
Hartwig J., *Trzecie błyski*, Warszawa 2008 – Tb.
Hartwig J., *Wstęp*, w: E. Hartwig, *Mój Kazimierz*, Lublin 1998 – W.
Hartwig J., *Zapis nowojorski*, w: L. Głowczewska, *Nowy Jork. Kartki z metropolii 1983–2002*, Warszawa 2004 – Zn.
Hartwig J., *Zawsze powroty. Dzienniki podróży*, Warszawa 2001 – Zp.
Hartwig J., *Zwierzenia i błyski*, Warszawa 2004 – Zib.

BEATA KURZĄDKOWSKA
UNIwersytet WARMIŃSKO-MAZURSKI

SPOSOBY UTRWALANIA EMOCJI TOWARZYSZĄCYCH PODRÓŻY W ŚWIETLE DOKUMENTU OSOBISTEGO

Podróże od zawsze budzą w ludziach skrajne emocje, nawet zanim rzeczywistość się rozpocznie. Już samo podjęcie decyzji o odbyciu podróży wywołuje specyficzne podniecenie, radość, ale również lęk przed nieznanym a nawet strach. Jednoczesność tych optymistycznych i pesymistycznych odczuć z różnym nasileniem obu składników jest typowa i nieodłączna dla istoty zjawiska podróży, wpisana w bagaż doświadczeń z nią związanych.

Na specyfikę zjawiska podróży składają się wyznaczone ramy czasowe i granice przestrzenne. Ograniczenia te sprawiają, że podróż stanowi swoisty wycinek z całości życia człowieka. W tej fragmentarycznej rzeczywistości ma miejsce niezwykle zjawisko polegające na kumulacji, zagęszczaniu i intensyfikowaniu repertuaru wydarzeń i nierozzerwalnie związanych z nimi emocji. W związku z tym w ograniczonej czasoprzestrzeni podróży można przeżyć znacznie więcej pod względem emocjonalnym niż w ciągu pozostałego, często jałowego i pozbawionego jakichkolwiek wzruszeń życia. Wtedy też odbyta podróż jest niewątpliwie podróżą życia, czy nawet sednem jestestwa danej jednostki

Nic więc dziwnego, że ludzie już od zarania dziejów chętnie wyruszali w podróże, by móc doświadczyć czegoś nowego. Z każdym wyjazdem wiązał się aspekt poznawczy, który dotyczył dwóch kwestii: przede wszystkim poznania rzeczywistości otaczającej podróżnika oraz samopoznanie, poprzez doświadczanie różnego typu wydarzeń. Proporcja występująca między tymi dwoma aspektami w poszczególnych podróżach, zależała od wielu czynników: przede wszystkim światopoglądu danej epoki, celu podróży, jak i osobowości samego podróżnika. Podróże towarzyszyły człowiekowi od początku narodzin gatunku ludzkiego, ale pierwsze apogeum popularności wyjazdów zagranicznych w historii Polski nastąpiło w okresie Oświecenia. Jolanta Sztachelska zauważa, że „na wielką skalę zamiłowanie do podróży rozwija się w XVIII wieku, stanowiąc jedną z najważniejszych cech uniwersalnej kultury Oświecenia, epoki pierwszej, jak dziś to rozumiemy – globalizacji, zwracającej oczy świata nie tylko na do-

stępnosc podróŜowania, i z czasem jej demokratyzację, ale takŜe doœwiadczenie róŜnorodnoœci kulturowej, moŜliwoœć zetkniœcia siê z Innym i innoœci¹¹.

Znaczenie tego okresu dla podejmowanego problemu, czyli sposobów utrwalania emocji doœwiadcanych w trakcie podróŜy w œwietle dokumentu osobistego jest bardzo istotne. Dlatego teŜ analizie zostan¹ poddane dwie relacje powstałe w wieku popularnoœci wojaŜy. Bêd¹ to dziariusze Teofilii Morawskiej² i Juwenalisa Charkiewicza³.

Zanim bliŹej przyjrzymy siê specyfice tych podróŜy, warto zwróciæ uwagê na osoby autorów. Teofila Morawska i Juwenalis Charkiewicz s¹ wspólcześnie postaciami nieznanymi lub znanymi jedynie w krêgu badaczy literatury. Przed wydaniem ksi¹¿kowym relacji Morawskiej, w której Bogdan Rok przygotował zarys biograficzny autorki, nie było Źadnych pełnych opracowañ poœwiœconych jej osobie. Wzmianki o magnatce moŜna było jedynie odnaleŹæ przy biogramach poœwiœconych jej ojcu⁴, matce⁵, bratu⁶ i mêŹowi⁷. Bogdan Rok do opracowania Źyciorysu Teofili poœłuŹył siê takŹe informacjami z *Diariusza mego* Marcina Matuszewicza⁸.

Teofila Konstancja Radziwiłłówna urodziła siê w 1738 roku, jako córka Michała Kazimierza zwanego „Rybeñk¹”, hetmana wielkiego litewskiego i wojewody wileñskiego (1702 – 1762), oraz Franciszki Urszuli z Wiœniowieckich (1705 – 1753). Była młodsza siostr¹ Karola Stanisława Radziwiłła „Panie kochanku (1734–1790)⁹.

O rêkê polskiej magnatki starali siê miêdzy innymi: Stanisław Rzewuski (1737–1786), a takŹe Ignacy Pac (zm. 1765). Myœlano o wydaniu Teofili za owdowialego Michała Józefa Massaliñskiego (1700–1768). Nie byli to jednak kandydaci, którzy wywarli wraŹenie na córce „Rybeñki”. Radziwiłłówna w 1764 roku miała romans z Ignacym Feliksem Morawskim herbu Dąbrowa (1744–1790). Zwi¹zek

¹ J. Sztachelska, *Podróż, czyli... Źycie*, w: *Metamorfozy podróŜy : kultura i toŹsamoœć*, red. J. Sztachelska, Białystok 2012, s. 10.

² T. Morawska, *Dariusz z podróŜy 1773–1774*, wstêp i oprac. B. Rok, Wrocław 2002. Dalej podajê w nawiasie M i numer strony.

³ J. Charkiewicz, *Dyjariusz podróŜy hiszpañskiej z Wilna do miasta Walencji na kapitulê generaln¹ Zakonu mniejszych Braci œw. Franciszka to jest Bernardynów, odprawionej w roku 1768*, wstêp i oprac. B. Rok, Wrocław 1998. Dalej podajê w nawiasie Ch i numer strony,

⁴ H. Dymnicka-Wołoszyñska, *Radziwiłł Michał Kazimierz*, w: *Polski Słownik biograficzny*, t. XXX, Wrocław 1987, s. 299–306.

⁵ K. Wierzbicka-Michalska, *Radziwiłłówna z Wiœniowieckich Franciszka Urszula*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, s. 388–390.

⁶ J. Michalski, *Radziwiłł Karol zwany Panie Kochanku*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, s. 248–262.

⁷ Z. Zieliñska, *Morawski Ignacy Feliks h. Dąbrowa*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXI, Kraków 1976, s. 718 –719.

⁸ M. Matuszewicz, *Diariusz Źycia mego*, t. 2.1758–1764, oprac. i wstêp B. Królikowski, komentarz Z. Zieliñska, Warszawa 1986.

⁹ B. Rok, *Wstêp*, w: T. Morawska, dz. cyt., s. 7–8.

Teofilii z Morawskim wywołał sporo zastrzeżeń, ponieważ jej wybranek pochodził z niższej warstwy społecznej, co było swoistym mezaliansem. Teofilii to jednak nie przeszkadzało i, korzystając z nieprzemyślanej zgody na ślub wydanej przez oburzonego brata, „udała się pospiesznie z oblubieńcem do Lwowa i tu arcybiskupowi Wacławowi Sierakowskiemu opowiedziała, że w takim jest stanie, iż musi koniecznie iść za Morawskiego. Ślubu udzielono natychmiast”¹⁰. Stosunki rodzinne z bratem Karolem nie zawsze układały się pomyślnie, ale to właśnie z nim odbyła część podróży europejskiej, którą opisała w diariuszu¹¹.

Jeśli chodzi o postać drugiego podróżnika, to sprawa sporządzenia jego życiorysu była dla Bogdana Roka dużo łatwiejsza – badacz mógł skorzystać z biogramu powstałego jeszcze w latach 30. do *Polskiego słownika biograficznego*¹², a także z informacji zawartych w *Słowniku polskich teologów katolickich*¹³.

Juwenalis Charkiewicz był starszy od Morawskiej, urodził się około 1720 roku. O jego dzieciństwie nie ma informacji. Wiadomo natomiast, że był człowiekiem wykształconym, któremu powierzano wiele odpowiedzialnych funkcji. Był m. in.: lektorem i profesorem w studium zakonnym Bernardynów w Nieświeżu, profesorem konwentu wileńskiego, pełnił funkcję gwardiana domu wileńskiego, został prowincjałem litewskich Bernardynów, a także kustoszem prowincji litewskiej. Diariusz, który będzie analizowany w niniejszej pracy, nie jest jedynym dziełem zakonnika, ponieważ „Jako lektor teologii studium bernardyńskiego wydał swojego rodzaju podręcznik-informator dla tercjarzy franciszkańskich. Zamieścił w nim dokumenty i objaśnienia reguły Trzeciego Zakonu, a obok tego przedstawił krótkie hagiografie niektórych franciszkańskich świętych i błogosławionych na poszczególne dni całego roku”¹⁴.

W tym przewodniku znajdowały się jeszcze medytacje i teksty niektórych modlitw. Innymi wydanymi dokumentami przez Charkiewicza były kazania¹⁵. Świadczy to o tym, że sporządzony przez zakonnika diariusz nie był przypadkowym dokumentem z podróży, lecz celowym i przemyślanym dziełem profesora.

Obie relacje przywołanych osób przybrały formę diariusza, czyli dziennika z podróży. Etymologia słowa diariusz sięga do języka łacińskiego, gdzie *diarium* oznacza *porcję dzienną*. Według Hanny Dziechcińskiej, która zajmuje się tą problematyką: „Diariusz stanowił formę piśmiennictwa dokumentarnego prozaicznego. Pozostawał w związku zarówno z historiografią, jak autobiografią

¹⁰ Tamże, s. 13.

¹¹ Wszystkie informacje biograficzne o Teofilii Morawskiej są zaczerpnięte z B. Rok, *Wstęp*, w: T. Morawska, dz. cyt., s. 7–13.

¹² K. Kantak, *Charkiewicz Juwenalis*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. III, Kraków 1937, s. 264.

¹³ W. Murowiec, *Charkiewicz Juwenalis*, w: *Słownik polskich teologów katolickich* t. 1, red. H. Wyczawski, Warszawa 1981, s. 278.

¹⁴ B. Rok, *Wstęp*, w: J. Charkiewicz, dz. cyt., s. 7.

¹⁵ Wszystkie informacje biograficzne o Juwenalisie Charkiewiczu są zaczerpnięte z: B. Rok, *Wstęp*, w: J. Charkiewicz, dz. cyt., s. 5–9.

i pamiętnikarstwem, będąc najprostszym typem zapisu historycznego lub osobistego. Podstawową zasadą strukturalną diariusza był zapis dzienny, z konieczności dzielący racje o większym zespole zdarzeń na poszczególne ogniwa, zamknięte ramą jednego dnia. Taka mechaniczna kompozycja diariusza z góry wyznaczała wyłącznie chronologiczny układ materiału¹⁶.

Natomiast Michał Głowiński zwraca uwagę, że twórcy tego gatunku nie stali się stworzyć przekazu o walorach literackich, ponieważ podstawowym celem diariusza było zanotowanie, odtworzenie pewnych wydarzeń istotnych dla autora¹⁷. Odmienne stanowisko na temat literackości tego typu dokumentów osobistych zajmuje Natalia Lemann, która uważa, że dziennik: „stanowi relację z podróży ogłaszana jako osobne dzieło, spisywana z dnia na dzień. Jest to jednak częściej wypowiedź literacka niż reporterska narracja, bowiem opisom towarzyszą refleksje na temat kultury, sztuki, czy też osobiste dygresje piszącego, który odbywa podróż nie tylko w przestrzeni, ale i podróż w wymiarze duchowym”¹⁸.

W dobie staropolskiej słowo *diariusz* mogło zarówno oznaczać dziennik, ciąg notatek dziennych, jak i pamiętnik pisany po latach, ale zachowujący układ diariusza, a także opis pewnych wydarzeń zachowujący układ chronologiczny. Znały się różne odmiany diariuszy uwzględniających odmienne problemy, a więc diariusze domowe, które zajmowały się zbieraniem wydarzeń rodzinnych, towarzyskich, diariusze sejmowe, wojenne, poselskie a także diariusze peregrynackie (podróży).

Ze względu na odmienność charakteru podróży odróżnia się dwa typy diariuszy: urzędowe – podróż jest odbywana ze względów służbowych w określonym celu, a treść diariusza może podlegać kontroli instytucji oraz diariusze osobiste, które mają charakter prywatny i nie muszą sprostać niczym oczekiwaniom i wymagom. Oba te typy ukazują jednak wydarzenia, jakie miały miejsce w życiu autora, mają więc pod pewnym względem prezentują charakter autobiografii.

Dzienniki XVIII-wieczne bardzo często łączą w sobie dwie funkcje, nie tworzą także form „czysto użytkowych” ani form typowo „literackich”, lecz są ich ścisłym połączeniem. Wiązało się to z brakiem wykrystalizowanych cech diariuszy, które szczegółowo zostaną wyznaczone w późniejszym okresie rozwoju tego gatunku.

Takie diariusze, mające dualistyczny charakter, często stawały się podstawą do napisania pamiętnika. Na podstawie szczegółowych notatek sporządzonych w trakcie wyjazdu podróżnik spisywał swe doświadczenia oraz wzbogacał je o przemyślenia dokonane już z perspektywy czasu, często także zamieszczał infor-

¹⁶ H. Dziechcińska, *Diariusz*, w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*, red. T. Michałowska, przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temierusz, Wrocław 1998, s. 164.

¹⁷ M. Głowiński, *Dziennik podróży*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 118.

¹⁸ N. Lemann, *Dziennik*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tyńiecka-Makowska, Kraków 2006, s. 132.

macje o wydarzeniach, które miały miejsce już po powrocie do domu. Dzienniki można traktować również jako specyficzną grupę pamiętnikarstwa podróżniczego. Stanowią bowiem bardziej szczegółową, nastawioną na przekaz faktów relację z doświadczeń osoby piszącej. Dlatego diariusz w niektórych ujęciach można traktować i rozpatrywać podobnie jak pamiętnik. Granice między tym czy mamy do czynienia z diariuszem, czy z pamiętnikiem bywają trudne do ustalenia, ponieważ ich cechy wzajemnie się przenikają, zacierając wyraziste cezurę gatunkowe. Mechanizm ten można przedstawić za pomocą następującej zasady, że wszystkie diariusze można traktować jako specyficzną formę pamiętników, lecz nie wszystkie pamiętniki to diariusze podróży.

Jednym z wymogów, który pojawia się przy klasyfikacji gatunkowej, to autopsja autorska. Diariusz bowiem jest przede wszystkim odbiciem rzeczywistości w świadomości autora. Dlatego też w dziennikach podróży uznaje się postać narratora za tożsamą autorowi. Taka zależność jest ujawniana w toku narracji nie bez powodu. Tożsamość autora i narratora dzieła podróżniczego to jedna z istotniejszych cech. Wpływa ona na uwiarygodnienie przekazu. Świat przedstawiony diariusza nie jest światem fikcyjnym, lecz światem, który był rzeczywiście oglądany przez autora i na podstawie jego obserwacji został przedstawiony czytelnikowi. Autentyczność wydarzeń, opisów krajobrazów i przeżyć osobistych, które miały miejsce w trakcie podróży, i zostały opisane, może zagwarantować jedynie autor-narrator, który był naocznym świadkiem i bohaterem¹⁹.

Dlatego też na wymienione dzieła Juwenalisa Charkiewicza i Teofilii Morawskiej należy patrzeć nie tylko jako na doskonałe źródła wiedzy o sposobach odbywania podróży w XVIII wieku, przedstawienia XVIII-wiecznej Europy: miast, ludzi, obyczajów innych krajów, ale także jako na dzieła prezentujące przede wszystkim osobowość autora, jako na pisemne utrwalenie doznawanych w trakcie podróży przez peregrynata emocji.

Dlaczego tak cenne są sposoby utrwalania uczuć w dokumencie osobistym, jakim bez wątpienia są diariusze? Odpowiedź może zostać udzielona w kilku aspektach. Po pierwsze, w diariuszach emocjonalność podróżnika rzadko bywa eksponowana. Istotne są przede wszystkim wydarzenia zewnętrzne, a analiza intymnych odczuć osobistych zajmuje miejsce marginalne. Potwierdzają to słowa wybitnego badacza literatury Juliusza Kleinera: „podróż nigdzie nie jest pretekstem wyznań i refleksji – ona jest właśnie treścią istotną, pełną wagi, celem prawdziwym jest opis kraju cudownego – i spontanicznie wiążą się z nim, raczej przedzierają się tony osobiste”²⁰. Priorytetem podróżnika było więc przedstawienie świata zewnętrznego wobec niego samego. Indywidualne odczucia nie odgrywały ważniejszego znaczenia dla istoty relacji. Sytuacja taka ulega zmianie wraz z nadejściem wieku XVIII. Jak zauważa Hanna Dziechcińska: „Owa znamienita dla obszarów pamiętnikarstwa XVI i XVII wieku powściągliwość lub wręcz po-

¹⁹ R. Krzywy, *Od hodoepiconu do eposu peregrynackiego*, Warszawa 2001, s. 31–34.

²⁰ J. Kleiner, *Mickiewicz*, cyt. za: R. Krzywy, dz. cyt., s. 29.

mijanie osobistych wyznań, radości lub żalu – kwestia, która zatrzymała dotychczas naszą uwagę, przeniesie nas obecnie w pierwszą połowę XVIII stulecia. (...) Z początków XVIII stulecia przełamują ów kanon uczuciowej powściągliwości. W wielu zapiskach podróżni mówią o sobie i odsłaniają swoje osobiste doznania: a jak zauważa Aleksandra Iwanowska wątek osobisty mógł nawet zdominować i zmienić zupełnie charakter relacji²¹.

Dla tego typu relacji z rzeczywistych podróży typowa jest skłonność do dygresji. Czesław Niedzielski proponuje z kolei wśród dygresji rozróżnić komentarze i refleksje: „Komentarz przystaje do informacji swą rzetelnością, refleksja wychodzi często poza obszar obserwacji, dotyczy spraw ogólniejszych, wskazuje intelektualne perspektywy zjawisk rozpoznanych w bezpośrednim oglądzie. Przerwywniki myślowe, właśnie natury refleksyjnej, ogarniają humanistyczną problematykę obserwowanych zjawisk, wiążą fakt z szerszymi kategoriami intelektualnymi, takimi, jakie np. łączą się ze stosunkiem do zjawisk kulturowych i społecznych obszaru pozaeuropejskiego²².

W owych formach skrywają się najcenniejsze wartości diariuszowych opowieści. Część zewnętrzna wobec podróżnika, rzeczowy opis miast, przedmiotów, ubrań itp. jest elementem powtarzającym się właściwie w każdej relacji. Natomiast to, co oryginalne i indywidualne, to co jest nacechowane emocjonalnie, wyraża się w stosunku wobec opisywanego świata. „Podróż nigdy nie jest tylko sprawą geografii, staje się natomiast informacją historyczną i refleksją nad wydarzeniami, które wiążą się ze zwiedzanym krajem. To, co jest, przeplata się w świadomości podróżnika z tym, co było. Wynika zaś z tego, że spora część opisu podróży jest komentarzem do niej, polegającym w dużej części na przekształcaniu informacji pochodzących z różnych źródeł²³.

Badacze literatury zazwyczaj zwracają uwagę na trzy kwestie, które były przedmiotem zainteresowania podróżników. Wyróżniają oni: przyrodę, miasto i ludzi²⁴. Stosowne byłoby uszczegółowienie o takie obszary poznania jak: kulinaria, obyczaje, obrzędy, architektura, bezpieczeństwo państwowe i miejskie, które są bezpośrednio powiązane z trzema wcześniej wymienionymi kręgami tematycznymi. Prezentacja tych sfer może nastąpić dzięki użyciu opisu, który stanowi fundament diariuszowej relacji. W podróży „rzeczywistość istnieje przede wszystkim jako rzeczywistość obserwowana. W związku z tym wyeksponowana jest funkcja opisu, który nie tylko jest samodzielną jednostką stylistyczną, lecz głównie kategorią

²¹ H. Dziechcińska, *Pamiętniki czasów saskich. Od sentymentalizmu do sensualizmu*, Bydgoszcz 1999, s. 37.

²² Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, cyt. za: R. Krzywy, dz. cyt., s. 47.

²³ H. Voisine-Jechowa, *Spojrzenie na podróż – odgłos literatury, pryzmat sztuki (kilka rozważań nad gatunkami i motywami literackimi związanymi z podróżą)*, w: *Metamorfozy podróży...*, dz. cyt., s. 121.

²⁴ H. Dziechcińska, *O staropolskich dziennikach podróży*, dz. cyt., s. 26.

oglądu rzeczywistości. Opis sygnalizuje rzecz – szczegół krajobrazu, wytwór ludzki, wyodrębni z tła i wskazuje na ich osobliwość”²⁵.

W opisie narrator mógł uchwycić to, co dostrzegł w nowej rzeczywistości. Mógł wreszcie, a może przede wszystkim, poprzez ów opis utrwalić doznawane w trakcie podróży emocje. Stworzyć komentarz, refleksję, wyrazić własną opinię wobec tego, czego doświadczył.

Pierwszym sposobem informującym o emocjach podróżnika w diariuszu była selekcja materiału. To, co zostało utrwalone w relacji musiało nieść jakąś wartość emocjonalną: zachwycać, budzić obrzydzenie itp. Zadaniem tworzenia relacji było uchwycenie tego, co godne uwagi, wszystko inne było pomijane. Oczywiście znawcy tematu zwracają uwagę na konwencjonalne podejście do opisywanej w diariuszach rzeczywistości. Niektóre elementy występujące w dziennikach zaistniały tam, ponieważ nakazywała to ówczesna szuka relacjonowania. Istniały wręcz powtarzające się schematy opisu na przykład miast. Zatem trudne jest do ustalenia to, czy opis odzwierciedlający rzeczywistość zewnętrzną został stworzony dlatego, że tak należało, czy rzeczywiście owa rzeczywistość była tego warta. Bogdan Rok zauważa, że „niekiedy dokonywano pewnej gradacji w oglądaniu, starając się wybierać miejsca ważniejsze, aby coś ciekawego tam zobaczyć, czy też brać udział w szczególnych wydarzeniach”²⁶, jak to miało miejsce w przypadku Morawskiej, która w diariuszu odnotowała:

Liworna – miasto portowe o kilka poczt stąd leży. Ciekawość miejsca po tylu widzianych najmniej nas zachęcać mogła. Bylibyśmy przecie dla oglądania pięciu wojennych okrętów morskich pojechali, gdyby nie widzieli, że te na kilka mil dalekie od brzegu, a słotne i wietrzne dni na ten czas nie odbierały nam zupełnie jechania na morzu nadziei. Śpieszyliśmy się razem iżby tak osobliwych ceremonii ostatnich tygodniowych nie opuścić w Rzymie i tam na pierwsze dni Świąt Wielkanocnych nie jechać (M, 141).

Z wiadomych również względów zamieszczona w diariuszu zostaje tylko ta część, która była obserwowana bezpośrednio, ale i to mogło podlegać selekcji. Autor często nie opisywał niektórych oglądanych przez siebie miejsc sugerując, iż można o nich przeczytać w innych książkach: „Ogólnych Rzymu ciekawości ani myśleć wyrazić, kupiona o tym książka łatwo niesposobność wyręczy i trudność dowiedzie, co większego namienić tylko i w tym na wielką a niepodobną porywać się robotę” (M, 142). Czasem krótki pobyt w mieście po prostu uniemożliwiał zapoznanie się ze wszystkimi zabytkami. Wtedy jakość i szerokość opisu zależała także od czasu przeznaczanego na przyglądanie się danemu obiektowi. Miasta, w których spędzano zbyt mało czasu, zaznaczano, dokonując w notatkach jedynie krótkiej charakterystyki ogólnej.

²⁵ Cz. Niedzielski, dz. cyt., s. 41.

²⁶ B. Rok, *Rola podróży w kształtowaniu obrazu świata w mentalności polskiej w latach 1773–1774*, w: *Między barokiem a oświeceniem. Edukacja, wykształcenie, wiedza*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2005, s. 32.

Warto zwrócić uwagę, że Morawska bardzo często posługuje się terminem *osobliwość*, a także pokrewnym przymiotnikiem – *osobliwy*. Nagromadzenie tych wyrazów w diariuszu jest specyficzne dla podróżniczki. W relacji zakonnika Juwenalisa pojawiają się one stosunkowo rzadko i nie pełnią tak wyrazistej funkcji.

Według *Słownika języka polskiego* „osobliwość” to: „1. Coś osobliwego, rzecz osobliwa, rzadka, szczególna, niezwykła, zadziwiająca, dziw, fenomen. 2. Osobliwy charakter czegoś, niezwykłość, oryginalność”²⁷. Oznaczałoby to, że coś określone mianem osobliwego jest w jakiś sposób niezwykle, niepowtarzalne, wyjątkowe, bardzo rzadko spotykane. Może być także odbierane jako dziwaczne i wtedy miano *osobliwości* jest stosowane ironicznie.

Zatem Morawska przedstawia rzeczy wyjątkowe, szczególne, rzadkie. Ale czy tylko rzeczy? Określenie osobliwość może odnosić się do wielu desygnatów, ale także do pojęć abstrakcyjnych, przez co jest bardzo pojemne. Klasyfikacji osobliwy – nieosobliwy podlegają wszystkie aspekty świata poznawanego w trakcie podróży, począwszy właśnie od rzeczy: skał, książek, poprzez budynki, architekturę, krajobrazy, a kończąc na ludziach i stosowanych przez nich obyczajach. Morawska osobliwościami nazywa więc wszystko to, co było dla niej nowe, nieznanne, odmienne od jej codziennej, oswojonej rzeczywistości. Już starożytny filozof Ainesidemos wykazywał, że „Obraz poznawanej rzeczy zależy od częstości jej występowania w naturze, a zatem i częstości samego postrzegania (inne wrażenia wywołują w nas rzeczy osobliwe i rzadkie, inne zaś – występujące powszechnie)”²⁸. Ponadto na osobliwe rzeczy nigdy nie patrzymy w izolacji, lecz pozostają one w różnych relacjach, są względne, ponieważ istnieją w stosunku do rzeczy już znanych. To, co piękne i wyjątkowe na obcej ziemi, co wydaje się być przedmiotem aktualnego ogromnego zachwyty w tle przywoła to, co typowe lub nawet brzydkie nagminnie występujące w egzystencji codziennej, nawet jeśli nie zostanie bezpośrednio wyartykułowane. Dzieje się tak, ponieważ uchwycenie tego, co ukazuje podróż, wymaga odniesienia się do tego, co miało miejsce przed jej rozpoczęciem, do zestawienia i użycia określeń: inne, takie same, lepsze, gorsze itd. Zasada ta ujawnia się przede wszystkim w opisach świata zewnętrznego. Istota pierwszego z nich polegała na rzetelnym przedstawieniu czegoś osobliwego, dostrzeżonego w rzeczywistości zewnętrznej wobec podróżnika. Najważniejszy jest fakt, że poprzez przedstawienie jakiegoś obiektu z zasugerowanych tematów pośrednio wyrażał się stosunek emocjonalny do opisywanej rzeczywistości. Oto przykład: „Pałac królewski w mieście duży, ale staroświecczyzny pełny, wszystkie jego meble nie modne, ale bogate bardzo. [W] wielu pokojach nie tylko że lustra, lichtarze poboczne i znaczne dwa stoły srybrne, ale nawet ganek w Sali dla muzyki cały srebrną blachą obity” (M, 40).

²⁷ *Osobliwość*, w: *Słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 613.

²⁸ A. Kucner, *Przedmiot, źródła i drogi poznania*, w: *Podstawy filozofii*, red. S. Opara, A. Kucner, B. Zielewska, Olsztyn 2003, s. 47.

We fragmencie pochodzącym z relacji z podróży Teofila Morawskiej z łatwością odczytujemy, że bohaterka zachwycona była bogactwem i ilością nagromadzonych w pałacu przedmiotów, lecz jednocześnie zniesmaczona ich doborem pozbawionym gustu i wiedzy o nowoczesnej modzie. Wszystkie te wnioski mogą być wysnuwane na podstawie znaczenia poszczególnych słów, jak również na podstawie ich umiejscowienia w szyku zdania. Zatem, nawet najbardziej ogólny pozbawiony emocjonalności opis poprzez nacechowanie semantyczne poszczególnych słów, zdradza nastawienie autorki wobec opisywanej rzeczywistości.

Inny rodzaj opisu, w którym ujawniają się doświadczone przez podróżniczkę emocje ma charakter bezpośredni:

Stamtąd nazad do Baden, dla złej drogi nie chcąc jechać pojazdem, namyśliłam się Renem, ile upewniona, że dosyć bezpiecznie. Nie mogę zaprz[ecz]yć, że choć na dobrze spiętych czółnach miernie szerokim płynęłam Renem, bojaźń moja zmagła się znacznie, ile kiedy zawsze lękałam się wody, osobliwie tak bystrej. Ale i ubezpieczenie przytomnych, i konieczna podróż, a najwięcej umyślnie przełamanie strachu, potrafiły zwolna bojaźń zamienić w uspokojenie (M, 57).

W takim opisie padają konkretne nazwy doznawanych emocji: *bojaźń moja, lękałam się, strach, uspokojenie*. Używając ich Teofila Morawska utrwaliła doznawane przez siebie uczucia w sposób bezpośredni, ponieważ nazwała to, czego doświadczała. Należy zwrócić uwagę, iż zapisane słowo nie odzwierciedla jednak w pełni rzeczywistych emocji doznawanych przez podróżniczkę. Jest tylko symbolem, znakiem umownym, który podlega interpretacji przez czytelnika.

Natomiast Juwenalis chętnie wyraża swoje emocje związane z wyżywieniem i noclegami. Oto w jaki sposób opisuje ten nietrafiony obiad w mieście Lunel u Chordigerów (Obserwantów):

Obiad w k [onwe]ncie jadłem, lecz żałowałem, że się tu na obiad zostałem, bo przy moim niezdroziu i gorączce ciężkiej na obiad jak dano krew bydlęciami w oliwie smażoną i prawie syrową, a uważając, iż gdy gwardyjan i wikary onę jedli, aż krew im po wargach czerwona ciekła, takem się zohydził, iż przez kilka czasów same przypomnienie torsyją mi sprawowały. Cały więc mój obiad był kawałek syra (M, 104).

Zniesmaczenie brakiem gościnności miało miejsce w następującym przypadku:

Alem się w przedsięwzięciu moim mocno oszukał, gdy bowiem z przewodnikiem przybyłem do forty i zadzwoniwszy, prosiłem gwardyjana, za przybyciem Onego nie tylko nie byłem przyjętym, alem też i nałajany został, że go turbowałem, z wrzaskiem i krzykiem fotrę zamknął i wypędził mnie do austerii mówiąc: odprowadzicie niepotrzebną drogę, to macie pieniądze, idźcie do austeryi (Ch, 83).

Warto zwrócić uwagę, że znacznie częściej na kartach diariusza u Juwenalissa Charkiewicza pojawiają się doznania emocjonalne związane z realiami podróży, czyli kosztami, noclegami, wyżywieniem, drogami i środkami transportu niż u Morawskiej. Proporcja odwrotna ma natomiast miejsce w przypadku opisu

miast, ludzi i zjawisk. Z pewnością wynika to z zainteresowań samych podróżników.

Wśród sposobów utrwalania emocji doznawanych w podróży należy wyróżnić jeszcze jeden, mianowicie poetycki. Wariant ten może być różnorodny, ponieważ jest zarazem pośrednim sposobem uchwycenia emocji, poprzez opis jakiegoś kręgu tematycznego, ale pojawić się tam również mogą bezpośrednio nazwane emocje lub emocje uchwyczone za pomocą środków artystycznego wyrazu. Jako przykład posłużą tu opisy pióra Juwenalisa Charkiewicza, który posługuje się niebanalnymi porównaniami jak to:

Za tym miastem drogą jadąc do Augsburga, z tej i owej strony widać różne miasteczka w murach wyniesionych, piękne i gęste. I owszem, jak z trzeciej kondygnacji biblioteki Teatynów patrzałem, zdawały mi się te miasteczka wkoło Monachium jak gwiazdy sadzone.

Lub w innym fragmencie przy okazji opisywania Wenecji, gdzie podróżnik napisał:

Koło miasta miasteczek, pałaców, klasztorów, kościołów, około spojrzawszy na morzu co niemiara jest i wydają się jako gwiazdy na niebie, i prospekt miły czynią. Ludzie po morzu na barkach z towarami, na gundułach i innych statkach jak mrówki na lądzie wydają się. Owo zgoła to miasto ludne, piękne, bogate porządne, handlowe, portowe etc. żadnemu z europejskich prymu nie ustępuje i dla sytuacji swojej n wodzie cudem natury nazwać się może (Ch, 191).

Jednak najbardziej docenionym miejscem przez zakonnika była Florencja – miasto stołeczne Wielkiego Księstwa Toskańskiego. Wywarło ono tak ogromne wrażenie na podróżniku, że określił je mianem ziemskiego Edenu, a opuszczając miasto napisał:

Owo zgoła (ile szczerze wyznaję) zdało mi się, iżbym dla piękności tego miasta nigdy z niego nie chciał wyjeżdżać i do żadnego tak się serce nie kleiło i nie wiązało jak do niego. Za miasto na góry wjechawszy, całe miasto jak na dłoni obaczywszy, oraz onego rozległość, ogrodów wokoło niego i wirydarzów piękność, lży mi się z oczu toczyły, iż dłużej w nim zabawić się nie mogłem, a tym samym od dzieła ludzkiego do piękności ojczyzny niebieskiej umysł dobrowolnie jak po szczeblach postępował. Z Florencji jednemi wirydarzami i Villami pięknymi jechaliśmy, górami także pięknymi, aż do austerii nazwanej Tolafera, gdzie obiad jedliśmy (Ch, 183).

Opis o podobnym charakterze, pojawia się również i u Morawskiej, która czyniła zachwyty nad górami Tyrolu:

Tyrolski kraj górzysty cały, posępny więcej, ale miejscami ma zupełnie piękne widoki. Odmiany gór bawią wzrok z ciekawością. Niektóre z nich zarosłe, gładkie drugie. Na nich wiele śniegów widać. Te osobliwe góry najwięcej bawią, które ciemne z natury od śniegu odsłonięte. Formują niby kaskady fontann. Osobliwe ozdoby są tam i naturalne z gór spadające w różne figury kaskady. Kiedyśmy pod góry podjeżdżali śnieżne, znaczne zimno słychać było. Powietrze tam insze, urodzaje późne, w innych miejscach żniwa (M, 225).

Po zapoznaniu się z powyższymi fragmentami, można by powiedzieć, że język tych wypowiedzi w ogóle nie miał charakteru poetyckiego. Oczywiście, gdyby owe cytaty przyrównywał do wypowiedzi tylko i wyłącznie o charakterze poetyckim, takich jak chociażby późniejsze *Stepy akermzańskie* Adama Mickiewicza.

Ale trzeba tu zwrócić uwagę, że przedstawione sposoby utrwalenia emocji wywodzą się z diariuszy, gdzie autor rzeczowo, najczęściej codziennie odnotowuje dane faktograficzne jako najważniejszy element sprawozdawczy, a na własne emocje wskazuje bardzo rzadko, wręcz w ogóle. W takiej sytuacji „owe przedzierające się tony osobiste” są zjawiskiem interesującym i mogą pretendować do miana poetyckich.

Omówione przykłady, które stanowią nieliczny zbiór, pokazują, że upamiętnianie doświadczeń w trakcie podróży emocji dla Juwenalisa Charkiewicza i Teofili Morawskiej nie stanowiło istoty ich relacji. Być może owe „skąpstwo” w dzieleniu się własnymi przeżyciami wynikało z celów, jakie towarzyszyły powstaniu obu relacji. Zakonnik jasno sugeruje, że w trakcie podróży robił notatki, aby mogły one posłużyć kolejnym osobom oddelegowanym na podobną wyprawę. Mają się one przyczynić do ułatwienia podróży, jak i do uniknięcia różnego typu trudności i oszustw:

Tę zaś drogę, jak odprawilem i jakim sposobem, każdy dzień opisany oznajmi tym, którzy swego czasu z posłuszeństwa przyjmą na się podobną podróż (Ch, 20).

Ponieważ już się tu kończy niedaleko królestwo francuskie, z doświadczenia niektóre rzeczy kładę dla tych, którzy swego czasu podobną będą odprawowali podróż, do przestrogi, aby się nie oszukał, jako ja na wielu miejscach (Ch, 109).

Z kolei Teofila Konstancja Radziwiłłówna jako powód spisania relacji podaje:

Dlatego podróż moją piszę rozciąglej, żebym w jej rozpamiętywaniu własną przypomniała, dobrych przyjaciół znajdowała zabawę, a najwięcej żebyście wy, kochane dzieci moje, kiedy wam czas znajomość otworzy i w tej szczupłej pracy choć małą znaleźli naukę, żebyście na wzamian [sic!], jeżeli wam sposobność pozwoli świat zwiedzać, uczyli dobrych rzeczy, chroniliście złych zwyczajów, pracowiciej naśladowując naturę pszczołki, która i z przykrych ziółek słodkie wysysa miody (M, 31).

W tej perspektywie użyteczność tekstów, czyli zapis danych faktograficznych był o wiele istotniejszy dla przyszłych czytelników niż indywidualne odczucia podróżników-autorów. Niemniej jednak „opowieść o cudach świata nie powinna być anonimowa, jeśli ma stać się wiarygodna. „Z takich notatek wyłania się nie tylko człowiek czujący, smutny lub wesoły, lecz co ważniejsze, człowiek, który nie ukrywa swoich osobistych przeżyć; przeciwnie odczuwa potrzebę opisanie ich, wyznania. Mówiąc inaczej, przedmiotem opisu staje się indywidualna, prywatna osobowość autora-narratora”²⁹. Postać ta, chociaż niejednokrotnie zakamuflowa-

²⁹ H. Dziechcinska, dz. cyt., s. 40.

na pod opisami świata zewnętrznego, jest dostrzegalna, tak jak i towarzyszące jej w trakcie podróży, a następnie utrwalone w diariuszu, emocje.

Spisane doświadczenia z podróży najczęściej mają również charakter rękopiśmienny przeznaczony dla bliskich podróżnikowi osób. Dzielenie się emocjami z podróży miało więc charakter kameralny, rodzinny, a utwalenie ich w formie piśmienniczej miało służyć zachowaniu wspomnień przede wszystkim przez samego podróżnika.

BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK
UNIwersytet KAZIMIERZA WIELKIEGO

DEFINIOWANIE OSOBOWEJ BLISKOŚCI. Z ZAGADNIENŃ KSZTAŁTOWANIA TOŻSAMOŚCI W MIĘDZYWOJENNEJ LIRYCE MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ

Konstituowanie współobecności budzącej czujność, potwierdzającej stabilność istnienia, charakteryzującej się skupieniem, uwagą skierowaną ku *ty*, będącej stanem ulotnym, jednokrotnym lub też powtarzającym się z upartą częstotliwością, lecz zawsze subiektywnym, nieprzeciwstawiającym się światu, wielokrotnie zostaje skonkretyzowane w międzywojennej twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Poezja ta akcentuje, w głównej mierze, w obrębie poszukiwania wspólnoty, wzajemnej bliskości realizowanej w powoływaniu osobowych relacji umacniających zbliżenie, energię kreowaną przez wzajemność partnerów, fascynację, nieprzemijającą gotowość wyboru i zdolność akceptacji. Uwypukla tworzenie, budowanie „w materii ulotnej (...) konstrukcji, która trwa tak długo tylko, jak długo ją wznosimy”¹, a której trudno poniechać, potwierdza spełnienie w ruchu, działaniu, ale też w nieustannym, stale odnawianym oczekiwaniu, bo pełne zaspokojenie, nasycenie czy pewność niweczą głębsze poruszenia emocji. Cechuje ją wydarzeniowość i asymetria, uwzględnianie zmienności i kruchości, stąd dookreślenie tego, kim jestem, w znaczącym stopniu ustala pragnienie spełnienia, tęsknota za pełnym współistnieniem z Innym, jak również wysiłek związany z rozpoznawaniem siebie pomiędzy własnym i niewłasnym, wewnętrznym i zewnętrznym.

W liryce autorki *Pocałunków* w kontekście kształtowania tożsamości spotkanie z osobowym Innym najczęściej ustalone zostaje powoływaniem pojemnych i bardzo zróżnicowanych, wzajemnie warunkujących się kategorii: intymności, namiętności, zaangażowania², rozumianych jako pokonywanie dystansu, osvajanie niezna-

¹ J. Brach-Czaina, *Wniknięcie*, w: tejże, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 148.

² Koncepcję miłości wyróżniającą te trzy podstawowe komponenty zaproponował R. Sternberg (*The triangle of love*, New York 1988). Bliskość (*intimacy*) charakteryzuje ścisłą więź z partnerem; namiętność (*passion*) odnosi się do intensywności relacji; a zaangażowanie (*commitment*) związane jest z aspektem czasowym: decyzja krótkoterminowa koncentruje się na teraźniejszości związku, a długoterminowa zakłada jego trwanie, skupienie na utrzymaniu

nego w otwarciu, w poszukiwaniu porozumienia, ustanawianiu wymiany, pełnym uwagi skupieniu obejmujących rozmaite wymiary egzystencji. Bardzo wyraźnie zaznaczone w nastawieniu na Innego poszukiwanie siebie uwarunkowane zostaje odnalezieniem w sobie uczuć, intencji umożliwiających spotkanie, budowanie „intymnego związku z ludźmi, których Kocham”³. Uobecnienie synergii wymienionych składników miłosnej emocji⁴, ich różnorodne natężenia i konfiguracje, przynoszące olśnienia, momenty porozumienia, zgodę na siebie i partnera, jak również niepewność, oczekiwanie, tęsknotę, potwierdzają wykonanie gestu, który jest otwarciem na

związku. Do trójkatnej koncepcji miłości nawiązuje m.in. Bogdan Wojciszke w książce zatytułowanej *Psychologia miłości: intymność, namiętność, zaangażowanie*, Gdańsk 2003.

³ Ch. Taylor, *Podmiotowość w przestrzeni moralnej*, w: tenże, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek i in., wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 68.

⁴ Miłość to, obok natury, stały temat poruszany w przedwojennej liryce Marii Pawlikowskiej. Badacze akcentowali jej zmysłowo-erotyczny charakter, tendencję do estetyzacji, wykreowanie nowego typu kobiecej bohaterki, z jednej strony nowoczesnej, odważnie mówiącej o potrzebie bliskości, intymności, z drugiej zaś ulegającej niepokojom implikowanym przemianami, zabiegającej o względy mężczyzny, jak również podkreślali dbałość o scenierię towarzyszącą intymnemu spotkaniu, jej buduarowość oraz rodzaj konwersacji ukierunkowanej na salonowość, manifestujący towarzyski flirt. Zob. m.in. M. Głowiński, J. Sławiński, *Sapho słowieńska*, „Twórczość” 1956, nr 4, s. 116–132; J. Przyboś, *O Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej*, w: tenże, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959, s. 155 i n.; P. Kuncewicz, *Staroświecka Pani z Krakowa*, „Poezja” 1972, nr 11, s. 46–51; M. M. Baranowska, „I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność” „Ja” *liryczne Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Ruch Literacki” 1986, z. 4, s. 311–327; E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995; B. Witosz, *Poetyckie kreacje kobiety-kochanki*, w: tenże, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle’u do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 103–105; J. Zacharska, *Dama i baba. O kobiecie w poezji Pawlikowskiej i Świrszczyńskiej*, w: *Pogranicza literatury*, red. G. Borkowska, J. Wójcicki, Warszawa 2001, s. 307–314; A. Wysocka, *O miłości uskładanej ze słów. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej i Haliny Poświatowskiej*, Lublin 2009; B. Morzyńska-Wrzošek, A. Bączkowska, *Konceptualizacja bliskości w sytuacji intymnego spotkania*, w: *Język, rytuał, płęć. Prace Komisji Językoznawczej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego*, t. XXI, red. M. Cieszkowski, J. Szczepaniak, Bydgoszcz 2011, s. 140–148. Jak słusznie zauważył Jerzy Kwiatkowski, miłość w poezji autorki *Paryża* to „sens istnienia (...), jedynym dobrym bogiem jest Eros – to aksjomat Pawlikowskiej nigdzie nie napisany, ale przemawiający spośród linijek wszystkich jej wierszy. Nawet tam, gdzie nie pisze o sercu i mężczyźnie – nie wierzyć jej zbyt łatwo. Te wiersze są najczęściej transformatorem, jeśli nie po prostu – maską; w najmniej charakterystycznym wypadku: refleksją kobiety gorzko odczuwającej swą samotność”; tegoż, *O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Życie Literackie” 1954, nr 45. Badacz dostrzega, iż „byłoby truizmem pisać o częstotliwości, z jaką tematyka miłosna występuje w tej poezji. Tym bardziej, że nawet tam, gdzie Pawlikowska tematu tego nie nazywa po imieniu – nie należy wierzyć jej zbyt łatwo. Ileż w jej tomikach wierszy – transformatorów, wierszy – masek, wierszy – kamuflaży...”; tegoż, *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1980, s. XVI.

Innego, przyznaniem, że istotą doświadczenia przezwyższania nie tylko poczucia obcości, lecz elementarnym warunkiem samopoznania, jest spotkanie z nim⁵. Zaproszenie skierowane do Innego to zainicjowanie współuczestnictwa, zachęta, by wkroczył w świat podmiotu i stwarzając nowe sytuacje, dokonał w nim przewarżościowania, by odnowił widzenie świata i by, choć na chwilę, zostały zawieszony unieważnione tak dotkliwie odczuwane obojętność i samotność. Zaproszenie do oddalenia obcości, afirmacja wspólnoty, bliskości emocjonalnej i fizycznej, odnalezienie relacji pozwalającej na zachowanie siebie w utożsamieniu z Innym, poszerzającej odczuwanie i rozpoznawanie siebie, zakładając respektowanie wzajemnej inności, odrębności, w głównej mierze uwarunkowane zostaje szeroko pojmowanym współlistnieniem znanego i nieznanego, dystansu, i bliskości.

Miłosna relacja koncentruje się więc na nieustannym oscylowaniu pomiędzy poszukiwaniem współobecności, pełnego zaangażowania, wzajemnego zanurzenia się w powołane współlistnienie a dążeniem do zachowania własnej wolności i niezależności partnera. Zawierając w sobie zaproszenie, przybliżenie, oczekiwanie i spełnienie, stanowi źródło kreacji, przyjemności, odczuwania osobowego zjednoczenia oddalającego napięcia, obawy, wahania. Jej istotnym wyznacznikiem jest skonkretyzowanie intymności realizowanej w obrębie spotkania rzeczywistego lub wyobrażonego, powołanego w sferze marzenia, jak również silne zaakcentowanie oczekiwania na spełnienie czy też zanurzenie się w pełne namiętności zbliżenie. Kontakt ze „znaczącym Innym”, skierowane do niego zaproszenie stają się nośnikami bliskości realizowanej w sferze zmysłowej i emocjonalnej, którą charakteryzuje zmienność konstruowana stopniem intensywności, częstotliwością, przypisywanymi intencjami, jak również postępującym w czasie rozwojem, pewnego rodzaju powtarzalnością, przekraczaniem kolejnych granic, ewoluowaniem kolejnych poziomów współlistnienia⁶. Bliskość osiąga się w spotkaniu poprzez uwagę, trwałą gotowość reagowania na drugą osobę⁷, zbliżenie, pokonanie dystansu, wzajemnej obcości, przekroczenie granic umożliwiających „odkrywanie ukochanej osoby (na ogół nam nieznaney), fizyczne i duchowe przyciąganie (...), szukanie wzajemności”⁸.

Bez wątpienia poetycko zarysowana w przedwojennej twórczości autorki *Różowej magii* miłosna emocja, intensywnie, wielowymiarowo powoływana

⁵ C.A. van Peursen zauważa, że „sytuacja jako „ja” nie jest sytuacją izolacji. Przeciwnie nie może on się obyć bez innej osoby, samopoznanie człowieka zacznie się realizować z chwilą, kiedy będzie on miał kontakt z bliźnimi nie wcześniej”; tegoż, *Nieuchwytny „ja”*: Wittgenstein, Ryle, Hampshire, w: tegoż, *Antropologia filozoficzna. Zarys problematyki*, tłum. T. Mieszkowski, T. Zembrzusi, Warszawa 1971, s. 180.

⁶ J. Brach-Czaina, *Wniknięcie*, dz. cyt., s. 154.

⁷ N. Luhmann, *Ewolucja możliwości komunikacyjnych*, w: tegoż, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. Ł. Łoziński, Warszawa 2001, s. 41.

⁸ O. Paz, *System słoneczny*, w: tegoż, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, tłum. P. Fornelski, Kraków 1996, s. 111.

intymność i pragnienie połączenia jako główne właściwości osobowych relacji, stanowiące konieczny składnik rozumienia siebie, bezpośrednie wskazywanie na zaangażowany kontakt z tym, co poza podmiotem i poszukiwanie bliskości, zdecydowanie dookreślają poszerzenie, pogłębienie procesu kształtowania siebie. Jednostka wchodzi z otoczeniem w relacje, rozmaite uwikłania, bowiem stwarza w nich siebie, rozpoznaje i definiuje granice, jednocześnie dookreśla i pielęgnuje swój indywidualizm oraz zależność od rzeczywistości zewnętrznej. Zaistnienie miłosnej intymności potwierdza więc otwarcie na doświadczenie zetknięcia, ujawnianych w nim nowych jakości związanych ze skupieniem uwagi na inności oraz nadawaniu jej indywidualnego kształtu, co bardzo wyraźnie wskazuje na istotny warunek i znak sytuowania jednostki w centrum jej własnego świata⁹. *Ja*, powołując miłosną relację, jak też jej oczekiwanie, pragnienie spełnienia, towarzyszącą im niepewność, zakłócając rutynę, inspirując wzajemne skierowanie na siebie uwagi, rozpoznanie, akceptację, nadając tym doznaniem indywidualną formę i znaczenie, aktywnie poszerza horyzonty doświadczania siebie.

Powołanie obecności Innego, który współtworzy funkcjonowanie podmiotu, zaakcentowanie bliskości, stanowiące jeden z najistotniejszych aspektów kształtowania tożsamości w międzywojennej twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, zwracając uwagę na odczuwanie w bliskim kontakcie siebie i tego, co zewnętrzne, uruchamiając intensywne emocje, pragnienie afirmacji wspólnoty, jedności, jednocześnie bardzo wyraźnie ujawnia dążenie do unikania bezpośredniej ekspresji, do charakteryzowania bliskości w sposób zawołowany, wprowadzający szereg niedomówień realizowanych w sferze doznania i wyznania. Uruchomienie tak zorientowanych zabiegów wskazuje na świadomość zagrożeń, które wiążą się z zaistnieniem miłosnej fascynacji, ze zniesieniem bądź chwilowym zawieszeniem oddalenia i odrębności. Intymność połączenia z partnerem w miłosnym objęciu jest pożądana, bo, opierając się na zaufaniu, chroni, pozwala odnaleźć nadzieję i spełnienie. Jednak tkwi w niej również niebezpieczeństwo, które jest związane z lękiem przed zbyt intensywną redukcją dystansu, przed zbyt intensywnym wzajemnym zawłaszczeniem. Mogłoby to zachwiać, tak poważnym dla procesu negocjowania własnej tożsamości, dążeniem do kontrolowania, panowania nad zewnętrżnością i ustalania wzajemnego oddziaływania na zasadach, będących odpowiedzią na własne pragnienia i wyobrażenia. Stąd kreacja intymnego mikroświata, bliskości emocjonalnej i cielesnej akcentuje uruchomienie m.in. estetycznego przetworzenia¹⁰, w któ-

⁹ Proces kształtowania tożsamości, obejmując nieustanną konfrontację podmiotu z innością, uruchomienie negacji i afirmacji, dookreśla m.in. formowanie „własnego świata”, jego wieloaspektowy związek z *ja*, podleganie ciągłym przemianom. Zob. B. Skarga, *Tożsamość Ja*, w: tejsze, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009 oraz tejsze, *Mój świat*, w: tejsze, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009.

¹⁰ Estetyzacja przedstawienia to jeden z istotniejszych wyznaczników przedwojennej poezji autorki *Niebieskich migdałów*. Badacze wielokrotnie zwracają uwagę na szczególność

rym nawarstwiające się, wzajemnie przenikające skojarzenia oddalają gwałtowność, łagodzą dosłowność przeżycia. Uobecnienie zawierzenia zmysłom, bardzo wyraźne ich spotęgowanie, silnie uwydatniające intensywność doznania, jak również dbałość o efektywne zaprojektowanie przestrzeni zdarzenia zostają wkomponowane w formuły uobecnienia doświadczenia bliskości, których swoistość polega na prowadzeniu gry pomiędzy odkryciem i zakryciem, odsłonięciem i zasłonięciem. Wszystkie te zabiegi, organizujące postawę miłosną wypowiadającego się *ja*, spięte zostają podstawowym pytaniem dotyczącym odczuwania siebie w poszukiwaniu, odnajdywaniu czy też marzeniu o spełnieniu. Wprowadzenie w obszar kształtowania tożsamości poszukiwania odpowiedzi dotyczącej specyfiki powoływania intymnych relacji osobowych, nacechowanych wysokim stopniem zaangażowania, definiowania nowych potrzeb, doznań, motywowanego nimi postrzegania możliwości ich realizowania i ujawniania, bardzo wyraźnie dookreśla marzenie o uczestniczeniu we wspólnocie, o bezpośrednim kontakcie z bliskim, o budowaniu z nim intymnej wzajemności. Bardzo wyraźnie precyzuje je kwestia, która „odnosi się bezpośrednio do korzyści, jakich jednostce dostarcza relacja, a także bólu, którego może w niej doznać”¹¹, niepewności i napięć konotowanych ryzykiem zawartym w każdej osobowej relacji. Konkretyzują one różnego rodzaju zmiany związane m.in. z upływem czasu, zmiany zależne od czynników zewnętrznych, jak i od uczestników relacji, w tym obojętność, odmowę wzajemności czy nawet możliwość utraty bliskiego. Stąd istotną funkcję w uobecnianiu miłosnego zaangażowania podmiotu pełni pragnienie pozostawienia pewnych emocji, doświadczeń w sferze niedo-

obrazowania implikowaną poszukiwaniem harmonii, proporcji, konkretyzowaniem zasady przeniesienia, konstruowania wyobrażeń, których celem jest oswojenie tego, co nieznanne, obce, rozrzedzenie napięcia konotowanego niepokojem przemijania, wykreowanie piękna wyrastającego z potrzeby ochrony. Zob. m.in. M. Wyka, *Liryka Pawlikowskiej*, „*Twórczość*” 1969, nr 4, s. 115–117; P. Kuncewicz, *Biologia czuła i okrutna – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 2, Warszawa 1982, s. 7–54; tegoż, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska: Nokturn starej panny*, w: *Czytamy wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 1973, s. 132–139; M. M. Baranowska, dz. cyt.; E. Hurnikowa, *Oswajanie natury i Natura w salonie mody*, w: tejsze, *Natura w salonie mody...*, dz. cyt.; A. Nawarecki, *Akwatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: tegoż, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 99–119 i 172–173; J. Zacharska, *Dama i baba. O kobiecie w poezji Pawlikowskiej i Świrszczyńskiej*, dz. cyt.; J. Kisiel, *Zastłony ciała. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: tejsze, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011, s. 37–93. Aneta Wysocka udowodnia, iż twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej można uznać za realizację modelu kobiecości definiowanego ukierunkowaniem intelektualno-estetycznym oraz: „poezję (...) niewątpliwie wyróżnia estetyzacja, rozumiana jako poszukiwanie korelatów emocji w repertuarze kulturowych symboli i rekwizytów”, tejsze, *Wprowadzenie*, w: tejsze, *O miłości uskładanej ze słów...*, dz. cyt., s. 52–55.

¹¹ A. Giddens, *Teoria i praktyka czystej relacji*, w: tegoż, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 127.

mówienia, sugestii oraz funkcjonowanie obok poetyckich obrazów miłosnego spełnienia, intensywnego przekraczania granic, uprzywilejowania zmysłowej bliskości i przyjemności, również niepokoju implikowanego miłosną tęsknotą, tłumionym erotycznym pragnieniem¹².

Wśród liryków wielokrotnie i wieloaspektowo poruszających problem miłości, poszukiwania bliskości, kształtowania wzajemności, wyróżnić można teksty, które, nie pełniąc funkcji kamuflażu, nie realizując zasad daleko idących transformacji¹³, bardzo wyraźnie mówią o osobowym zbliżeniu, wyznaczają sferę uruchomioną miłosnym pożądaniem. Te utwory, konkretyzujące zasady kreowania intymnego spotkania, modelujące interakcję partnerów nacechowaną miłosną fascynacją i, jak przekonuje Anna Nasiłowska, „pięknym erotyzmem”¹⁴, występują w całej międzywojennej twórczości poetyckiej Marii Pawlikowskiej. Znajdują się wśród nich m.in. próby dookreślenia osobowego zjednoczenia, bliskości, skupienia na zniesieniu oddalenia fizycznego i emocjonalnego, które zastanawiają spotęgowaniem zmysłowego napięcia, pragnieniem poddania się przeżyciu, otwarciem na Innego, przywoływaniem go, by w procesie zbliżania się do niego, w stopniowym poznawaniu, rozpoznawaniu i konstytuowaniu wzajemnej bliskości uważniej definiować swoją ciągle zmieniającą się sytuację, przyglądać się sobie, swoim potrzebom i reakcjom. Podążają ku zaakcentowaniu wytworzenia wzajemności krystalizującej typ obecności nacechowany oddaleniem zaniepokojenia, wyeksponowaniem chwili, ukazaniem dążenia do odważnego „wystawienia się na porwanie”¹⁵, na schwytywanie przez Innego przy równoczesnym poszanowaniu wzajemnej odrębności, odmienności. Intymne relacje, wprowadzające zaangażowanie emocjonalno-cieleśne, bliskość ewokującą wytyczanie nowych celów, ustalające określoną płaszczyznę współlistnienia, akcentujące przełamywanie dystansu, rozproszenie niepewności, jednoznacznie zdradzające ukierunkowanie na *ty*, obejmują konstytuowanie różnego rodzaju, implikowanych jego obecnością rzeczywistą lub wyobrażoną, postaw podmiotu, bowiem „tkwi w nim [w dyskursie miłosnym – przyp. B. M.-W.] osoba, do której się zwracamy, osoba, która obecna jest widmowo, albo jako ktoś, kto nadejdzie. Nikt nie ma ochoty mówić o miłości, jeśli nie mówi *dla kogoś*”¹⁶.

W omawianej poezji najczęściej występują postawy dookreślone oczekiwaniem na miłosną emocję, pragnieniem konstytuowania bliskości, jej doznawania i komunikowania, budowania relacji otwartej na wzajemną czułość, zaufanie i zrozumienie. Znamienne jest jednak, że podmiot bardzo rzadko decyduje się

¹² A. Nasiłowska, *Życie twórcze*, w: tejsze, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kosak. Biografia poetki*, Toruń 2010, s. 171.

¹³ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XVI.

¹⁴ A. Nasiłowska, *Debiut*, w: tejsze, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska...*, dz. cyt., s. 79.

¹⁵ R. Barthes, *Porwanie*, w: tegoż, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 263–270.

¹⁶ Tegoż, *Deklaracja*, w: tegoż, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 124.

na jednoznaczną, bezpośrednią deklarację, jak np. w utworze zatytułowanym *Cnoty* (ze zbioru *Pocałunki*), gdy mówi wprost „kocham cię, mój Wrogu” (Barthesowska holofraza). Tak skomponowane wyznanie stanowi rzadkość, bowiem nie tylko nie ma już w nim miejsca na jakiegokolwiek niedopowiedzenie, dystans, nie tylko „nie przekazuje sensu, lecz trzyma się w sytuacji granicznej”¹⁷, a przede wszystkim największą moc posiada w chwili, gdy wypowiedzane jest po raz pierwszy¹⁸. Z kolei inny typ postawy, implikowany pragnieniem obecności bliskiego, próbą wypowiedzenia uczucia miłosnej fascynacji, jej natężenia, potwierdzając zaangażowanie podmiotu przy całkowitym braku *ty*, zrealizowany zostaje w dość nietypowym erotyku *Zanurzcie mnie w Niego* (z tomu *Niebieskie migdały*). Wyznaczną emocjonalną bliskością osobową kategorię zastępuje wodny żywioł, którego naturalne cechy predestynują do skonkretyzowania zaproszenia do intymnej współobecności, do pełnego harmonii połączenia, łagodnego wnikięcia, uspokojenia, rozkoszowania się zmysłową przyjemnością najwyższego stopnia zespolenia¹⁹:

Niech zginie noc, poranek,
blask księżycy czy słońca,
lecz niech on we mnie wnika
jak skrzypcowa muzyka –
gdy mi do serca dotrze,

będę tym, co najśłodsze,

Nim. – *Zanurzcie mnie w Niego (Niebieskie migdały)*²⁰

Inny typ postawy przyjmowanej przez podmiot w intymnej relacji definiuje adoracja²¹, unaoczniająca oddawanie hołdu, czci drugiej osobie, co w lirykach ilu-

¹⁷ Tegoż, *Kocham cię*, w: tegoż, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 213–216.

¹⁸ Tamże, s. 213; M. Kita, „...uda się im raz jeszcze mówić o miłości”. *Wyznanie miłosne z perspektywy interakcyjnej*, w: tejże, *Szeptem albo wcale. O wyznawaniu miłości*, Katowice 2007, s. 131.

¹⁹ Zagadnienie zdefiniowania erotycznej namiętności przywołaniem fenomenologii i symboliki wody, nacechowaniem jej płynnością, zmiennością oraz właściwościami taktylnymi motywu zanurzenia, omawiają m.in. A. Nawarecki, *Akwatyki...*, dz. cyt.; B. Morzyńska-Wrzošek, *Fenomenologia i symbolika morza. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *Morze w literaturze czeskiej i polskiej*, red. L. Martinek, Opawa 2009, s. 90–94.

²⁰ Utwory Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej cytowane według jednego wydania: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 1 i 2, oprac. Al. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994. Obok tytułów wierszy w nawiasach podano tytuły zbiorów, z których pochodzą.

²¹ Figurę adoracji w funkcji dookreślenia adresata w liryce miłosnej, odwołując się do tradycji religijnej, *Wykładów o estetyce* Hegla i poezji madrygałowej, analizuje Dariusz Pawelec. Zauważa on, iż adoracja łączy konwencjonalne oddanie hołdu, uwielbienie, wyrażenie zależności podmiotu od osoby adorowanej oraz konkretyzuje uniesienie, lecz również charakteryzuje stan filozoficznie ujęty jako „zaspokojenie i gotowość”. Tegoż, *Pieśń nad pieśniami*, w: tegoż, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003, s. 209–213.

struje m.in. podejmowanie konkretnych, zmysłowo postrzeganych gestów, jak np. ugięcie kolana – *blues* (ze zbioru *Dancing*) – czy nawet położenie się u stóp adresata – *Cień* (z tomu *Pocałunki*) – oraz towarzyszące im bardzo wyraźnie zaznaczone skupienie podmiotu na *ty*, ograniczenie doświadczanej rzeczywistości wyłącznie do tego, co wydarza się w przestrzeni fizycznej i sferze emocjonalnej pomiędzy partnerami. Charakterystyka terażniejszej chwili, mimo że dookreślona obecnością *ja* i *ty*, mimo że konkretyzuje kategorię spotkania, swoistą zażyłość łączącą jej uczestników, to jednak w bliskości odczuwany jest pewien brak, zauważalne ograniczenie dynamiki relacji, wprowadzenie stanu zawieszenia, niepewności:

Byle ten obłok niełaski
z naszego słońca się zwiłóć,
a położyć się jak cień płaski
u Twoich nóg... *Cień* (*Pocałunki*)

Przedstawiona sytuacja, pomijając fascynację, radosne, wzajemne zapatrzenie się w siebie, odbiegając od nacechowanej pragnieniem zatrzymania tego, co „tu i teraz” współobecności, w głównej mierze zdefiniowana zostaje pojawieniem się odczuwania zmiany, rejestrowaniem zachwiania dotychczasowej intymności. Ów brak dostrzegany przez *ja*, implikujący oddalenie wszelkich wydarzeń mogących niekorzystnie wpłynąć na doświadczanie bliskości, mogących ją zakłócić, konstytuuje przyjęcie postawy adoracji, jednak nie po to, by ukazać upodrzedzenie roli *ja*, odebrać jej autonomiczność, ale by zaakcentować obecny dyskomfort psychiczny i afirmować dawną intensywność uczucia. Konkretyzując brak akceptacji tego, co obserwowane jest w chwili obecnej, charakteryzuje jednak wewnętrzną gotowość, by mimo wszystko nie opuszczać strefy wyznaczonej oczekiwaniem na powrót dawnej intymności, przez co funkcjonuje jako znak zwrócenia się ku partnerowi i pragnienia kontynuowania zaangażowania. W tak dookreślonej sytuacji podmiot deklaruje więc, mimo odczuwanej zmienności, zagrożenia, nie tyle oddalenie przeżycia intymnej bliskości, co jej przeklasyfikowanie, które uwypukla już nie doznawanie siebie i *ty* w odważnym przekraczaniu zmysłowych granic, w pełnym dynamiki poszukiwaniu zbliżenia „wprawiającego podmiot miłosny (już porwany) w oszołomienie”²², lecz tęsknotę za obecnością *ty* uwolnioną od terażniejszego niepokoju, od chwilowego zachwiania intymności współistnienia. Podmiot, pragnąc powrotu do tego, co było, wyraża gotowość poddania się partnerowi, w hołdowniczym geście uobecnia pragnienie zniesienia dystansu, w międzyosobowej przestrzeni lokuje się jako ten, który oddaje miłosny ukłon²³, ale nie po to, by zrezygnować z siebie, unieważniać swoje potrzeby, lecz by nadal, współistniejąc w bezpośrednim kontakcie, intensyfikować odczuwanie siebie, aktywować rozpoznawanie siebie w kolejnych wydarzeniach, sytuacjach implikowa-

²² R. Barthes, *Spotkanie*, w: tegoż, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 275.

²³ D. Pawelec, *Słowa o miłości*, w: tegoż, *Świat jako Ty...*, dz. cyt., s. 212.

nych wewnętrznym dynamizmem miłosnej intencji, bowiem „kusi ją nie zbadany jeszcze teren poza horyzontem, gnębi mus wyjścia poza to, czego jeszcze nie doświadczyła”²⁴. Jej specyfika, która polega m.in. na występowaniu przeciw zniechęceniu, odsuwaniu bezpośrednio jej zagrażających, bo wywłaszczających z niespodzianości i intensywności, stabilizacji i przewidywalności, inicjuje m.in. poetycko skonkretyzowaną adorację, podkreślającą szczególność konwencji²⁵ „położę się (...) / u Twoich nóg...” w konstytuowaniu bliskości, a zapewniającej o wysokim stopniu zaangażowania podmiotu, jego czujności wobec zmienności, wobec kruchości doświadczenia osobowej wzajemności, co bezpośrednio wskazuje na nieustanną, wielowymiarową, zmieniającą swój charakter konfrontację *ja* z partnerem oraz z samym sobą.

Aktywne doświadczenie siebie w osobowej relacji, doprecyzowanej doznawaniem intymności, bliskości cechujące miłosny związek, będąc jednym z wymiarów obcowania z tym, co zewnętrzne, inne, zakładając ustanawianie zasad tworzenia własnego mikroświata, w którym przeplata się radość zainspirowana zmysłowym przebudzeniem, dążeniem do spełnienia ze świadomością ulotności gestów przełamujących samotność, poczucie obcości, wielokrotnie stając się przedmiotem poetyckiego przedstawienia w przedwojennej twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, obejmuje, obok wyżej wymienionych postaw, zdefiniowanych skonkretyzowaniem pragnienia, wyznania i adoracji, również kategorię spotkania dookreśloną, według Rolanda Barthes’a, „połączeniem się w rozkosznym uniesieniu”²⁶. Obrazy nacechowane radością współistnienia, nietknięte niepewnością, groźbą utraty, odmowy, pojawiają się przede wszystkim we wczesnej liryce, obejmującej dwa pierwsze zbiory poetyckie: debiutanckie *Niebieskie migdały* oraz wydaną dwa lata później *Różową magię*. Znajdują się w nich m.in. próby dookreślenia osobowego zjednoczenia, bliskości, skupienia na zniesieniu oddalenia fizycznego i emocjonalnego, które zastanawiają spotęgowaniem zmysłowego napięcia, pragnieniem poddania się przeżyciu, otwarciem na Innego. Podążają ku wytworzeniu wzajemności krystalizującej typ obecności definiowany oddaleniem zaniepokojenia, wyekspozowaniem chwili, ukazaniem dążenia do odważnego „wystawienia się na porwanie”²⁷, na schwytywanie przez Innego przy równoczesnym poszanowaniu wzajemnej odrębności, odmienności.

Intymność, określająca intensywność relacji, nacechowana świadomością przeżycia zaangażowanego, ponieważ naznaczonego koncentracją na miłosnym współbyciu, pozwalająca odczuwać siebie wobec znaczącej obecności Innego²⁸,

²⁴ Z. Bauman, *Moralność we dwoje*, w: tegoż, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996, s. 132.

²⁵ D. Pawelec, dz. cyt., s. 212.

²⁶ R. Barthes, *Połączenie*, w: tegoż, *Fragmety dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 311–314.

²⁷ Tegoż, *Porwanie*, w: tegoż, *Fragmety dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 263–270.

²⁸ A. Wiatr, *Odnajdując i tracąc siebie*, w: tejże, *Historie intymne. Odnajdując i tracąc siebie*, Kraków 2010, s. 17 i n.

we wzajemności odkrywać siebie, rozpoznawać swoją pociągającą odmienność, akceptować siebie w intensywnym doznawaniu erotycznego zbliżenia, w afirmacji bliskości fizycznej i emocjonalnej, odnajduje chyba najpełniejszą konkretyzację w następującym liryku Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pochodzącym ze zbioru *Niebieskie migdały*:

Na rozrzuconych poduszkach z rajskich, jawajskich batików
umieram słodko, bez żalu, umieram cicho, bez krzyku. –
Czas za firanką ukryty porusza skrzydłem motyla,
amoje czoło znużone coraz niżej się przechyła...
Wreszcie dotykam Bieguna i śnieg mi taje wśród włosów,
a końcem lakierka dosięgam trawy szumiących Lianosów...
Leżę na ciepłych krajach, na gorącym Równiku
i na jedwabnych poduszkach z różnobarwnego batiku...
Wyciągam ręce ku Tobie, w Twoją najśłodszą stronę
i czuję na rękach gwiazdy nisko nad nami zwieszzone...
Ogarniam Cię splątanego w pochmurny namiot niebieski,
i spada niebo z hałasem, jak belki, wiązania, deski,
obruca nas półksiężycem, słońcem, obłoków zwojem –
i tak spoczywam – okryta niebem i sercem Twojem... *Erotyk (Niebieskie migdały)*

Powyżej zacytowany utwór wyraźnie podkreśla, że „w ruchu wezbrania podmiot konstituuje się jako podmiot”²⁹, bowiem w aktywności implikowanej zwróceniem i skupieniem uwagi na *ty* urzeczywistnione zostaje doświadczenie uwarunkowane pojawieniem się i dopasowaniem dokładnie do pragnienia *ja* drugiej osoby. Jednak w analizowanym *Erotyku* wywołane wzruszenie nie zatrzymuje się na zaakcentowaniu wyłącznie przeżycia towarzyszącego sytuacji, w której pewna cecha partnera bliskiej relacji „we mnie trafia, (...)”, odnosi się do praktycznej cząsteczki, do ułożenia ciała w uymykającej chwili³⁰, lecz w odczuwaniu wzajemnej intymności, otwarciu na Innego, akceptacji i przyzwoleniu uruchamia zwrócenie się podmiotu ku sobie. Bardzo uważne przyglądanie się sobie w momencie intensywnie odczuwanej bliskości, uniesienia, głębokiej współobecności konotuje obok czułości, przede wszystkim falowanie własnej przyjemności, wezbranie zmysłowej wrażliwości podążającej ku przekraczaniu wyznaczonych granic, „przenoszącej (...) w nierealny wymiar”, w którym zdecydowanie „czas i przestrzeń poszerzają się”³¹. Poziom świadomości zaistnienia tej szczególnej relacji, w której *ja* doświadcza siebie tak intensywnie, ilustruje rozmach kreacji estetyzującej, w zdecydowanej mierze skomponowany zestawieniami przypominającymi te wyróżniające całą międzywojenną twórczość autorki *Ciszy leśnej*, a których główny mechanizm konstrukcyjny polega na połączeniu elementów wprowadzających

²⁹ R. Barthes, *Porwanie*, w: tegoż, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 264.

³⁰ Tamże, s. 266.

³¹ A. Nasiłowska, *Debiut*, w: tejeż, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska...*, dz. cyt., s. 80.

dość odległe pola znaczeniowe³². Refleksję skupioną na podmiotowym odczuwaniu siebie w chwili najwyższej intymności, w momencie odczuwania możliwie największej bliskości buduje szereg konstrukcji metaforycznych, ich spiętrzenie uwydatniające subtelność, żywość bezpośredniego doznawania siebie, odczuwania siebie we wszechogarniającym poczuciu jedności pozbawionym z jednej strony całkowicie pragnienia zawłaszczania *ty*, przywłaszczania *go*, z drugiej zaś podporządkowywania się *mu*³³. Przy pełnym poszanowaniu poczucia wzajemnej odrębności, odmienności, poczucia różności partnerów intymnej interakcji, podmiot akcentuje swoje doznawanie, by we wzajemnej intymności potwierdzać siebie, swoją i Innego aktywność, swoją i Innego obecność, które dążą do współtworzenia, do skonkretyzowania nowej jakości zawierającej się w spostrzeżeniu, iż powołuje ją „wniknięcie w czyjeś życie i zgoda na to, by ktoś nasze życie przeniknął (...), co pozwala nam poznać obecność kreującą”³⁴. To taki stan, który „spełnia się w ruchu, w czynieniu, a gdy określić go możemy jako czynność dokonaną, to znak, że znikł (...), póki trwa, nie ma w nim niczego, co można by osiąść, czego można być pewnym. Trzeba zadowalać się wysiłkiem, zdobywaniem, trwać w napięciu, próbować sprostać. Jak gdyby ważny był tylko ruch, tworzenie niczego nie stwarzające, lecz utrzymujące nas w stanie wibrującej przemiany”³⁵.

Intensywność tego doświadczenia w poetyckim uobecnieniu konstruuje, jak wcześniej wspomniano, wyostrowana wrażliwość estetyczna, jej pogłębienie poprzez przywołanie obrazowych konkretów, reprezentujących odmienne porządki: buduarowy, egzotyczny i kosmiczny, których zespolenie odślania poszukiwanie zasady dookreślającej kondensację odczuwania siebie w otwarciu na Innego, w pokonywaniu obcości, dystansu odnajdywanie zmysłowej przyjemności, w zaangażowaniu, skupieniu wyzwolenie od nieustannie towarzyszącego przekonania

³² Jak np. zespolenie zjawisk świata kultury, reprezentowanych przez wytworną modę kobiecą czy też akcentujących odwołania do malarstwa, nowoczesnych zdobyczy techniki, cywilizacji (np. gramofon, telefon, samolot) oraz elementów świata natury, od rozległych przestrzeni astronomicznych po drobne, nietrwałe formy istnienia, jak np. pokrzywa czy jętką-jednodniówką, od makro- do mikrokosmosu. Zob. m.in. A. Sandauer, *Skłócona z historią*, w: tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1962, s. 92 i n.; J. Kwiatkowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. LV–LXXX; E. Hurnikowa, *Oswajanie natury i Natura w salonie mody w: teźże, Natura w salonie mody...*, dz. cyt.

³³ Choć wielokrotnie podkreślano w kształtowaniu relacji damsko-męskich w przedwojennej poezji Marii Pawlikowskiej tradycyjny podział ról, zakładający po stronie męczyzny – dominację i zdobywczość, po stronie kobiety – kruchość, potrzebę adoracji, to jednak w analizowanym utworze ten aspekt kreacji przeżycia miłosnego zostaje zminimalizowany. O specyfice erotyzmu, jego biernym, kobieco-receptywnym charakterze piszą m.in.: A. Nasiłowska, *Debiut*, w: teźże, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska...*, dz. cyt.; J. Zacharska, *Dama i baba. O kobiecie w poezji Pawlikowskiej i Świrszczyńskiej*, dz. cyt.; P. Kuncewicz, *Staroświecka Pani z Krakowa*, dz. cyt.

³⁴ J. Brach-Czaina, *Wniknięcie*, dz. cyt., s. 145.

³⁵ Tamże, s. 148.

o niedoskonałości i kruchości ludzkiej egzystencji. Poddawanie się bez żadnego wysiłku właśnie przeżywanej chwili, jej pełni, w poszanowaniu Innego, bez zwątpienia i zawahania zaznaczenie własnego, subiektywnego odczuwania siebie w bliskim zjednoczeniu³⁶, rozpoznawanie siebie w miłosnym współistnieniu, w afirmacji przeżycia jedności dookreśla uruchomienie wielopłaszczyznowych, złożonych skojarzeń, które powołuje torujący drogę do intymności gest pożądania, pieśczęta³⁷. Przedstawienie zintensyfikowanego, zwielokrotnionego odczuwania charakteryzują skojarzenia poparte aktywnością zmysłową uruchamiającą w głównej mierze wzrok i dotyk, jak również ruch, zmienność, dynamizm wewnętrzny poruszenia, jego falowanie, wzrost i uspokojenie, rozkoszowanie się oddaleniem pragnień, niespełnień, oczekiwań. Uczucie wzrastania sugestywnie zaznaczone wprowadzeniem metafor zespalających jakości reprezentujące rozmaite obszary rzeczywistości, ich nagromadzenie, wyliczenie, jak również wyszukaność, wielokrotne zaakcentowanie przenikania się, uwikłania w subtelne gry semantyczne, wskazujące na dbałość kreacji, na nasycenie sugestią, estetyzującymi skojarzeniami, zdradzają rangę przypisywaną zanurzeniu się w doświadczanie zmysłowej intymności, „połączenia się w rozkosznym uniesieniu”³⁸. Zbudzona w nim energia, umożliwiająca pokonywanie dystansu, w przyzwoleniu na współobecność, w pozytywnym, pełnym harmonii otwarciu na Innego kierująca ku odkrywaniu siebie, w przeżyciu intymnej bliskości gwarantująca uważne wsłuchiwanie się we własne ciało, w swój wewnętrzny rytm (np. „Wyciągam ręce ku Tobie, w Twoją najśodsza stronę / i czuję na rękach gwiazdy nisko nad nami zwieszono”, „i tak spoczywam – okryta niebem i sercem Twojem...”, *Erotyk, Niebieskie migdały*), jednoznacznie powołuje unieważnienie granic, uchyla chwilowo myśl o różnicy, podkreśla współistnienie podmiotu równocześnie w różnych, nieprzylegających do siebie wymiarach (np. „Wreszcie dotykam Bieguna i śnieg mi taje wśród włosów, / a końcem lakierka dosięgam trawy szumiących Lianosów... / Leżę na ciepłych krajach, na gorejącym Równiku / i na jedwabnych poduszkach z różnobarwnego batiku...”, *Erotyk, Niebieskie migdały*). Scharakteryzowane w ten sposób w doświadczaniu siebie i tego, co zewnętrzne przeżycie zestrojenia, poczucia jedności³⁹ zdecydowanie zwraca uwagę na oddalenie lęku, niepokoju, niepewności, samotności, akcentuje bardzo wyraźnie poczucie swobody w odczuwaniu siebie i Innego.

Doświadczanie siebie w momencie przeżywania przyjemności, intymności angażującej uczucia i zmysły, konotuje więc właściwie nie tylko zgodę, przyzwolenie na bliskość, lecz przede wszystkim pragnienie jej tak intensywnego doznawania, które doprowadzi do poruszenia, wyeksponowania urzeczona zmysłowością,

³⁶ A.H. Maslow, *Wzrost i poznanie*, w: tegoż, *W stronę psychologii istnienia*, tłum. I. Wyrzykowska, Warszawa 1986, s. 110.

³⁷ F. Chirpaz, *Płeć*, w: tegoż, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 65.

³⁸ R. Barthes, *Połączenie*, w: tegoż, *Fragmety dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 311.

³⁹ A. H. Maslow, dz. cyt., s. 107 i n.

jej zagęszczenia, a tym samym do niezwyklej czujności wobec „obcości, która przyjęta zostanie jako własna”⁴⁰, co jednoznacznie wskazuje na istotną podmiotową predyspozycję – zdolność pogłębiania relacji, dążenie do przeżywania bezpośredniego zespolenia, namiętności, które w ulotnej chwili przyczyniają się do „dopełnienia samego siebie”⁴¹. U jej podstaw znajduje się wewnętrzna aktywność uobecniająca zawierzenie sobie, swoim umiejętnościom, umożliwiającą odważne wyjście ku *ty*, bliskie współistnienie, potwierdzająca rozwijanie samoakceptacji, zgody na siebie, definiowanie siebie w poczuciu zaangażowania, wzajemności, bez hamowania siebie, rozważania wątpliwości, zwalczania oporów, tracenia energii na konstruowanie na przykład mechanizmów obronnych, chroniących przed niebezpieczeństwem, zranieniem, oswajających poczucie niepewności, niepokoju czy zagubienia⁴². W kontakcie znoszącym dystans zmysłowy i emocjonalny, łączącym to, co rozdzielone, ewokującym spełnienie, ugruntowującym odważne konfrontowanie się z samym sobą, ustanawiającym akceptację siebie i Innego, pragnienie doznawania siebie w zespoleniu z *ty*, który jest inny, nieodgadniony, a jednak uwodzi, potwierdzone zostaje bezpośrednio wzmocnienie wewnętrznej podmiotowej jedności, w subtelnym i równocześnie intensywnym przeżyciu najintymniejszej bliskości subiektywnie zostają zrealizowane zasady tzw. „pełnego funkcjonowania”⁴³. Zdecydowanie w poetyckim przedstawieniu dookreśla je włączenie estetyzujących asocjacji, implikujących wydzielenie określonego momentu, skupienie na „tu i teraz”, oddalenie myśli o przemijaniu oraz ustalenie i rozszerzenie skali sensualnych doznań, ich skryształizowanie akcentujące w bezpośrednim zbliżeniu celebrowanie poczucia wzrastania, otwartości, w obecności Innego przekraczanie własnych ograniczeń, co wyraźnie potwierdza zrealizowanie szeregu samoaktualizacji podążających ku doświadczaniu siebie jako osoby zintegrowanej, w poczuciu sensu i harmonii z samym sobą i z *ty*, co zewnętrzne⁴⁴.

⁴⁰ J. Brach-Czaina, *Wniknięcie*, dz. cyt., s. 153.

⁴¹ F. Chirpaz, dz. cyt., s. 63.

⁴² Na ten aspekt funkcjonowania podmiotu w kontakcie z drugą osobą, który charakteryzując się zbliżeniem, zaangażowaniem, intymnością, intensywnie wpływającymi na proces rozumienia siebie, a po doświadczeniu utraty dookreśla konieczność powoływania mechanizmów obronnych pozwalających ochronić siebie-dla-siebie, zwraca uwagę m.in. Barbara Skarga. W określonych sytuacjach doznawanie utraty jest tak intensywne, że definiuje bardzo wyraźnie jednostkową obecność, zdecydowanie wpływa na jej przeformułowanie, a autorka *Tożsamości i różnicy* posługując się metaforą śladu jako blizny, analizuje zranienie jako doświadczenie zawsze indywidualne, „zawsze moje, związane z tym, co moje, moje własne” oraz akcentuje konieczność podejmowania prób oswojenia, odzyskiwania równowagi, załagodzenia wpływu bolesności śladu na postrzeganie siebie i tego, co inne. B. Skarga, *Ślad*, w: *też*, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 73–105.

⁴³ A. H. Maslow, dz. cyt., s. 108.

⁴⁴ Tamże, s. 106–118; B. Szymańska, „Przeżycie jedności” oraz *Miłość i lęk*, w: *też*, *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.

W spotkaniu afirmującym intymność, w zbliżeniu nakierowującym uwagę na Innego konkretyzowane są więc zasady definiujące indywidualną obecność, w której na pierwszym planie znajduje się równoczesne potwierdzenie odrębności *ja* i jego jedności z tym, co inne, ukazujące w osobowych relacjach oddalenie pesymizmu, zwątpienia, niepokoju, kreujące skupienie na sobie w poczuciu pewności, pozostawania w stanie bez-pragnień i bez-oczekiwań⁴⁵. To sytuacja, w której podmiot w kontekście relacji z samym sobą i bliskim *ty* jawi się jako „osoba, która staje się rzeką bez tamy”⁴⁶, bowiem w intymnym złączeniu *ja* w poczuciu harmonii, pulsowaniu wrażeń, wzruszeniu rozpoznaje siebie, manifestuje swoje odczuwanie pełne zaufania, zawierzenia sobie w otwartości na Innego, całkowicie skupia się na odważnym rozpoznawaniu *ty* i siebie w spełnieniu, w poczuciu jedności i jej afirmacji, nie zużywając przy tym wewnętrznej energii na hamowanie jakichkolwiek możliwości czy analizowanie obaw. Niczym nie zamącona kreacja estetyzująca oparta na starannym doborze konkretów, wyzwalająca rozszerzenie przestrzeni przy równoczesnym unieważnieniu przeszłości i przyszłości, zawężeniu czasu do właśnie doznawanej chwili, nasycająca ją dynamizmem poddawania się wzajemnej bliskości, współlistnienia, zaznaczająca towarzyszącą im nastrojowość, ukazująca zespolenie jakości komponujących intensywność zmysłowej przyjemności, podąża ku skryształowaniu istoty kształtowania tożsamości. Uobecnia bowiem nacechowane samoakceptacją, wewnętrzną harmonią doznawanie siebie w intymnym spotkaniu z *ty*, akcentuje w bliskości odczuwanie bardzo wyraźnie wzbogacające rozumienie siebie, a podążające ku przekraczaniu granic własnego i cudzego świata, w przyzwoleniu i zachwycie implikujące uwolnienie się od codziennych ograniczeń, budujące doświadczanie siebie w „możliwie największej bliskości z tym, co nie jest podmiotem”⁴⁷, a co motywowane jest w następujący sposób: „I tym większą wartość ma dla nas to doświadczenie, im bardziej odrębny i obcy nam jest obiekt dążenia i pożądania: inny człowiek jako ten, kto nie jest nami; świat zewnętrzny jako wszystko poza nami”⁴⁸.

Zaprezentowane w omówionych utworach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej uważne rejestrowanie rozbudzonego pragnienia, afirmowanie różnego rodzaju postaw, akcentujących bliskość fizyczną i emocjonalną, konotujących pełną sensualną radość zbliżenia dookreśla bardzo wyraźnie zmysłowa otwartość na Innego, na odczuwanie siebie w relacji z nim, a ich poetyckie uobecnienia zdradzają współgrające ze stanem podmiotu wyszukane asocjacje estetyzujące. Realizują je liczne konstrukcje uwypuklające skoncentrowanie na walorach wzroku, dotyku, ich staranne zestrojone implikujące wytworzenie łagodnych jakości, zbudowanych z połączenia elementów ewokowanych zmysłową bliskością dwojga ludzi, jak również elementami reprezentującymi świat natury. Zestawienia dwóch tak

⁴⁵ A. H. Maslow, dz. cyt., s. 113–114.

⁴⁶ Tamże, s. 109.

⁴⁷ J. Brach-Czaina, *Wniknięcie*, dz. cyt., s. 144.

⁴⁸ Tamże.

różnych obszarów pozwalają na uobecnienie równoczesnej intensywności doznawania siebie, uwypuklenie siły spełnienia, przypisywanej jej roli, ukazującej odczuwanie siebie w wyzwoleniu od ograniczeń, zahamowań oraz w wyrażeniu zmysłowej rozkoszy, wzajemnego przenikania, przepelnienia poczuciem spełnienia sformułowanie swoistej delikatności, załagodzenia. Staranny dobór elementów (czoło, oczy, włosy, ręce, serce z jednej strony, z drugiej zaś niebo, słońce, księżyc, obłoki), ich powtarzalność i wzajemne powiązania, kreując związek oparty na wydobywaniu szerokiej gamy przemian odwołujących się do erotyki i zjawisk zachodzących w przyrodzie, w przeważającej mierze zaakcentowanie jej porządku wertykalnego i implikowanego nim rozległej perspektywy, przede wszystkim szczególnie uprzywilejowanego obszaru kosmicznego, wykazują i śmiałość, i subtelność, pozwalając na ukazanie bezpośredniej bliskości partnerów miłosnej relacji przy przesunięciu doznawania w sferę niedopowiedzenia, ukrycia dosłowności, oddalenia jednoznaczności⁴⁹.

BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK – *doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Wiedzy o Sztuce w Instytucie Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Autorka monografii „zawsze byłam tu...”. Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej. Obecne zainteresowania naukowe skupiają się na wielopłaszczyznowej konkretyzacji tożsamości w twórczości poetyckiej Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Zwraca tu uwagę na procesualność, dynamikę, grę zmienności i kontynuacji oraz zjawiska interakcyjne.*

⁴⁹ A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 79.

ANETA ORŁOWSKA
UNIwersytet w Białymstoku

BUDZIĆ CZY USYPIAĆ? – DYLEMAT ETYCZNY ENTUZJASTKI. *MAINA I KOŚCIEJ* NARCYZY ŻMICHOWSKIEJ

Punktem wyjścia do rozważań o Narcyzie Żmichowskiej (1819–1876) bywa często jej niestabilna i nieciągła biografia. Badacze są zgodni co do tego, że życie pisarki dzieli się na dwa etapy: pierwszy charakteryzuje prężna działalność twórcza, społeczna i pedagogiczna, w drugim Żmichowska milknie jako pisarka, odżegnuje się od współpracy z prasą, przestaje być widoczna dla publiczności. Mimo tego wyraźnego przerwania linii biograficznej nie ma pewności, gdzie przebiega granica między jej pierwszą a drugą fazą i jakie były powody zamilknięcia. Mieczysława Romankówna wskazuje na rok 1855, kiedy to Żmichowska opuszcza lubelskie więzienie, a potem i Lublin, by wrócić do Warszawy. Załamanie dynamiki twórczej argumentuje badaczka „psychiczną depresją po zgnieceniu *Wiosny Ludów*” oraz „atmosferą ogólnego smutku w społeczeństwie”¹. Inną datę zaproponowała jednak Maria Ilnicka, która należała do kręgu bliskich znajomych Narcyzy. Biorąc pod uwagę, że Żmichowska – działaczka i pisarka – w okresie swojej największej aktywności znana była jako Gabryella, to właśnie porzucenie tego pseudonimu należałoby według biografki uznać za moment graniczny². Po raz ostatni zaś Gabryella pojawiła się jako autorka *Pism* z 1861 roku, które zawierały prezentację całego jej dotychczasowego dorobku.

Przyczyn zamilknięcia Żmichowskiej nie da się określić jednoznacznie. Z pewnością były złożone. Nie będzie też moim celem rozsypywanie tego węzła. Wychoząc od problemu kryzysu twórczego Gabryelli, chciałabym jedynie przypomnieć jej wczesny utwór – *Maina i Kościej*, w którym autorka podejmuje zagadnienie oddziaływania literatury i wynikający stąd dylemat etyczny. Sądzę bowiem, że zamilknięcia Żmichowskiej nie wystarczy sprowadzić do jej „psychicznej depresji”, emocjonalnych problemów z samą sobą, wywołanych załamaniem własnych

¹ M. Romankówna, *Narcyza Żmichowska (Gabryella)*, Kraków 1970, s. 3.

² Propozycja Ilnickiej została szczegółowo omówiona w artykule Elżbiety Dąbrowicz, *Tożsamość przybrana w piśmiennictwie lat 40. i 50. XIX wieku. Narcyza Żmichowska*, w: *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa i J. Borowczyk, Poznań, 2007.

i zbiorowych nadziei. Pytanie, dlaczego zamilkła, wiąże się w sposób nieunikniony z pytaniem o entuzjazm, jedną z podstawowych kategorii w badaniach nad Żmichowską, istotną także dla interpretacji *Mainy i Kościeja*.

Od samej pisarki możemy się dowiedzieć, jak wcześniej w jej myśleniu o sobie obecne były wyobrażenia o misji poetyckiej i patriotycznej zarazem. Miały się ujawnić w związku z powstaniem listopadowym, w które zaangażowana była jej najbliższa rodzina³. Po latach Narcyza zwierzyła się przebywającemu na emigracji bratu:

Czy Ty uwierzysz tej pustocie: Chciałam pensją porzucić, stanąć przy boku którego z mych braci, śpiewać zwycięstwa jak nowy Tyrteusz, trudne zlecenia na siebie przyjmować (...) Szczęściem zachorowałam na odrę (...) wtenczas rzekłam sobie, że nie czas jeszcze, i czekałam dopóki mi nowe siły nie przybędą⁴.

O swoich dawnych marzeniach Żmichowska wyraża się tu z pobłażaniem. Trudno przecież sobie wyobrazić jedenastoletniego „nowego Tyrteusza”, w dodatku płci żeńskiej. Na podstawie tego fragmentu ktoś mógłby wysnuć wnioski, że się z nich rychło wyleczyła. Tak jednak nie było. Czekając na „nowe siły”, ukończyła naukę w szkole guwernantek. Niedługo po uzyskaniu dyplomu udała się do Francji, gdzie zamieszkała w Reims u brata Erazma. Dzięki niemu zetknęła się ze środowiskiem emigracyjnym⁵, co miało wielki wpływ na jej świadomości obywatelską. W porównaniu z Królestwem Polskim, gdzie trwała tzw. „noc Pa-skiewiczowska” i Ziemiami Zabranymi⁶, emigracja tętniła życiem politycznym. Zakładano, że doświadczenie emigracji – o czym pisała między innymi Alina Witkowska⁷ – będzie tylko chwilowe, a uchodźcy „przechowujący się dla Polski”⁸, marzli o tryumfalnym, jak za czasów napoleońskich – powrocie do kraju. Jednak zanim to miało nastąpić, dyskutowano, spierano się, kłócono. Kontrowersje budziła niedawna przeszłość i plany na przyszłość. Hotel Lambert i Towarzystwo Demokratyczne opracowywały własne i konkurujące sposoby wybicia się na niepodległość.

³ Wszyscy bracia Żmichowskiej – Hiacynt, Erazm i Jan – walczyli w powstaniu listopadowym.

⁴ N. Żmichowska, *Listy*, t. I: *W kręgu najbliższych*, oprac. S. Pigoń, Wrocław, 1957 (list do Erazma Żmichowskiego z 5 lub 6 sierpnia 1838 r.).

⁵ Erazm Żmichowski był działaczem Towarzystwa Demokratycznego. M. Romankówna, dz. cyt., s.7.

⁶ Oto, jak przebywający z dala od kraju rodzinnego Mickiewicz postrzegał sytuację w 1831: „każda gazeta przynosi wieści o śmierci kogoś z moich krewnych, moich znajomych. Tam, gdzie spędziłam swą młodość, dziś widnieją tylko kopce popiołów przesiąkniętych krwią. Niech Pan nie sądzi, że w tym, co piszą gazety, jest jakaś przesada”. A. Mickiewicz, *Listy, dedykacje, notaty*, oprac. S. Pigoń, Warszawa, 1964, s.24.

⁷ Zob. A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk, 1997.

⁸ Tamże, s. 20.

Żmichowskiej niewątpliwie udzielił się rozgorączkowany nastrój emigracji, dlatego też w 1839 roku powróciła do Polski zupełnie odmieniona. Miała szczęście. W kraju trafiła na przebudzenie życia polskiego, które dało znać o sobie po dekadzie popowstaniowej stagnacji⁹. Lata 40. będą dla Żmichowskiej okresem najbardziej intensywnej aktywności polityczno-społeczno-literackiej. Na rzecz wizerunku Gabryelli-entuzjastki przemawiają też – zdaniem badaczy – obecne w jej ówczesnej twórczości nawiązania do dzieł Mickiewicza¹⁰, czego najbardziej reprezentatywnym przykładem ma być opublikowany w 1841 roku wiersz *Szczęście poety*. Jak dowodzi Romankówna utwór ten, nawiązujący do mickiewiczowskiej *Ody do młodości*, podejmuje „problematykę idei dobra ludzkości i poświęcenia jednostki dla szczytnych celów”¹¹, oddaje tym samym atmosferę panującą w poezji krajowej lat 40. Wiersz ten mógłby też posłużyć za wyraz nastrojów znamiennych dla grona tzw. Entuzjastek.

Kim były Entuzjastki, jakie stawiały sobie cele – badacze nie są jednomyślni. Grażyna Borkowska widzi w nich kobiety, które poszukają nowej formuły kobiecości. Sprzeciwia się tym samym wcześniejszym ustaleniom, zwłaszcza Mieczysławy Romankówny, dla której były one głównie patriotkami i konspiratorkami¹². W duchu Borkowskiej opisywała Żmichowską-Entuzjastkę również Ursulla Phillips: „zaangażowanie [Żmichowskiej – A. O.] w walkę o wyzwolenie kraju stanowiło część większego osobistego wyzwania: jej walki o kontrolę nad własnym życiem, poszukiwanie pozytywnej tożsamości jako istoty ludzkiej i jako kobiety; osoba o takim nastawieniu do życia, w sposób logiczny będzie wspierała polityczną walkę uciskanych narodów przeciw ich imperialistycznym ciemnościom, ale fundamentalny impuls leży głębiej, jest zarazem bardziej osobisty i bardziej uniwersalny”¹³. Z mojego punktu widzenia konstatacje Romankówny zasługują na uwagę, bo współbrzmia z wyobrazeniami samej Żmichowskiej jako o „nowym Tyrteuszu”. Pokróćcie więc przypomnę jej tok myślenia. Badaczka twierdziła, że ruch Entuzjastek miał początkowo charakter dobroczynny, jego członkinie udzielały niezbędnej pomocy więźniom zsyłanym na Sybir¹⁴. Z czasem ewaluował w stronę niepodległościowej organizacji konspiracyjnej. Do-

⁹ M. Stępień, *Narcyza Żmichowska*, Warszawa, 1968, s. 62.

¹⁰ Ten aspekt twórczości został szczegółowo omówiony w książce Mieczysławy Romankówny, *Mickiewicz w życiu i twórczości Narcyzy Żmichowskiej*, Łódź, 1962.

¹¹ Tamże, s. 82.

¹² Romankówna tak pisze o entuzjastkach: „pracownice organizacji rekrutują się z najrozmaitszych warstw społecznych (...) nie łączy ich wtedy życie towarzyskie salonu, ani wspólna religia (...). Działają dla dobra ogólnego, oddają się pracy z entuzjazmem zarówno na polu oświatowym (...), jak również działalności konspiracyjno-rewolucyjnej. M. Romankówna, *Narcyza Żmichowska*, dz. cyt., s. 18–19.

¹³ U. Phillips, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, Warszawa, 2008, s. 220.

¹⁴ Ich postój znajdował się na Placu Saskim w Warszawie. Więźniowie otrzymywali od kobiet żywność, pieniądze, a także niezbędną pomoc medyczną. M. Romankówna, *Narcyza Żmichowska*, dz. cyt., s. 18.

cierające z Europy wieści o zbliżającej się fali rewolucyjnej podsycaly nastroje w kraju. Działalność spiskowa, która narastała od paru lat, zakończyła się jednak dla Żmichowskiej gorzkim rozczarowaniem. Krajowe organizacje konspiracyjne, w tym grono Entuzjastek, zostały rozbite, a ich członkowie aresztowani. W latach 1848–1852 Narczyza Żmichowska przebywała w więzieniu. Uproszczeniem jednak byłoby stwierdzenie, że doświadczenia więzienne przyczyniły się do załamania Żmichowskiej-Entuzjastki. Owszem, powstały wtedy utwory *Głos Pański* oraz *Modlitwa do św. Cecylii* „dalekie w swym wydzwisku od dotychczasowej poezji zapału Gabryelli”¹⁵, tym niemniej należy zauważyć, że po wyjściu z aresztu Żmichowska z ogromnym zaangażowaniem oddała się pracy pedagogicznej w Warszawie na pensji Bąkowskiej¹⁶ i bynajmniej nie porzuciła idei działania dla dobra wspólnego. Jak sądzi Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, nie samo doświadczenie więzienia, lecz przychodzące z czasem refleksje nad sensem konspiracji, zaczęły powoli gasić entuzjazm, który do tej pory kojarzony był z nazwiskiem Żmichowskiej: „Wymarzona rewolucja, która miała być dla tej generacji wielkim egzaminem, a stała się godziną załamania i klęski. W ciągu długich lat dalszego życia ciążyły one nieodwołalnie nad losem pisarki, skłaniając ją do wciąż ponawianych prób wyjaśnienia ich przyczyn, ustalenia stopnia błędu czy winy popełnionych przez pokolenie. Uniemożliwiały jej także przyjęcie powstania styczniowego inaczej, niż jak nowe nieszczęście, nowe tragiczne doświadczenie narodu”¹⁷.

Ponieważ faza entuzjazmu zgasła definitywnie na krótko przed powstaniem styczniowym, nic dziwnego że Żmichowska stanowczo się sprzeciwiła kolejnemu zrywowi narodowemu. W liście do Seweryna Elżanowskiego Żmichowska tak uzasadniała swoje stanowisko:

Konspiracja nigdy do rewolucji nie doprowadzi, bo rewolucja otwarcie w piersiach ludu zbiera; pierwaj nim gwałtownie jak wulkan wybuchnie, koniecznie lud się do niej sposobi przez opinią publiczną, przez dotykane przykłady, przez fakta rozgłosne i przez katechizm prawd jasno, prosto orzeczonych. Tego wszystkiego zupełnie w Królestwie kongresowym brakuje”¹⁸.

Manifestowana tu niechęć pisarki do działań konspiracyjnych wynika oczywiście z jej osobistych doświadczeń, ale przybiera postać reguły: nie ma przejścia od konspiracji do rewolucji. Konspiracje lat 40. poniosły więc klęskę w sposób nieuchronny, a nie dlatego na przykład, że ktoś zawiódł albo coś nie zostało wykonane zgodnie z planem. Rewolucja wymaga przygotowania „ludu”, a to może się dokonać tylko za sprawą opinii publicznej, nie zaś konspiracji. Wyciągając wnioski z wydarzeń lat 40. Żmichowska, najbardziej znana spośród Entuzjastek, prze-

¹⁵ Tamże, s. 21.

¹⁶ Na pensji uczyła Wandę Grabowską, z którą połączyła ją dożywotnia przyjaźń.

¹⁷ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Między buntem a rezygnacją*, Warszawa, 1978, s. 7.

¹⁸ N. Żmichowska, *Listy*, t. II: *Rozdroża*, oprac. S. Pigoń, Wrocław, 1960, s. 384.

prowadza rewizję również swojej roli w społeczeństwie i wobec narodu, swojej roli jako pisarki.

Pełniąc zaś tę rolę zaskarbiła sobie więcej niż uznanie. Stała się postacią niemal kultową. Współcześni Żmichowskiej – nie tylko współczesne – nie szczędzili słów uwielbienia. W pamiętniku Wacława Szymanowskiego czytamy: „w tym kobiecym ciele męska paliła się dusza (...), tam wszystko było prawdą: i zapał, i czucie, i wrażliwość, i to niespokojne dążenie do czegoś nieokreślonego (...) nie szukajcie w niej słabości (...) ani wahania się, tego byście w niej nie znaleźli. Śmiałym okiem patrzyła w świat, śmiałą ręką chwyciła zeń to, co uważała za swoją własność”¹⁹. Gabryella była wręcz uosobieniem entuzjazmu, którego jedną z cech jest to, że „jest zaraźliwy: inspiruje innych swoim natchnionym przykładem i z kolei sam inspiruje się pozytywnymi, entuzjastycznymi reakcjami na niego samego”²⁰. Kłopot pisarki w późniejszych latach polegał na tym, że jej entuzjastyczny wizerunek okazał się bardzo żywotny. Trwał, mimo że ona sama, zniechęcona, usunęła się w cień.

Echa przemysłów Żmichowskiej na temat jej roli jako pisarki zaangażowanej znajdujemy w listach do Wandy Grabowskiej. Kiedy Żmichowska znika z życia publicznego i przestaje tworzyć, to właśnie była uczennica staje się powierniczką jej najbardziej skrytych refleksji. Kobiety połączyła bardzo mocna więź emocjonalna, która była dla Żmichowskiej źródłem orzeźwienia i siły²¹. Dlatego też właśnie dzięki spuściznie epistolarnej można poznać Żmichowską od nieznannej publicznie strony – jako kogoś zupełnie pozbawionego chęci do życia, kogoś bardzo nieszczęśliwego i rozczarowanego, potrzebującego wsparcia. Mało tego, zdając sobie sprawę, że wywiera wpływ na swoją adresatkę, Narcyza zwraca się do niej z zaskakującymi apelami:

Jeśli masz litość nade mną, dziewczyno moja, nie strój mię w swoje brylanty, gdybyś kiedy podsłuchiwała, co ja myślę po dniach całych – po nocach, gdy się obudzę! Ale właśnie tego ci nie powiem – tylko w ogóle przestrzegę, że nic z tego pewnie na chwałę Pana Boga nie pójdzie²².

Dziwić może aż tak zdecydowana reakcja na okazywane jej przez Wandę uznanie i uwielbienie. Najwidoczniej Narcyza nie chce odcinać kuponów od autorytetu, którym dawniej się cieszyła. Gabryella i Narcyza z listów do Grabowskiej zdają się

¹⁹ Cyt. za: M. Stępień, dz. cyt., s. 63.

²⁰ U. Phillips, dz. cyt., s. 264. Autorka poświęciła osobny rozdział koncepcji entuzjazmu Żmichowskiej. Na potrzeby niniejszego artykułu przytaczam tylko niektóre jej uwagi z cennego jako całość omówienia.

²¹ Zob. B. Winklowska, *Narcyza Żmichowska i Wanda Żeleńska*, Kraków, 2004. Książka w całości poświęcona przyjaźni Narcyzy i Wandy przedstawia psychologiczny portret Żmichowskiej niemal w całości osnuty na kanwie materiałów listowych.

²² N. Żmichowska, *Listy*, t. V: *Narcyssa i Wanda*, oprac. B. Winklowska i H. Żytkiewicz, Warszawa, 2007, s. 94.

pozostawać ze sobą w rażącym dysonansie. Ów konflikt nie przystaje do tego, co sądzono o zamilknięciu pisarki jeszcze za jej życia i niedługo po śmierci²³.

Sama Żmichowska również szukała odpowiedzi na pytanie, co się z nią stało i dlaczego. We własnym mniemaniu sedno swojego problemu odnalazła. Był nim wrodzony smutek. O smutku jako dystynktywnym rysie uczuciowości Żmichowskiej pisał Piotr Chmielowski. Smutek ten wiązał się jego zdaniem z cierpieniem nad losem ludzi, którzy opanowani samolubstwem, dążą do tej gwiazdy, co w ich oczach tak piękna, bo złota, a w oczach Bożych garść łez, krwi i błota; [Żmichowska – A.O.] bolała nad tem, że ludzie sprzeniewierzają się tym ideałom, które tak mocno ukochała²⁴. Nie narastał on stopniowo, tylko tkwił w niej od urodzenia, co więcej, znalazł swoje odbicie w utworach. Sama Żmichowska stwierdzała w listach do Grabowskiej, że poznała siebie od tej strony dopiero patrząc wstecz i zastanawiając się nad własną twórczością, w której treści intencjonalne mieszały się z zapisanymi mimowolnie. Dopiero więc po przeprowadzeniu rozrachunku z własnym życiem, zrozumiała to, co dawniej napisała:

Autorskie moje najniewinniejsze, dozwolone przecież powieściowe zmyślenia (...) musiałam własnym sercem odczuć, we własnym losie przeżyć to, co mi się najabstrakcyjniej w głowie uroiło²⁵.

W cytowanym liście zdradziła też swojej powierniczce jedno z takich odkryć na własny temat, mianowicie, że rozpoznała siebie w Niklocie²⁶, jednym z bohaterów *Mainy i Kościeja*. Właśnie ze względu na to rozpoznanie warto sięgnąć do zapomnianego dziś poematu. Mimo że został napisany w latach 40., a więc w okresie najpomyślniejszym dla twórczości Żmichowskiej, to informacja, którą pisarka przekazała swojej uczennicy sprawia, że jest on cennym źródłem wiedzy na temat jej późniejszych rozterek.

Recepcja poematu z 1845 roku nie wyszła nigdy poza utarte koleiny, obowiązujące wobec dzieł spadkobierców wielkiego romantyzmu. Wskazywano więc na elementy wierzeń prasłowiańskich, baśniowość czy ludowość, na motyw walki poety ze światem zewnętrznym, na zapożyczenia mickiewiczowskie. Odczytania tego rodzaju nie będą mnie interesowały. Chcę bowiem zobaczyć *Mainę i Koście-*

²³ E. Dąbrowicz w artykule *Apatia. Słowo o podmiotowości późnoromantycznej (Norwid – Żmichowska)*, omawiając problem milczenia Żmichowskiej, przytacza opinię m.in. Aleksandra Świętochowskiego, który sugerował wyczerpanie jej talentu oraz Piotra Chmielowskiego, który interpretował zaniechanie twórczości pisarskiej jako potwierdzenie tendencji ogólniejszych. zob. E. Dąbrowicz, *Apatia. Słowo o podmiotowości późnoromantycznej (Norwid – Żmichowska)*, w: *Przygody romantycznego „Ja”: idee – strategie twórcze – rezonanse*, red. M. Berkan-Jabłońska i B. Stelmaszczyk, Poznań, 2012.

²⁴ I. Chrzanowski, *Smutek Żmichowskiej jako główny pierwiastek jej uczuciowości*, „Wędrowiec”, 1902, nr 26.

²⁵ N. Żmichowska, *Listy*, t. V: *Narcyssa i Wanda*, dz. cyt., s. 191.

²⁶ Żmichowska pisała o Niklocie jako o „figurze bez talentu obmyślanej”: „czyżbym ją na samą siebie wywołała z nicości?”. Tamże.

ja z perspektywy Narcyzy, milczącej, krytycznie nastawionej wobec entuzjazmu, a nie tylko w kontekście dorobku i postawy Gabryelli, jak to zwykle czyniono. Osobliwość poematu na tym zaś polega, że występują w nim obok siebie obydwa wcielenia Żmichowskiej: i entuzjastka, i ta druga, sceptyczna wobec entuzjazmu, niepoprawna.

Akcja w *Mainie i Kościeju* nie jest skomplikowana. Skupia się wokół stanu, w jakim znalazła się główna bohaterka – Maina. Pograżona w myślach przy grobie zmarłego brata, zaczęła słyszeć „cudowną” pieśń. Pieśń ta przypominała jej kołysankę śpiewaną przez matkę. Kościej, jeden ze słowiańskich bogów śmierci, namawiał dziewczynę do pograżenia się we śnie, dzięki któremu uniknie ziemskich cierpień. Pieśń odniosła skutek, wprowadziła Mainę w stan letargu. Słowo „letarg” wprowadzicie w utworze nie pada (Żmichowska konsekwentnie używa sformułowania „głęboki sen”), ale niewątpliwie o sen w takim znaczeniu tutaj chodzi²⁷. Wystarczy wskazać na fizjologię obu stanów: sen, w przeciwieństwie do letargu, jest czymś naturalnym. Zapada się weń i budzi naturalną kolejną rzeczy. Uśpiona pieśnią Kościeja Maina sama obudzić się nie może. Została zaczarowana i trzeba użyć odpowiednich słów, by się ocknęła. Rodzina i przyjaciele bez skutku próbują wyrwać dziewczynę z objęć snu. Lussa, matka uśpionej, wzywa na pomoc mędrca Nikłota:

Niklocie! Wróć mi Mainę!
 Moją córkę, moje dziecię,
 Moją chlubę, moje życie
 Moje szczęście jedyne!²⁸

Niklot bezbłędnie rozpoznaje stan Mainy. Ale w przeciwieństwie do tych, którzy chcą ją za wszelką cenę obudzić, nie uważa jej snu za nieszczęście:

dla waszej ziemi na długie wieki
 senne zamknęła powieki
 ale snem swoim ona tak szczęśliwa²⁹.

Zdradza jednak sposób, który mógłby przywrócić Mainę do życia, uprzedzając o negatywnych konsekwencjach, jakie mogą stąd wyniknąć. Tylko bowiem szczerą obietnicą szczęścia, innego niż to, które dał Mainie sen, zagwarantowałaby pomyślny powrót dziewczyny do świata żywych. Jeśli jednak obietnice okażą się iluzją, Maina nie odnajdzie się wśród ludzi, a w jej sercu zagości „wieczny smutek”³⁰. Po-

²⁷ W *Słowniku* Samuela Bogumiła Lindego „letarg” został zdefiniowany jako „sen tak głęboki, iż śpiącego ciężko obudzić; a ten obudzony się nie poznaje tych, z którymi mówi, nie pamięta, co mówi”. S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, wyd. 2, Lwów, 1854–1861, s. 1256.

²⁸ N. Żmichowska, *Maina i Kościej*, (w:) *Pisma Narcyzy Żmichowskiej (Gabryelli)* t. 1, Warszawa, 1885, s. 63.

²⁹ Tamże, s. 64–65.

³⁰ Tamże, s. 66.

mimo rad Nikłota, by zaczarowaną dziewczynę zostawić w spokoju i nie narażać przebudzonej na rozczarowanie, społeczność wiejska dokłada wszelkich starań, aby wyrwać ją ze snu. Już sama informacja o tym, że jest to możliwe, wywołała falę entuzjazmu i zebrani wokół ciała dziewczyny z niepohamowanym zapałem przystępują do śpiewania swoich rzeźwiących, gloryfikujących życie pieśni: „szczęśliwy, kto żyje, komu serce bije”³¹. Wedle tego sformułowania już samo życie ma być szczęściem, bez względu na jego jakość. Pieśniarzom chodzi więc o to, by Mainę za wszelką cenę obudzić, a nie o to, by obudzić ją dla konkretnego celu. Przeprowadzają coś w rodzaju akcji propagandowej albo jakieś nieco histeryczne egzorcyzmy.

Warto spojrzeć na ten problem nieco szerzej, wychodząc poza ramy fabuły. Budzenie Mainy przypomina działalność samej Gabryelli-Entuzjastki we wczesnej fazie jej twórczości, ponieważ ona również na fali odwilży w latach 40. dokładała starań, by obudzić naród do działania po latach marazmu, które nastąpiły po klęsce powstania listopadowego (choćby przez udział w organizacjach konspiracyjnych czy ruchu literackim). Letarg, o którym mowa w *Mainie i Kościeju*, należy więc odczytywać nie tylko na poziomie fabularnym poematu, ale jako problem życia narodowego i społecznego, a pieśni przebudzające sytuować w kontekście nurtu tyrtejskiego w poezji pierwszej połowy XIX w. Letargiczny sen zajmuje ważne miejsce w topice literatury po trzecim rozbiornie³². Tyrtejska pobudka z kolei należy do typowych gatunków literatury powstańczej³³.

Identyfikując się po latach z Niklotem, pisarka odsłania swój krytycyzm wobec obranej wcześniej misji budzenia narodu. Poddaje w wątpliwość jej sens³⁴. Sądzi, że budzenie może przynieść więcej szkody niż pożytku³⁵. Poeci-Tyrteusze cały swój trud wkładali w to, by pieśń działała pobudzająco. Grali na emocjach. Nie zastanawiali się, ani nie skłaniali do zastanowienia, co będzie z tymi, którzy się obudzą na marne. Ten rodzaj rozterek najpierw przypisała Żmichowska Nikłotowi, a potem uznała za swój problem. Można zaryzykować tezę, że troska i lęk przed odpowiedzialnością za słowo spowodowały, że Żmichowska zamilkła jako Gabryella. W swoim poemacie, co mogło być w roku jego publikacji zaskakujące dla czytelników, pozwoliła, by to właśnie Niklot odniósł zwycięstwo nad gromadą i nie dopuścił do obudzenia Mainy. W krytycznym momencie, kiedy dziewczyna pod wpływem pieśni zaczęła się wybudzać ze snu, starzec ponownie wkroczył

³¹ Tamże, s. 70.

³² Letarg wg definicji słownikowej był stanem niepożądanym. Linde wśród użyć kontekstowych słowa „letarg” podaje takie zdanie: „Wasze życie w letargu pędzicie ospale, życie skończycie, ze snu nie powstawszy całe”. S.B. Linde, dz. cyt., s. 1256.

³³ Zob. M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.

³⁴ Wchodzi więc w polemikę również z Mickiewiczem, ale co ciekawe w poemacie widać wpływ jego dzieł na kreacje bohaterów (wątek szczegółowo omówiony przez Romankównę).

³⁵ Żmichowska pamięta bowiem obraz kraju po klęsce powstania listopadowego: „Do koła zniszczenie! / Trupów nie spalonych cienie / Żalną prośbą jęczą / A obce plemię / Najżyźniejszą zaległo nam ziemię (*Maina i Kościej*, s. 85).

do akcji. Sen tracił swoją moc nad Mainą nie dlatego, że przemówiła do niej obietnica szczęśliwego życia. Skuteczne okazało się rozpaczliwe wezwanie przez siostrę do spełnienia obowiązku wobec bliźnich. Niklot co prędzej wytłumaczył jednak Bogucie, że Maina nie jest duchowo przygotowana, by „leczyć rany głębokie, kość długie troski”³⁶ i lepiej jej będzie, gdy „całe życie prześni”³⁷. W jej osobowości bowiem dominowały uczucia, a te nie gwarantowały wytrwałości niezbędnej do pomagania innym. Poprzez Niklota Żmichowska dała do zrozumienia, że akcja budzielska wobec zbiorowości, która nie jest przygotowana, by udźwignąć trud naprawy swojej sytuacji, nie rokuje powodzenia. Tkwienie w letargu było jej zdaniem lepsze niż rozczarowanie wynikłe z niepowodzenia. Nieoczekiwanie więc Kościej, który wydawał się na początku utworu wcieleniem zła, wystąpił wobec nadwrażliwej Mainy jako dobroczyńca. Poezja zatem – w myśl utworu – spełnia ważną rolę wobec narodu i społeczeństwa nie tylko jako bodziec do działania, ale też jako narkotyk czy lek paliatywny.

Taka konstatacja, szczególnie biorąc pod uwagę datę publikacji utworu i atmosferę w kraju, wygląda na herezję. Jeśli jednak zważyć, jakie skutki przyniosła katastrofa 1846 roku, należałoby dylematy Żmichowskiej docenić. Przeniesienie akcentu ze starań o jak największą moc sprawczą słowa na odpowiedzialność za głoszone idee i przewidywanie ich ewentualnych konsekwencji świadczyło o jej dojrzałości i wrażliwości moralnej. Należałoby też docenić, że po klęsce powstania styczniowego pisarka nie dołączyła do tych, którzy potępiali wszelkie działania narodowowyzwoleńcze w imię trzeźwości. Wołała milczeć. Co ciekawe i nieoczekiwane usypiająca pieśń, w rodzaju tej, o której Żmichowska pisała w *Mainie i Kościeju*, zajęła poczesne miejsce w literaturze polskiej. Kościej – pierwszy „usypiacz” narodu, zyskał swojego następcę w postaci Chochoła z *Wesela* Wyspiańskiego.

Maina i Kościej należy do utworów zapomnianych, co nie dziwi zważywszy na raczej wątpliwą wartość artystyczną dzieła. Jeśli warto po nie sięgnąć, to ze względu na koncepcję poezji w funkcji leku nasennego, którą tam znajdujemy – odwrotność poetyki entuzjazmu.

ANETA ORŁOWSKA – studentka III roku filologii polskiej na UwB. Interesuje się wpływem społeczno-kulturowym na szeroko rozumianą literaturę, niemniej na co dzień zajmują ją zagadnienia językoznawcze, którym zamierza poświęcić pracę dyplomową. Lubi wyzwania, nie tylko filologiczne.

³⁶ Tamże, s. 88.

³⁷ Tamże.

JOANNA PADULA

UNIwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

LITERATURA „ZWROTU AFEKTYWNEGO” – NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH POLSKICH UTWORÓW AUTORÓW ROCZNIKÓW 70. I 80.

KONTEKST TERMINOLOGICZNY I SPOŁECZNO-KULTUROWY

Niezwykła chłonność nauk humanistycznych i społecznych w odniesieniu do zróżnicowanego fenomenu, jaki stanowią emocje, pozostaje w ścisłym związku z możliwościami, jakie otwiera zwrot afektywny. Zainteresowanie sposobami ekspresji emocji, mechanizmami ich percepcji oraz kontrolą, jak również związkami emocji z pamięcią czy procesami poznawczymi¹, czyli, najogólniej rzecz ujmując, całą szeroką sferą elementarnych przedmiotów psychicznych człowieka, pozwala dostrzec jego wielowymiarowość we wszystkich sferach życia – od rodzinnej i towarzyskiej, przez publiczną i zawodową, do artystycznej. Zwrócenie uwagi na styl afektywny, definiowany przez Richarda J. Davidsona, jako: „cała dziedzina różnic indywidualnych modulujących sposób reagowania jednostki na rodzące emocje zdarzenia”², posiadający, niczym osobowość, względnie stały charakter, jednakże podlegający czasowemu zróżnicowaniu pod wpływem uczenia się, daje możliwość zauważenia w nim, przenosząc problem na grunt literatury, analogii zarówno do procesu twórczego, jak i do odbioru dzieła, które to procesy zawsze są działaniami ściśle zindywidualizowanymi, a ich skutki to, odpowiednio zdeterminowane szeregiem zmiennych ulokowanych tak w twórcy, jak i w czytelniku; utwór oraz interpretacja.

Przed postawieniem pytania o rodzaj emocji i sposób ich uobecnienia w wybranych utworach najmłodszej polskiej prozy autorów roczników 70. i 80. oraz

¹ Przycięcia niniejsze, jako sytuujące się w granicach psychologii poznawczej, nie stanowią głównej problematyki szkicu, przywołane zostają na potrzeby wywodu jako kontekst w wersji uproszczonej w stosunku do ich istoty, będącej przedmiotem żywych dyskusji na gruncie stosownej dla nich dziedziny naukowej. Całą szeroką sferę tego zagadnienia znaleźć można, by wymienić tylko niektóre z pozycji, m. in. w: *Natura emocji: podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R. J. Davidson, przeł. B. Wojcieszke, Gdańsk 1998; T. Maruszewski, *Psychologia poznania. Sposoby rozumienia siebie i świata*, Gdańsk 2001.; K. Oatley, J. M. Jenkins, *Zrozumieć emocje*, przeł. J. Radzicki, J. Suchecki, red. T. Maruszewski Warszawa 2003.

² *Natura emocji: podstawowe zagadnienia*, dz. cyt. s. 52.

zanim ukazana zostanie droga, jaka zaprowadziła, po pierwsze, młode „pokolenie”³ twórców, po drugie, samą literaturę w stronę zwrotu afektywnego i czym ów zwrot, w odniesieniu do tej literatury, *de facto* jest, należy wyjaśnić znaczenie tytułowego terminu.

Próbę jego teoretycznego ujęcia, podjęto w książce *The Affective Turn. Theorizing the social*. Publikacja, pomyślana jako zbiór esejów, będących rezultatem projektów realizowanych od 1999 przez socjologów skupionych wokół Center for the Study of Women and Society w Nowym Jorku jest w istocie późniejsza w stosunku do samego terminu, który zaproponowała redaktorka powyższego zbioru już w połowie lat 90. Wstęp fundatorki terminu „zwrot afektywny” do wymienionej powyżej książki oraz przedmowa Michaela Hardta są próbą teoretycznego ujęcia tego nieścisłego w swojej istocie⁴ terminu. Podkreślając performatywny charakter afektu, jako przekraczającego obowiązujące dychotomiczne podziały na świadome i nieświadome, biologiczne i społeczne lub mikro i makro, będącego zawsze pomiędzy codziennymi relacjami oraz wydarzeniami, zwraca się uwagę na dwa istotne jego aspekty. Afekt ma być bowiem wynikiem nieustannie prowadzonych negocjacji pomiędzy ciałem i umysłem, angażującym zarówno rozum, jak i uczucia. W takim ujęciu afekty zdają się unieważniać istotne, filozoficzne opozycje: nie tylko zapoczątkowany przez Platona i Arystotelesa, wielokrotnie w dziejach podejmowany i redefiniowany, filozoficzny spór o rozgraniczenie pomiędzy duszą a ciałem, ale także drugi ważny konflikt, jaki przed powstaniem psychologii starano się rozstrzygać na gruncie filozofii, a który skrótowo wyznaczyć można przez triadę umysł-doświadczenie-wiara. Nie wydaje się jednak, aby pojęcie jeszcze tak niestabilne i o mglistych granicach mogło pretendować do rangi współczesnej odpowiedzi na przywołane powyżej, filozoficzne spory, choć niewątpliwie samo w sobie stanowi syndrom dzisiejszego świata.

Na polskim gruncie literackim, jak zauważa Przemysław Czapliński, na przełomie XX i XXI wieku, jako odpowiedź na stawiany literaturze wymóg realizmu,

³ Termin „pokolenie”, w odniesieniu do autorów roczników 70. i 80., przyjęty zostaje tutaj umownie, ponieważ, ze względu na niezwykłą heterogeniczność grupy najmłodszych prozaików, brak jednoczącego przeżycia pokoleniowego czy wyraźne dystansowanie się samych autorów wobec ujmowania ich w kategoriach pokolenia, zasadność użycia takiej klasyfikacji zyskuje zasadność co najwyżej w znaczeniu metrykalnym. Por. L. Burska, „Pokolenie” – *co to jest i jak używać?*, „Teksty Drugie” nr 6 (96), Warszawa 2005, s. 17–32.; T. Kunz, *Uniwersum społecznej nieważkości. O (bez)użyteczności kategorii pokolenia dla badań nad literaturą polską ostatniego dwudziestolecia. W: Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*, red. S. Gawliński i D. Siwor, Kraków 2011, s. 55–64.

⁴ Rdzeń „zwrotu afektywnego” inspirowany jest bowiem różnorodnymi teoriami, wśród których najważniejsze to: inspirowane psychoanalizą teorie podmiotowości, poststrukturalistyczne teorie feminizmu oraz *queer studies* czy koncepcje podkreślające performatywny charakter współczesnych praktyk społeczno-kulturowych. Por. M. Rosińska, *Schizofreniczność afektu*, w: „Kultura Współczesna”, nr 3(74), *Emocje w późnym kapitalizmie*, Warszawa 2012, s. 220.

pojawia się nowy nurt, zwany realizmem afektywnym⁵. Stosując to pojęcie jako klucz interpretacyjny do prozy autorów najmłodszego pokolenia, spośród których najważniejszymi dla charakterystyki nurtu okazali się: Mariusz Sieniewicz, Daniel Odiya, Mirosław Nahacz, krytyk zwraca uwagę na charakter świata przedstawionego w ich utworach, który stanowią nie tyle uczucia i związki pomiędzy ludźmi, ale sama mowa, będąca, w myśl rozumienia realizmu afektywnego nie tyle komunikacją, co ekspresją zastępczą. Należy przy tym jednakże zaznaczyć niestabilność określenia wobec zaistniałego zwrotu afektywnego w literaturze oraz fakt, że jest to określenie zaproponowane później w odniesieniu do zaistniałych zjawisk literackich, które dopiero obecnie umieszcza się w ramach nowej terminologii.

Nowoczesna praktyka realistyczna, odwołująca się do afektywnego aspektu mowy i sytuująca się w obszarach sylwy ponowoczesnej, jak opisowo nazwać można narracyjne techniki pisarzy, które nazwane zostały realizmem afektywnym, zostaje w najnowszej publikacji Przemysława Czaplńskiego, zatytułowanej *Resztki nowoczesności*, określona jako *decycling*. Ten termin pozwala autorowi usytuować nową strategię w opozycji do przyswojonego już przez literaturę terminu *recycling*, zaproponowanego przez Michała Witkowskiego na określenie metody współczesnych twórców z kręgu „literatury z literatury”⁶. W odróżnieniu od *recyclingu*, który „służył symulowaniu pełnego odzyskiwania”⁷, w wyniku którego produkty wtórne maskowały śmieciowość swojego pochodzenia, dając prawo wierzyć, że są czyste, pomimo iż nie oryginalne, *decycling* „nie zakrywa śladów odpadowego pochodzenia wytworów”⁸, traktując jako materiał do przetwarzania słabe, potoczne, niepełne, zakazane, wstydlive, ułomne, formy komunikacji, staje się ta prowokacyjna i różnorodna w realizacjach artystyczna praktyka, deformacją idei produkcji wtórnej, w której produkt nie nadaje się do powszechnego użytku. Wydawać by się mogło, że terminologia z dziedziny ekologii, oznaczająca proces włączania resztek do powtórnej produkcji, jest zbędnym unowocześnianiem terminologii określającej praktyki sytuujące się w granicach dość dobrze przystosowanego w badaniach teoretycznoliterackich pojęcia intertekstualności Julii Kristevy czy transtekstualności Gerarda Genette’a. Nowe pojęcia jednak niosą ze sobą jednocześnie nową optykę. Nie należy utożsamiać strategii stosowanej przez najmłodszych twórców z rodzajami intertekstualności, ponieważ wizja rzeczywistości tych dzieł, utworzona na zasadzie kolażu z ogromnej ilości drobnych okruchów tekstowych, nie daje możliwości zrekonstruowania z nich wzorców. Nieco bliższe wydaje się w tym zakresie poję-

⁵ Por. P. Czaplński, *Trocinowa ponowoczesność*, <http://www.dwutygodnik.com/artuku-1/3525-trocinowa-ponow-oczesnosc.html> [dostęp: 20.06.2013r.].

⁶ Por. M. Witkowski, *Recycling. (Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych)*, w: *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Kraków 2010, s. 30.

⁷ P. Czaplński, *Resztki Nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, s. 9.

⁸ Tamże.

cie transtekstualności Genette'a. Przede wszystkim jednak najnowsza proza, zamiast zachęcać do poszukiwania, deszyfrowania i objaśniania stosunków tekstów do tekstów-wzorców, zachęca wyłącznie do zabawy (należy jednak zaznaczyć, że nie we wszystkich swoich realizacjach). Nie ulega wątpliwości, że kluczem do czerpania satysfakcji z gry jest posiadanie przez czytelnika odpowiednich kompetencji, które gwarantować będą zrozumienie zastosowanych przez autora chwytów stylistycznych. Ranga kompetencji literackich wydaje się jednak być w tej mierze znacznie upodrzedniona wobec kompetencji kulturowej, a nawet „pop-kulturowej”. Nawiązania pojawiają się na zasadzie inkrustacyjnej, nie prowadząc do komplikacji sensów, istnieją wyłącznie dla zabawy, której dostarczają odpowiedniemu czytelnikowi. *Recycling*, jak zauważa Czaplinski, będąc także nową praktyką porządkowania rzeczywistości społecznej, wpisuje się w zauważalną, ekonomiczną zmianę kulturową – przejścia od kultury maksymalizacji zysków do kultury minimalizacji strat⁹.

Ten najbardziej nowoczesny element aspektu kulturowego dla najmłodszej polskiej prozy należy jednak poszerzyć. Uznając bowiem literaturę za ekspresję emocji, profilowanych kulturowo i zmiennych w czasie, dla jej lepszego zrozumienia niezbędne wydaje się poznanie przemian społecznych. Kontekst kulturowy, w odniesieniu do analizowanego zjawiska „literatury zwrotu afektywnego”, potraktować należy dwuaspektowo. Jako kontekst historycznoliteracki, który umożliwił samej literaturze zwrot ku afektom, jak również kontekst polityczno-gospodarczy, mający bezpośredni wpływ na kondycję społeczeństwa, a tym samym wpływający na kształt bohatera polskiej prozy. Przywołane przeze mnie fakty są ze sobą ściśle połączone, wypada jednak dokonać takiego rozróżnienia dla celów porządkujących.

W odniesieniu do rzeczywistości społeczno-kulturowej naszego kraju, rokiem przełomowym, inicjującym szereg różnorodnych zmian, jest rok 1989. Na gruncie literackim najistotniejszą kwestią, którą wypada wymienić jako pierwszą, było włączenie literatury w prawa wolnorynkowe. Zaczyna ona funkcjonować w dyskursie medialnym, w którym niespecjalnie liczy się już kryterium literackie¹⁰. Łączyło się to z przesunięciem pisarza z roli twórcy do roli wytwórcy, którego siła głosu zależna jest od trafienia swoim przekazem w gusta czytelnika masowego. Kolejnym symptomem zmian była niebywała aktywność, otwartych na nowość oraz eksperyment czasopism, którą umożliwił przede wszystkim fakt

⁹ Tamże, s. 7.

¹⁰ Problem wpływu faktów społeczno-politycznych na nową strategię uczestnictwa twórców i krytyków w życiu literackim spowodował krytyków (Piotr Czaplinski, Kinga Dunin, Jerzy Jarzębski, Dariusz Nowacki, Piotr Śliwiński, Marek Zaleski) do dyskusji o cechach współczesnej mediokracji. Dyskusja przeprowadzona została w redakcji czasopisma „Res Publica Nowa”, a jej zapis ukazał się drukiem; zob. *Literatura w uścisku mediów*, rozmowa redakcyjna, „Res Publica Nowa” lipiec 2000, nr 7.

zniesienia cenzury, rozwój technik drukarskich oraz technik dystrybucji¹¹. Eksplozja odmiennych, pisarskich sposobów ekspresji, znajdujących swoją egzemplifikację w debiutach takich pisarzy jak: Manuela Gretkowska, Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, Natasza Goerke, Izabela Filipiak, Magdalena Tulli, określana karnawałowym otwarciem, stała się początkiem nowych procesów w zakresie poetyki dzieł. Zmienia się przede wszystkim kształt narracji. Mnogość prywatnych historii, jakie pojawiają się w miejsce tradycji, będącej dotychczas głównym punktem zakorzenienia powieściowych fabuł, wpływa na różnorodność stylów pisania, które doprowadzają wolność ekspresji twórców do ślepego zaułka. Na podobieństwo wolności politycznej, opacznie pojmowanej jako nieograniczona możliwość konsumpcji, innowacyjność stylistyk, traktowana kiedyś jako wyraz buntu młodości, stała się w nowej sytuacji narzędziem marketingowym służącym literaturze do zaspokajania żądnych przez czytelników sensacji. Wydaje się, że polską odpowiedź na proklamowany w świecie „zanik metanarracji”, w ujęciu Jeana-François Lloytarda, a nawet „zanik historii”, który zdiagnozował Francisco Fukuyama¹², był „zmierzch paradygmatu romantycznego”, jak synonimicznie określiła karnawałowe otwarcie pochodzącego z roku '89 Maria Janion¹³. Zaznaczyć należy, że nie chodzi tutaj o zanik wydarzeń historycznych, ale pewne przesunięcia w świadomości najmłodszych pisarzy w odniesieniu do dziejów, które przestają być piętnem i głównym determinan-tem losów ich bohaterów¹⁴. Nowy paradygmat pozwala przywrócić się zwykłemu, codziennemu życiu, co z kolei prowadzi do upowszechnienia się dwu strategii pisarskich, oddających społeczną niejednorodność. Należały do nich: nieepicki model prozy oraz niekonwencjonalna sylwa ponowoczesna, określana literackim grochem z kapustą, ze względu na rozczłonkowaną narrację, prowadzoną od przypadku do przypadku, i z tego też względu najbardziej bliska strategiom najmłodszych prozaików¹⁵. Rzeczywistość ukrywała jednak nowe problemy, jakimi okazały się: wykluczający kapitalizm i wolność, która, co paradoksalne, w obliczu braku zniewolenia zdawała się tracić swoją wartość, stając się jed-

¹¹ Por. P. Marecki, *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku*, Kraków 2005.

¹² Ogłoszony w 1989 roku esej Fukuyamy pt.: *Koniec historii?*, w którym autor, odwołując się do poglądów Hegla o końcu historii, postuluje śmiałą tezę o nadejściu nowej ery demokracji liberalnej, w której świat miałby funkcjonować do końca wywołaną szeroką krytykę oraz częściowo został przez samego autora odwołany; Por. P. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, tamże, s. 160.

¹³ Określenie Marii Janion należy usytuować w szeregu synonimicznych metafor, mających za element wspólny diagnozę zaniku dotychczasowego świata, której przesłanki stanowi zmiana estetyk i sposobów mówienia o rzeczywistości. O „zaniku centrali” wspomina Janusz Sławiński, natomiast twórcą określenia „implozji systemu” jest Jerzy Jarzębski; Por. M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.

¹⁴ Por. M. Janion, *Rozstać się z Polską?*, „Gazeta Wyborcza”, 2–3 październik 2004, s. 37.

¹⁵ Por. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s.15.

nocześnie problemem tych, dla których opresyjny system stwarzał wygodne warunki życia. Połowa lat 90. przyniosła powolne wygasanie „narracyjnego wolnego rynku” na rzecz rosnących pragnień podobieństwa. Zapotrzebowanie na rzeczywistość znalazło swoje spełnienie w powrocie do realizmu, którego forma komunikacji z czytelnikiem najbliższa jest potocznemu porozumieniu. Nie zauważono jednak, że w prozie Mirosława Nahacza, Mariusza Sieniewicza, Daniela Odiji czy Sławomira Shuty realizm opiera się głównie na przedstawianiu marginesów rzeczywistości transformacyjnej, co równoznaczne jest z obecnymi w utworach treściami antykapitalistycznymi. Nie była to proza zaangażowana, co najwyżej pokazująca indywidualne sposoby na odbiór rzeczywistości, wśród których ironia i dystans są chyba najbardziej charakterystyczne. To właśnie zauważenie rewersu nowego systemu, w którym wcześniej dopatrywano się uzdrowienia, spowodowało eskalację negatywnych emocji w prozie i otwarło drogę dla literatury „zwrotu afektywnego”.

Aby zrozumieć krytykę artykułowaną w nurcie polskiej literatury antykapitalistycznej i antykonsumpcyjnej, której autorami są najmłodszy twórcy, należy, zgodnie z tym, co zostało wcześniej sygnalizowane, poszerzyć przywołany kontekst o procesy ściśle związane z dwoma powyższymi zjawiskami. Podstawowe zmiany świadomości Polaków ukształtowały się pod wpływem zmian ustrojowych oraz skutków entuzjastycznego wkroczenia nowocześnie pojętego kapitalizmu do wolnej Polski. Ten triumf kolorowego przesytu masowości, witany z powszechną euforią przez ludzi wychowanych i żyjących w poczuciu braku, w obliczu niezliczonej ilości produktów, nie był – jak zaznacza Antonina Kłoskowska – procesem nagłym. Był to, cytując autorkę, „trzeci próg umasowienia”¹⁶. Początki sięgają okresu międzywojennego, kiedy zaczęła się komercjalizować kultura. Drugim progiem było upowszechnianie zideologizowanego programu kultury w PRL-u, czemu podporządkowana została masowa komunikacja. W przeciwieństwie do Zachodu, gdzie postawy krytyczne wobec nadmiernej konsumpcji pojawiły się stosunkowo szybko, u nas recesję zauważono dopiero w momencie ujawnienia się gorszych stron kapitalizmu jakimi są: bezrobocie, obniżenie poziomu edukacji czy dyktatura mediów.

Próbując jednak odnaleźć pełnię współczesnego zwrotu ku emocjom w późnym kapitalizmie, trzeba wyjść poza perspektywę Polski i sięgnąć do końca XIX wieku, do ery fordyzmu, czyli okresu, gdy masowa produkcja i konsumpcja wytworzyły nową formę podmiotowości, opartą na silnym kontrolowaniu samej siebie, ale także bardziej skoncentrowanej właśnie na emocjach. Postfordyzm natomiast, jako etap oparty na informacji i usługach, ale przede wszystkim na umiejętności przyjmowania ciągłych zmian¹⁷, podejmowania decyzji i skutecz-

¹⁶ A. Kłoskowska, *Szkic zagadnień kultury masowej w Polsce*, w: tejsze, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005.

¹⁷ Por. H. Gosk, *Bohater swoich czasów. Postać literacka w prozie polskiej XX wieku*, Izabellin 2002, s. 38–40.

nych działań, będących wyznacznikiem kondycji człowieka wykształcił nowy typ współczesnego *ja*, nieustannie uczącego się, aby móc dokonać adaptacji do otaczających, rozpadających się instytucji. Fakt ten wydaje się najlepszym wytłumaczeniem przyczyn frustracji. Nie należy zapominać, iż wzmożone w ostatnich latach zainteresowanie relacjami pomiędzy życiem ekonomicznym a życiem emocjonalnym, będące efektem zwrotu afektywnego, zwracanie uwagi na ekonomiczną eksploatację emocji na poziomie konsumenckim oraz pracowniczym, jak również na zjawisko ekspansji dyskursu ekonomicznego na prywatną sferę życia, nie należy do bezprecedensowych. Ma ono swoje źródła w początkach XX wieku. Rolę uczuć w aktywności ekonomicznej podkreślał już w 1905 roku Max Weber w swoim dziele pt.: *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, na co zwraca uwagę Eva Illouz¹⁸. Aspekt emocjonalny znaleźć można także w teorii alienacji Karola Marksa, wyjaśniającej stosunek robotnika do swojej pracy i jej produktów jako utratę emocjonalnej więzi z przedmiotem, skutkującą, w szerszym odniesieniu, utratą więzi wspólnotowych pomiędzy ludźmi. Ważnym przywołaniem jest, zaproponowany przez Georga Simmela w *Mentalności mieszkańców wielkich miast*, obraz pełnego pobudzeń lękowych, naznaczonego chłodem i obojętnością *metropolis*¹⁹. Napięcia społeczne w takim otoczeniu nabierają konkretnych reprezentacji. Przymus sukcesu i ryzyko bezrobocia, grupy wygranych i przegranych, ikony kapitalizmu i rzesze sfrustrowanych – tego typu opozycje zaczęły wytwarzać się w nowej rzeczywistości. Ona z kolei zrodziła bohaterów, których może poznać czytelnik najmłodszej polskiej prozy. Jeżeli można mówić o jakimś typie wspólnoty wyłaniającym się z literatury, to byłaby to negatywna jej postać, przybierająca charakter chwilowej i przypadkowej solidarności wobec wroga.

LITERACKIE SPOSOBY EKSPRESJI EMOCJI

Przed udzieleniem odpowiedzi na pytanie o literacką ekspresję emocji należy zaznaczyć, że sama artykulacja pytania o możliwości wywoływania emocji przez dzieło usankcjonowana została na gruncie nauk o literaturze w momencie pojawienia się nowej perspektywy w spojrzeniu literaturoznawczym, jakim był paradygmat pragmatyczny, rozumiany przez Henryka Markiewicza jako: „stosunki między wytworami literackimi a ich użytkownikami, zarówno nadawczymi, jak i odbiorczymi”²⁰. Tego typu reorientacja optyki teoretyków z dzieła literackiego na jego odbiór powołała do istnienia szereg nowych pojęć stosowanych w opisie dzieła literackiego, które, ujmując rzecz w ścisłym skrócie, nazwać można

¹⁸ Por. E. Illouz *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010, s. 5.

¹⁹ Tamże.

²⁰ H. Markiewicz, *Rzut oka na najnowszą teorię badań literackich za granicą*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 1, *Badania strukturalno-semiotyczne. Problemy recepcji i interpretacji*, Kraków 1992, s. 13.

za Umberto Eco „czytelnikiem modelowym”²¹. Pośród różnych odmian wspomnianego paradygmatu, jakie omawia Markiewicz, warto zwrócić uwagę na trzy, istotne w odniesieniu do niniejszego szkicu:

Utwór literacki traktowany jest jako akt mowy, wyposażony w swoistą moc illokucyjną – oddziałuje on poprzez zawarte w nim quasi-imitacje aktów mowy występujących w życiowej praktyce (John Searle, Richard Ohmann)²².

Utwór literacki rozpatruje się na tle sytuacji komunikacyjnej, w której jest realizowany. Pojęcie to jest jednak różnie rozumiane: obejmuje materialno-techniczne warunki komunikacji, jej instytucjonalne i społeczne ramy, funkcje zamierzone i rzeczywiste z punktu widzenia nadawcy i odbiorcy²³.

Ujęcie literatury jako systemu działań komunikacyjnych zbliża się do koncepcji traktującej literaturę w kategoriach „praktyki” lub „produkcji”. Ścisłej mówiąc, chodzi tu o cały proces produkcji (zarówno utworów, jak i ich materialnych nośników), rozpoznań, konsumpcji i dalszego przetwarzania dzieł literackich²⁴.

Odsuwając na margines rozważań szeroki aspekt odbioru tekstu przez czytelnika, warto, mimo wszystko, przywołać metodę analizy uwzględniającą aktywność odbiorcy, jako skoncentrowanego na „psychologicznych efektach” wypowiedzi, którą w swoim artykule *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna* zaproponował Stanley Fish²⁵. Autor, definiując odbiór jako akt percepcji polegający na ciągłym dostosowywaniu się do wymagań stawianych przez sekwencje tekstu, a czytelnika jako konstrukt, którego swobodne możliwości odbioru umożliwia kompetencja językowa, semantyczna i literacka, szczególnie uwrażliwia na rolę języka w doświadczeniu lektury i przeżyciu odbiorczym. Przy czym nie chodzi tutaj o logikę języka, ale bardziej o jego potencjał afektywny kryjący się w wyborach stylistycznych i tych momentach w podążaniu za tekstem, które zmuszają do wyłączenia uwagi. Mimo iż metoda Fisha, jak zauważa on sam, jest łatwa w pomysł, polega bowiem na zadaniu pytania o to, jak dane słowo działa, to bywa trudna w realizacji, ponieważ miałyby polegać na analizie rozwoju reakcji czytelnika wobec słów²⁶. Sformułowany przez siebie zarzut wobec własnej metody, której rangę określa jako dość wątpliwą²⁷, o niepotrzebne zajmowanie się reak-

²¹ Czytelnika modelowego sytuuje Eco w obszarze warunków fortunnności ustalonych teksto-wo i koniecznych do pełnowartościowej aktualizacji tekstu; por. U. Eco, *Czytelnik modelowy*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 299.

²² H. Markiewicz, dz. cyt.

²³ Tamże, s. 14.

²⁴ Tamże.

²⁵ Por. S. Fish, *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia...*, dz. cyt., s. 149–201.

²⁶ Tamże, s. 152.

²⁷ „Po pierwsze, ściśle mówiąc, w ogóle nie jest ona metodą, ponieważ ani rezultatów, do jakich prowadzi, ani biegłości z jaką można się nią posługiwać, nie da się przenieść. Rezultaty nie dadzą się przenieść, ponieważ nie istnieje żadna stała zależność między cechami formal-

cjami czytelnika w obliczu namacalnie dostępnej obiektywności tekstu, odpiera argumentem świadczącym o złudzeniowym charakterze tej obiektywności. Jest to złudzenie utrwalone przez fizyczną postać dzieła. Tymczasem literatura, biorąc pod uwagę fakt aktywnego jej doświadczania w akcie czytelniczym, jest, zdaniem Fisha, sztuką kinetyczną, której materialna forma zakrywa jej prawdziwą naturę²⁸.

Przywołana powyżej metoda wskazuje, co w dziele literackim ma największy potencjał wzbudzania emocji. Pytanie o to, jak oddziałują operacje dokonywane na języku, umieścić należy na marginesie, ustalonym w odniesieniu do poruszanego problemu, ze względu na fakt różnic indywidualnych sterujących procesem odbiorczym. Można natomiast podjąć próbę analizy tego, w jaki sposób, w prozie roczników 70. i 80., sytuującej się w nurcie antykapitalistycznym i antykonsumpcyjnym, ukształtowana zostaje ekspresja emocji. Za przykłady organizujące niech posłużą sześć narracji, które wprawdzie nie wyczerpują opisu, jednak wydają się stanowić dobrą egzemplifikację.

Rozpoczyna się od chaotycznego niezdecydowania:

Zakupy. Panika planowania. Rozkosz tworzenia siebie w przyszłości. Już z. Z tym płaszczem, z tym kompaktem, z tymi perfumami, z tą książką. Jaki będę? Jaka? Lepsza, piękniejsza. Gdyby kupić tamte nowoczesne meble, czy ja mieszkający w takich meblach? Ależ oczywiście! Będę kimś innym, kimś, kto mieszka w taaakim wnętrzu. Stan posiadania przedłużeniem ciała! Najdroższe ciuchy przylegają do niego i stają się nami. Stajemy się drodzy, stajemy się produktami! (...) Syndrom supermarketu, koszmar wyboru, mozaika, z której musisz ułożyć własny styl, wrzucić do koszyka odpowiednie klocki, (czy tożsamość składa się z klocków?). Koszmar ciągłej konieczności posiadania jasno określonego image. Na czarno czy na kolorowo? Na ostro czy na łagodnie? Rock czy jazz? Marynarka czy skóra? Krawat czy trampki? Nie mam pojęcia, co kupić²⁹.

Dynamika powyższego fragmentu uchwycona została przez autora dzięki językowej gradacji napięcia. Inicjalny równoważnik zdania wydaje się być wstępem, rozpoczęciem tematu. Następujące po nim zdania proste, utrzymując jeszcze charakter statyczny, powoli wprowadzają czytelnika w atmosferę planowanych albo dokonywanych zakupów. Decydującą rolę w rozwoju wypowiedzi odgrywa połączenie modulantu z przyimkiem (*już z*), przy czym wyraz modalny jest

nymi a odbiorem (czytać trzeba za każdym razem); biegłości w posługiwaniu się nią też nie da się przenieść, nie można jej bowiem komuś wręczyć i oczekiwać, że od razu potrafi się nią posługiwać (nie jest to metoda portatywna). Jest to, w istocie, sposób uciążliwy i najęzyk i jak implikuje forma niedokonana, jego działanie jest długofalowe i nie ma w nim końca (nigdy nie dochodzi się do sedna). Ponadto działa wewnątrz nas samych. Nie ma tu żadnego mechanizmu, z wyjątkiem tego, jaki stanowi presja założenia, że w języku dzieje się więcej, niż sobie uświadamiamy, a presja tego założenia musi oczywiście pochodzić od jednostki, której niewyrobiona wrażliwość odbiera je jako wyzwanie”; S. Fish, dz. cyt., s. 198.

²⁸ Tamże, s. 170.

²⁹ M. Witkowski, *Copyright*, Kraków 2001, s. 41.

wyrażeniem pragnienia, natomiast pojawiający się przyimek implikuje pojawiające się w toku dalszej wypowiedzi komplikacje, wynikające z niemożliwości dokonania wyboru pomiędzy przesytem produktów. Stylistyka dalszej części tekstu, posiłkująca się głównie pytaniami retorycznymi, równoważnikami zdań, składnią zbliżoną do składni wypowiedzi ustnych, oddaje zagubienie wśród możliwych do nabycia rzeczy, których wybór, co istotne, jest wyborem własnej tożsamości. Takie emocje przeżywa bohater zbioru opowiadań *Copyright*, będących debiutem prozatorskim Michała Witkowskiego. W odniesieniu do przytoczonego fragmentu trafne będzie zastosowanie terminu „polszczyzny konsumpcyjnej”, zaproponowanego przez Kazimierza Ożoga w odniesieniu do języka opisującego sferę nabywania i używania produktów³⁰.

Zdecydowanie bardziej szaleńcza, rozpaczliwa, a jednocześnie drażniąca i męcząca jest strategia narracyjna zastosowana w *Belkocie* Sławomira Shutego, będąca w zasadzie beładnym wyliczeniem słów, pojęć, wulgaryzmów. Polem eksploracji jest dla pisarza język mediów i reklamy, mowa codzienna, gwara środowiskowa i zawodowa. Z tego tworzywa, obecnego już w autorze, dzięki doświadczeniu czy podsłuchaniu, kreuje on prywatny strumień świadomości, stający się wyliczeniem leksemów z niskich rewirów polszczyzny. W takim ujęciu proces twórczy spełniać może funkcję terapeutyczną, prywatna wiwisekcja własnej świadomości pozwala wydobyć z niej konkretne elementy – zarzuty wobec świata. Kluczowy okazuje się tutaj jednak problem z artykulacją emocji. Zarzuty są bowiem zagęszczone na zasadzie nieuporządkowanego inwentarza. To do czytelnika należy sformułowanie opisowej diagnozy z rzuconych mu do rozważenia haseł, które wprawdzie pokazują pewne aspekty rzeczywistości, ale wypadałoby je skatalogować i pogrupować, jeżeli zamierzeniem czytelnika jest snucie takiej właśnie diagnozy. Postawa tego typu wydaje się natomiast daleka autorowi, któremu, bardziej niż na fabularnym problematyzowaniu, zależy właśnie na poszukiwaniach języka odpowiedniego dla afektywności. Ta realizowana jest zaś tutaj poprzez swoistą „inwentaryzację” narracji.

Bardziej skomplikowany opis prywatnych frustracji i agresji poznaje czytelnik w *Zwale* – innej powieści autorstwa Shutego. Dwupłaszczyznowość utworu, dzięki przyjętym strategiom narracyjnym, których bieguny wyznaczane są przez pracę i dom, czyli środowiska, w których toczy się życie Mirka, głównego bohatera powieści, pozwala autorowi na przedstawienie obrazu człowieka opanowanego obezwładniającym poczuciem beznadziei. Jako pracownik korporacji (Hamburger Banku) chłopak musi zmagać się nie tylko z tyranią szefowej i sztucznymi formami uprzejmości narzucanymi przez procedurę obsługi klienta, nastawionej nie tyle na idealną komunikację, co optymalizację zysków, ale także z fałszem relacji pomiędzy współpracownikami, z którymi więź budowana jest wyłącznie okazjonalnie i tylko na zasadzie wspólnego przymierza przeciw przekonanej o swojej

³⁰ K. Ożóg, *Polszczyzna konsumpcyjna lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, w: tegoż, *Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku*, Rzeszów 2007, s. 206.

nieomyślności menadżerce – Basi. Skrajnie zmęczony pracą w takim miejscu bohater żyje nadzieją na koniec dnia oraz koniec tygodnia. Weekendami natomiast stara się odreagować kumulację tygodniowych stresów – wtedy też Mirek przeżywa tytułowe zwąły:

Budzisz się zmięty, skurczony, wypchnięty precz na brzeg z odmętów halosnow i poprzez zamknięte drzwi słyszysz feerię oklasków i błazenadę. Odetchnij z ulgą, zasłaniając usta wierzchem dłoni, jesteś w miejscu, do którego przyłgnęła nazwa “dom”. To papa, to mama, a to telewizor³¹.

To tata. To mama. W dni świąteczne zaostwiają się problemy rodzinne (S, 63).

W Hamburger Banku najważniejsi są ludzie. (...) W całym kraju pracuje ponad trzy tysiące wszechstronnie wyszkolonych i doświadczonych asystentów bankowych. Wyodróżniają się naturalną otwartością, umiejętnością i potrzebą słuchania oraz rozumienia innych (S, 195).

Działdowo. Ośrodek wczasowy nad jeziorem. (...) W końcu jak bicz boży nadchodzi arcyważne szkolenie numer dwa. Rozsiane po całym kraju dzieci delegacyjne. Dzieci postszkoleniowe (S, 112).

Wieżo z kości słoniowej, Basiu, zmiłuj się nad nami. Gwiazdo zaranna, Basiu, módl się za nami. Basiu pocieszycielko strapionych, ucieczko grzesznych, wspomóżenie wiernych, księżniczko ogólnie przytrzymanych, królowo męczenników, Basiu, módl się za nami (S, 20).

Drogi Pamiętniku, dzisiaj pani kierowniczką, niech jej imię sławią aniołowie w niebiosach, była dla mnie niedobra. Pani kierowniczką krzyczała na mnie (S, 198).

wracam prosto z pracy do domu i myślę tylko o tym, żeby pierdolnąć się przed telewizorem i zapomnieć (S, 200).

Perspektywa przejścia do łazienki, by się umyć, nieco paraliżuje. Wszystko nie bardzo ma sens. Nagle dostrzegasz, że twoja praca to zbiór nikomu niepotrzebnych czynności (S, 62).

Zaprawdę, powiadam wam, każdy chce być niestosownym urzędnikiem, że niby tak, a jednak nie, że niby coś, a jednak nic, że jebać system, ale tylko deklaratywnie, że jakoś to, kurwa, będzie potem, bo potem będzie czas, by powłóczyć nogami, wybrać się na exotic trip do Tajlandii (S, 136).

Nie ulega wątpliwości, że moment historyczny wyznaczył nam rolę zadupia. Tektura, staniol, gdzieniegdzie biała żorżeta, lycra z lumpeksu (S, 119) .

Koegzystencja ze światem mini cytatów (...) łatwo dostrzec, że ktoś zrobił to wcześniej. Przeżuujemy przeżute. Co nie do końca jest pozbawione ikry twórczej. Przeżute drobinki łączymy ze sobą w przedziwne formy i proszę, już mamy sympatycznego małego mutantą, z równie małą, ale jarą giwerą (S, 126).

Cytowane fragmenty, będąc zaledwie zarysem szkieletu językowego zróżnicowania utworu Shutego, pozwalają jednak na wprowadzenie wniosków w odniesie-

³¹ S. Shuty, *Zwał*, Warszawa 2004, s. 57. Dalej w nawiasie podawany będzie skrót S i numer strony.

niu do nieprzezroczyściego języka *Zwału*. Do repertuaru chwytów stylistycznych Shutego zaliczyć należy używanie leksemów zaczerpniętych z różnych rejestrów języka, kolażowe połączenia stylu naukowego z kolokwializmami, stylu biblijnego z wulgaryzmami, wykorzystanie slangu młodzieżowego oraz zdrobnień. Autor wykorzystuje różne typy wypowiedzi (litanie, przypowieść, pamiętnik, standardową formułę *curriculum vitae*), które, w wyniku zastosowania nietypowych połączeń i kontrastów przy użyciu niekonwencjonalnych metafor, ironicznie parodiuje. Stosowanie zdrobnień, spieszczeń, stylu dziecięcego pamiętnika, w którym w sposób infantylny przedstawia się fakty z życia dojrzałego mężczyzny, świadczyć może o ironicznym dystansie narratora. Stylizacja na tzw. dyskurs elementarza³² (*To papa, to mama, a to telewizor*) jest narzędziem podważania możliwości poznawczych, ale również karykaturalnego przedstawiania rzeczywistości domowej bohatera, wciąż tkwiącego w pewnym rodzaju niedojrzałości wyznaczonej przez zależność od rodziców, będącej skutkiem złej kondycji finansowej, która nie pozwala na zmianę sytuacji. Narrator nie tylko parodiuje obserwowaną rzeczywistość zglobalizowanego społeczeństwa, czemu daje wyraz choćby w użyciu kalek i klisz językowych, modyfikacji popularnych, anglojęzycznych zwrotów do formy graficznej zgodnej z wymową, ale również w licznych neologizmach i zrostach przekazuje zauważaną wokół krytykę, będącą jednocześnie językowym egzemplum stereotypowych narzekań (*slap-stick-demokracja, wiepanjakojestpolskasyfnicniedziałatakjakpowinno*). Sam także nie zgadza się na taki kształt rzeczywistości, a jego krytyka bywa wyrażona we fragmentach przesyconych albo wulgaryzmami, albo frazematyką³³ ośmieszającą naszą codzienną, zapożyczoną z mediów mowę. Pojawia się też zwykła rezygnacja, najbardziej chyba przerażającą w otoczeniu znacznej ilości eksperymentów stylistycznych. Z tak ukształtowanej językowo narracji utworu, wyznaczonej przez wspomniane dwie sfery życia Mirka, z fabuły, ogniskującej się w opisie dni tygodnia, wyłania się obraz bohatera rozproszonego pomiędzy różnymi aspektami życia, z których w żadnym nie dostrzega sensu. Pełna samoświadomość i brak wizji poprawy, przy dodatkowym krytycznym spojrzeniu na siebie i innych, pogłębiają jego frustrację.

Na wyartykułowanie negatywnych emocji, dręczących młodych, pokusił się Mariusz Sieniewicz w *Czwartym niebie*, wkładając ją w usta jednego z bohaterów:

³² Określenie takie w odniesieniu do prozy Elfriede Jelinek i Shutego zaproponowała Agnieszka Drotkiewicz. „Dyskurs elementarza”, charakteryzujący się zastosowaniem stereotypowych uogólnień, zdrobnień, spieszczeń, trywializacji, tautologii, pleonazmów – tych cech, języka, które stanowią pewne uzasadnione uproszczenie świata, kiedy przekaz kierowany jest do dziecka, staje się jednocześnie narzędziem zmuszającym do refleksji nad utrwalonymi przekonaniami o świecie, zabiegiem parodystycznym lub godzącym w godność adresata tak stylizowanego przekazu. Por. A. Drotkiewicz, *Mówimy sobie wszystko. Elfriede Jelinek i Sławomir Shuty w walce z dyskursem elementarza*, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10, s. 313.

³³ Por. W. Chlebda, *Frazematyka*, w: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 335–342.

Historia obeszła się z nami łaskawie, z granatami i pancerfaustem ganiać nie trzeba, ale odjęła nam też coś bardzo ważnego. Odjęła czyn, działanie, istotę życia. (...) Tak to za nas urządzili podstępnie, niezauważalnie prawie. Pozytywne myślenie, samorealizacja, psychologiczne chwytaki poniżej pasa i poranna socjotechnika przed lustrem! Pieprzyć tę kadz pusti! (...) brakuje sensu, śladu sensu, brakuje drogi, uczuć, języka! (...) My nie mówimy, my powtarzamy... Trzeba coś zrobić... Coś musi się zmienić! (...) Pewnie, zapuść włosy, wyjedź na wieś. Wyjedź i ucz się ludowych piosenek, zrobisz więcej miejsca dla innych, a oni już doprowadzą dzieło końca... Ja nie będę uciekać, ja będę gonił. (...) Może brakuje nam sytuacji ekstremalnych, może właśnie zatraciliśmy rozumienie życia jako granicznego, ekstremalnego (...) fenomenu! Ja chciałbym to w sobie odnowić, odetchnąć jak świeżym powietrzem... bo zaczynamy tracić ten rodzaj niepowtarzalnej, zdrowej złości, ostrości widzenia, nazywania rzeczy po imieniu³⁴.

Ładunek emocjonalny cytowanego fragmentu nie kryje się w zastosowaniu zaskakujących eksperymentów językowych. Główną rolę odgrywa tutaj ukształtowanie frazy, której zmienny rytm budują wykrzyknienia, wielokropki, naprzemienne występowanie dłuższych wypowiedzi i zdań prostych. Fragment jest egzemplifikacją rzeczywistości takiej, jaką jawi się ona zrezygnowanym, ale jednocześnie zbuntowanym bohaterom. Otwarcie mówi się o postulatach zmian, brak jednak dojrzałości, taki wniosek zdaje się formułować Sieniewicz. Zakończenie pełnych napięcia tyrad myślowych bohatera kończy się bowiem przekuciem prywatnego buntu w bezsensowną i niespodziewaną agresję – bohater wygłaszający cytowany fragment rani kamieniem lokalnego odmięca, przyglądającego się rozmowie z oddali.

Sens użycia języka w funkcji krytycznej widać wyraźnie w utworach Doroły Masłowskiej. Przyjmując jako podstawę założenie Hanny Gosk, że wizerunek bohatera literackiego kreowany jest na podstawie właściwego mu widzenia rzeczywistości i mówienia o niej³⁵, należy uznać, że na osobowość głównego bohatera *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* składają się rozmaite odruchy, poglądy, resentymenty i strzępy odmiennych języków. Silny ma „silne odczucia rodzaju religijnego” żywione do Matki Boskiej Fatimskiej, ale „do samego Boga też”. Z zaciekłą agresją broni swojej rodziny. Posiada „myśli o charakterze prawdziwie ekonomicznym”, będące szansą na uratowanie kraju przed zagładą ze strony zagrożeń, które w języku Silnego, niezależnie od ich charakteru, uobecniają się w figurze Ruskich. Stworzenie tego typu symbolicznego wroga pozwala bohaterowi na danie wyrazu agresji. Zdeformowana mowa Andrzeja Robakoskiego może śmieszyć, razić, oburzać, ale może również wprowadzać niepokój. W zakończeniu utworu znika bowiem tekstowy status bohatera, odsłaniając drugie możliwe odczytanie utworu. Być może, śmiejąc się z nieporadnego językowo i ideologicznie dresiarza, odbiorca śmiał się z samego siebie.

³⁴ M. Sieniewicz, *Czwarte niebo*, Warszawa 2003 s. 126–127.

³⁵ H. Gosk, dz. cyt., s. 16.

Co jak co, ale w dawniejszych czasach miałem silne odczucia rodzaju religijnego, sakralnego. I to we mnie zostało, to we mnie jeszcze na dzień dzisiejszy tkwi³⁶.

Co za pasty używałaś do mycia zębów? (...) Mów, kurwo nędzo. Tej po prawo, czy tej po lewo? (...) Bo ta pasta po lewo była wielkanocna. Jak jej użyłaś, to zabiję jak psa, mówię do niej. Za zniewagę zasad, konstytucji mego mieszkania. I za zniewagę mej matki (W, 33).

Pamiętam moje myśli o charakterze prawdziwie ekonomicznym, które mogły uratować kraj przed zagładą (...), którą szykują na kraj skurwieni arystokraci ubrani w płaszczach, w fartuchach (...) Którzy wreszcie chcą wysprzedać nasz kraj jako pierwszy z brzegu lumpexs (...) w moim pojęciu jedynym środkiem jest tu wypędzenie ich z domów, wypędzenie ich z bloków i uczynienie naszej ojczyzny ojczyzną typowo rolniczą (...) Gdyż są to moje właśnie poglądy natury lewackiej, które każą mi uważać, że by należało rozbudować sieć zsyków w blokach, żeby rolnicy, bo właśnie na rolnikach by w moim mniemaniu kraj polegał, mogli wyrzucać więcej płodów, mieszkając w blokach, właśnie o to chodzi, żeby tą drogą ich życie stało się bardziej zmechanizowane (W, 13).

No i mówię Magdzie, jaki jest naprawdę stan rzeczy w naszym kraju. Opowiadam jej o powszechnym ucisku rasy panującej nad rasą pracującą, rasy posiadającej nad nieposiadającą. (...) Iż panują tam żydობójcy, robotnikobójcy, mordercy, którzy utrzymują się i swoje nieślubne dzieci z ucisku, z tego, że sprzedają ludziom firmowe gówna w firmowym papierku sprzedawane przez firmę „McDonald’s” (W, 26).

Dni Bez Ruska to codzienność, jak i festyny, race, festiwale antypruskie, ulotki, wystrzały barwnych fajerwerków, co układają się w obwieszczenia: „Ruski do Rosji – Polacy do Polski”. Ludność naszego miasta jest wtedy przy hajcu. Podplacają likwidację Rusków z tych terenów. Przekupują urzędników do wykreślenia Rusków z listy mieszkańców, z banków danych osobowych (W, 65).

Powyzsze fragmenty światopoglądu bohatera powieści Masłowskiej są swoistą kontaminacją powielanych w rzeczywistości, stereotypowych przekonań i uproszczonych światopoglądów, które, istniejąc w umyśle bohatera, stanowią najczęściej oderwane od kontekstu komentarze do obserwowanych przez niego wydarzeń. Zabieg ten służy przede wszystkim kompromitacji przetworzonej przez język reklamy i uprzedzeń potocznej polszczyzny. Figura Silnego jest w tym przypadku medium, przez które wszystkie odmiany języka przemawiają, kumulacją zbiorowej naiwności i głupoty³⁷. Na uwagę zasługuje także sposób konstruowania figury obcych, odróżnienie od których jest podstawą wyznacznika tożsamości Silnego – sytuuje go w centrum normy³⁸, dając mu jednocześnie prawo do pozostawiania

³⁶ D. Masłowska, *Woja polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002, s. 17. Dalej w nawiasie będzie podawany skrót W i numer strony.

³⁷ Por. Z. Mitosek, *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska <Woja polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną>)*, w: tejsze, *Poznanie (w) powieści: od Balzaca do Masłowskiej*, Kraków 2003, s. 331–347.

³⁸ Por. P. Czapliński, *Polska do wymiany: późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 276.

reprezentantem społeczeństwa, przemawiającym w imieniu większości. W takim spojrzeniu na bohatera, spójność poglądów nie jest istotna, liczy się bowiem przewaga nad innymi, a tę daje mu przetwarzanie negatywnych opinii, które znajdują najszerze zrozumienie w społeczności podobnie myślących.

Częste, wśród najmłodszego pokolenia prozaików, strategie użycia języka w funkcji krytycznej, wyznaczają analogię z lingwistycznymi praktykami poetów Nowej Fali. Zbieżność ta miałyby polegać głównie na krytycznym ujęciu zauważalnego społecznego uwikłania, literackim wykorzystaniu tzw. *ready-mades* w celu demaskacji schematycznych sposobów mówienia i pokazania zastygłych w tych formach, sztucznych więzi, dalekich od rzeczywistego porozumienia³⁹. Podstawowa różnica polega jednak na metodach, jakie zastosowane zostały w celu demaskowania szablonowej i pragmatycznej roli języka. Sposoby realizacji gier lingwistycznych, jakie w swojej prozie stosują autorzy najtrafniej określałoby odniesienie do usytuowanego pomiędzy awangardą a sztuką popularną *Avant-popu*⁴⁰. Na wzór artystów *avant-popu*, którzy zamiast kwestionować wpływ masowej i medialnej kultury na sposób odbioru świata, podszywają się pod niego w celu demaskacji, prozaicy sięgają w kreacji własnych dzieł do różnych gatunków sztuki popularnej (reklama, gry video, teledyski). Do najbardziej popularnych intermedialnych metod zaliczyć należy *sampling*, które w muzyce oznacza montaż fragmentów starego utworu w nowy⁴¹. Na grunt literacki praktykę tę przeniósł Michał Witkowski, zaznaczając jednocześnie, iż cechą konstytutywną tego typu działania jest wierne zachowanie wzorca, ponieważ w przypadku ukrycia związku, metoda traci swój sens⁴². Ze względu na fakt, że przekształceń dokonywać można na różnych elementach wzorca, zarówno na leksykalno-składniowym charakterze tekstu, jak i na wzorcu fabularnym, zjawisko jest niejednorodne. Taką metodę stosuje Witkowski w cyklu swoich opowiadań *Copyright*, w którym ostatnie i tytułowe opowiadanie jest samplem drugiego – *Donaldówki*. Technika tą posłużyła się także Dorota Masłowska w *Pawiu królowej*, gdzie na narrację przełożone zostały reguły konstruowania utworu hip-hopowego. Tutaj przekształcenia odbywają się na dwu płaszczyznach. W sferze dźwiękowej autorka nakłada tekst powieściowy na rytmiczny schemat utworu hip-hopowego. Efekt tego zabiegu jest taki, że powieść staje się rapowaną piosenką. Płaszczyzna tekstowa odwołuje się natomiast do nurtu muzycznego poprzez zastosowanie rytmicznej wokalizacji tekstu, rymu, instrumentacyjnych technik aliteracji czy chwytów retorycznych⁴³ (zwrot do fik-

³⁹ Por. M. Lachman, *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004, s. 373–374.

⁴⁰ Por. P. Marecki, *Avant-pop po polsku*, w: *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Kraków 2010, s. 220–229.

⁴¹ Por. A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 204.

⁴² Por. M. Witkowski, *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych”*, w: *Literatura polska 1989–2009*, dz. cyt., s. 38.

⁴³ Por. I. Adamczewska, „*Krajobraz po Masłowskiej*”. *Ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze*, Łódź 2011, s. 164.

cyjnego adresata, np.: *hej ludzie, pora się zbudzić, elo, elo, i co złamasie*). Dodatkowo Masłowska w swoim utworze włączyła frazę hip-hopową we wzorzec poematu dygresyjnego, na którego schemacie oparła *Pawia królowej*. W efekcie uzyskujemy piosenkę hip-hopową, która w zasadzie piosenką tak do końca nie jest. Wykorzystując gatunek służący do porachunków ideowych, tematykę utworu i nawiązania autobiograficzne Masłowska w *Pawiu królowej* dokonuje oglądu mechanizmów kulturowego show-biznesu.

W tym miejscu można zadać pytanie: co zmienia w samej literaturze tytułowy zwrot afektywny? W świetle dokonanych analiz nie wypada odpowiedzieć, że w gruncie rzeczy niewiele. Wnikliwie, raz jeszcze przyglądając się genezie zjawiska, które swoje źródło ma w rzeczywistości pozaliterackiej, na postawione pytanie należałoby odpowiedzieć, że zmienia się przede wszystkim kontekst dla literatury. Niezaprzeczalne zmiany w zakresie struktury tematyczno-narracyjnej, jak i stylistycznej dzieł, odmiennosć sposobów mówienia o rzeczywistości, dokonały się bowiem niezależnie od usankcjonowania nazwy dla nowego nurtu określanego mianem realizmu afektywnego. Dodatkowo wydarzenia te doskonale wpisują się w dynamikę rozwojową literatury ściśle powiązaną z problemami kultury. W tym miejscu, niczym echo odbija się także pytanie o znaczenie pojęcia realizm w literaturze, które, jak zauważyła Alina Brodzka, co jakiś czas nabiera aktualności – wtedy, kiedy staje się refleksją nad problematyką warunkujących kulturę więzi oraz dynamizujących konfliktów⁴⁴. Bez zagłębiania się w szeroką dyskusję na temat realizmu, zwracając jednak uwagę na fakt, że przypisuje się mu sens wartościujący, jako praktyce protestu przeciw dominującym tendencjom, która jednocześnie miałaby spełniać funkcję poznawczą i reprezentować wartości estetyczne, należy zadać pytanie o możliwość realistycznego oddania problemów współczesności. Przydatna okazuje się w tym aspekcie redefinicja kategorii realizmu dokonana przez Frederica Jamesona, polegająca na zmianie perspektywy spojrzenia na realizm: z zagadnienia reprezentacji na zagadnienie narracji, co daje możliwość rozumienia realizmu jako praktyki aktualnego wyrażania rzeczywistości⁴⁵. Taka optyka wydaje się także otwierać furtkę realizmu dla licznych eksperymentów, które z wiernym oddawaniem rzeczywistości mają niewiele cech wspólnych.

Powracając jeszcze do zagadnienia świata emocji, trzeba zauważyć, że jest on bytem ahistorycznym. Zmienia się kontekst, zmieniają się języki i sposób mówienia, wytwarzają się nowe typy relacji społecznych i zależności, które należy obserwować, opisywać, poznawać, próbować zrozumieć i odnajdywać analogie oraz odmiennosć wobec czasów przeszłych, ale namiętności w ludziach, pomimo odmiennych odniesień, pozostają wciąż podobne i nieustannie obecne, bo na-

⁴⁴ Por. A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1966, s. 7.

⁴⁵ Por. F. Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, New York–London 1992, s. 155, cyt. za: A. Szczepan, *Realizm i trauma – rekonesans*, „Teksty Drugie”, *Realizm (post)traumatyczny*, nr 4/2012.

wet emocje tłumione, choć niewidoczne, to jednak istnieją. Literatura natomiast staje się barometrem nastrojów społecznych. Proza roczników 70. i 80. w tym względzie w jakimś stopniu diagnozuje problemy, ale nie pretenduje do wskazywania dróg ich rozwiązania.

JOANNA PADULA – słuchaczka studiów doktoranckich w zakresie literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Zainteresowania badawcze: proza polska po roku '89.

WERONIKA PAWLIK-KWAŚNIEWSKA
UNIwersytet Mikołaja Kopernika

OD BUNTU DO ZNIEWOLENIA. KONTROLOWANE EMOCJE PANI PODCZASZYNY

Przedmiotem tekstu jest analiza *Pani Podczaszyny* (1786)¹ Michała Dymitra Krajewskiego. Emocje głównej bohaterki powieści badam w kontekście natury (natura i sztuka a emocje Pani Podczaszyny), reakcji społecznych (Pani Podczaszyna jako regulator społecznych emocji), przełomu epistemologicznego Michela Foucault (Justyna² markiza de Sade a Pani Podczaszyna Krajewskiego), logiki *tosamości* Luce Irigaray (prawdziwy kobiecy podmiot?) i *écriture féminine* Hélène Cixous (autentyczne emocje kobiecego podmiotu a odautorski głos przebrany w kobiecy kostium). Skupię się przede wszystkim na przemianie panny Zdarzyńskiej (emocje uobecnianie – bunt, prawdziwa miłość) w Panią Podczaszynę (emocje tłumione – zniewolenie, miłość kontrolowana i przez samą bohaterkę i przez autora). Przedmiotem artykułu jest również, jak wynika z wcześniejszych stwierdzeń, eksperymentalne połączenie w granicach jednej interpretacji dwóch odmiennych dyskursów: tradycyjnej analizy filologicznej i feminizmu drugiej fali. Próba ta polega na skonfrontowaniu literatury polskiego oświecenia z postulatami feminizmu drugiej fali (oświeceniowa powieść polska a Irigariańska logika *tosamości* i *écriture féminine* Hélène Cixous). Wspomniane teorie traktuję instrumentalnie jako zbiór użytecznych chwytów. Dowolnie scalam różne metodologie i nie przestrzegam granic dzielących odmiennie języki badawcze (eksperyment spotkania nieuprzedzonego Janusza Sławińskiego³). Celem artykułu jest przed-

¹ M.D. Krajewski, *Pani Podczaszyna*, wstęp i oprac. I. Łossowska, Warszawa 1991. Fragmenty powieści cytowane są w artykule według tej edycji. Dalej podaję w nawiasie skrót P i numer strony.

² D.A.F. de Sade, *Justyna czyli Nieszczęścia cnoty*, przeł. M. Bratuń, Łódź 1991. Fragmenty powieści cytowane są w artykule według tej edycji. Dalej stosuję oznaczenie J i numer strony.

³ Przy eksperymencie spotkania nieuprzedzonego interpretator celowo kreuje sytuację eksperymentalną i celowo próbuje działać w warunkach specjalnie przez siebie przygotowanych, odchodzących jednak od tego, co według słów Sławińskiego jest naturalne (wolność interpretatora od własnych obligacji metodologicznych i teoretycznoliterackich). W konsekwencji

stawienie, w kontekście emocji Pani Podczaszyny, nowego sposobu patrzenia na oświeceniową literaturę i jej innego interpretowania charakteryzującego się kontrolowanym eklektyzmem.

Irigariańska logika *tosamości* jest relacją łączącą podmiot kobiecy (kobietę/innego; w powieści Krajewskiego – Panią Podczaszynę) i podmiot męski (mężczyznę; w powieści Krajewskiego przede wszystkim Pana Starostę i Pana Podczaszego). Zależność ta stanowi wynik monoseksualnej struktury symbolicznej wspierającej patriariat. Jej androcentryzm oznacza przypisanie racji istnienia jedynie mężczyznom. W patriaracie nie ma miejsca ani na uznanie różnicy seksualnej, ani na ograniczenie się do płciowej neutralności (podmiot jedynie udaje bezpłciowość). Opisany porządek definiuje kobietę zawsze w relacji do mężczyzny (jako dziewicę, matkę, prostytutkę, w przypadku Pani Podczaszyny jako dziewicę, matkę i żonę⁴). Obie płcie w sensie podmiotowym stwarzają się zatem (powstają i samookreślają) w odniesieniu do tego, co męskie, jako dominującej zasady. Przyczyną *tosamości* i jej podstawową cechą jest umieszczenie na centralnej pozycji podmiotu męskiego (w powieści Krajewskiego Pana Podczaszego), kształtującego się kosztem inności. Wykluczenie inności stanowi przyczynę powstania monoseksualnego świata (Ziemi) krążącego wokół męskiego podmiotu (Słońca). *Tosamość* oznacza degradację ciała i seksualności, dokonującą się przez ich symboliczne związanie z kobietą i przeciwstawienie w ten sposób wyższym funkcjom duchowym i intelektualnym, przypisanym mężczyźnie (monoseksualna rzeczywistość oznacza izomorfizm wiedzy i męskości). Symboliczne związanie ze sobą kobiety i ciała umożliwia umieszczenie na przeciwnym biegunie różnicy seksualnej mężczyzny jako ducha wytwarzającego pozornie neutralną, pozornie uniwersalną i pozornie prawdziwą wiedzę. Kobieta w logice *tosamości* jest przedstawiana jako brak: rozumu, moralności i transcendencji⁵, w przeciwieństwie do

tęgo interpretator zakłada również pewną hipotetyczną sytuację dzieła literackiego uwolnionego z przypisanych mu przyporządkowań i kategoryzacji. W perspektywie eksperymentu spotkania nieuprzedzonego teoria nabiera charakteru instrumentalnego (funkcjonuje jako zbiór chwytów, mniej lub bardziej przydatnych, ale także niepotrzebnych), a praktyka interpretacyjna nie liczy się z granicami dzielącymi odmienne języki badawcze (międzydoktrynalna nieokreśloność w kontekście dogmatyzmów szkół badawczych i literaturoznawczych tradycjonalizmów). Informacje te podają za: J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, „Teksty Drugie” 1995, nr 5, s. 42–44.

⁴ W powieści dobrze obrazuje to wypowiedź babki tłumaczącej pannie Zdarzyńskiej, że: „Nie masz tych przymiotów, które by cię czyniły osobliwszą w rodzaju kobiet rozumnych, ale skromność, cierpliwość, słodycz i dobroć serca, a nade wszystko religia i jej święte prawdy to sprawić mogą, iż wzniesiesz się nad słabość płci swojej, abyś się pokazała godną płci, z którą żyć będziesz” (P, 86).

⁵ *Tosamościowemu* obrazowi kobiety odpowiada sformułowana przez Ottona Weininger'a definicja kobiety absolutnej. O znaczeniu tego pojęcia zob. M. Jastrzębiec-Mosakowski, *Strategie wymazywania. Kobiecte bohaterki w męskich tekstach francuskiego Oświecenia*, Gdańsk 2007, s. 181–184.

dysponującego tym wszystkim mężczyzny⁶. Podmiot kobiecy istnieje jako negatyw podmiotu męskiego i jest określany wyłącznie w kategoriach binarnych opozycji wobec męskości, analogicznie do przeciwstawień typu: kultura – natura, duch – materia, aktywne – pasywne, prawda – fałsz⁷. *Tosamość* w powieści Krajewskiego jest *tosamością* zmodyfikowaną – Pani Podczaszyzna pełni rolę tradycyjnie przypisywane kobiecie i umożliwia zachowanie przez męża pozycji centralnego podmiotu, ale nie funkcjonuje w tekście jako negatyw podmiotu męskiego (nie jest to jednak jeszcze *écriture féminine* Cixous⁸). Podtrzymuje relację *tosamościową* rozumianą jako tradycyjna rodzina patriarchalna, jakkolwiek pełni w niej rolę nie tylko przyjaciela męża, ale również inicjatorki reform społecznych i ekonomicznych – jest czynnym podmiotem powieściowych dyskursów (od tematów pedagogicznych i moralnych do problematyki gospodarczej)⁹. Tak, Pani Podczaszyzna *tosamościowo* stwierdza, że:

idąc za natchnieniem wewnętrznym napisałam list do Pana Starosty donosząc mu, iż z rozrządzenia Najwyższego wzięłam ślub z Panem Podczaszym, a upatrując w tych wyrokach uszczęśliwienie moje oświadczyłam mu, iż niszczę w sercu tę miłość ku niemu, której bym dłużej utrzymywać nie mogła bez zbrodni (P, 111–112),

ale podmiotowo pozwala córce na wybór męża:

Jeżeli by jednak Anielka odmieniła zdanie, zaklinam cię, braciszku, na miłość moję i wpana na przyjaźń, która między nami była, abyście nie niewolili jej serca (P, 305).

Anielka staje się spadkobierczynią wpojonej jej przez matkę logiki *tosamości* (*tosamościowy* testament Pani Podczaszyzny):

Staraj się więc, moje dziecię, uczyć rodzeństwo, powiększać te przymioty, których masz początki nie dlatego, aby rozum twój pokrzywdzał cię w posiedzeniach, gdzie płeć nasza staje się śmieszną, chcąc uchodzić za mądrą, ale abyś była sposobną do wychowania dzieci swoich i umiając znosić przykrości małżeńskiego stanu uczyniła i męża, i siebie szczęśliwą (P, 199);

iż chociaż córka moja nie ma takich przymiotów, które by ją czyniły uczoną, ma jednak te, które są potrzebne, aby była dobrą żoną, dobrą matką i dobrą panią (P, 201).

⁶ Wszystkie informacje na temat logiki *tosamości* podają za: J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2011, s. 189–191.

⁷ M. Jastrzębiec-Mosakowski, dz. cyt., s. 21.

⁸ *Écriture féminine* to filozoficzno-literacki eksperyment, który ma na celu zastąpienie psychoanalitycznej kategorii kobiety jako braku koncepcją pozytywnej kobiecej podmiotowości (próba znalezienia dla kobiety „domu” w języku i konieczność kobiecej rewolucji w tekście). O *écriture féminine* zob.: J. Bator, dz. cyt., s. 159–256.

⁹ Pani Podczaszyzna przejmując pełnioną przez Ao w *Podolance* (1784) rolę geniusza, wynalazcy i zbawiciela mieszkańców folwarku, co potwierdza zawartą w referacie tezę o przejawianiu się w powieści *tosamości* zmodyfikowanej. Zob.: M.D. Krajewski, *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przypadki swoje opisująca*, wstęp i oprac. I. Łossowska, Warszawa 1992.

Tosamościowe cechy Pani Podczaszyny: posłuszeństwo i pokora, cnotliwość i oddanie, przeplatają się z prawdziwymi emocjami kobiecego podmiotu: buntem i niezgodą. Historia bohaterki powieści Krajewskiego to historia dramatu i romansu. Panna Zdarzyńska (ideał żony) zakochuje się z wzajemnością w Panu Staroście (ideale męża). Ich wspólne szczęście zabezpiecza testament babki głównej bohaterki. Jednak matka i ojczym Zdarzyńskiej pragną jej ślubu z Panem Podczaszym (wzorem antymęża). Zakochani zostają brutalnie rozdzieleni (Pani Podczaszyna autentyczną heroiną sentymentalną¹⁰). Zrozpaczony Pan Starosta proponuje kochance wspólną ucieczkę, ale przecież panna Zdarzyńska to z założenia bohaterka górująca nad romansowymi heroinami, to przykład niezłomności i cnoty triumfującej nad miłosnymi zapałami¹¹. Zniewolona przez matkę i przez zakodowane w jej naturze posłuszeństwo bohaterka decyduje się poślubić Pana Podczaszego – inicjatora powieściowych emocji uobecnianych:

Podchlebiam sobie – rzekła dalej (panna Zdarzyńska do Pana Podczaszego – przyp. autora] – iż stateczność moja da kiedykolwiek poznać wpanu, że im dłużej cierpię, tym większy wstręt zabiera serce ku temu, który je dręczy; ale w nieszczęściu moim to największe umartwienie znajduję, iż miłość wpana ku mnie tyle się powiększa, ile nienawiść moja ku niemu. (...). Mocno się wpan mylisz, jeżeli obiecujesz sobie, iż odmienię z czasem mój sposób myślenia. Może serce przejść z obojętności do przywiązania, ale wstręt raz powzięty nigdy się nie odmienia w miłość. Człowiek roztropany szukając w postanowieniu uszczęśliwienia swego możesz się odważyć na to, aby brał taką żonę, która zamiast miłości przyrzeka mu dożgonną nienawiść? (P, 102)

i emocji tłumionych (od rozpaczki do żalu). W kościele przemawia przez pannę młodą i ból i pokora:

W tym pomieszaniu, stawiając sobie przed oczy przytomnego Boga, podniosłam myśl moją i serce, a westchnąwszy wzywać zaczęłam pomocy boskiej widząc, że ludzka była nadaremna. Natychmiast serce zaczęło się uśmierzać i osobliwsza pomoc, kojąc we mnie żal, który mię trapił, dała mi poznać świętość Sakramentu, wielkość ofiary i słodycz przyszłego postanowienia. Poleciwszy los mój Opatrzności, postanowiłam u siebie, aby śluby, które usta wymawiać będą, pochodziły z serca (P, 109).

Przewidywalna i powieściowo zawłaszczona Pani Podczaszyna zostaje wystawiona przez Krajewskiego na próbę podczas swojego ponownego spotkania z Panem Starostą proponującym jej, już wdowie, powtórne zamążpójście – przechodzi ją pomyślnie, ponieważ odautorski głos przebrany w kobiecy kostium od bycia szczęśliwą wybiera bycie „doskonale doskonałą” matką.

Foucault, analizując różnicę między dwiema siostrami: Justyną (1791) i Juliette (1798)¹² (dwie radykalnie różne siostry i dwie radykalnie odmienne postacie

¹⁰ I. Łossowska, *Wstęp*, w: M.D. Krajewski, *Pani Podczaszyna*, dz. cyt., s. 41.

¹¹ Tamże, s. 36–37.

¹² D.A.F. de Sade, *Julietta. Powodzenie występku*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Kraków 2004.

literackie), wychodzi od przełomu epistemologicznego dokonującego się (jego zdaniem) u schyłku oświecenia w filozofii zachodniej. Proces ten dostrzega w tekstach Sade'a stanowiących odejście od klasycznej zasady reprezentacji pożądania. Justyna, nieświadoma przełomu epistemologicznego, postrzega siebie jako bierny przedmiot pożądania. Juliette jest natomiast jego czynnym podmiotem i w przeciwieństwie do siostry nie stoi między nowym pożądaniem a jego klasyczną reprezentacją, ale dereguluje ją swoją historią. Justyna to w interpretacji Foucault niewinna ofiara złożona rytualnie postoświeceniowej epistemologii ucieleśnianej przez Juliette, to antyrewolucyjny przykład klasycznego porządku *mimesis*¹³.

Płaszczynami łączącymi Justynę i panną Zdarzyńską są: niezachwiana wiara w cnotę i bożą sprawiedliwość. Ich wiara jest wiarą niezłomną i wieczną. Nie podważają jej cierpienia i nieszczęścia doznawane przez bohaterki (od śmierci rodziców do fizycznego zniewolenia w przypadku Justyny i od rozłączenia z kochankiem do powtórnego wyrzeczenia się jego miłości w przypadku Pani Podczaszyny). Ich kontrolowane przez religię emocje nie pozwalają im na wyjście poza cnotę, Boga i radykalnie rozumianą moralność. Przeciw Stwórcy nie grzeszą nawet myślą. Biernie poddając się jego woli, konsekwentnie wierzą w boską i ludzką dobroć:

Złudne i nad wyraz krótkotrwałe jest zadowolenie, osiągnięte dzięki zbrodni. Czyż niezależnie od kary, jaką Opatrzność z pewnością wyznaczyła zdeprawowanym przez powodzenie, nie żywią oni w głębi duszy robaka, który tocząc ich nieustannie, zabrania cieszyć się pozornymi blaskami i zamiast rozkoszy pozostawia jedynie rozdzielające wspomnienie występnych czynów, dzięki którym doszli do tego, co posiadają? Tymczasem nieszczęśnik, którego przygniata los, znajduje pociechę w swej dobroci, a radości wewnętrzne, płynące z cnót jego, wynagradzają mu szybko niesprawiedliwość ludzką (J, 15–16).

Pani Podczaszyna jest idealna w swojej idealności: bezwzględnym posłuszeństwu Bogu i cnotie (cnota matki i żony). Jej postępowaniem kieruje nie kościelna, ale religijno-*tosamościowa* jurysdykcja – rygorystyczny kodeks moralny. Pani Podczaszyna nigdy nie wątpi. Nie krzyczy. Nie sprzeciwia się Bogu. Nie ma w niej słabości panny Zdarzyńskiej: emocjonalnego rozchwiania i wątpliwości przyszłej żony. Kiedy umiera jej syn, w ten sposób zwraca się do zropanzonego brata:

Wielbij ze mną, braciszku, wyroki niedościgłych sądów, które się spełniły na dziecięciu moim. Nie jest to karą, co było z woli Najwyższego. Koniec jestności naszej na ziemi, będąc chwałą Jego, daje mi poznać, iż nie ubliżałby sobie tej chwały, gdyby co przeciwnego nie przywidował w życiu syna mego. Oddaję cześć sprawiedliwości Jego, bo wymuszona łzami łaska byłaby może dla mnie nieznośniejszą karą (P, 278).

Pani Podczaszyna nie zna postoświeceniowego pożądania – postoświeceniowej rewolucyjnej kobiecości: antymonarchicznej, antyreligijnej i antypatriarchalnej¹⁴. Jej matczyzny żal jest żalem kontrolowanym. Jej małżeńska miłość – mi-

¹³ M. Jastrzębiec-Mosakowski, dz. cyt., s. 270–271.

¹⁴ Tamże, s. 271.

łością nadzorowaną. Jej emocje – emocjami pozbawionymi ambiwalencji. Pani Podczaszyna nie potrzebuje strychu¹⁵. Jest doskonałą żoną i matką do końca powieści. Niezmiennie pozostaje Justyną a nie Juliette. Nie ma w niej libertynizmu Manon Lescaut (1731) Abbé Prevosta. Nie podważa za Thérèse (1748) markiza d'Argens dogmatów Kościoła i państwa. Nie sprzeciwia się woli męża jak Królowa Kapryśnica (1758) Jana Jakuba Rousseau i nie musi zostać jak ona uśmiercona przedzeniem się potrawką z kurczaka¹⁶. Pani Podczaszyny nie trzeba dyscyplinować – od razu stanowi „twór” perfekcyjny, a jej przeznaczeniem jest bycie idealną w pełnieniu każdej z ról tradycyjnie przypisywanych kobiecie – doskonałą w odczuwaniu i postępowaniu (od litości do całkowitego oddania; od opieki nad chorymi w szpitalu do dbania o folwarczne kury). Na każdym etapie towarzyszą jej odpowiednio idealne emocje żony i matki. Jako żona jest cierpliwa i posłuszna. Jako matka pozostaje opiekuńcza i współczująca.

W powieści Krajewskiego nie pojawia się termometr lub barometr mierzący w wymiarze symbolicznym szeroko rozumiane meandry kobiecej uczuciowości (emocjonalno-erotyczne zachowania bohaterki)¹⁷. Pani Podczaszyna pozbawiona przez autora irracjonalności kobiecego temperamentu, nie przejawia skłonności do emocjonalnej przesady (jej uczucia i reakcje pozostają wyważone), dramatyzowania (charakteryzuje ją postawa akceptacji), próżności i egzaltacji (cechy te są jej zupełnie obce). Nie ma czego badać i czego mierzyć. Bohaterka powieści Krajewskiego to właściwie linia prosta, a nie krzywa:

Kobieta to piękno, wiele czułości, odrobina słabości, skromność, wstydlivość, fluktuacja, nieprecyzyjność, sam nie wiem ile cudownych zaokrągleń i krzywizn (zarówno w jej zachowaniu, ruchach jak i formach), oto właśnie piękno, i gracia. Wszystko to stanowi przeciwieństwo linii prostej, linii precyzji i sprawiedliwości, owego wielkiego gościńca, po którym kroczy mężczyzna¹⁸.

Pani Podczaszyna posiada wymienione przez Jules'a Micheleta kobiece cechy, ale z pewnością obce są jej jakiegokolwiek fluktuacje i nieścisłości (odznacza się stałością i precyzją). Nie odczuwa też żadnych emocjonalnych zaokrągleń i krzywizn, a jej zachowanie cechuje dążenie do określonego celu (od wychowania dzieci na dobrych obywateli do przebudowy obory, od przebudowy obory do usypania mogiły dla zmarłego męża). Mogiła Pana Podczaszego stanowi powieściowe połączenie tego, co „dzikie” (natura), z tym, co „uładzone” (sztuka). Jest

¹⁵ Odwołuję się tu do metafory wariatki na strychu Sandry Gilbert i Susan Gubar (szaleństwo i odosobnienie jako jedyna przestrzeń wolności dla kobiety); zob. tamże, s. 187.

¹⁶ Wymienione kolejno postacie kobiece są głównymi bohaterkami tekstów analizowanych przez Marka Jastrzębca-Mosakowskiego w trzech pierwszych rozdziałach jego monografii; zob. tamże, 25–24.

¹⁷ Informacje na temat symbolicznego zastosowania termometru lub barometru podają za Jastrzębcem-Mosakowskim; zob. szczególnie: tamże, s. 205–207.

¹⁸ Cyt. za: tamże, s. 205.

kolejnym potwierdzeniem idealności bohaterki Krajewskiego. Pani Podczaszyna jako wdowa staje się wzorem dla wszystkich wdów, tak jak wcześniej była wzorem dla wszystkich żon. W sielankowej scenerii:

Szum wody wpadającej w sadzawkę z ukrytej wysokości krzewiem i drzewami był na kształt kaskady, którą strumień z nagłą wpadający, w samym spadku zdawał się formować. Szmer ten przyjemny uszom tłumili wrzaskiem niestrachane w gniazdach swoich ptaszęta, których rozmaite głosy (...), wzbudzały we mnie [w Wojciechu Zdarzyńskim, bracie Pani Podczaszyny – przyp. autora] nadzwyczajną wesołość (P, 176),

postanawia wnieść mogiłę upamiętniającą męża. Kamienny grób Pana Podczaszego kontrastuje z bukoliczną scenerią miejsca, budząc w odwiedzającym go Zdarzyńskim prawdziwy smutek i prawdziwe zdziwienie:

dziwiąc się jakim sposobem Pani Podczaszyna mogła zachować w sercu tak wielkie przywiązanie, czyliż nie dosyć jest dla cnoty, myślałem sobie, że z tym mężem, którego nie powinna była kochać, żyła tak zgodnie? że mu okazywała przychyłność swoją? że go na koniec mile wspomina? Skądże to przywiązanie, którego podobny przykład rzadko się daje widzieć w małżonkach mocno się kochających (P, 178).

W funkcjonowaniu powieściowego folwarku uobecnia się idealność Pani Podczaszyny. Ten mikrokosmos (perfekcyjnie działający mechanizm) – natura i sztuka, rodzina i poddani chłopci – stanowi odbicie emocji głównej bohaterki. Od zaprojektowania nowoczesnej obory (wyobcowanie, samotność i próba asymilacji) do zaadaptowania ogrodu krajobrazowego ma miejsce wewnętrzna przemiana bohaterki (akceptacja, spełnienie i odnalezienie szczęścia w małżeństwie – Panna Zdarzyńska staje się Panią Podczaszyną):

Wejrzał na koniec Bóg łaskawy i dał nam terazniejszą panią. Ach! Miłościwi panowie [słowa te kieruje mieszkaniec wsi Pani Podczaszyny do Zdarzyńskiego i Pana Starosty – przyp. autora], lży mi stają w oczach, gdy sobie wspomnę, co ucierpiała w początkach. Ile razy córka moja, będąc naówczas za pokojową, widziała ją w kącie zalaną łzami i wzdychającą do Boga. Ile razy przybiegłszy do domu pobudziła nas wszystkich do żalu, opowiadając nam, jak widziała panią ocierającą oczy i udającą twarz wesołą, gdy usłyszała z daleka, że się jegomość zbliżał. Przecież wysłuchał Pan Bóg jej prośby. Odmienił się jegomość za staraniem pani, zaczął jej słuchać rady i spuścił się na koniec ze wszystkim na jej rząd i gospodarstwo (P, 232).

Emocje Zdarzyńskiej wpływają na zachowania mieszkańców w skali mikro (najbliższe otoczenie) i makro (wszyscy poddani). Pani Podczaszyna jest regulatorem społecznych działań i zachowań. Staje się inicjatorką reform agrarnych i reform obyczajowych. Pełni rolę i matki, i zarządczyni. Stanowi centrum powieściowego świata¹⁹ i jako tytułowa bohaterka, i jako przedpostoświeceniowa postać kobieca.

¹⁹ Na przykład, kiedy choruje, Zdarzyński zastaje po powrocie: „Dziedziniec pełny ludzi, milczenie w pokojach łkaniem tylko pokątnym przerywane, służący zasępieni smutkiem, który im wyciskał z serca żalodne westchnienia ” (P, 298–299).

Emocje Pani Podczaszyny to emocje kochanki zmuszonej do porzucenia kochanka (emocje uobecnione „mową bezpośrednią”) i reakcje doskonałego „tworu” tłumiącego w sobie tęsknotę za utraconą miłością (pragnienie połączenia z Panem Starostą poskromione matczynym oddaniem). Jednak za idealnością Pani Podczaszyny do końca tli się bunt panny Zdarzyńskiej, dlatego Krajewski uśmierca główną bohaterkę. Pani Podczaszyna nieznajdując wyjścia z dylematu miłości do ukochanego (wewnętrzne pragnienie) i dzieci (własna doskonałość), umiera.

WERONIKA PAWLIK-KWAŚNIEWSKA – *jestem absolwentką archeologii (specjalność: architektura) i filologii polskiej (specjalność: nauczycielska; specjalizacja: krytycznoliteracka), a obecnie studentką Studiów Doktoranckich w zakresie literaturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Pozostaję pod opieką naukową dr hab. Danuty Kowalewskiej. W swojej dysertacji doktorskiej opracowuję problematykę przedstawień bohaterek w męskich i kobiecych tekstach polskiego oświecenia. Efektem mojej działalności naukowej są liczne publikacje. Moje zainteresowania badawcze to: historia literatury i kultury oświecenia, feminizm drugiej fali (literatura polskiego oświecenia a postulaty feminizmu drugiej fali).*

EWA PEREPELICA
UNIwersytet w Białymstoku

PO PRZEJŚCIACH – Z PRZESZŁOŚCIĄ. DZIEDZICZENIE EMOCJI I *WŁOSKIE SZPILKI*

„Dziedzictwo jest trudne, składa się ze zbyt wielu nieszczęść, w których zbyt wielu ludzi odziedziczyło udziały, a nikt nie wie jak je zainwestować i co w ogóle z nimi zrobić. Dotyczy to zwłaszcza upokorzeń, które chciałoby się po prostu wykreślić z inwentarza, a jeśli to niemożliwe, pozbyć się ich, oddając komuś innemu”¹, pisze Magdalena Tulli we *Włoskich szpilkach*, które stały się tutaj pretekstem do rozważań o emocjach jako o części (lub całości) rodzinnego spadku, skryptu w kontekście dyskursu postpamięciowego. W szczególności będą mnie interesowały mechanizmy zapamiętywania emocji i sposoby ich przechowywania w pamięci „spadkodawcy” i „spadkobiercy”.

Magdalena Tulli o swoim (i nie tylko) dziedzictwie napisała dość późno, bo *Włoskie szpilki* to jej piąta² książka, stawiająca jednak poprzednie cztery w zupełnie nowym świetle. Pod pewnymi względami można uznać ją za pierwszą – nie tylko jako swego rodzaju „klucz” do odczytania pozostałych czterech, ale i pierwszą pisaną nie „zza pleców” narratora lub bohatera. Autorka przyzwyczaiła czytelnika do „automatycznych rebusów literackich”, „szycia”³ opowieści na jego oczach, czasem nawet jemu samemu oddając igłę z nitką. Patrząc od strony *Włoskich szpilek* na jej poprzednie powieści⁴ wydaje się, że Tulli stopniowo

¹ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011, s. 77. Dalej stosuje oznaczenie W i podaję numery strony.

² Nie licząc *Kolekcjonera snów* wydanego pod pseudonimem Marek Nocny.

³ Dosłownie – na przykład *Skaza* oparta jest na metaforze szycia: „Zacznie się od strojów. To krawiec dostarczy je wszystkie hurtem. Na oko dobrze fasony, paroma szczęknieniami nożyc powoła do życia przewidywalny repertuar gestów. Oto w kręgu światła ścinki tkanin, strzępy nici, a dookoła ciemno. Zamęt wyłoni z siebie fałd tkaniny, spięty szpilką zawiązek zaszewki. Zaszewka stworzy całą resztę”; M. Tulli, *Skaza*, Warszawa 2006, s. 5.

⁴ Najczęściej używanym kwalifikatorem stosowanym przy analizie prozy Tulli przed *Włoskimi szpilkami* wydaje się kryterium czasowe, wpisujące jej twórczość w przedział „literatury po roku ‘89”. Autorka często pojawia się w opracowaniach historycznoliterackich dotyczących tego czasu, jednak wielu badaczy poprzestaje zaledwie na wymienienu jej nazwiska

przygotowywała czytelnika, a może i samą siebie⁵, na tę historię najprawdziwszą, jawnie autobiograficzną, ale tak w swej naturze widać trudną do (z)niesienia, że nie dawała się tak od razu opisać wprost. Z pomocą przyszły metafory, dekoracje z tektury i świat, jak się wydawało powieściowy, pokazany zza kulis. Tym razem też mamy do czynienia z metaforami, swego rodzaju wewnętrznym (i zewnętrznym) obiegiem semantycznym oraz charakterystyczną dla Tulli „labiryntową” konstrukcją – tyle, że autorka sama pokazuje, jak się po niej porusza.

Włoskie szpilki podzielone są na siedem opowiadań/rozdziałów⁶, z których każde/każdy opowiada kolejną część właściwie jednej historii. Tym razem mamy⁷, kim jest narratorka – „urodzona w konkretnym miejscu i czasie, po Hitlerze i Stalinie”, w powojennej Polsce z małżeństwa kobiety ocalałej z Zagłady i obcokrajowca. Balansująca między dwoma światami, ojca i matki, między szarą Polską i jej wyrobami przemysłu państwowego, a kolorowym Mediolanem,

wśród innych twórców tego okresu. Część badaczy, idąc krok dalej, umieszcza też twórczość Tulli w konkretnym nurcie lub nurtach literatury współczesnej albo podaje ją jako przykład w problematyce specyfiki tej literatury. Prozę tę charakteryzuje się więc przy pomocy pojęć takich jak np.: postmodernizm, antypowieść, metapowieść, metaliteratura, autotematyzm, antymimetyzm, które nie do końca oddają specyfikę tej literatury, ułatwiają natomiast zadanie badaczowi, pozwalając zastosować narzędzia z konkretnego pojęciowego obszaru. Ciekawy wydaje się fakt dosyć częstego umieszczania prozy Tulli na biegunach omawianych kryteriów/problemów. Jako przykład przytoczyć tu można analizę języka i stylu prozy po roku '89 przeprowadzoną przez Jerzego Jarzębskiego, który umieszcza *Sny i kamienie* właśnie na „krańcach” omawianego typu powieści (J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę*, Kraków 1997, s. 172–173). Kinga Dunin, omawiając recepcję społeczną w literaturze współczesnej, kilkakrotnie jako przykład przywołuje prozę Tulli. Szczególne miejsce przypada *Snom i kamieniom*,⁸ które umieszczone zostają na płaszczyźnie kontrprzykładu (K. Dunin, *Czytając Polskę*, Warszawa 2004). Przemysław Czapliński z kolei określa prozę Tulli, jako „najpełniejsze wcielenie” „nierealistycznej (nieepickiej, antymimetycznej) postawy pisarzy tuż po 1989 roku, a więc strategii literackich, które w potocznym rozumieniu odwracały się od poznawczych zobowiązań literatury” (P. Czapliński, *Polska do wymiany, późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009). Biorąc natomiast pod uwagę analizę konkretnych powieści, na szczególną uwagę zasługują prace: J. Arlt, *Przestrzeń lustrzana. O „Trybach” Magdaleny Tulli*, w: *Mity, mitologie, mityzacje*, red. L. Wiśniewska Bydgoszcz 2005; A. Izdebska, *Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji*, w: *Inna literatura. Dwudziestolecie 1989 – 2009*, red. Z. Anders, J. Pasterski, Rzeszów 2010; M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001; A. Węgrzyniak, *W trybach Magdaleny Tulli*, „FA-art” 2006, nr 1–2.

⁵ Książka została wydana właściwie „przypadkiem”, teksty, które się na nią złożyły pisane były na zamówienie prasy zagranicznej (głównie niemieckiej) i nie miały ukazać się w postaci książkowej.

⁶ Rozdziałów lub opowiadań. Osobiście wolałbym traktować *Włoskie szpilki* jako całość, więc skłaniam się bardziej ku myśleniu o rozdziałach/częściach jednej historii niż zbiorze opowiadań – chociaż, biorąc pod uwagę historię powstania tej książki, trudno jest traktować ją jako spójną powieść.

⁷ Tulli tutaj także skrzętnie ukrywa wszelkiego rodzaju „konkrety”, mamy więc „Karolinę lub Małgorzatę”, „niech to będzie Łódź” czy „nazwijmy je Mediolanem”.

między dwoma kompletami klocków niedających się ułożyć w całość z powodu nigdy nie pasujących do siebie krawędzi. Osobnymi „kompletami” są też przedszkole i potem szkoła, gdzie wyraźnie widać, że nadal kilkanaście lat po wojnie powietrze nasączone jest tymi samymi wojennymi emocjami. Za mokre przecieradło lub wylaną zupę w przedszkolu grozi publiczna egzekucja – „Winni czekali pod ścianą, cała szóstka, ubrana już w paltka, gotowa do wywiezienia tam, gdzie ich nauczą. Zanosili się płaczem, żadnej nauki nie pragnęli, tylko aktu łaski” (W, 15).

Mała dziewczynka zdaje się nie pasować do żadnego z dwóch światów. W Mediolanie, gdzie spędzała każde wakacje, nie czuła się dobrze, przebywając wśród dorosłych i nudząc się niesamowicie. W Polsce, wśród rówieśników, nie było lepiej – jako ta inna, z umazaną atramentem buzią (bo ssała stalówkę), nadgryzionymi kasztanami i zasmarkanymi chusteczkami krępująco wypadającymi z kieszeni, wiecznie spóźniona, z nie tym co trzeba kompletem książek, była przez resztę rówieśników odsuwana i stygmatyzowana.

Już jako dorosłą widzimy narratorkę, opiekującą się chorą na alzheimera matką, która funduje swojej córce niezaplanowaną podróż w czasie, zamieniając ją w coraz to inne osoby, w zależności od tego, w jakim miejscu sama się aktualnie znajduje. Dość bezlitośnie (dla córki) miesza ze sobą różne chciane i niechciane wspomnienia, wstrząsa chronologią zdarzeń aż ta rozpada się, myśląc ze sobą czasy (wojny, PRL-u, matki, nauczycielki, kuzynki). Czas zapętlą się tutaj niejednokrotnie, pozwalając na mniej lub bardziej wirtualne spotkania:

Kuzynka, do której się zwracała, już nie mogła odpowiedzieć osobiście. W jej imieniu pokiwałam głową. Wiedziałam, że w tym wszystkim w najmniejszym stopniu chodzi o mnie. Pojawiłam się w życiu mojej matki jako pomoc domowa z możliwością podejmowania w razie potrzeby dodatkowych ról. Musiałam tylko się orientować, kim jestem tego popołudnia (W, 36).

Warto wspomnieć w tym miejscu, że właściwie trudno powiedzieć, czy córka kiedykolwiek, w jakimkolwiek z maczynych „wspomnień” jest sobą samą – czyli córką. Dodatkowo matka, błędząc gdzieś w przeszłości jakiegoś dziecka usilnie poszukuje, próbując nawet narratorkę w te poszukiwania włączyć.

W pewnym momencie, w wyniku szczególnego zapętlenia czasu dochodzi do wyjątkowego spotkania. Narratorka obserwuje siebie samą, jedenastoletnią, wracającą chyba ze szkoły, znowu bez klucza⁸, całą zmarzniętą (rozpięta, bez rękawiczek, a mamy zimą 1966). Zabiera dziewczynkę na obiad do pobliskiego baru. Chciałaby w jakiś sposób jej/sobie pomóc, ale okazuje się to niemożliwe:

⁸ Klucz wydaje się we *Włoskich szpilkach* przedmiotem niezwykle istotnym – nie dość, że dziewczynka zawsze ostatecznie zostaje bez tego, który daje dostęp do domu, to już później nie ma również tego, który otwiera pozostawioną jej w spadku ciężką kasetkę.

Dziewczynka nie była królewną, też miała na ustach pieczęć milczenia, choć z innego powodu. Niezbyt dobrze wiedziała, kim jest i nie znała słów, którymi zdołałaby opisać swoje położenie. Bo przecież nie działa się jej żadna krzywda. Z przykrości znała tylko te drobne. Dużo drobnych przykrości (W, 114).

„Skąd miała wiedzieć, że kłopoty, z którymi nie potrafi się uporać, są starsze od niej. Że tak samo jak białe kafle w kobaltowoniebieski wzór wzięły się z poprzedniego świata. Z tego, który płonął i rozsypywał się w gruzy wiele lat przed jej urodzeniem. Bo właśnie w tamtym świecie żyła matka, kiedy coś w niej zgasło (W, 12).

Pomoc nie jest możliwa, bo świat w pewnym sensie płonie i rozsypuje się nadal, dziedzictwo zostaje przekazywane dalej i niewiele można już z tym zrobić. Właściwie jest to przesłanie nie tylko z *Włoskich szpilek*, ale z prozy Tulli generalnie. Światy rozpadały się i w *Czerwieni*, i w *Trybach*, i w *Skazie* bez względu na działania bohaterów.

Tulli nie interesuje jednak, kto jest winien, odpowiedzialnością obarcza swoich bohaterów tylko o tyle, ile wymagają okoliczności. Nie pyta, kto za ten cały bałagan odpowiada, ale jak to się właściwie stało, że powstał. Ekspozuje zatrucie Zagładą, ale i ocaleniem, nie sposób jest określić, co było gorsze. Wszystko to pozwala, na czytanie tej książki również jako opowieści o samej pamięci, o „dorastaniu” do dzieciństwa, w którym otrzymujemy stos „spadkowych” prezentów.

„Jeśli myślimy o więzach rodzinnych jako o otrzymanych, a nie wybranych, to są one nie mniejszym aspektem niż nasza narodowość, rasa, przynależność klasowa, czy płeć”⁹, pisze Annette Kuhn w książce *Family secrets: acts of memory and imagination*. Razem z „więzami” otrzymujemy również tak zwany skrypt rodzinny¹⁰, czyli rodzaj sekwencji¹¹ powtarzających się w kolejnych pokoleniach. Inaczej mówiąc, jest to swoisty scenariusz, wyznaczający konkretną rolę do odegrania. Skrypt powstaje w dzieciństwie i traktuje się go jako rezultat dziecięcych reakcji na różne wydarzenia oraz transakcji między rodzicami a dzieckiem. Nieco upraszczając, można powiedzieć, że skrypty rodzinne to rodzaj definiowania sposobu określania się danej jednostki wobec siebie i innych z perspektywy „rodzinnej”. Wpływ skryptów nie ogranicza się jednak do poszczególnych pokoleń, ale w wyniku nakładania się na siebie kolejnych części, ma charakter międzypokoleniowy: oznacza to, że scenariusz tworzą również dziadkowie, pradiadkowie¹²

⁹ A. Kuhn, *Family secrets: acts of memory and imagination*, London 2002, s. 1. Wszystkie tłumaczenie w tekście pochodzą ode mnie.

¹⁰ Zob. E. Berne, *Games people play: the psychology of human relationships*, London 2010 (publikacja dostępna jest również w języku polskim: E. Berne, P. Izdebski, *W co grają ludzie: psychologia stosunków międzyludzkich*, Warszawa 2012). Ciekawym kontekstem do badań Berne’a jest również koncepcja COEX-ów (COndensed EXperience) Stanisława Grofa.

¹¹ Zob. J. Byng-Hall, *The family script: a useful bridge between theory and practice*, „Journal of Family Therapy” 1985, t. 3.

¹² Por. J. Byng-Hall, dz. cyt.

itd. Teoria skryptów wydaje się szczególnie pomocna, jeśli mamy do czynienia z doświadczaniem jakiejś traumy w którymś z pokoleń. Tutaj dziedziczone są nie tylko „scenariusze”, ale mówiąc za Tulli również:

[Dziedziczeniu podlegają] na przykład udziały w wielkich bitwach. Wnukowie tak łatwo się z tego nie wyplączą. Dostali po ułamku procenta z tej stalingradzkiej albo tej na Łuku Kurskim, niektórym trafiło się po parę scen z walk ulicznych w Berlinie, same nieczytelne fragmenty (W, 64).

Zazwyczaj spadkobierca nie jest świadom posiadanego spadku, gubi się we własnej, odgrywanej roli, nie wiedząc, skąd wzięły się poszczególne rekwizyty i co ma z nimi zrobić (nieczytelne fragmenty). W przypadku traum „uwarunkowanych historycznie” spadkobiercą staje się całe (a przynajmniej znakomita większość) społeczeństwo.

Byliśmy za młodzi, żeby wiedzieć przez jakie zaszłości cierpimy, szesnaście lat po przegranej wojnie. Osiemnaście lat po Jalcie, gdzie nasz los się rozstrzygnął, awansem, jeszcze zanim przyszliśmy na świat (W, 8).

I dalej:

Niemcy najpierw wygrali, potem przegrali, Rosjanie na odwrót, przegrali najpierw a wygrali potem. Nasz kraj przegrał i najpierw, i potem. Siedząc nad nieco przypaloną mleczną zupą z makaronem, pełną wstrętnych kożuchów, musieliśmy łyknąć i to (W, 9).

We *Włoskich szpilkach* znajdziemy jeszcze wiele przykładów przenoszenia cierpienia z jednego człowieka na drugiego, „z dorosłych na dzieci”. Jest to swego rodzaju skaza, mutacja w pamięci genetycznej, której nie da się naprawić. „Spadek” kojarzony na ogół przecież z czymś pozytywnym, przyływem „dóbr”, przybiera tu zupełnie inną formę. Ważny jest już sam aspekt funkcjonowania wśród ściśle określonych zasad – ram prawnych, które nadają moc sprawczą woli spadkodawcy lub w przypadku jej braku, w zależności od sytuacji, stanowią o dalszych losach „majątku”. Przy całej materialności nierozzerwalnie związanej z formułą „spadku”, pozornie mogłoby się wydawać, że może być ona wykorzystana na potrzeby tego tekstu jedynie jako metafora. Pozornie, ponieważ dziedziczone są nie tylko schematy, emocje (o czym będzie jeszcze mowa), ale również i przedmioty, które później dane emocje/wspomnienia wywołują. Dziedziczone jest więc coś trudno uchwytnego, wyjątkowo niematerialnego, ale i zarazem cały zbiór przedmiotów będących, można powiedzieć, nośnikami/transporterami tego, co nieuchwytnie.

Przedmiotom w prozie Tulli należy poświęcić tu większą uwagę z racji ich, często pomijanego, ciężaru semantycznego. W dość ascetycznym¹³ świecie, jaki

¹³ Mam tu na myśli jedynie, mówiąc językiem Tulli, scenografię, światy, których „prawdziwość” zazwyczaj poddawana jest w wątpliwość a wszelkie szczegóły zacierane.

autorka kreuje, ogryzek jabłka¹⁴, czerwona nitka¹⁵, ogniotrwała kasa¹⁶ czy wreszcie włoski elementarz i szpilki wydają się grać szczególną rolę – jako jedyne bądź jedne z niewielu, wydają się „dopowiedziane”, w pewnym sensie skończone i możliwe, że przez to tak bardzo widoczne. Konsekwencją ich „widoczności” jest przybranie charakteru „bodźca”, wpisanie w rolę przewodniaka akcji i buzujących emocji. Jako przykład można chociażby przywołać wspomniane już szpilki lub kasetkę – „sprawczynię” wszystkich nieszczęść:

Bohaterka tej historii też nie znalazła żadnej bitwy w swojej części spadku. Zamiast bitew było tam coś o wiele bardziej kłopotliwego. Powiedzmy, zamknięta kasetka, nie bardzo duża, przy tym ważąca, dajmy na to, parę ton. Bez kluczyka, który gdzieś przepadł (W, 65).

Gdyby to był mój przypadek, wiedziałabym, że nic nie zostanie mi oszczędzone, że tak czy owak muszę znaleźć sposób, by włamać się do kasetki i obejrzeć swoje dziedzictwo. Podatek spadkowy ściągany był awansem, od zawsze, a płaci się go do końca życia, jeśli nie dłużej (W, 65).

Można by więc powiedzieć, że u Tulli przedmioty bardzo zwyczajne otrzymują rolę całkiem niezwykłą – jako nośniki tego, co najistotniejsze, wieczne i niezależne od okoliczności. Przykład z kasetką, użyty tutaj ze swego rodzaju premedytacją, pokazuje to w dość jaskrawy sposób.

Takiego właśnie materialnego i zarazem niematerialnego spadku dotyczy również termin postpamięć ukuty przez Marianne Hirsch. W artykule *Generation of Postmemory* Hirsch pisze: „sztuka, literatura i świadectwo drugiego pokolenia są reprezentowane przez próbę zilustrowania długoterminowych skutków życia stosunkowo blisko bólu, depresji i rozbitcia osób, które przeżyły i były świadkami ogromnej, historycznej traumy”¹⁷. Dla Hirsch bycie „świadkiem” poprzez przy-

¹⁴ W *Trybach* pojawia się na samym początku w cyrkowej metaforze, potem w postaci jabłka „na które nikt nie ma ochoty”, na stole linoskoczków, by w końcu zamknąć powieść ponownie ogryzkiem – tym razem rzuconym w narratora. Podkreślona tu zostaje tekstowa płaszczyzna powieściowego świata – liczą się poszczególne słowa. Otwierają i zamykają fabułę. Takich konstrukcyjnie istotnych słów w powieści Tulli jest znacznie więcej

¹⁵ W *W czerwieni* róża wypruta z robótki Stefani czekającej na powrót Kazimierza i zmieniona w latające strzępki czerwonego jedwabiu „naznacza” bohaterów, w pewnym sensie skazując ich na śmierć (każdy, na kogo ramieniu osiadła czerwona nitka ginął).

¹⁶ W *Skazie* porządek zostaje zakłócony przez upadek z dźwigu ciężkiej ogniotrwałej kasy i prowadzi jak lawina do nadciągającej katastrofy. Najpierw pojawiają się wstrząs i zniszczenia, potem krach na giełdzie i zamach stanu z rewolucją i dyktaturą na końcu. Ciekawa do przesłędzenia byłaby tutaj również „relacja” kasy ze *Skazy* oraz kasetki z *Włoskich szpilek*.

¹⁷ „Second generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child’s confusion and responsibility, by the desire to repair, and by the consciousness that the child’s own existence may well be a form of compensation for unspeakable

swojenie/adopcję „retrospective witnessing by adoption”, to „przejęcie” traumatycznych doświadczeń oraz wspomnień innych jako własnych, a więc możliwych do wpisania we własną historię.

Postpamięć tłumaczona jest więc tutaj jako: „struktura inter- i trans-pokoleniowej transmisji traumatycznej wiedzy i doświadczenia. Jest konsekwencją traumatycznego „przypomnienia”, ale (nie jak w przypadku stresu pourazowego) na poziomie pokoleniowym”¹⁸. Nośnikami takiej „pamięci” są między innymi zdjęcia oraz opowieści, narracje zarówno te „jawne”, przekazywane z dumą („udział w bitwach”), jak i te skrzętnie ukrywane, składające się na rodzinne sekrety, czasem dochodzące do głosu jeszcze wyraźniej, chociaż niewypowiedziane.

Same zdjęcia we *Włoskich szpilkach* nie wydają się mieć takiego znaczenia, jakie przypisuje im w kontekście postpamięci Hirsch¹⁹. Ich rolę przejmują ponieważ wspomniane wcześniej przedmioty. Tulli wspomina jednak o fotografiach dokumentujących Zagładę:

Gdybym mogła zabrałabym te zdjęcia do domu. Lecz one podobnie jak hasło „Arbeit macht frei”, skradzione i odzyskane pewnej wiosny, nie należą do mnie. Jedyne, co w nich podlega dziedziczeniu i w czym mam swój udział to wstyd. A z tym trudno się pogodzić. Nawet poniżenie powinno mieć swoje granice. Oni na pewno woleliby zostawić po sobie zupełnie inne zdjęcia. Te, na których widać, że kiedyś żyli inaczej. Zdjęcia z rakietą tenisową. Z psem. Pech chciał, że rodzinne albumy przepadły (W, 74).

Szczególnie znamienne wydaje się ostatnie zdanie – można powiedzieć, że ponieważ „rodzinne albumy przepadły”, trudno jest zidentyfikować doświadczenia własnych rodziców, bo te utonęły w przeżyciach zbiorowych – w pewnym sensie te fotografie (i doświadczenia) nie należą do nikogo i należą do wszystkich. Podobnie jak chmura²⁰ „żałobnej czerni”, na którą natrafia bohaterka:

Za sprawą frontów atmosferycznych, kapryśnych wiatrów przepędzających ją stąd tam z czasem utraciła fason, tu się skurczyła, tam rozciągnęła, porwała się na brzegach. Ale nie rozwiała się nigdy. Jej substancja była zbyt różna od powietrza, aby się z nim zmieszać (W, 74).

loss.”, M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, facweb.northseattle.edu/HirshPostmemory.pdf [dostęp: 1.07.2013].

¹⁸ „And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove”, tamże.

¹⁹ Zob. M. Hirsch, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge 2002.

²⁰ „Wyglądała jak wielki obłok gęstego, czarnego dymu. Wisiała prawie na wysokości oczu i tymczasem zdążyła podplynąć jeszcze bliżej. Nie da się uciec, pomyślała bohaterka tej historii, przebieranie nogami do niczego nie prowadzi” (W, 126).

Chmura jako to, co pozostało po spalonej wraz z innymi części rodziny bohaterki, krąży bezustannie po świecie tylko czasami wywołując zamieszanie i dławiąc tych, którzy w niej mogą poszukiwać zagubionych części własnego dziedzictwa.

U Tulli zarówno Zagłada, jak i ocalenie godzą w elementarne poczucie rzeczywistości. Po Zagładzie pozostała chmura, która nigdy nie zmiesza się z powietrzem, zawsze będzie nawiedzać tych, do których dziedzictwa należy. Ocalona matka tylko udaje, że żyje, jej dziecko rodzi się, aby stać się kamuflażem tego stanu, w jakiś sposób „wpisać” ją ponownie w życie, tak aby nikt nie zauważył jego braku. Dorosłe dziecko z kolei przekazuje tę chorobę dalej „przez spojrzenia, przez westchnienia i przez dotyk”, dostaje się również jej synom.

We *Włoskich szpilkach* najważniejszym i jednocześnie najmocniejszym nośnikiem są emocje, mimo, że „mącą umysł”, to właśnie one są prawdziwe. Wszystko inne jest przechodnie i poddane w wątpliwość: role, kostiumy, dekoracje z dykty. Nie znajdziemy tutaj określeń: Polak, Żyd. Znajdziemy jakieś miasto do złudzenia przypominające Warszawę i poddany już na samym początku w wątpliwość Mediolan. Ale cierpienie i pamięć o nim są prawdziwe.

„Pojawienie się jakiegoś stanu emocjonalnego zakłada często – ale nie zawsze – świadomą ocenę”²¹. Ocena ta poprzedza emocję i wpływa na jej jakość, będąc częścią „poznawczego komponentu emocji” (stymulacja zmysłowa, rozpoznanie, ocena środowiska). Emocje mają znaczący wpływ na to, jak i co zostaje zapamiętywane. Nasze wspomnienia przeszłych stanów emocjonalnych, czy wydarzeń wywołujących silne emocje mogą być „częściowo rekonstruowane (interpretowane) przez pryzmat aktualnych ocen określonych wydarzeń”. Dodatkowo, łatwiej przypominane są te zdarzenia, które związane są z emocjami przeżywanymi w teraźniejszości.

Na proces zapamiętywania w dużej mierze mają wpływ również nasze schematy poznawcze, czyli „struktury za pomocą których ludzie organizują swoją wiedzę o świecie”²². To od nich zależy w dużym stopniu, co i jak zostaje zapamiętane. Oczywiście nie jesteśmy w stanie zapamiętać całości np. danego wydarzenia a tylko część, na której wybór mają wpływ właśnie owe struktury. Efektem jest swego rodzaju „nakładanie” się na siebie wspomnień „dopasowywanych” do posiadanego wzoru, tak, że właściwie potem przypominamy sobie to, czego w istocie nie było, a zostało dodane dla zgodności ze schematami poznawczymi²³.

„Pamięć nie zachowuje przeszłości, lecz dostosowuje ją do obecnie panujących warunków (...) zawsze zaczyna się od odbicia teraźniejszości i biegnie w tył czasu”²⁴. Ma więc charakter odtwórczy, „nie możemy uzyskać dokładnej kopii

²¹ A. Dąbrowski, *Wpływ emocji na poznawanie*, „Przegląd Filozoficzny” 2012, nr 3, s. 320.

²² L. Ratkowska-Widlarz, *Narracje (relacje świadków) w warsztacie antropologa Kultury. Pamięć i antropologia*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2011, nr 1, s. 49.

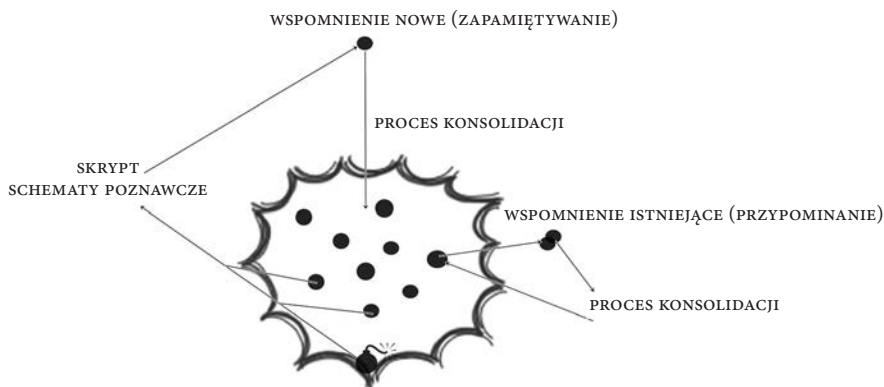
²³ Tamże.

²⁴ K. Hastrup, *Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1–2, 1997, s. 22–28, cyt. za: L. Ratkowska-Widlarz, dz. cyt., s. 53.

przeszłych zdarzeń – jak w przypadku nagrania dźwięku, lub obrazu – lecz od-twarzamy (tzn. tworzymy od nowa) nasze wspomnienia z kawałków i okruchów rzeczywistych zdarzeń, przefiltrowanych i zmodyfikowanych, przez nasze wyobrażenia o tym, co mogło być i co powinno być²⁵. Zapamiętywanie „organizowane” jest w dużej mierze więc tak, aby zgadzało się z naszym schematem.

W zeszłym roku w wyniku badań Thomasa Agrena²⁶ ustalono, że świeżo powstałe wspomnienia emocjonalne mogą zostać wymazane z ludzkiego mózgu, co może być przełomem w badaniach nad pamięcią i strachem. Jak się okazuje, przywołanie zdarzenia, miejsca lub czegokolwiek z przeszłości powoduje, że pamięć staje się na chwilę niestabilna – zachodzi proces konsolidacji²⁷, podobnie, gdy tworzą się nowe, świeże wspomnienia. W wyniku tego, procesu, „przypominanie” sobie czegoś jest bardzo zbliżone do „zapamiętywania” czegoś nowego. Dzieje się tak dlatego, że nie pamiętamy emocji „w oryginale”, ale przywołujemy to, co zostało zapamiętane ostatnim razem, gdy myśleliśmy o danym zdarzeniu, czyli właściwie podczas ostatniego „przypomnienia”, i utrwalamy ponownie – razem z „naddatkiem”.

Spróbujmy podsumować nasze rozważania w postaci uproszczonego schematu:



Rys.1. Źródło: opracowanie własne.

Okrągłe punkciki przedstawiają zapamiętane emocje, będące częścią pamięci długotrwałej (struktury). Na nowe wspomnienie (punkt poza „strukturą” na górze schematu) mają wpływ nasze schematy poznawcze, skrypt, czyli inaczej otrzymany „spadek” (na schemacie przedstawiony w postaci bomby) oraz inne utrwalone wspomnienia budujące tożsamość i „przyswajalność” konkretnych

²⁵ E. Aronson, *Człowiek istota społeczna*, Warszawa 2006, s. 139.

²⁶ Zob. T. Agren, *Disruption of Reconsolidation Erases a Fear Memory Trace in the Human Amygdala*, „Science” 2012, nr 337.

²⁷ Utrwalenie nabytych informacji, śladów pamięciowych w mózgu. Znacznie uproszczając można powiedzieć, że w wyniku konsolidacji informacje z postaci dynamicznej „przechodzą” w postać strukturalną.

emocji. Wspomnienia przywoływane z pamięci ulegają ponownie procesowi konsolidacji i trafiają z pewnym naddatkiem właściwie jako nowe. Czego to dowodzi? Wnioski są dosyć śmiałe, ale można je potraktować jako rodzaj eksperymentu – okazuje się bowiem, że nasz spadek jest za każdym razem „reaktywowany” i zmieniany, ale nie pod postacią wspomnień konkretnych wydarzeń, a właśnie emocji, które mają tak ogromny wpływ na to, co i w jaki sposób jest zapamiętywane. Pokazuje to też, w dość przewrotny sposób, że mimo upływu czasu i ciągłych „reaktywacji” emocje wracają w podobnym kształcie. Można wytłumaczyć to nie „siłą” przekazywanej z pokolenia na pokolenie pamięci o traumatycznych wydarzeniach, a samą powtarzalnością podobnych emocji (niekoniecznie uwarunkowanych historycznie), które po prostu trafiają na podatny grunt.

Włoskie szpilki dostarczają jeszcze jednego cennego spostrzeżenia dotyczącego dziedziczenia emocji czy pamięci rodzinnej w ogóle. Wiemy już, że nie należy ona do przeszłości, ale też i nie do teraźniejszości. Bez względu na to, co zrobimy albo czego nie zrobimy, twierdzi Tulli, choroba²⁸ i tak przeniesie się dalej:

Tak, zginęliśmy. Oto dlaczego żyję tylko na pół gwizdka, w każdej minucie wąpiąc w grunt pod nogami, chmury, trawę i wszystko inne. Stąd skrywana niechęć do planowania na dłuższą metę. Stąd ironia – ostatnia deska ratunku. Stąd nieufność wobec rzeczywistości, która – co może się okazać w najmniej oczekiwanym momencie – przy pozorach solidności zrobiona jest z łatwopalnej tektury. Najbardziej przeszkadza brak dostatecznie silnej wiary w istnienie świata. To choroba, która przenosi się na potomstwo przez spojrzenia, przez westchnienia i przez dotyk. Nauczyłam moich chłopców czegoś innego, niż było trzeba, a stało się to, zanim zaczęli stawiać domki z klocków (W, 73–74).

Gdyby zacząć szukać winy w poprzednich spadkach, dotarlibyśmy ostatecznie do początku świata – „wszyscy są tak samo winni”, powiedziała autorka w jednym z wywiadów. To jest ta nieuchronność pędzącego świata²⁹, zawsze pojawi się gdzieś ten rewolwer, który prędzej, czy później, w którymś akcie będzie musiał wypalić. Zawsze będziemy oscylować „wokół centralnego urazu, zadawnionego i wypartego, który niespodziewanie powraca i poddaje rewizji aktualną rzeczywistość. Formacja ta nie chce wyleczenia, raczej spełnia się w obsesyjnym wpatrywaniu się w otwartą ranę. Uraz staje się jej fetyszem, maską „czegoś innego”, tajemnicą, której sama, nieświadoma, kultura ta nie potrafi inaczej zakomunikować”³⁰, jak pisze Joanna Tokarska-Bakir. „Będziemy przez pokolenia przemykać z jednego snu w drugi, z drugiego w trzeci” (W, 143).

²⁸ Tulli oscyluje właściwie wokół dwóch metafor dziedziczenia, traktowanego jako spadek oraz zaraza, choroba.

²⁹ Znana również z wcześniejszych powieści tej autorki.

³⁰ J. Tokarska-Bakir, *Rzeczy mgliste*, Sejny 2004, za: K. Bojarska, *Obcy w „Tworkach”, obcy w „Achtung Zelig” – próba rekonstrukcji strategii literackich i wizualnych w kontekście Zagłady i post-pamięci*, www.badanialiterackie.pl/obcy/103-111_Bojarska.pdf [dostęp: 1.07.2013].

EWA PERPELICA – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Od niedawna zafascynowana tematyką spadków całkowicie niematerialnych. Miłośniczka futerkowatych, sama posiada egzemplarz – model mieszany podlaski, mały, rudy i nieco wredny.

MAREK PIENIĄŻEK

UNIwersytet PEDAGOGICZNY IM. KEN W KRAKOWIE

BUDZIĆ EMOCJE, WYTWARZAĆ REALNOŚĆ. POEZJA JAKO PERFORMATYKA WYDARZENIA

POETYKA PROMOCJI/EMOCJI

Zacznijmy od spostrzeżenia, które wiele mówi o źródłach sukcesu literackiego. Otóż podczas seminarium¹ poświęconego książce *Miłosz. Biografia* jej autor, Andrzej Franaszek, zapytany o możliwość uprawiania nauki o literaturze opartej przede wszystkim na rozległej, funkcjonalnej wiedzy o biografii twórczej, zauważył, iż z tego punktu widzenia poezja Miłosza odsłania swoją szczególną zdolność: zdolność budzenia afektów. Co prawda na podstawie badania struktury tekstów nie jest łatwo powiedzieć, w jaki sposób Miłosz osiągał ów efekt i jak budował teksty, by wzruszać czytelnika. Z całą pewnością można jednak stwierdzić, iż wiersze autora *Doliny Issy* pokazują, że posiadał on rzadką umiejętność budzenia emocji – przyznał biograf poety.

W dzisiejszej praktyce czytelniczej okazuje się, że o znaczeniu lub randze dzieła literackiego przekonujemy się nie poprzez jego jakości immanentne, których poprzez analizę często nie potrafimy wyprowadzić, ale poprzez rozmaicie manifestowany skutek, który obserwujemy pod wpływem odbioru. Zatem nie tyle struktura utworu i semantyczna zawartość, nie forma, nie tekstologiczne subtelnosci a performatywny efekt, udana odpowiedź na gust i zapotrzebowanie odbiorców (w tym krytyków i wydawców) decydują o wysokiej ocenie dzieła.

Łatwiej docenić rangę takiego przesunięcia uwagi, gdy zauważymy za badaczami kultury współczesnej, że „Ostatnie lata w naukach humanistycznych i społecznych przyniosły wzmożone zainteresowanie relacjami pomiędzy życiem ekonomicznym a życiem emocjonalnym. Jest to między innymi efekt tzw. zwrotu afektywnego, w ramach którego podkreśla się, że jednostka to nie tylko zbiór unikalnych przekonań i wartości, świadomość i ośrodek decyzyjny, racjonalny aktor kalkulujący każdą decyzję i usiłujący maksymalizować korzyści, zwierzę

¹ Otwarte seminarium „*Miłosz. Biografia*” – *forma niemożliwego życia*, prowadzenie: P. Próchniak, Instytut Filologii Polskiej w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie, 13.12.2012 r.

wytwarzające znaczenia i nadające światu sens – ale także ktoś, kto odczuwa, jest targany emocjami i usiłuje je okiełznać; ktoś, kogo działania to często efekt nieurefleksyjnych afektów².

W stylu odbioru literatury, czy to popularnej czy naukowej, również widoczna jest tendencja do odchodzenia od modelowych, historycznych i systemowych ujęć tekstów literackich w stronę afektywnych reakcji czytającego/działającego podmiotu, warunkowanego rankingami, reklamą, modą, podążaniem za aktualnym trendem (świadczy o tym np. kariera uniwersytecka kolejnych zwrotów: genderowego, etycznego, performatywnego, etc.). Dlatego warto poddać głębszej refleksji koncepcję dzieła literackiego jako performatywnego, wieloperspektywicznie i zarazem jednostkowo ukontekstowanego wydarzenia, w którym specyficznie ukierunkowane i zarządzane emocje stanowią podstawowy budulec.

Nawet najbardziej intymny akt twórczy w sposób nieunikniony jest zakorzeniony w intersubiektywnej przestrzeni kultury. Będący jego efektem wiersz, wieczór autorski, spektakl, powieść, spotykają się z odbiorcą w afektywnym punkcie odbioru, jest to bowiem punkt komunikacji (po części wspólnego) doświadczenia, świadectwa sposobu bycia w świecie. Poezja, zmierzając od doświadczenia, przez jego konceptualizację i tekstowe uchwycenie do doświadczenia ponownie odsłoniętego w odbiorze, jest więc żywym istnieniem ja, uprzestrzennieniem świadomości i jej rozprzestrzaniem na jakiś zakres praktyk kulturowych, także praktyk wspólnoty narodowej. Podstawowe pytanie brzmi jednak: jaki musi być tekst, aby był podstawą poetyckiego wytwarzania prywatnej, a w dalszej kolejności, społecznej REALNOŚCI? Odpowiedź wydaje się prosta: nie może być obojętnym, musi budzić emocje, działać w innych i poprzez innych, wzruszać, powinien tworzyć świat (wspólnotę) samym swoim odczytaniem. Czyli jak? Bezinteresownie czy z rozmyślnym użyciem mechanizmów promocyjnych?

Pytanie jest istotne, ponieważ pole do bezinteresownych zachowań twórczych w obecnych warunkach kulturowych drastycznie się zawęża. Proces ten przebiega pod wpływem celowych zabiegów zarządzania tzw. zasobami ludzkimi – czyli także emocjami – w korporacjach, wydawnictwach, wszelkich jednostkach administracyjnych, ministerstwach edukacji i nauki, i oczywiście w przestrzeni medialnej³. Literaturę, jako produkt rynkowy, który jest wytwarzany nie tylko przez autora, ale i przez zespół redaktorów, doradców, speców od promocji, wizerunku, marketingu, korektorów oraz specjalistów od estetyki tekstu i okładek również trzeba zaliczyć do sfery zarządzania emocjami, liczącej się ze skapitalizowanym i obliczonym na zysk mechanizmem odbioru czytelniczego. Duże wydawnictwa funkcjonują na zasadzie korporacji, dyskurs produkowany przez takie przedsię-

² A. Dembek, M. Halawa, M. Krajewski, *Wprowadzenie*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 4, s. 7.

³ A. Szarecki, *Zaangażowany pracownik, kontrola emocjonalna i kolonizacja ciała pracującego w kulturze korporacyjnej*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 4, s. 104–106.

biorstwa łatwo przesłania i redukuje inne, pozarynkowe głosy na temat tego, co, jak i dlaczego należy wydawać i czytać.

W tym sensie dość tradycyjnie, modernistycznie, brzmią stwierdzenia Ryszarda Nycza z *Kulturowej Teorii Literatury 2*, który wskazuje na literaturę jako miejsce sublimacji pożądania i afektów. Krakowski badacz wprawdzie nie odżegnuje się od emocji, jako istotnego składnika dzieła literackiego, gdy pisze: „literatura bowiem nie tylko tworzy wyobrażeniowy model ludzkiego pożądania, ale sama jest prototypowym przykładem zastępczego (bo fikcyjnego) spełniania (a sublimacja owa tyleż go odwleka co podsyca), dzięki któremu możliwe są narodziny, trwanie i rozwój kultury”⁴.

Jednakże nie uwzględnia gry emocji urynkowionych, scenariuszy działań narzucanych przez krótkotrwałe mody, modeli pisania twórców nagradzanych, odnoszących rynkowe sukcesy, celowo (i z użyciem strategii godnych wielkich polityków) utrzymujących długoletnie powodzenie u krytyków. W sytuacji zwrotu afektywnego w kulturze nie można tego komponentu afektów i emocji nie zauważać. Z tego samego powodu ujęcie emocji literackiej Zdzisława Łapińskiego, który w poezji Przybosia widział przedłużenie autorskiego impulsu motorycznego i cielesnej substancji⁵, dziś wydaje się tyleż szlachetne, co niemożliwe do zastosowania w przypadku poezji współczesnej. Emocje uznawane za podmiotowy, ujednostkowiony wyraz głębokich struktur psychiki i zracjonalizowanych afektów, jako wyraz istnienia świadomej i wewnętrznie motywowanej jednostki nie pozwalają zauważyć, że literackie afekty mogą być zestawem zachowań przejętych z kultury sukcesu literackiego lub, co gorsza, efektem cynicznych zabiegów artystycznych, wpisujących się w intratne tendencje i sterowane marketingowo instynkty wydawców.

Socjologiczne diagnozy wskazują, że coraz trudniej myśleć o literaturze jako przedmiocie badań zawierającym wyraz podmiotowego zapisu doświadczeń. Ponowoczesne gry polityczne i kapitałowe powodują, że literatura staje się w sposób bardzo silny zależna od rynku i gier kontekstem, pozycją społeczną i zasobami symbolicznymi. Potwierdza tę tendencję nawet Instytut Książki, który w kwietniu 2013 r. zainicjował współpracę z Polską Radą Biznesu, czyniąc z Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej rynkowe marki godne promocji polskiej kultury. Można więc przypuścić, że wkrótce literatura zacznie powstawać wyłącznie według wzorców naśladowanych tego rodzaju proces promocyjny. Natomiast już dziś z całą pewnością można zauważyć, że włączana w budowanie strategii marketingowej wydawnictw, miast, polityków a nawet uniwersytetów, staje się częścią innych dyskursów kulturowych, co zgodnie z antropologiczną

⁴ R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 38.

⁵ Z. Łapiński, „Psychosomatyczne są te moje wiersze”. *Impuls motoryczny w poezji J. Przybosia*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6.

wizją literatury potwierdza jej upodrzedniony, względem całokształtu praktyk społecznych, status.

W warunkach płynnej nowoczesności, gdy nie mamy metafizycznych i estetycznych pewników rozstrzygających o wartości i randze sztuki, funkcję wartościowania przejmują walory prestiżowe. One zaś są zależne od przejściowych nastawień i mód, czyli także płynnych mechanizmów emocjonalnych. Zauważmy bowiem, że w perspektywie psychologów społecznych emocje nie są przejrzystymi lub celowymi aktami ekspresji. Są raczej widziane jako zinternalizowane scenariusze zachowań, niewiele mające wspólnego z tym, co jest sednem manifestowanych uczuć. Wyraz emocji jest konwencjonalny i sytuacyjny, zależny od tego, do kogo i po co jest adresowany. Emocje stają się sposobem zakorzeniania w środowisku społecznym, służą aktywowaniu relacji, kumulowaniu energii do realizacji marzeń, pragnień lub potrzeb, są więc i celem, i klientem marketingowych manipulacji.

Współcześnie nie jesteśmy już romantycznymi więźniami głębokich emocji, nie jesteśmy także modernistami, usuwającymi emocje z obszaru racjonalności i włączającymi je w system kontroli⁶. Wiemy, że nasze zachowania emocjonalne nie są wynikiem ekspresji głębi, a są raczej ekspresją emocji nazywanej i realizowanej na zasadzie etykietowania. Emocje w świetle socjologii współczesnej nie są uznawane za esencję naszej natury, są to raczej kulturowe spektakle: odgrywamy emocje, jakbyśmy „odgrywali role na scenie”. Emocjonalne wystąpienie jest wpiśwane w określone otoczenie, jego uczestnik lub adresat jest zobligowany do reakcji według kilku dostępnych (gotowych) dalszych ciągów. Wchodzimy w sekwencję emocjonalnych scenariuszy, które mają o tyle sens, o ile są odbierane i napędzane przez współuczestników interakcji⁷. Emocja jest więc społecznym budulcem relacji, swego rodzaju paliwem społecznej i jednostkowej dynamiki⁸.

Zatem i emocji nie można uznawać za niezależny, racjonalny, samodzielny, apolityczny i niezideologizowany przekaz. Należy je analizować w kontekście konkretnych zachowań, czyniących ze swego wyrazu użytek we wszechotaczającej nas fabryce kultury. A tu już niedaleko do badania efektów performatyki literackiej, czyli tego, co, jak i w jakim celu jest, z pomocą poetyckich lub epickich manifestacji, wytwarzane przez aktorów kulturowych.

LITERATURA AFEKTYWNA

Symptomy zyskiwania rangi emocji w literaturze polskiej były widoczne w początkach lat 2000. Jak wskazuje Przemysław Czapliński, w latach 2002–2007 re-

⁶ K. J. Gergen, *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, przeł. M. Marody, Warszawa 2009, s. 196–197.

⁷ Tamże, s. 199.

⁸ M. Sawicka, *Każdy z nas jest Emmą Bovary*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3, s. 204–205.

alizm socjologiczny zamienił się realizm afektywny⁹. Diagnoza Czaplińskiego odsłania brak zaufania do języka, gotowych idei, trwałości tożsamości i tradycji. W kulturze zachodniej, co znakomicie opisał Kenneth J. Gergen, od kilkudziesięciu lat ów brak wielkich narracji zastępowany jest koncepcjami ja relacyjnego. Jednakowoż w polskiej literaturze, jak na opisanym przez Gergena etapie pastiszowego przyswajania świadomości postmodernizmu, wciąż mamy do czynienia z grą kulturowymi maskami, emocjami, pierwszymi reakcjami, traumami, niezrozumieniem lub postrzeganiem dosłownie wszystkiego na poziomie kapitalistycznych i rynkowych gier. Za synonim tworzenia i odbioru literatury można wziąć uczestnictwo w medialnej, kulturowej i prestiżowej grze o nagrody i występy na rozmaitych konkursowych galach. Wzbudzają one emocje o wiele silniejsze niż faktyczny odbiór promowanych lektur. Sprawiają przyjemność przez swe konkursowe zmedaityzowanie, nie prowadzą zaś do estetycznych lub poznawczych odkryć. Komentując przejawy takiej dynamiki rynku literackiego, Przemysław Czapliński w *Powrocie centrali* pokazywał tendencje do promowania literatury tylko w kontekście konkursów¹⁰.

Działania artystyczne można więc także analizować jako próby urynkowania emocji, w które inwestują wydawcy, miasta fundujące nagrody, marketingowcy, kalkujący, jakie zaangażowanie, jaki sposób pisania lub opowiadania o pisaniu może dziś wywołać szerokie zainteresowanie, wzbudzić rezonans recenzentów i rynku, mechanizmów nagłaśniających dobrze ulokowany w czasie i okolicznościach produkt literacki¹¹. Emocje są swego rodzaju artystycznym próbnikiem, „czujką” ekonomicznej awangardy XXI wieku. Literacko i performatywnie (poprzez medialne wizerunki i komentarze) wywołana przez autora oraz recenzentów społeczna emocja jest dalszym ciągiem pisania, jest wciąż trwającym, wpisanym w dzieło, scenariuszem jego oddziaływania, łatwym do promocyjnego i ekonomicznego spożytkowania. Organizowane medialnie, towarzysko i artystycznie wydarzenie literackie, którego źródeł nie ma w samym utworze, to wydarzenie, które jest w znacznej mierze nieprzewidywalne, bowiem w znacznej mierze zależy od kogoś, kto danego tekstu użyje, skutecznie lub nie, do wywołania jego społecznego przedłużenia, wywołania swoistej, kulturowej ekstensji tekstu.

⁹ P. Czapliński, *Od konwencji do prawdy*, „Znak” 2012, nr 686, s. 17.

¹⁰ P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.

¹¹ Zob. K. Siwczyk, *Komercja jako cenzura*, „Polityka” 2013, nr 2911, 12.06. s. 76. Autor felietonu pisze: „W jednej z niedawnych wypowiedzi radiowych Balcerzan stwierdził, że kultura literacka sytuuje się w opozycji do komercji, tak jak kiedyś była w opozycji do cenzury. Cóż, wydaje mi się, że twierdzenie to należy przyjąć do wiadomości i gwałtowniej je dookreślić. O jaką kulturę literacką miałoby chodzić? Kiedy czytam non stop, że pisarzowi i księżce dziś, w sposób niemal przyrodzony, towarzyszyć winna subtelna promocja w postaci klipów, filmików na YouTube, a w skrajnych przypadkach prymitywna propaganda medialna, aby ten pisarz i ta książka trafiła do czytelnika, wtedy płakać mi się chce nad czytelnikiem. Inną sprawą pozostaje fakt, że wielu autorów kręci i podnieca granie roli autorów w świetle jupiterów”.

Skuteczne i sprawdzone taktyki emocjonalne (zaobserwowane podczas kolejnych edycji dużych lub lokalnych konkursów literackich, a także nagród Nike, Gdynia, Silesius, Angelus i wiele w tym zakresie mówiących listy nominowanych), pozwalają autorom na gry z już rozpoznanymi mechanizmami emocji i promocji – pomniejsi autorzy naśladowują nagrodzonych, powielając pisarskie gesty zaangażowania lub emocjonalnego wycofania.

Na mniejszą skalę, np. powiatową, prowadzi to do rozmaitych, często dość groteskowych, efektów. Bowiem mamy do czynienia z drukowaniem książek i wierszy autorów, którzy modne style pisania przenoszą na fabulacje o sobie, swoim mieście lub na własne fantazmaty. Autorzy wciąż aspirujący do zakwalifikowania się do tzw. mainstreamu, czujnie obserwują rynek literacki, a jako osoby blisko związane z działalnością kulturalną, wydziałami promocji miast, często będące dziennikarzami lokalnych mediów, potrafią swe produkty szybko i sprawnie publikować¹². W ten sposób powstająca literatura jest emocjonalnym zakładnikiem zarówno głównych nurtów powszechnie promowanej literatury, jak i miejsca swego powstania. Wpisane są w nią nie tylko najnowsze kulturowe trendy i geopolityczne zależności, ale także mentalne i lokalne uwarunkowania. Taka literatura szuka czytelnika w kilku obiegach jednocześnie, w ogólnokrajowym, jak i lokalnym. Jednakże czytana w tym właśnie lokalnym kontekście wydaje się najciekawsza. Bowiem interpretowana w przestrzeni wspólnego, lokalnego funkcjonowania, gdzie zespół doświadczeń emocjonalnych, frustracji, mentalnych ucieczek, rozmaicie ukrywanych lub odgrywanych afektów wytwarza efekt wspólnotowego umocowania w świecie, wychyla się poza status produktu literackiego. Zawiera w sobie ślady realnych afektów „stąd”, co zachęca do spojrzenia na takie pisarstwo w kategoriach biopoetyki¹³ i cielesno-emocjonalnego próbowania scenariuszy kulturowych (także poznawanych i „oswajanych” według tekstów nagradzanych). W tym też sensie literatura może być postrzegana jako performatywna część naszej rzeczywistości, jej autorsko doświadczona przestrzeń, udostępniona w afektywnym performansie pisania i komunikowania.

¹² Dobrym przykładem tego rodzaju działań jest aktywność pisarska, poetycka i dziennikarska oraz redakcyjna Olgerda Dziechciarza. Jego działalność promocyjna (jako pracownika Starostwa Powiatowego w Olkuszu) wzmocniła obecność na rynku pisarskim twórców miejscowych, wykreowała konkurs im. J. Ratonia i wokół niego wywołała znaczące zainteresowanie ogólnopolskie poetów. Poważnie przyczyniło się to do nadania energii twórczej wielu miejscowym twórcom, wydającym kolejne tomiki w Galerii BWA Olkusz. Efektem tego rodzaju działań jest wzrastająca ranga twórczości Łukasza Jarosza (który także w kręgu oddziaływania olkuskiego środowiska rozwijał swe kontakty i talent), co doprowadziło do wydania jego tomików w tzw. prestiżowych wydawnictwach (Znak, Biuro Literackie) i w efekcie do przyznania Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej w r. 2013. Zob. O. Dziechciarz, *Odorków*, 2009. Zob. też. O. Dziechciarz, *Wielkopolski*, 2013. Zob. J. Nowosad, *Czarny chęrolet*, Olkusz 2013. Zob. Ł. Jarosz, *Pełna krew*, Kraków 2012.

¹³ Zob. P. Czapliński, *Biopoetyka*, w: *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012.

Jonathan Culler pisze o performatywności literatury jako potencji budzącej i wywołującej produktywną różnicę zdań, wiąże ją też z produktywnością w ogóle. W tym ujęciu, wspomaganym poglądami Judith Butler, „dzieło jest skuteczne, staje się zdarzeniem dzięki intensywnemu powtórzeniu, które podważa normy i przypuszczalnie prowadzi do zmian¹⁴. Zatem i literatura, która jako performatywny akt, „powołuje do życia powtarzane formy”, może być postrzegana jako atrakcyjny (lub tylko wtórny) akt produkcji sensu, energii, reakcji społecznych. Jednakowoż warto odróżnić literacką produkcję od twórczości artystycznej; masowo i marketingowo sterowane dyskursy od świadectw jednostkowych, czyli od artystycznych mikrodyskursów praktykowanych bezinteresownie i w ścisłej relacji z lokalną wspólnotą.

EMOCJE NA SPRZEDAŻ

Eventy promocyjne z pisarzami i poetami są okazją do przeżycia wspólnotowego spotkania, ale są także prezentacją produktu wydawniczego lub produktu o charakterze promocyjnym. Dlatego pytanie: czy poetyka reklamy stała się dziś podstawową poetyką twórczości literackiej, nie jest całkiem pozbawione sensu. Bowiem uczestnik spotkań autorskich jest przede wszystkim widzem urzeczywistniania współczesnych strategii estetycznych i manewrów pośród tzw. salonów literackich. Czytelnik oczekujący na odsłonięcie w tekście interesującego doświadczenia i osvajania wciąż zmieniającego się świata, podobnie jak bohater *Poszukiwania straconego czasu* Prousta, może się „czuć się zdradzany przez znaki produkowane” przez salony i pospiesznie powstające dzieła sztuki¹⁵. Często otrzymuje tekst wyprodukowany w swoistych literackich zakładach emocji, wprzęgniętych w mechanizmy rynkowe. Dlatego zamiast wysoce samoświadomej jednostkowości lub głęboko lirycznego autora, coraz częściej widzimy na spotkaniach zaangażowanego w autopromocję wytwórcę tekstu, usiłującego wytwarzać pozory sprawnego nawigowania pośród estetyk, prądów i filozofii. Taki nowy rodzaj autora łatwiej przypisać do kategorii producenta i reproduktora współczesnych manier literackich niż do kategorii etycznie zaangażowanego w proces społecznej komunikacji artysty¹⁶.

¹⁴ J. Culler, *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013, s. 201.

¹⁵ M.P. Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010, s. 19.

¹⁶ Nie są to spostrzeżenia dla nowoczesnej kultury literackiej nowe, pierwsze analizy tego procesu mamy już w pismach Waltera Benjamina, znalazły one rozwinięcie w późniejszej filozofii estetycznej Maxa Horkheimera i Theodora Adorna: ekonomiczny charakter „przemysłu kulturowego” zdiagnozowany został przez nich w *Dialektyce Oświecenia*. Zob. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 68–105. Zob. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 164.

Nie jest dziś łatwo wskazać twórcę, który uchroniłby się przed kompulsywnym uruchamianiem kolejnych mechanizmów tekstotwórczych, marketingowo produkujących możliwe do zaprezentowania lub sprzedania tomiki, nowe przekłady lub powieści. Najczęstszym powodem autorskich występów jest nowo wydana książka, a wspomaga je podwójnie wzmacniana strategia: dobre recenzje w czasopismach oraz poczucie, że uwiarygodnia je autorski autentyzm w prezentacji tekstu. Wielu znanych autorów współczesnych (np. prezentujących się podczas krakowskiego Festiwalu Miłosza w 2013 r.) zgodnie z performatywną estetyką omówioną powyżej, łatwo i chętnie wkracza na ścieżkę prezentowania literatury jako kulturowego performansu. Wówczas podmiotowość poety manifestuje się z (często subwersywnym) użyciem odgrywanego tekstu i jest jego bardzo istotnym interpretantem. Na wieczorach autorskich „gwiazd” literackich roczników 60., 70. i 80. można zauważyć wiele emocjonalnych świadectw sporu ze światem, niezrozumienia, wycofania, kpiny i wzniosłej (w domyśle: pięknej) literacko manifestowanej bezradności wobec pozaartystycznej rzeczywistości. Na spotkaniach autorskich młodych poetów komunikacja literacka przebiega tak, jak w powieściowej rzeczywistości *Wojny polsko-ruskiej* Masłowskiej, gdzie – jak wskazuje P. Czapliński: „u podstaw komunikacji społecznej leżą emocje – nienawiści, niechęci, antypatie, obawy, lęki, pragnienia, nadzieje, frustracje – a więc wszystko to, co sztuka zaangażowana usiłowała przetłumaczyć na postulowany porządek społecznych podziałów. (...) Jeśli zatem na przełomie lat 80. i 90. pisarzom stawiano wymóg literackości, pisarze zaś odpowiedzieli na to strategią pastiszu, to na przełomie XX i XXI w. w odpowiedzi na wymóg zaangażowania pisarze wynaleźli realizm afektywny. Jego rezultatem nie jest zaangażowany obraz świata, lecz odsłonięcie samych podstaw angażowania się w świat”¹⁷.

Można też powiedzieć, że zwrot ku emocjom jest symptomem upadku metafory świata jako tekstu, jako księgi, w której istnieje zestaw praw i zasad zdolnych prowadzić nas ku dobremu życiu¹⁸. Zresztą diagnoza Czaplińskiego pośrednio mówi o rozpadzie języka i jego mocy reprezentacji świata oraz o nieprzydatności tekstu w wiązaniu form naszego doświadczenia. Podmiot, zyskując współczesną świadomość, jest skażony nowym rodzajem grzechu pierworodnego, grzechem swojej pustki, uczy się więc grać ponad i pod poziomem semantycznym, poniżej języka i jego gotowych rozstrzygnięć, by wciąż wytwarzać świat nadający się do przejściowego skolonizowania i zasiedlenia¹⁹. Ciało nie kłamie – powiadają zwolennicy traumatycznego realizmu Halla Fostera, wskazując na odrodzenie w efekcie traumy (i afekcie towarzyszącemu jej odsłanianiu) obecności autora i jego prawdziwego umocowania w świecie²⁰. W tej

¹⁷ Przemysław Czapliński, *Od konwencji do prawdy...*, dz. cyt., s. 17.

¹⁸ R. Lewandowski, *Bojaźń i drżenie*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 4, s. 87.

¹⁹ Tamże, s. 95.

²⁰ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 197.

perspektywie literatura nie wydaje się więc ufundowana na słowie i tekście, ile raczej na performatywnym (wiążącym ją z byciem i działaniem podmiotu) odgrywaniu doświadczeń, których literacki język jest tylko częścią manifestacji i przekazu. W tym sensie literatura chce być performatywną częścią naszej rzeczywistości, jej autorsko doświadczoną przestrzenią udostępnioną w afektywnym performansie pisania i komunikowania. Tekst zmienia swą konsystencję, zamiast mistrzowsko wykonanej plecionki znaczeń zaczyna przypominać poszerzającą się rybacką sieć, którą autor/performer, zarzuca na fale płynnej nowoczesności. Przy odrobinie wycucia prądów i znajomości potrzeb środowiska autor oraz jego wydawca wciągają na pokład sukcesu emocjonalne dowody wierności i czytelniczej wiary w postaci zakupionych egzemplarzy, nominacji do prestiżowych nagród lub przynajmniej ilości cytowań. Tzw. *impact factor*, nominacje, nagrody i nakłady książek mają dziś ten sam cel: wytwarzanie docelowych grup zaangażowania i emocji, co nie zawsze musi oznaczać wspólnoty społecznej solidarności i porozumienia.

Można więc zauważyć rodzący się nowy model obiegu literackiego, który jest częścią ogólnokulturowego i globalnego modelu dystrybucji emocji. To obieg poziomy a nie pionowy, jest organizowany nie poprzez modele aksjologiczne i odkrywcość estetyki, a poprzez kulturę społecznego spektaklu, w którym inny autor to ktoś, kto potrafił zaprojektować bohatera literackiego i przy jego pomocy swoją karierę tak atrakcyjnie, że wydaje się ona znakomitym wzorem do zmodyfikowanego powtórzenia w innym wydawnictwie, redakcji, urzędzie, biurze promocyjnym, uniwersytecie. Udana lub nie, projekty artystyczne, ich popkulturowy wymiar (np. wciąż nowe odsłony „poetów przeklętych”), sugestywne obramowania stypendialne i instytucjonalne wytwarzają i potwierdzają nowe twórcze kompetencje emocjonalne, prowadzą do zmian w sposobie odbioru dzieła artystycznego: „Sprzedawanie emocji to w istocie fundament potężnego przemysłu rozrywkowego obsługiwanego przez zastępy profesjonalistów, począwszy od autorów scenariuszy i aktorów, na organizatorach wesel skończywszy”²¹.

Literatura prezentowana z „załącznikiem” w postaci marki autor²² jest najsukcesowniejszą formą alfabetyzacji emocjonalnej w przestrzeni społecznej. Dlatego teksty czytane i nagradzane na rozmaitych festiwalach literackich (Port Literacki Wrocław, Festiwal Conrada, Miłosa, Poznań Poetów, Lublin Miastem Poezji) zawsze są wyrazistym zapisem jasno określonych i konsekwentnie manifestowanych emocji, które określają formę bycia społecznego aktora. Aktor społeczny występujący na prestiżowych festiwalach w roli poety, jest szczególnie przekonujący, ma za sobą autorytet wielkich poprzedników, a dzięki randze przydawanej takiemu

²¹ A. Dembek, *Profesjonalizacja emocji w domu i w pracy – wybrane przejawy problematyzacji emocji we współczesnym kapitalizmie*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3, s. 50.

²² Por. D. Antonik, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 62–76.

wystąpieniu przez krytyczne i naukowe autorytety, zostaje oświetlony jako dawca wiarygodnych postaw i autentyzmu.

Jednakowoż sens ów może mieć różne źródła i realizować zupełnie rozbieżne paradygmaty bycia w kulturze. Może być potwierdzeniem talentu autora poprzez odwołanie do autorytetów artystycznych i fundatorów rozdających nagrody. W małych lokalnych środowiskach, poprzez bezpośrednie oddziaływanie, może przy tym uruchamiać dodatkowe aktywności twórcze. Może to jednakże powodować, że pisanie i sama literatura zaczną być wzbudzane i tworzone dla systemu zarządzania i dla nagród, które coraz intensywniej stają się częścią dynamiki społecznej i komunikacji kulturowej. Warto też pamiętać o systemowych akcjach na wyższych uczelniach, mających na celu dostosowanie kadr uniwersyteckich do wymagań późnego kapitalizmu, co również poważnie modyfikuje współczesne koncepcje literackości i literatury, także krytycznej i naukowej²³. Humanistyka staje się zakładnikiem emocjonalnych postaw pracownika/ twórcy zaangażowanego w rozwój rozmaitych instytucji o krótkoterminowych celach i politycznie regulowanej strukturze²⁴.

Elementy dyskursu ekonomicznego w kulturze i sztuce uruchamiają rywalizację talentów na poziomie instytucjonalnym. Instytucjonalne uwarunkowania, w których powstaje literatura, stają się częścią dyskursu literackiego. Pracownicy naukowcy uniwersytetów po latach pracy naukowej zaczynają stawać się pisarzami i poetami, instytucje kulturalno-oświatowe i badawcze stymulują wydawanie książek, dramatów, kreują performatywne wydarzenia, które przed wybuchem „turbokapitalizmu” artyści inicjowali indywidualnie. To proces zarówno przebiegający centralnie, jak i lokalnie. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby poeci i pisarze instytucje kultury i nauki wykorzystywali do propagowania swoich idei i przeświadczeń. Natomiast dziś mamy do czynienia z odwrotnym procesem: to instytucjonalne dyskursy regulują i kreują dynamikę powstającej literatury. Ogólnie można powiedzieć, że instytucje, w których pracują autorzy łączący działalność literacką z nauką lub kulturotwórczą, w znacznym stopniu uruchomiły proces powstawania utworów i poważnie wpłynęły (i wciąż wpływają) na problematykę tego pisarstwa: uniwersytecka *gender*, wtórnie (na fali „metodologicznej” mody) odkrywana lokalność, mikronarracje, powieściowa antropologia kulturowa, miasto jako węzeł dyskursów kulturowych – to przykładowe formy stymulowania działalności literackiej i „przekuwania” dyskursu naukowego na artystyczny.

Podobnie ten proces przebiega lokalnie. Można go zilustrować na przykładzie twórczości pracowników redakcji i promocji rozmaitych instytucji. Twórcy, za-

²³ M. Zimniak-Hałajko, *Struktura nowego optymizmu. „Doskonalenie kadr” na Uniwersytecie Warszawskim*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3, s. 164.

²⁴ Dyskurs produktu przenika do uczelni humanistycznych, czyniąc ze studentów interesariuszy wewnętrznych, a z uczelni firmę wypracowującą produkt edukacyjny. Taki język narzuca współczesne prawodawstwo MNiSW.

trudnieni na stanowiskach np. w wydziale promocji powiatu czy domu kultury, łączą swoją działalność pisarską z promowaniem regionu i literatury miejscowej. Pisarz w swojej emocjonalnej więzi z instytucją działającą na rzecz bliskiej mu rzeczywistości, staje się po części zakładnikiem wykonywanych zadań promocyjnych, a wówczas potrzeby instytucji regulują jego aktywność twórczą. Uniwersytet, centrum kultury, wydział promocji miasta, dom kultury, szkoła – oto kluczowe kulturowe centra dyskursywne. Coraz łatwiej pisze się tam, gdzie słowa pisanego można użyć jednocześnie w funkcji literackiej, promocyjnej, zawodowej i osobistej, syntetyzującej zobowiązania naukowe lub zawodowe i doświadczenie egzystencjalne.

Pomaga w tym tzw. zwrot emotywny, dyskurs emocjonalny w literaturze pozwala bowiem na wywoływanie efektu zaangażowania: dobrego pracownika, autentycznego pisarza wpisanego w środowisko (np. Krzysztof Siwczyk podpisuje się pod felietonami w „Polityce” jako jedyny polski poeta łączący kilka rozmaitych funkcji, w tym aktorską i krytycznoliteracką), badacza rozumiejącego świat i jednocześnie poety, bliskiego nauczanego słowa. A wszystko to w ramach lub na marginesie etatu badacza, nauczyciela, urzędnika, dziennikarza, redaktora. Literatura przestała być niezależną instytucją kultury, to instytucje kultury fundują nam literaturę, zatrudniając i kreując aktywność piszących jednostek. Przypadków do omówienia podobnych emocjonalnych związków produkcji instytucjonalnej z literacką można znaleźć wiele. Coraz częściej wydaje się, że taka symbioza to zdrowa norma: nowoczesne społeczeństwo celebrytuje działalność pisarzy i poetów w instytucjach do tego przeznaczonych. Warto jednak zapytać: gdzie znajdziemy wówczas miejsce na jednostkowość, niezależność, wyraz niesterowanej polityczną ekonomią pojedynczości?

Z pewnością nie jest drogą do niej prosta negacja rzeczywistości kulturowej, w której się na co dzień pracuje i zarabia. Pisarze i jednocześnie etatowi redaktorzy, promotorzy miast, dzielnic, muzeów, gmin, powiatów czy marki instytucji często usiłują wchodzić na ścieżki prywatnej niezależności, uprawiając swoją jednostkowość twórczą jako wyraz niezależności od zatrudniających ich władz i bycia urzędnikiem. To swoista mentalna ucieczka w literaturę, w nisze tekstu i wyobraźni: „Oni piszą urzędowe pisma a ja, prócz urzędowych pism, po godzinach, piszę wiersze i opowiadania”²⁵ – mówi bohater (pisarz i urzędnik jednocześnie) powieści *Wielkopolski* Olgerda Dziechciarza. Jednakowoż bohatera przepęłnia nienawiść do myśli o sobie i tym, co stanowi tkankę jego tożsamości: „muszę się zajmować rzeczami, których nienawidzę”²⁶. Literatura tworzona przez owego bohatera nie jest publikowana, czasopisma i wydawnictwa wciąż odmawiają mu druku, wyjazd na długo oczekiwane spotkanie autorskie kończy się kolejną traumą.

Gdzie zatem szukać tekstów artystycznych, nie będących znakiem eskapizmu i zarazem pochodzących spoza (także intelektualnie „sponsorowanych”) uwikłań

²⁵ O. Dziechciarz, *Wielkopolski*, Nowa Ruda 2012, s. 161.

²⁶ Tamże, s. 209.

instytucjonalnych? W rapie i cyberkulturze? I one zostały przechwycone przez komercję i marketing kulturalny. Zauważmy, przecież nie kto inny jak Peya rapował uzasadnia werdyktu Gwarancji TVP Kultura w kwietniu 2013 roku. Publiczność telewizyjna razem m.in. z Krzysztofem Pendereckim, Grzegorzem Jarzyną, Zbigniewem Liberą i Joanną Bator usłyszeli uzasadnienie werdyktu przystosowane i wykonane przez rapera. Potrzeba kreowania wspólnoty na wszelkie możliwe sposoby powoduje, że organizatorzy wysokokulturalnych wydarzeń bez obaw odwołują się do każdej skutecznej strategii emocjonalnej. Można więc sądzić, że przejawy zgodnego współistnienia kultury popularnej z wysoką są obecnie oczekiwane, a także uznawane za próby budowania i umacniania rodzimego kapitału kulturowego.

Związek emocji z literaturą pokazuje od lat Hans Gumbrecht. Niemiecki badacz podkreśla, iż póki nastroje docierają do nas fizycznie i afektywnie, rzeczą zbędną jest chęć dowodzenia, że nasze języki potrafią osiągnąć rzeczywistości poza nimi samymi²⁷. Nastroje bowiem nie należą do porządku reprezentacji a do rzeczywistości świata, są częścią tego, co jest czymś znacznie szerszym niż konstruktywistyczne i lingwistyczne systemy. A więc myślenie o literaturze jako uobecnieniu bycia, prezencji czyjś świata, jego wytwarzaniu w podzielonym nastroju, afekcie, emocji – jest możliwe, jak dowodzą tego wskazane powyżej przejawy praktyk kulturowych. Należy jednak wyrazić obawę: czy uda się wspólnotę rozumienia i odbioru artystycznie manifestowanych afektów uchronić przed kapitalizowaniem i mobilizowaniem symbolicznych zasobów na zasadach instytucjonalnych, prestiżowych, zekonomizowanych²⁸? Wydaje się, że jest to pytanie o samo sedno literatury i jej afektywnego umocowania, o jej możliwy do uchwylenia absolutny charakter.

BYĆ SCENARIUSZEM WŁASNEGO WYDARZENIA – POETYCKA PERFORMATYKA

Performatywną właściwość współczesnej kultury od lat wykorzystuję w swoich działaniach kulturotwórczych w celu wytwarzania przestrzeni poetyckiego wydarzenia²⁹. Nie jest to jednak łatwe, bowiem w każdy obszar życia wciskają się do praktyk społecznych i sposobów myślenia rozmaite systemy eksperckie, modyfikujące i zarządzające formami ekspresji, w tym ekspresjami podmiotów twórczych³⁰. Mimo tych rynkowych, systemowo-edukacyjnych i administracyjnych

²⁷ H. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, dz. cyt., s. 171.

²⁸ Por. T. Kunz, *Kulturowa socjologia literatury, rozpoznania i propozycje*, dz. cyt., s. 435–436.

²⁹ Wydarzenie definiuję tutaj w znaczeniu nadanym mu przez Alain Badiou (wydarzenie myślenia o charakterze teatralnym). Zob. P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008, s. 46.

³⁰ Najlepszy przykład takich silnych ingerencji obserwować można w stylu nauczania literatury w polskich szkołach. Poloniści szkolni podlegają obowiązkowi systemowego nauczania

obciążeń, w Olkuszu, gdzie od kilkunastu lat pracuję z lokalnym środowiskiem twórczym w klubach literackich, opracowałem już kilkanaście wydawnictw poetyckich, tomików, pokonkursowych almanachów, zbiorów poezji klubowiczów³¹. Jednakże dopiero po kilku latach pracy zdałem sobie sprawę, iż pisząc i redagując z lokalnymi twórcami teksty literackie, wytwarzam coś o znaczeniu przekraczającym rangę samych almanachów poetyckich i zawartych w nich, mniej lub bardziej poprawnie napisanych, wierszy.

Owa szczególna wartość po pierwsze, wyniknęła stąd, iż autorzy mojego Klubu Literackiego w Miejskim Ośrodku Kultury (i klubów sąsiednich) w toku wieloletnich spotkań warsztatowo-konkursowych zyskali nową świadomość kulturową. Za sprawą regularnych spotkań dyskusyjnych celowo, umiejętnie i z emocjonalną pasją przekazywana im refleksja o poetyce doświadczenia, antropologii literackiej, narratologii, wiedzy o tożsamości nabywanej w warunkach późnej nowoczesności, stała się dla lokalnych autorów częścią ich samowiedzy. Tradycyjne spotkania autorskie, zazwyczaj odbywane w formule prezentacji jednostkowego talentu, pod wpływem naszej pracy zamieniły się w organizowane w szkołach i bibliotekach długie rozmowy o tożsamości lokalnej, o pamięci, potrzebie refleksyjnego opisu zmiennej rzeczywistości. Poeci, pisząc coraz lepiej i z większym rezonansem społecznym, zaczęli być nagradzani na ogólnopolskich konkursach literackich; pod wpływem ich sukcesu do klubu dołączyli nowi autorzy z sąsiednich miasteczek. Obecnie, dobrze napisane wiersze klubowicze prezentują na spotkaniach w szkołach, uruchamiając całą lawinę zaproszeń na kolejne wieczory, dyskusje, warsztaty, konkursy, akademie.

Po drugie, owa wartość dodana powstaje w efekcie rozmaitych uspołecznionych wydarzeń poetyckich. Wśród nich silne oddziaływanie ma poetycki performans realizowany w formie benefisu, z akcentem na laudację, wygłaszaną podczas uroczystego wręczenia nagród artystycznych. Przemówienie, prezentujące sylwetkę twórcy, retorycznie uformowane w stylu łączącym poetycką wrażliwość z refleksją o biografii artysty, np. wpisanej w przemiany rodzinnego miasta, może wywołać zaskakująco silny społeczny oddźwięk³². Emocjonalne poruszenie dużego gremium (np. polonistów, osób zatrudnionych w instytucjach kultury, autorów, czytelników, etc.) wzbudza wówczas potrzebę wymiany wrażeń, dialogu, jest efektem wpisania doświadczeń dużej grupy w poezję nagrodzonej autorki. Ludzie czują, że znana im osoba, jedna z nich, celnie i prawdziwie wyraża ich doświadczenie, że autorka pisze liryczne wiersze o nas, naszych ulicach, widokach

literatury, co ustawia ich w opozycji do przeżycia autorskiego i czytelniczego oraz zmusza do odmawiania tego rodzaju emocji uczniom.

³¹ Zob. np. *Rzeka płynie przez mój dom. XXX-lecie Klubu Literackiego MOK w Olkuszu. 1982–2012*, wybór, red. i wstęp: M. Pieniążek, Olkusz 2012; A. Piątek, *Mój prywatny konfesjonał*, red. i przedmowa: M. Pieniążek, Olkusz 2012; *Ujeżdżiłem raka. Zbiór prac laureatów konkursu literackiego „Ujeżdżiłem raka”*, red. M. Pieniążek, W. Sarota-Stach, A. Zub, Olkusz 2013.

³² Zob. S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.

z naszych okien, a laudator, humanista i np. profesor uniwersytecki, potrafi je tak skomentować i wyostrzyć znaczenia, że stają się atrakcyjnym źródłem wiedzy i samoświadomości lokalnej. Rzeczywistość tekstowa może więc w wyniku performansów poetyckich przenikać w przestrzeń praktyk kulturowych, potwierdzać się w odbiorze, wytwarzając nową, podtrzymywaną energią twórczą, realność. Odpowiednio dobrane i odegrane wiersze mogą uruchamiać i konstytuować consensus, swoistą scenę kulturową dla manifestowania emocjonalnej jedności, a nawet tak dziś rzadkiej, ogólnej zgody. Dodajmy, że lokalne promocje literackie, promując ludzi „stąd”, znanych nie z mediów, ale codziennych działań w lokalnym środowisku, wytwarzają wspólnotę realną, nie wirtualną, choć ma ona silne zaplecze w mediach społecznościowych i lokalnych. Można też zauważyć, że wywołany afekt, zaangażowanie, stają się sposobem kreowania określonego modelu kultury, która rezygnuje z tekstowtórczej lub semiotycznej mocy i przesuwają się w kierunku emocjonalnego łączenia podmiotu z przedmiotem występu³³.

W pracy z literatami natykam się także na mniej pozytywne dowody dynamiki kultury współczesnej. Regularna praca w Klubie Literackim, praca redakcyjna, pedagogiczna, andragogiczna, motywująca, wydawnicza i krytyczna ma sens, póki autorzy są blisko własnego stylu i własnych doświadczeń kulturowych. Jednak ledwie poziom prac wydobędzie się ponad, często rażące, błędy językowe, kompozycyjne, logiczne, zaczynają narastać pierwsze ambicje konkursowe, wymiana doświadczeń z pomocą poezji zamienia się także w banalne wykorzystywanie okazji do korekty wiersza i podpatrzenia warsztatu kolegów. Szybko są też adaptowane wzorce z mediów, z marnych internetowych portali literackich oraz z utworów modnych nazwisk, co wygasza u wielu autorów opisywanie jednostkowości swego doświadczenia. Wystarczy kilka wyjazdów na imprezy poetyckie, kilka nagród w ogólnopolskich konkursach, zasłyszenie kilku rozbieżnych opinii krytyków, by poezja lokalnych poetów zaczynała zdążać ku dykcji modnej, kopiowanej, naśladowanej. Wówczas w wierszach pojawiają się w dziwacznych miejscach stawiane przecinki, widzimy zawile eksperymenty z frazą, dominują niezborne i groteskowe metafory, język zatracą referencjalność, obraz poetyki jest konstruowany na poziomie wzoru, a nie osobistej wizji i przeżycia. To znak, że poeta stara się nawiązać wewnętrzny dialog z poetami nagradzanymi, publikującymi w uznanych czasopismach. Nadchodzi kolejny etap rozwoju pisarskich umiejętności, w którym trzeba świadomie zmierzyć się z tradycją i współczesnością. Z niego jednak niewiele wychodzi zwycięsko. Często autorzy poprzestają na etapie kompulsywnej produkcji literatury z drugiej ręki lub, co gorsza, nie rozwijając samoświadomości kulturowej regularnie podejmują próby profesjonalizacji działań twórczych. One jednakże już nie wytwarzają rzeczywistości, nie performują tożsamości, nie wywołują emocji. Produkują teksty, produkują kolejne książki, produkty literaturopodob-

³³ M. Bał, *A gdyby tak? Język afektu*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007 nr 1/2, s. 166–169.

ne. Łatwo stają się obiektem zainteresowania wydziałów promocji i krytyków, jednak nie wnoszą do zbiorowości lokalnej interesujących i kulturotwórczych, produktywnych rozpoznań.

WNIOSKI: NIE PRODUKOWAĆ KULTURY, WYWOŁYWAĆ EMOCJE³⁴

Wymienione wyżej przykłady dowodzą, iż emocje w literaturze stanowią niezbywalny element zarówno procesu pisania, jak odbioru. Warto jednakże zauważyć, że afekty mogą być produkowane lub wytwarzane na zupełnie różnych zasadach. Dlatego proponuję wprowadzić podział na artystów zdolnych do wytwarzania wspólnoty i na literatów produkujących teksty. Jak pokazuje moje doświadczenie, by ich odróżnić, wystarczy analiza kilku spotkań autorskich. Ambitny producent literatury zaledwie czyta teksty, nie chce wiedzieć, że nie posiadał mocy performowania siebie i wspólnoty. Jego obecność wśród słuchaczy przypomina wizytę gościa z obcych krain, mówiącego naszym językiem w sposób dalece niezrozumiały. Natomiast poeta-performer wywarza wspólnotę, generuje emocje, jest autorem tego, co jest i co się wydarza. Skutecznie wchodzi w rolę współczesnego herosa kulturowego³⁵ i w czułym, otwartym odbiorze swej sztuki spełnia się jako dawca sensu. Wytwarza i wypowiada w słowie oraz działaniu nowy mit tworzonej zbiorowości, łączy, spaja i na chwilę sakralizuje/komunizuje wspólnotę w świetle swojego odsłoniętego życia, poglądów i świadectwa³⁶. W tym sensie scena literacka na chwilę może stać się sceną mitologiczną³⁷, może prezentować szczególną moc jednostkowości, która tym silniej umacnia język wspólnoty, im bardziej jest indywidualna.

W przypadku najwybitniejszych twórców moc jednostkowości pochodzi z oddalenia od wspólnoty, od wyniesienia ponad wszelką wspólnotę. Ale w tej sprzeczności jest gest powrotu: powrotu jednostkowości do bycia własną figuratywnością i nową figuratywnością ofiarowywaną wspólnocie. Poeta jednostkowo uruchamia spektakl, pozwalający obserwować możliwość wytworzenia nowego mitu. Uruchomienie emocji wokół tego procesu jest stwarzaniem świata, chwilowym

³⁴ Warto posłużyć się tym rozróżnieniem w kontekście realizacji programu Kultura dla Partnerstwa Wschodniego. Podczas jednej z tegorocznych lubelskich konferencji (8–10 marca), włączającej Białostocki Ośrodek Kultury w projekt pt. Europejski Stadion Kultury, zwracano uwagę na kontrast między „produkowaną” kulturą Zachodu i kulturą ukraińską, białoruską i gruzińską, w których mówi się i robi rzeczy ważne dla innych, bez nacisku na systemowość i zarządzanie oraz zysk. Bowiern, jak podkreślano, na Unii Europejskiej Europa nie się kończy, chodzi o kulturę duchowości, tzw. pierwszej wrażliwości, bez nacisku na tzw. „PR” i produkowanie efektów oraz projektów.

³⁵ Kategoria herosa kulturowego: Heilbringera, Culture Hero, Transformera, Weltordnera jest wykorzystywana w badaniach kulturowych, religioznawczych i etnologicznych od blisko stu lat.

³⁶ J.L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010, s. 72.

³⁷ Tamże, s.85.

uchyłaniem działania innych „maszyn antropologicznych”³⁸ i instaurowaniem *humanitas* opartego na poetyckim darze i ofiarowaniu. W tym sensie poetyckie odsłonięcie ja na scenie zbiorowości jest kulturowo skuteczne i odkrywczе tylko wtedy, gdy pochodzi z absolutnej jednostkowości, nie z przestrzeni kapitałowych gier emocjami i spoza imperialnych marzeń wydawnictw, które medialnie celebrują swój przemożny wpływ na aktywność pisarzy i ich produkty.

MAREK PIENIĄŻEK – absolwent polonistyki i teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor książki: *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny”* – ostatni spektakl Tadeusza Kantora (2005), *Szkolny teatr przemiany. Dramatyzacja działań twórczych w procesie wychowawczym* (2009), *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności* (2013). *Pracował w instytucjach kultury Krakowa (m.in. w Cricotece) oraz jako dziennikarz i polonista szkolny. Wydał kilka tomików poetyckich (m.in. Sen nas owiewa, 1995; Dajcie mi ciszę, 1998). Opracował wznowienia przedwojennych powieści Jana Waśniewskiego (Ognie w pirytach, 2008; Po dniówce, 2009). Zajmuje się edukacyjnymi i kulturowymi aspektami doświadczenia (po)nowoczesności.*

³⁸ Metafora, która posłużyła Giorgio Agambenowi do opisanía sposobów wytwarzania historycznie zmiennych modeli człowieczeństwa. Zob. Tegoż, *Otwarte*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 1, s. 124–138.

MONIKA SIERADZKA
UNIwersytet Szczeciński

POEZJA TRZECIEGO POKOLENIA MŁODEJ POLSKI – DAWNA POETYKA, NOWE EMOCJE?

Przełom XIX i XX stulecia widziany jako „śmierć starej Europy”¹, to czas ogólnokulturowego kryzysu; cywilizacja rozpedzona naukowo-technicznym postępem w swym masowym produkcie zmechanizowanej i odpodmiotowionej rzeczywistości gubi człowieka, jej prawodawcę i sukcesora. Pisarstwo, artystyczna realizacja siebie, przyciąga, wręcz zachwyca, uwodzi atrakcyjnością: być kreatorem świata, mieć powierzona rolę piszącego dekalog, to zasługuje na wieczną chwałę. W jej obliczu widmo śmierci nie budzi już lęku w duszy poety; oswojone i stopniowo opanowane, przemienia się w pożądanie, stając się upragnioną kontestacją siebie samego. Poeta wybiera literacki obraz świata pustego i sztucznego, ale jest przy tym wizjonerem, emocjonalnym surrealistą. Odchodząc od przejętych wartości, odpodmiotowionych i duchowo obcych, odbywa odkrywczą wędrówkę w głąb, antycypując terażniejszość, zaklinając na swój, młodopolski, sposób zremityzowaną rzeczywistość. Jest filozofem poetyckich refleksji i zarazem emocjonalnym onanistą, karmi swą duszę wewnętrznym obnażaniem się i zatracą ją w ciągłym niedosycie. Chwila wydobycia emocji na zewnątrz jest stanem twórczej ekstazy, zbyt krótkiej by niosła ukojenie; nadanie jej imienia, nazwanie, trywializuje ją i spłaszcza, odzierając świat z resztek tajemnicy, z tego co niewiadome, zakazane, niedostępne i pożądane, a zatem z wartości. Podobnie do słów Stéphane’a Mallarmégo, który głosił, że „nazwać przedmiot to zabić trzy czwarte radości z utworu poetyckiego. Trzeba go poddawać, sugerować (...) uczynić słyszalnym świat niedostępny dla zmysłów, (...) usiłując nawet nicości nadać byt osobowy”².

Eviva l'arte, pełne rozpaczy zawołanie człowieka końca wieku w chaosie idei i kryzysie wartości, przywracało sens egzystencji. Bolesne poczucie wyobcowania

¹ B. Banasiak, *Niewinna filozofia języka*, w: *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Rousselu*, Łódź–Wrocław 2007, s. 118.

² *Symboliści francuscy. Od Baudelaire’a do Valéry’ego*, wybrał, wstępem i notami bibliograficznymi poprzedził M. Jastrun, Wrocław 1965, s. V.

ze świata, ból przymusowego istnienia wpisany w życie jednostki sytuuje poetę w roli osobowości wybitnej, stojącej ponad zbiorowością. Dekadent uosabia postawę właściwą wczesnemu pokoleniu młodopolskich artystów. Rok 1905 możemy uznać za naturalną cezurę drugiej i trzeciej, schyłkowej formacji poetów i „wierszopisów”³, debiutujących w Młodej Polsce i wchodzących w dwudziestolecie międzywojenne ze statusem „poetów starych” – z uwagi na zużyty światopogląd. Reprezentanci najpóźniejszego, trzeciego pokolenia epoki „nerwowców”, to niekanoniczni poeci Młodej Polski, którzy swoje wiersze ogłaszali głównie w czasopiśmie i właśnie w prasie miała miejsce większość ich debiutów literackich. Obfitość twórczości z jednej strony pozwalała najlepszym na współpracę z wieloma ośrodkami wydawniczymi, z drugiej znacznie skomplikowała pracę późniejszym badaczom literatury przełomu XIX i XX wieku. Zwrot ku tradycji i klasycyzmowi, prezentowany przez lwowskie czasopismo „Lamus”, był ramą dla młodych poetów szukających upublicznienia i rozgłosu dla swojej twórczości, jak m.in. Józef Jedlicz, Stanisław Maykowski, Mieczysław Smolarski, Maryla Wolska, Stanisław Miłaszewski, Aleksander Naworski, Józef Mirski, Marya Znatowiczówna, Sława Prószyńska-Gwiżdżowa.

Wiek pary i elektryczności u swego schyłku pozostawił Lwów najbardziej nowoczesnym miastem Rzeczypospolitej. Ubrany w pelerynę kosmopolitycznej metropolii Lwów, jako ośrodek wielu kultur, charakteryzowała nie specyficznie polska, lecz środkowoeuropejska przestrzeń publiczna. Brak hamulców rozwojowych, innowacyjność, stołeczność i autonomia sprzyjały procesom modernizacyjnym, a wielokulturowość była jednym z jej najważniejszych czynników. Oddanie rządów w Galicji polskiej większości przyniosło Polakom szereg swobód, stało się impulsem dla wielu lokalnych inicjatyw. Jako miasto twórcze, demokratyczne, tolerancyjne Lwów cechowało mocne poczucie tożsamości oraz europejska otwartość. Duchowy klimat czynił zeń akcjonariusza nurtów młodopolskich, a jego środowisko twórcze epoki miało, licznych reprezentantów w literaturze i publicystyce.

Gwałtowny rozwój miast w II połowie XIX wieku jest fenomenem na skalę światową. Nie dlatego jednak obraz miasta pojawia się w licznych utworach literackich. To temat intrygujący i pociągający tudzież – ze względu na dużą liczbę miast bez historii i tradycji, bez rodowodowego społeczeństwa – temat nowy, nie wyzyskany. W owym czasie nowonarodzone miasta-okręgi przemysłowe, osiadając na terenach dotąd rolniczych, wchłaniając okolice wsie i miejscowości, przyciągając mieszkańców zyskują rangę symbolu. Miasto budzi zachwyt, fascynuje, a fakt, iż jego rzeczywista sytuacja, jego wieloaspektowy obraz jest bardziej skomplikowany, inicjuje artystyczną wyobraźnię do opisywania nowe-

³ Określenia tego użył Paweł Hertz w przedmowie *Uwagi do księgi piątej* w celu wskazania odmiennego poziomu artystycznego poszczególnych poetów młodopolskich; P. Hertz, *Uwagi do księgi piątej w: Zbiór poetów polskich XIX w.*, ułożył i opracował P. Hertz, księga piąta, Warszawa 1967, s. 7.

go fenomenu „świata w świetle”, dynamicznej struktury w nieustającym ruchu, w twórczym wzroście, przemysłowego organizmu, wzrastającego i wrastającego w antropologiczną, polityczną, socjologiczną i religijną teraźniejszość. Obserwujemy opisywanie wzajemnych relacji mikro i makro świata, miasta i człowieka, organizmów tak do siebie nieprzystających i tak współzależnych. Rozumienie świata zbiorowego i światów jednostkowych oraz ich literackich reprezentacji przenika się płynnie, uzupełnia się i niejednokrotnie wyklucza, nie pozostawiając pustej przestrzeni. Zatrzymanie wzroku i zastygnięcie w nieruchomej pozycji jest warunkiem zaistnienia rzeczywistości, w której postrzeganie łączy podmiot ze światem. To jak przekroczenie duchowej bramy do wnętrza i fizyczne dotknięcie świata emocji. Ich dom jest otwarty i pozbawiony granic, jak świat fantazmatów i fetyszy, wszystkie bowiem zamieszkują tak dziedzinę ducha, jak i rzeczywistość. Przestrzeń emocji jest otwarta i pozbawiona granic, przypomina to fenomen czytania jej oczami artysty.

Z poetycką realizacją świata-miasta zapoznaje nas w lirykach *Powrót* i *Przeczcucie* Aleksander Naworski. „Szare mury kamienic, otulone nocą”⁴ są miejscem powrotu „łowcy życia” (A.N., 888), w którego wciela się podmiot liryczny. Poetyka utworu wydaje się być silnie dekadencja: „Czarnych, zamglonych okien puste oczodoły” (A.N., 888) spoglądają na powracającego, „a na zagubionego wśród pustki ogromu/ Smutek razem z tęsknotą tajne knuje zmywy” (A.N., 888). W nastrój schyłkowości wpisuje się natłok myśli o nieuchronnym, o destrukcji, o końcu, ów pęd myśli jest tak silny, impulsywny, że „płomienie latarń jak senne migocąc” (A.N., 888) usypiają tylko zewnętrzny mrok, fizyczność przypisaną nocy przez naturę. Podmiot liryczny powraca z miasta samotnie, choć w jego skroniach tętni towarzystwo: „Tak, to szatan w twym mózgu kuje myśl zdradziecką, / Przed której nagłym ciosem nic cię nie uchroni” (A.N., 888). Duchowe zmęczenie i fatalistyczna świadomość są dla podmiotu lirycznego oswojoną rzeczywistością – „dekoracjami ze znanej sceny” (A.N., 888), lecz mąci je „rytm muzyki bezczelnie wesołej” (A.N., 888), która „skądś płynie” (A.N., 888). Można by pomyśleć, że to pogłos dekadencjonalnej zabawy, w której bohater liryczny szukał zapomnienia, żywiąc nadzieję nirwany; dźwięki z jednej strony zakłócają czystość smutku i przygnębienia, z drugiej – niosą z sobą pamięć chwili, którą podmiot liryczny chce przeciągnąć jak najdłużej jako krótkotrwałą ulgę dla zmęczonego ciała i ducha. Tymczasem dalsze wersy powstrzymują emocje ewokowane przez sprowokowaną wyobraźnię natchnioną jednopłaszczyznowo rysem dekadencjonalnym. To dźwięki wciąż nowe, głosy współczesnego miasta, które nigdy nie zasypia, a występując przed miejską, „swojską” publicznością jedynie zmienia repertuar, wciąga ją do zabawy, dostosowując rekwizyty do wymieniającej się nocy i za dnia zbiorowości: „to znane dekoracje z tej sceny nienowej” (A.N., 888), to świadkowie jego dorostania, atrybuty starszych kolegów, kuzy-

⁴ A. Naworski, *Powrót*, w: *Zbiór poetów polskich XIX w.*, dz. cyt., s. 888. Dalej stosuję zapis skrótowy: w nawiasie A.N. oraz numer strony.

nów i braci, najbliższa historia, poetyka życia, w której Szatan wykuł sobie rolę. Podmiot liryczny jako sukcesor dekadentyzmu „jeszcze żali się nad sobą jak skrzywdzone dziecko” (A.N., 888), ale gdy widzi cień postaci, która „pełnie po kryjomu” (A.N., 888), wie, że to nieuniknione towarzystwo dalekie jest od szatańskiego fantazmatu. „Myśl, że sceny tej teraz nie masz zagrać komu” (A.N., 888), jest szeptem podświadomości, która zrywa wczorajszą maskę rzeczywistości, dopuszczając do głosu dzisiejszą świadomość bohatera lirycznego, jego uwspółcześniony światopogląd. Nowa rzeczywistość siłą nowej świadomości, wzniesionej jak mury miasta, przełamuje niedawny dekadentyzm, wyzwala odrodzienne emocje.

Miasto jako motyw przewodni jest drugoplanowym, zbiorczym, bohaterem lirycznym innego utworu Aleksandra Naworskiego. Poetyka utworu *Przecucie* wykazuje podobieństwa do liryki *Powrotu*, oba wiersze łączy też wspólny temat sięgania do przeszłości. W liryku *Przecucie* autor stosuje odmienną konstrukcję, także sposób przedstawienia tylko pozornie wydaje się zbieżny – inna jest jego poetycka wymowa. W omawianym wcześniej *Powrocie* pojawiły się „płomień latarń” (A.N., 888), w *Przecuciu* „błysk latarń z ulicy przez szybę się wrzyna”⁵ i choć jest to cień niezdrowy, bo „suchotniczy” (A.N. 888–889), „rumieńcem powlekając ścianę” (A.N. 888–889), zyskuje wymowę aktywizującą – oddziałuje nie czernią czy szarością, lecz kolorem agresywnym, dynamicznym, twórczym. Do wspomniania przeszłości zachęcają nas „po kątach drzemiące w mroku graty odrapane” (A.N. 888–889), także „szarawa cieniów płatanina” (A.N. 888–889), a przede wszystkim „ten rękopis bez końca, nieczytelny i zmięty” (A.N. 888–889), którego podmiot liryczny jest bohaterem – „ach jestem bohaterem tej smutnej powieści” (A.N. 888–889). Jednak należy pamiętać, że choć „w pustce godzin bez końca [słychać] zegara szept senny” (A.N. 888–889), za stały obraz otchłani przeszłości został poruszony, wytrącony ze swojej dekadentckiej „pieśni o smutku” (A.N. 888–889), w której, jak się wydawało, zastygł. Błysk wdziera się bowiem przez szybę i maluje świat czerwieni, drga płatanina cieniów, a graty, relikty przeszłości rozrzucone po kątach, są „odrapane” (A.N. 888–889) – odrapane z przeszłości, w której żyły, stąd wynika ich senne drzemanie, odpoczywanie do czasu, gdy terazniejszość pomaluje je własnymi kolorami bądź symbolizujące swoją dzisiejszą bezużyteczność. O odwróceniu się od wspomniania mówi nam „pieśń o smutku szarugi jesiennej / Łkająca, że minęło słońca panowanie” (A.N. 888–889). Krajobraz jesieni jako płaczącej pory roku symbolizującej duchowy smutek, kres człowieka żywo, gorszą stronę natury często pojawiał się w liryce młodopolskiej. Aleksander Naworski wyzykuje z symboliki jesieni nowe treści – jesienna pieśń łka nad samą sobą, nad czymś bezpowrotnie utraconym, bowiem minęło „słońce [jej] panowania” (A.N. 888–889). Bohater liryczny jedną nogą stoi jeszcze w przeszłości, jest jednak

⁵ A. Naworski, *Przecucie*, w: *Zbiór poetów polskich XIX w.*, dz. cyt., s. 888–889. Dalej stosuję zapis skrótowy: w nawiasie A.N. oraz numer strony.

świadomy jej odchodzenia. Z jednej strony powoduje nim pierwotny lęk przez nieznanym, a młodopolski pesymizm zarazem personifikację go i wyolbrzymia: „Drzę, że wypełźnie podstępna i cicha / Jakaś zmosfera” (A.N. 888–889), z drugiej chce zmienić przeznaczenie, kształtować swój los. Jest świadomy potęgi myśli, drzemiącej w niej siły i zarazem kruchości, gdy każda niepewność „jak pająk złowrogi na sposobność czyha” (A.N. 888–889). Odrzuca scenariusz ludzkiego życia napisany przez ewolucyjny determinizm czy religię chrześcijańską, informuje nas, że autor „tej smutnej powieści / Jej autor już od dawna gdzieś przepadł bez wieści / Podobno się zmarnował, »zeszedł na bezdroże.«” (A.N. 888–889), odczytuje na nowo dekadencją śmierć Boga. Podmiot liryczny występuje teraz w nowej roli – skoro Bóg umarł, człowiek jest kreatorem swojego życia – wczuwa się w przeszłość, rozmyśla nad swoim przeznaczeniem, po wielokroć przerzuca, odtwarza w pamięci „ten rękopis bez końca, nieczytelny i zmięty” (A.N. 888–889) dotykany przez nieskończoną ilość rąk, ściskany i zaklinany przez kolejne pokolenia, aby uniknąć spisanych w manuskrypcie błędów Boga wysyłającego człowieka w „rozpaczy odmęty” (A.N. 888–889), wystawiając go na niebezpieczeństwo prób-doświadczeń, w wyniku których, począwszy od praojców w Raju, skazał ludzi na wieczne nieszczęście. Utwór zamyka jednoznacznie optymistyczne przecucie podmiotu lirycznego, siedząc „oto w pustce ścian czterech hotelowej nory – / [czuje, że] W rozpaczy myśl poczęta – wreszcie w czyn się zmienia” (A.N. 888–889). To nowe poetyckie odczytanie rzeczywistości odwraca schyłkowość i zaludnia jutro na wzór powstających miast, formy dawnej a zarazem nowej. Podobnie jest z niematerialną częścią człowieka, na dawnym, dobrze oswojonym konstrukcie – uczuciach, wrażliwości i duchowości – kształtuje się wewnętrzny świat, który rozrasta się wraz z kulturowym rozwojem, ewolucją świata przyrody, cywilizacyjnym i przemysłowym postępem rzeczywistości stworzonej ręką człowieka.

Odmiernym nurtem, obok obserwowania i komentowania przeobrażeń życia dokonujących się wskutek przemian cywilizacyjnych, jest rysująca się chęć separacji, niemal ukrycia się przed wiedzą na temat tychże przemian i ich konsekwencji. Terenem schronienia się przed pełnią świadomości jak współcześnie zmienia się rzeczywistość, jak zmienia się człowiek, jest uczuciowo bliski świat dzieciństwa i młodości, pierwotna przestrzeń pierwszych doświadczeń nieskażona samowiedzą dojrzałego twórcy. Poeci próbują kreować nie tyle jej iluzję, co odtworzyć rajski obraz bezpowrotnie być może utracony, wieczną bajkę dziecinnej alchemii. W wierszu *Zaduszki* Maryli Wolskiej „Dróżką tą samą (...)/ Szłam z Tatkiem i Mamą,/ Malutka”⁶. Nastrój wiersza ewokuje określone stany emocjonalne, podmiot liryczny odtwarza gesty matki: „Nim na grobie rozłoży wieńce,/ (...) Dłońmi liść suchy odgarnie, / Wyjmie zapalki i świecę / I sama za-

⁶ M. Wolska, *Zaduszki*, w: *Młoda Polska. Materiały do ćwiczeń. Seria pierwsza. Teksty*, cz. I, wyboru dokonała I. Maciejewska, cz. II wyboru dokonała D. Knysz-Tomaszewska, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 2000, s. 145–151. Dalej stosuję zapis skrótowy: w nawiasie M.W.

pali latarnię” (M.W.). Odwiedziny grobów najbliższych wydobywają z podmiotu lirycznego naturalną tęsknotę podsycaną przez ich cichą nieobecność; materialność miejsca, cmentarza, nie inicjuje duchowej pustki, otwiera drogę emocjom. Trwanie domu pamięci nie jest zagrożone, stanowi on rodzaj psychicznej matrycy, w wyobraźni można łatwo utorować sobie do niego drogę: „Co roku, w Zaduszki, / Idę tą samą drogą” (M.W.). Tym niemniej poetom rejestrującym zmienne stany świata – skądinąd pokrewne psychicznym *alter ego* materialnej rzeczywistości – towarzyszy przekonanie, że na co dzień muszą radzić sobie z dojmującym poczuciem „bezdomności”, co autorka *Zaduszek* wyraża słowami podmiotu lirycznego w swoistej autobiografii bohaterki utworu: „Lecz niema już ze mną nikogo / Na szlaku stromej dróżki” (M.W.). Pamięć bliskich osób jest „jak płomyk, [co] bez przerwy/ Drży –” (M.W.). Bohaterka utworu tęskni „dobrymi”, jasnymi emocjami: „Rysował – jak nikt. / Sławnie tańcował mazura,” (M.W.) , „Ci, co pomarli maleńcy, / Braciszek Bolcio i siostrzyczka Joczka, / Co mieli (...) jasne włoski” (M.W.) i w teraźniejszości przebywa pośród nich ekspresją ewokowanych obrazów – znanych, zapamiętanych, widzianych: „Teką z jego szkicami / To ta wąska, bura”, „Znałam ich tylko jak z cieni, / Dwa czarne w ramkach profile” (M.W.).

Stanisław Maykowski, opisując stary dom „Samotniczo trawami szumiący, / Z czarnym gontem i rynną wyżartą”, zaznacza w nim ślady minionej obecności dziecięcych rąk błądzących po spróchniałej poręczy schodów, odtwarza wrażenie sennej ciszy białych pokojów, przywołuje odgłosy radosnego śmiechu i monotonnego bicia zegara. Podmiot liryczny utworu *Stary dom* kreśli swoisty pejzaż duszy zaklęty w obrazach: „strychu, / [co] Pełen dziwów z widmami bielizny / (...) Srebrny, snami darzący mnie strychu”; „dziwaczno ogrodu / Z papierówką chodzącą o kuli”; „krzywej, sterczącej z traw studni/ Której śmieszny, wygnany z ogrodu / Strzegł słonecznik” (S.M. 274–276). Spoglądanie w przeszłość, w nieodgadłą toń zgorzkniałego starego zwierciadła, „w kałuż blask / w ruder zieloność” (S.M. 274–276) prowadzi nieuchronnie do konstatacji: „Co było, powraca / W snach piękniejsze” (S.M. 274–276). Wiersz przynosi nastrój elegijny, nostalgia za mitycznym krajobrazem dzieciństwa przeplata się nieustannie z konstatacją: „Dzisiaj wszystko na świecie jest inne: / Traw włóczęgi, bruk miast” (S.M. 274–276) , „Świat jest za szeroki, / ludzie na nim zbyt biedni i smutni” (S.M. 274–276). To wiersze o utracie i nieuchronności przemijania. Ewokacja duchowego pejzażu dzieciństwa nie stwarza azylu przed czasem, historią i cywilizacją. Wiersz wyraża, podszytą łagodną melancholią, zgodę na nadchodzące zmiany.

Jest nieuniknione, że świat dziecińczych marzeń opisywany często przez metaforę bańki z mydła (przedstawiony przez Maykowskiego w liryku pod tym ty-

⁷ S. Maykowski, *Stary dom*, w: *Zbiór poetów polskich XIX w.*, dz. cyt., s. 274–276. Dalej stosuję zapis skrótowy: S.M. i numer strony.

tułem), „szklista bania, / Osnuta w róż i zieleń jak w tkaninę drogą”⁸, ochraniana i stwarzana przez „starą, dobrą rękę króla” (S.M. 273) – ojca, co „obdarzy królestw wynionych połową” (S.M. 273) pryska, a na końcu słomki kołysze się mydlana łąka. Dziecko dorosło. Na prawach synekdochy jedna łąka znaczy tyle samo, co wiele. Tęsknota za powrotem do chwil szczęścia to zarazem tęsknota za łąkami powrotu tego, co utracone: dzieciństwa, młodości, minionych dni. Widzenie świata we wspomnianych lirykach Maykowskiego i Wolskiej niekoniecznie bywa realistyczne: przedmioty codziennego użytku przefiltrowane przez dziecięcą wyobraźnię jawią się jako baśniowe rekwizyty o cudownych właściwościach – miedziany kociołek lśni złotem, zakurzone, oplecione pajęczyną okienko strychu jawi się osnute srebrnym księżycowym pyłem, a w tytułowej bańce mydlanej mieszka bajkowe królestwo.

Odmianą realizację świata-przeszłości odnajdujemy w utworze *Rusałka wzdycha* Józefa Jedlicza. Tytułowa postać przenosi nas malarskimi obrazami do krainy wzruszeń; przywołując szereg obrazów-wspomnień wiedzie nas za sobą od kadrów zapamiętanej, utrwalonej materialnej rzeczywistości: „Lny i podbiały / I kwietna łąka?”, „Te bujne kiści / Złotawych liści”⁹, do chwil-stanów emocjonalnej ekspresji: „Te serc tęsknoty, / Miłosne czary / I zmysłów szały?” (J.J.), przeplatając je, nakładając na siebie, mieszając postaci materii i ducha niczym w potasowanej talii kart. Krucha równowaga doznań sprawia, że pobudzają się one wzajemnie: „I krew kąkolu / Na złotym polu, / I płacz skowronka?” (J.J.). Szereg westchnień za utraconym, ubranych w poetyckie obrazy przyrody – „Gdzież te rubiny / młodej wikliny, / Te barw przepychy?” (J.J.) – pozostawia dużą swobodę interpretacyjną, konotuje niejednoznaczność opisywanej rzeczywistości, co więcej, jej niejednoznaczność. Możemy pozostać w literackiej przestrzeni podmiotu lirycznego, wzdychającego za ukochanym młodzieńcem, który, gdy dopełni się „miłosne czary / I zmysłów szały?” (J.J.), ujrzy ich konsekwencję dla swojego losu: „Na zwiędłej malwy / Suchym badyłu / Śmierć się kołysze” (J.J.). Zwiększając dystans, przydajemy spojrzeniu szerszą perspektywę, na podobieństwo oka, które nagle odsunięte od powiększającego szkiełka zrazu widzi nieostrą, rozmazaną, niejednorodną plamę barw, by po chwili postrzec jakże inny niżli w skupionej soczewce obraz. Chwila uniesienia, krótka niczym życie motyla „już nie wróci” (J.J.), lecz podobnie jest z każdym osobniczym przeżyciem, zapisanym nam w ziemskim skoroszycie doświadczeń. Tytułowa postać może symbolizować każdego człowieka, bowiem świadomość śmierci, jej niewidoczny cień, milczący duch towarzyszy nam od pierwszego oddechu: „O, śmierć jest cicha / Jak kwiat, co usycha, / Jak cichy sen” (J.J.). Podmiot liryczny wzdycha i żałuje przebrzmiałych chwil, gdy „z kwiatów kielicha / Pierzcha, wysycha /

⁸ S. Maykowski, *Bańka z mydła*, w: *Zbiór poetów polskich XIX w.*, dz. cyt., s. 273. Dalej stosuję zapis skrótowy: S.M. i numer strony.

⁹ J. Jedlicz, *Rusałka wzdycha*, w: *Zbiór poetów polskich XIX w.*, dz. cyt., s. 128–129. Dalej stosuję zapis skrótowy: J.J.

Przewonny sok” (J.J.), lecz uczuciom straty towarzyszy nastrój bardziej zadumy niż smutku. To swoisty stan zawieszenia; budują go trzy komponenty – uczucie nostalgii, refleksja nad czymś przeżyтым i bezpowrotnie utraconym oraz ciekawość nieznanego, tego, co nadejdzie: „Te barw przepychy?” (J.J.), albowiem to, co przemija, wieszczy tajemnicę nowego, w „lunach księżycy” (J.J.) kryje się niewiadoma jutra – „Śpi tajemnica?” (J.J.). Podporządkowani zewnętrznej mocy o nieznanym nam, nieprzeniknionych zamiarach, możemy tylko poddać się chwiejności i niebezpiecznemu urokowi losu. Na końcu tej drogi „śmierć się kołysze / I sennie nuci / Swą białą pieśń” (J.J.). Ukazanie mikroświatów przestrzeni czystego odczuwania, wpisanych ściśle w tło przyrody, zawarcie ich w przestrzeni natury a nie kultury, może być próbą ucieczki przed zawłaszczeniem dawnego, krokiem wstecz, pozwalającym zachować samego siebie w XX-wiecznym, wciąż obcym świecie nowej cywilizacji i nieznannej techniki, napędzanej silnikiem, nie kołem wodnym, w gwałnym centrum przeludnionych i odhumanizowanych miast-molochów, przedmieść-sypialni robotniczej biedoty, przemysłowych cyklopów depczących to, co pierwotne, naturalne, ksobne. Możemy tylko domyślać się, snuć przypuszczenia, czy autor wpisuje w osobę podmiotu lirycznego XX-wiecznego niezawisłego człowieka, istotę rozwiniętą antropologicznie, wykształconą kulturowo i wysublimowaną emocjonalnie, wręcz wydelikacaną, tak zwanego „nowego człowieka”, który nie chce być tylko produktem ewolucji i technologii, masowym „dziełem” sił wytwórczych świata i ludzkości, ale świadomym uczestnikiem rzeczywistości, „organizmem ciała i uczuć”¹⁰, którego własnymi wytworami są niezmiennie: ekspresja myśli, poetyka wzruszeń, spontaniczność i emocjonalność zachowań, a coraz doskonalsze narzędzia, wielotysięczne kopie rzeczy przez siebie samego stworzonych nie oddalają od świata-środowiska zewnętrznego oraz wnętrza człowieka, a tylko stwarzają dodatkowy, nowy dystans i budują, być może, nowe granice¹¹.

W zaprezentowanych w tekście młodopolskich lirykach odnajdujemy elementy „brzydoty” i „niewrażliwości” miasta, które niezależnie od pory dnia czy nocy przyciąga magią nieznanego, prowokuje nową estetyką, wytycza cywilizacyjne wzorce do naśladowania – możemy się z nimi nie zgadzać, lecz nie sposób minąć ich obojętnie. Poetycki zapis w swej pochwalie natury może stanowić antyświadectiono postępowego procesu historycznego, zmian towarzyszących przemianom społecznym, historycznym i politycznym, łączących się ze znaczącym przyspieszeniem technologii i przemysłu wytwórczego XIX wieku. Może też być formą sentymentalnego zapisu przeszłości – pojedynczej bądź zbiorczej, próbą utrwalenia dla przyszłych pokoleń tego, co właśnie „odchodzi do lamusa”. Poddane analizie utwory poetyckie ewokują w nas zapomnianą tajemnicę dzieciństwa i dorastania, czasoprzestrzeń, która ożywa w cywilizacji zatrzymanej na chwilę

¹⁰ Por. M. Gołębiowska, *Człowiek w technologii. Benjamina szkic do portretu*, w: *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003, s. 33–44.

¹¹ Tamże.

w swym rozwoju czy to za sprawą wspomnień, czy specyfiki miejsca. Obrazy wydają się odległe, a przecież wiąże je i uwspólnia przestrzeń czasu.

Obok fragmentarycznych wycinków życia poezja omawianych twórców przedstawia materię uniwersalną. To kraina dzieciństwa, może bardziej dziecięctwa, świat „tysiąca i jednej nocy”, z którego każdy zapamiętuje inną historię, własną i indywidualną. Podmiot liryczny swoją bajkową powiastkę przechowuje w „szklanej bani”, kraina mydlanej bańki jest bardziej krucha niż materia szkła, delikatna i ulotna jak dziecięca pamięć i wrażliwość. W przestrzeni świata przedstawionego autor prowadzi nas śladami-obrazami odcisniętymi w dorosłej pamięci. Podmiot liryczny przechadza się niczym w muzeum, wybiera ulubione stare eksponaty, ostrożnie zdejmując ze ścian, usuwa złocone ramy i ożywia „dawne”, przenosząc do rzeczywistości. Żywe obrazy oddają teraźniejszość spróchniałych i skorodowanych rzeczy, częściowo już nieistniejących, co nasila nakładanie się doznań, tamtych i obecnych, które podmiot liryczny obficie chłonie, by wystarczyły na dłużej.

Słup elektryczny, śmierzdzący rynsztok, miejski potok życia, poetyka wspomnienia-wspominania, miłość, akceptacja nieuchronności przemijania wydają się być skrajnie odległe lirycznej wyobraźni młodopolskich poetów – rozedrganej, duchowej, bogatej w emocjonalne spiętrzenia „wrażliwości” jednostki (artysty) o kruchym, nadwrażliwym i samotniczym wnętrzu. Tylko pozornie. Wskazane w artykule przykłady poetyckiej realizacji miasta jako teatru życia, wieloobrazowe sięgnięcie do „świata zmierzchu”, jakim jest swoista przestrzeń – otchłań przeszłości, bogactwo poetyki wspomnień – są mocno osadzone w dojrzałej fazie Młodej Polski, fazie „klasycznej”. Ich wskazana powyżej reprezentacja w późniejszej, modernistycznej, twórczości potwierdza ciągłość epoki, swoiste duchowe powinowactwo jej młodszych i starszych reprezentantów. Młodopolscy lirycy reprezentują różne pokolenia, lecz zmieniającą się wewnątrz epoki poetyka, przeformułowana między innymi po wpływie zmieniającego się światopoglądu, nie rozrywa przestrzeni emocji. W twórczym świecie poety istnieje bowiem coś więcej niż tylko zmysł postrzegania rzeczywistości (bądź nierzeczywistości) i wrażliwość na współistnienie obrazów i słów, coś więcej niż „zwykła” poetyka języka czy styl. To świat emocji, w którym artysta tworzy rękopis. Zewnętrzny zapis utworu, jego fizyczna postać jest gotową, odlaną formą a zarazem produktem cywilizacji. Zrazu przyglądamy się jej na podobieństwo konsumentów, z czasem próbujemy antycypować. Szukając nowych odczytań, sublimujemy, sięgając do własnej przestrzeni duchowej, nierzadko przydając nowe znaczenia śladom pozostawionym przez autorów. Zawsze jednak sięgamy do wewnątrz, czerpiemy ze źródła uczuć, z bogactwa emocji, odczytując liryczny zapis przeszłości doświadczamy wzruszeń. Być może innych od tych towarzyszących twórcy, nieodmiennie jednak zrodzonych z ludzkiej wrażliwości, indywidualistycznej i wspólnej. Emocje bowiem są jak arcydzieło otwarte na wszystkie strony, można je przemierzać w dowolnym kierunku, a poetycka podróż, to w pewnym stopniu doświadczanie głębi – głębi przedmiotu, świadomości, emocji, uczuć czy języka. Poeci głębię tę zdobywają, przemierzają i oswajają.

MONIKA SIERADZKA – ukończyła filologię polską oraz informację naukową i bibliotekoznawstwo, były sportowiec, majsterkowicz z zamięłowania, w wolnych chwilach wyplata lampy z drutu dla bliskich, „bawi się” w wierszydła i rysuje. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą poezji trzeciego pokolenia Młodej Polski. Współ z przyjacielem, Ewą, dokarmia i ratuje bezdomne, „śmietnikowe” koty.

ALEKSANDRA STOLARCZYK
UNIwersytet MIKOŁAJA KOPERNIKA

PRZECZYTAĆ – ZROZUMIEĆ – PRZEŻYĆ.
RECEPCJA UTWORU *MIESZKAĆ* STANISŁAWA
BARAŃCZAKA WŚRÓD MŁODZIEŻY
PONADGIMNAZJALNEJ

SŁOWO WSTĘPNE

Mirosław Wobalis pisze: „Problemy komunikacyjne raczej się pogłębią, tak jak zwiększą się trudności np. z czytaniem i rozumieniem dłuższych tekstów”¹ – konstatację autora należy poszerzyć o problem czytania i rozumienia tekstów krótkich: uczeń szkoły ponadgimnazjalnej traktuje utwór literacki doraźnie, jako swoisty przymus czytania na lekcji (ale już nie zawsze „po” – dla siebie) i konieczność szukania kluczowych słów. Drugą grupę stanowią uczniowie, dla których rozmowa o utworze jest rozmową o wszystkim. Należy w tym miejscu odróżnić umiejętność mówienia o własnych emocjach i prezentowania osobistych myśli w perspektywie wypracowanych wniosków interpretacyjnych – od mówienia nie na temat.

Wnioski i sugestie przedstawione w niniejszym szkicu są efektem analizy wyników badań ankietowych przeprowadzonych w czterech klasach maturalnych (tu: liceum ogólnokształcące i jedna klasa czwarta technikum zawodowego), dwóch klasach drugich (liceum ogólnokształcące i technikum zawodowe), jednej klasie pierwszej (liceum ogólnokształcące), w roku szkolnym 2009/2010, 2010/2011, na terenie województwa kujawsko-pomorskiego i wielkopolskiego. Łączna liczba respondentów wyniosła 179, a jako że grupa respondentów-maturzystów była tu największa (92 osoby), to jej poświęcę najwięcej uwagi.

RECEPCJA CZY OCENA SPOŁECZNA? UWAGI OGÓLNE O PROBLEMIE
ODBIORU DZIEŁA LITERACKIEGO

Utożsamienie recepcji z oceną społeczną dzieła literackiego byłoby nadużyciem: intuicyjna demarkacja przebiega w miejscu, w którym użytkownik zbacza ze ścieżki odkrywania i przyswajania ujętych w dziele wartości (sensów), sposobów kreowa-

¹ M. Wobalis, *E-rzeczywistość czy e-nierzeczywistość*, „Polonistyka” 2010, nr 11, s. 18. Autor wskazuje na skutki (wciąż otwarte pozostaje pytanie o to, jak bardzo są one zgubne dla tradycyjnej edukacji szkolnej) ingerencji nowoczesnych technologii (tu: Internet) w życie ucznia.

nia bohatera i jego świata, językowych metod ujawniania odautorskich myśli – i podejmuje próbę konfrontacji. Wszak: „historyczną aktualność, która spaja obecność konkretnej wypowiedzi z ogólnością i pełnią jej sensu, która indywidualizuje ją tu i teraz, nazywamy oceną społeczną”². Proces zestawienia treści ujętych w przekazie literackim z czasem odbiorcy (a więc pośrednio z obowiązującą hierarchią aksjologiczną, która narzuca z kolei sposoby postrzegania i oceniania zjawisk z perspektywy dokonujących się przemian i modyfikacji w kulturze) jest działaniem złożonym, w którym dominującą rolę odgrywają predyspozycje odbiorcy – jego zdolność do „rozumienia wypowiedzi w kontekście jej współczesności i naszej współczesności”³ i konstruktywnego krytycyzmu, w którym najpełniej ujawni się emocjonalne podłoże oceny dzieła, i umiejętność jego poprawnej interpretacji.

Powszechne użycie pojęcia sprawia jednak, że zaciera się granica pomiędzy tym, co jest odbiorem analityczno-interpretacyjnym, a odbiorem, który niepostrzeżenie przechodzi w ocenę społeczną. Utajnione przejście bywa na ogół skutkiem chwiejności procesu interpretacyjnego. Nie można bowiem wymagać od odbiorcy, aby dokonał swoistego ograniczenia tekstu literackiego, dosłownie traktując każde słowo, i konstruował linearną interpretację dzieła. Wynika ono także z konieczności mówienia o tekście jak o poetyckim manifeście. Wprowadzenie do procesu interpretacyjnego elementu konfrontacji, który wywołuje z kolei dyskusję o żywotności dzieła literackiego, jest mostem między otwartą postawą na cudze słowo a założeniem o jego dialogiczności, bodźcem do nazywania emocji wywołanych lekturą utworu i wzbudzenia w sobie woli rozmowy o tekście i o sobie – o kondycji człowieka „wczoraj” i „dziś”.

PROBLEM ROZMAWIANIA O UTWORZE LITERACKIM.

PARĘ SŁÓW O KOMPOZYCJI ANKIETY

Historia literatury prezentowana uczniom w szkole ma charakter – z konieczności – pobieżnego rekonosansu; zagadnienia historyczne prezentowane być muszą w formie jasnych i czytelnych haseł wywoławczych, które dadzą się łatwo wykorzystać podczas egzaminu maturalnego⁴.

Nie ma w nim (arkuszu zadań) bowiem miejsca na swobodne wyrażanie własnych opinii i sądów⁵, a więc dochodzi do eliminacji oceny społecznej. A właśnie ocena społeczna sprzyja utrwaleniu nabytych umiejętności: dokonując aktuali-

² M. Bachtin, *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 292.

³ Tamże, s. 293.

⁴ M. Jauksz, *Pozytywizm „na haju”*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 46.

⁵ Nawet jeśli takowe pojawią się, nie są nagradzane dodatkowymi punktami. Podsumowanie, które niegdyś stanowiło (i słusznie – wszak takie jest jego założenie) syntetyczne ujęcie wcześniej prezentowanych tez, było okazją do ujawnienia przekonań autorskich: jego (nie) zgody na literackie sposoby omówienia problemu. Wnioski, które muszą pojawić się w podsumowaniu aktualnej pracy egzaminacyjnej, muszą być przede wszystkim zgodne z ogólnym

zacji, odbiorca staje się świadomym świadkiem dziejącego się przy jego udziale procesu analityczno-interpretacyjnego – poszukiwaczem sensów ukrytych, które konfrontuje z rzeczywistością sobie bliską, aktywnym krytykiem, który bada, odkrywa, polemizuje i doskonali umiejętność poszanowania cudzej myśli. To właśnie ocena społeczna, która powinna być skutkiem aktywnego czytania dzieła literackiego, sprzyja wykształceniu w młodym człowieku postaw szczególnie cenionych w życiu dorosłym. Obcowanie z dziełem literackim winno być procesem dwuetapowym: pierwszy polegałby na dogłębnej analizie i interpretacji tekstu zgodnie z przyjętymi kryteriami oceny, byłby wprowadzeniem do zapoznania ucznia z faktografią i kontekstem społeczno-politycznych, drugi (dziś często pomijany) – to refleksja, dla której bodźcem jest właśnie tekst literacki.

W środowisku klasowym uczeń nie zawsze chce dobrowolnie uczestniczyć w wyróżnionym tu drugim etapie czytania dzieła i niechętnie dzieli się swoimi przemyśleniami z innymi. Teza ta dotyczy również zachowań w innych środowiskach audytoryjnych: ludzie niechętnie opowiadają o swoich przeżyciach, a jeszcze rzadziej – o emocjach wywołanych lekturą. Przyczyn swoistego zamknięcia się w świecie przeżyć należy szukać w osobistych predyspozycjach emocjonalnych odbiorcy lub w sytuacji zewnętrznej (gdy otoczenie nie sprzyja mówieniu o swoich wrażeniach).

Pragnę zaznaczyć, że ankieta audytoryjna przeprowadzona w szkole nie służy odpytaniu uczniów z treści przeczytanego utworu – wówczas stałaby się testem-kartkówką sprawdzającą stan znajomości tekstu. Jednocześnie nie pozwala (jest anonimowa), niestety, poznać indywidualnych umiejętności czytelnicy ucznia ani w pełni osobistych przeżyć, które składają się na obraz odbiorcy-człowieka. Badania ankietowe pomagają jedynie ustalić ogólną ocenę dzieła literackiego i określić ogólne predyspozycje emocjonalno-intelektualne czytelników konkretnej grupy wiekowej. Ogólność, a więc powszechność, oznacza tu wybraną grupę badanych – wnioskowanie oparte na udzielonych przez nią odpowiedziach jest reprezentatywne dla osób badanego przedziału wiekowego, a więc, jak mniema badający, preferujących podobny (zbliżony) sposób odbioru i oceny dzieła literackiego. Niedogodnością badań sondażowych jest także: „brak kompetencji respondentów związanych z badanymi problemami, nieprecyzyjne lub wieloznaczne formułowanie przez nich swoich myśli, lęk przed ujawnieniem własnych poglądów lub chęć zrobienia dobrego wrażenia na badającym”⁶.

Na brak kompetencji ankietowanych – moim zdaniem⁷ – w dużym stopniu wpływa dojrzałość emocjonalna czytelników-ankietowanych. Celowo przeprowadziłam badania w klasach różnych poziomów wiekowych, i w różnych terminach, aby wykazać, jakie znaczenie na odbiór i ocenę dzieła ma (nie)ukierunkowane

przesłaniem utworu – komentarz odautorski jest więc o tyle wskazany, o ile jest poprawny z przyjętym w kluczu odpowiedzi.

⁶ M. Łobocki, *Metody i techniki badań pedagogicznych*, Kraków 2009, s. 273.

⁷ Wnioskuje na podstawie przeprowadzonej ankiety. Zob. załącznik nr 1.

czytanie tekstu i (nie)świadomość lektury powodowana emocjonalnym zaangażowaniem odbiorcy. Muszę jednocześnie wskazać na jeszcze jeden aspekt (nie)dojrzałości: sam fakt udzielania odpowiedzi, nawet w formie zdań pojedynczych⁸. Skrótowe odpowiedzi mogą być przejawem niedostatecznych umiejętności analityczno-interpretacyjnych, niechęci do ujawniania swoich przeżyć, nieświadomego lęku przed złą odpowiedzią, brakiem umiejętności pisania o swoich uczuciach. Odpowiedź, nawet lakoniczna, jest formą nawiązania porozumienia: odbiorca – tekst – badający. Nawiązanie dialogu z dziełem literackim to pośrednie wejście w sytuację komunikacyjną z przeprowadzającym ankietę i rozmowa z nim o tekście. Moim celem było zbadanie kompetencji czytelniczych ze szczególnym uwzględnieniem sfery emocjonalnych badanych i umiejętności formułowania własnych sądów (przemysleń na podstawie lektury, wiedzy posiadanej, obserwacji).

Wykorzystana przeze mnie konstrukcja lejka jest dwuetapowa i można ją zobrazować za pomocą dużego i małego lejka: duży obejmuje to, co ogólne w całej ankiecie (nr 1), mały to przejście od ogólnych pytań związanych z lekturą wskazanego utworu i wywołanych przezeń wrażeń (nr 2 i nr 3) do pytań nieco bardziej szczegółowych (nr 4–7) obejmujących znajomość kategorii podmiotu mówiącego, sytuacji lirycznej, umiejętność określenia tematu utworu (nr 4), umiejętność interpretacji wskazanego fragmentu, kreatywność odbiorcy i zdolność uzasadniania swoich wyborów – propozycji (nr 6), znajomość środków poetyckich (nr 7). Trójdzielność pytań sondażowych, a więc ich swoista oscylacja pomiędzy wiedzą, umiejętnościami i sferą emocji, przy jednoczesnym wzajemnym uzupełnianiu się i dopełnianiu, ujawnia się w koniunktywnym pytaniu nr 3 i dysjunktywnym nr 4 (choć wyrażenie zaimkowe „co najmniej” wskazuje jednocześnie na wybór więcej niż dwóch sugerowanych odpowiedzi) – wybór niewłaściwej odpowiedzi (bo w kategorii „prawda – błąd” należy rozpatrzyć odpowiedzi na pytanie nr 4) może być spowodowany wewnętrznymi przeżyciami, które podpowiadają odbiorcy niepoprawny wybór bądź określają hierarchię aksjologiczną uznawaną przez młodego czytelnika⁹, pośrednio: uwrażliwienie odbiorcy na uczucia konotowane przez wybrane kategorie: rodzinę, śmierć, wysoki status społeczno-materialny.

ANALIZA WYNIKÓW

Przedmiotem opisu są odpowiedzi udzielone na pytanie nr 3. Dotyczyło ono emocji wywołanych lekturą utworu i stanowiło przyczynek do rozważać na temat przesłania samego utworu.

⁸ Chodzi tu przede wszystkim o samą chęć, wykazanie dobrej woli ze strony odbiorcy: uczeń czyta tekst, myśli o nim i chce pomóc badającemu.

⁹ Niekiedy jest to hierarchia wypracowana podczas lekcji (czytania innych dzieł literackich) – wówczas uczeń w każdym kolejnym utworze, który jest przedmiotem jego badań, chce wiedzieć to, co zostało kiedyś wypracowane i uzasadnione (nie jest mu obce).

Tabela nr 1: Treść pytania ankietowego i sugerowane odpowiedzi.

PYTANIE	PROPONOWANE ODPOWIEDZI
typ: koniunktywne półotwarte <i>Jakie emocje wywołała w Tobie lektura wiersza „Mieszkać”? – można wskazać więcej niż jedną odpowiedź.</i>	przerażenie; zdziwienie; gniew; strach; radość; utwór nie wzbudził emocji; inne (proszę podać);

Źródło: opracowanie własne

Zacznę od wyróżnienia kilku pól semantycznych, do których przynależy każda z zaproponowanych nazw emocji. Podziały zaprezentowane poniżej obrazują pewnego rodzaju hierarchię sugerowanych przeze mnie odpowiedzi – wskazują cztery pola znaczeniowe, w których można usytuować wskazane emocje. Osobne miejsce zajmują w tym rozróżnieniu propozycje własne ankietowanych – często są one *quasi-synonimami* wskazanych:

Schemat nr 1: *Kategoryzacja semantyczna emocji*

1. RADOŚĆ
2. STRACH → PRZERAŻENIE ↔ ZDZIWIENIE
- ↓
3. GNIEW ← ZDZIWIENIE
4. OBOJĘTNOŚĆ

PROPOZYCJE WŁASNE

Źródło: opracowanie własne

Respondenci nie musieli uzasadniać swojego wyboru, co było pewnym ułatwieniem i sprawdzeniem – z mojej strony – zaangażowania (woli) we właściwe odczytanie utworu oraz wzbudzenia w sobie prywatnej refleksji o własnych przeżyciach. Pobieźna lektura utworu wywołana sugestią tytułu – próba dostrzeżenia jedynie obrazu „jakiegoś” mieszkania lub opisu warunków życia „kogoś” wyimaginowanego – sprawia, że utwór nie wzbudza emocji, bo nie traktuje o czymś naprawdę ważnym z punktu widzenia ludzi żyjących w wolnym kraju. Przyczyną obojętności, bo ona dominowała wśród udzielonych odpowiedzi, jest zapewne (a wykazała to wcześniejsza analiza) nieznanostwo kontekstu, w którym sytuuje się utwór i program walki nowofalowców ze zniewoleniem jednostki, realizowany w pełni w ich manifestach poetyckich.

Innym powodem nieczułości i braku wrażliwości na położenie podmiotu mówiącego i tragizm sytuacji lirycznej (zniewolenie czyha w każdym zaka-

marku mieszkania, miasta, kraju) jest język utworu. Mówienie wprost – choć nie brakuje w tym utworze peryfraz, uosobień, powtórzeń i parentez, które są kluczowe dla rekonstrukcji sytuacji lirycznej – o bolączkach podmiotu-bohatera – być może zaskakuje swoją prostotą młodego adepta literatury przyzwyczajonego w toku swojej edukacji do odnajdywania w utworze i poddawania analizie wyszukanych metafor, hiperbol i symboli, które zawsze muszą oznaczać „ponad”.

Z drugiej strony – brak umiejętności wyszukania w tekście wybranych środków poetyckich (lub nazwania wskazanych przykładów) sprawia, że odbiór dzieła jest niejako ograniczony, a uczucia, jakie ewentualnie mógłby wzbudzić język-narzędzie kreowania sytuacji i obrazu „ja”, są zubożone. Moje wnioski potwierdza frekwencja odpowiedzi udzielonych na pytanie nr 7, które sprawdzało umiejętność wyszukania w tekście wskazanego środka i znajomość terminu (łącznie 56,52% maturzystów).

Nieznamość terminu mogła więc przyczynić się do obojętnej lektury tekstu (nie zauważono dychotomicznego podziału wprowadzonego przez zdania parenetyczne właśnie) i wpłynęła w znaczny sposób na frekwencję odpowiedzi udzielonych na pytanie:

Tabela nr 2: *Emocje wywołane lekturą utworu „Mieszkać”. Zestawienie udzielonych odpowiedzi;*

LICZBA UDZIELONYCH ODPOWIEDZI [więcej niż jedna] GRUPA RESPONDENTÓW ↓ maturzyści
1) przerażenie → 11 2) zdziwienie → 25 3) gniew → 7 4) strach → 16 5) radość → 4 6) brak odpowiedzi → 41 7) inne → 19 jedna osoba nie udzieliła odpowiedzi;

Źródło: opracowanie własne

Obojętność – tak można określić uczucia (a raczej ich brak), jakie wywołała lektura utworu. Taką sugestię wybrało trzydzieścioro sześciorgo ankietowanych. Hierarchię emocji poszczególnych grup należy ująć tak: 1. obojętność; 2. zdziwienie; 3. inne (tu: przygnębienie, ciekawość, dezorientacja, rozbawienie, żal, smutek, refleksyjność, zaduma, zaintrygowanie, niepokoje, niepewność; smutek, melancholia, podziw).

Warto zwrócić uwagę na oscylację propozycji własnych wokół pól semantycznych wyznaczonych przez odpowiedzi sugerowane w kwestionariuszu. Tylko coś przyjemnego (co przynosi korzyść i zadowolenie) może być źródłem radości – szczęścia. Radosne jest to, co wyzwala w odbiorcy (bo on sam doświadcza tego uczucia) miły stan bycia. Spośród proponowanych w ankiecie odpowiedzi właśnie radość należy uznać za niepoprawną – uwzględniając bowiem problematykę dzieła, sposób prezentacji podmiotu-bohatera i przerażenie (albo strach), jakie wywołuje opis sytuacji lirycznej, wątpliwe jest, czy zniewolenie jednostki pętami własnego ciała i mieszkania, a więc tego, co wyznacza granice prywatności, wywołuje miłe skojarzenia, wspomnienia, przyjemność bycia. Na taki stan wskazało jednak aż czworo badanych (4,35% ogółu), co świadczy o mylnym identyfikowaniu odczuwanego stanu z radością, niezrozumieniu utworu, przypadkowym wyborze.

Intuicyjne rozróżnienie pomiędzy strachem a przerażeniem polega na przypisywaniu temu drugiemu wielokrotnionej siły pierwszego (spotęgowany strach). Problemem, w takim ujęciu, może być natomiast określenie źródła strachu–przerażenia¹⁰. Kluczowe w rozróżnieniu pojęć jest wprowadzenie kategorii nagłości¹¹ – nieoczekiwanego pojawienia się sytuacji lękowej. Przerażenie pojawia się nagle – wywołuje je coś nieoczekiwanego i budzącego niepokój przed spełnieniem. Strach przechodzi w przerażenie, o ile nic nie zwiastuje jego nadejścia, a to, co przeraża może wywołać oprócz lęku również zdziwienie nową sytuacją. To, co nagle łączy przerażenie i zdziwienie¹² i pośrednio zdziwienie z gniewem: niezapowiedziane szokuje, a niekiedy – w związku tym, że odbiega od przewidywanego rozwoju wypadków albo skutków określonego postępowania – oburza, wywołując uczucie gniewu – wzmożonego niezadowolenia.

Powyższa próba rozróżnienia pojęć wskazuje prawidłową hierarchię wskazanych emocji: utwór nie był znany ankietowanym z lektury szkolnej (wyjątkiem prawdopodobnie jest jedna osoba, która przyznała, że interesuje się polską poezją współczesną i potrafiła wskazać trzy tytuły utworów autorstwa Stanisława Barańczaka) – powinien więc wywołać zdziwienie (problematyką, konstrukcją języka, kompozycją), które z kolei wzbudza gniew (niezgodność z przypuszczeniami sugerowanymi przez tytuł – zawoalowana prezentacja sytuacji egzystencjalnej człowieka zniewolonego, trudność zrozumienia, treści wtrącone

¹⁰ Warto zapytać, jakimi cechami musiałby odznaczać się przedmiot wzbudzający przerażenie. Poza tym wydaje się, że w ujęciu intuicyjnym strach i przerażenie to pojęcia relatywne – odczucie któregoś z nich warunkowane jest osobistymi predyspozycjami odbiorcy-uczestnika sytuacji strasznej – przerażającej.

¹¹ Por. definicję *przerażenia* w: *Nowy słownik języka polskiego*, pod red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 784.

¹² *Zdziwienie*, tamże, s. 1264. Pojawia się tu określenie „stan zaskoczenia”, a zaskakuje to, co nagle lub niezgodne z przewidywaniami. Drugi warunek uzasadnia relację zachodzącą między zdziwieniem a gniewem.

w nawias) i przerażenie – może nie tyle prezentowaną sytuacją liryczną, ile własną bezradnością wobec poprawnego odczytania tekstu. Czworo respondentów (4,35% ogółu) zaznaczyło jednocześnie (b) i (c), tj. zdziwienie i gniew.

Pomijając sytuację, w jakiej znaleźni się badani (pierwsze spotkanie z tekstem), należy zwrócić uwagę na strach, który został wywołany bezpośrednio położeniem podmiotu-bohatera: sytuacja ta nie musiała wzbudzać bezwładnego lęku wśród uczniów, którzy potrafią przybliżyć kontekst społeczno-polityczny utworu, dla innych – graniczyła zapewne z obojętnością i zaskoczeniem. Tylko pięcioro ankietowanych (5,43% badanych) – wskazało jednocześnie (a) i (d) – przerażenie i strach – nie zdając sobie zapewne sprawy z niewielkich przesunięć semantycznych i wynikających z tego konsekwencji¹³. Pięcioro ankietowanych (5,43% badanych) wybrało odpowiedź sugerowaną i zaproponowało własne: a) zdziwienie + refleksja, zdziwienie + rozbawienie, strach + smutek, melancholia, gniew i zdziwienie + przygnębienie; b) przerażenie + zgroza, niepokój, niepewność.

Wśród powyżej przedstawionych zestawień dziwi połączenie zdziwienia i rozbawienia – to, co dziwi może jednocześnie bawić, ale jest to raczej radość podszyta ironią i niedowierzaniem. Trudno także nazwać emocją skłonność do refleksji – jest to raczej postawa, jaka charakteryzuje konkretną osobę pod wpływem jakiegoś zajścia, sytuacji, innych doświadczeń. Nie można również łączyć smutku i melancholii – ta ostatnia objawia się stanem depresyjnym (a ten z kolei nie pojawia się natychmiastowo)¹⁴, którego składową jest przedłużający się stan smutku i przygnębienia. Przygnębienie balansuje z kolei na granicy stanu – smutek może być chwilowy, przygnębienie – wywołane utrzymującą się niekorzystną, problemową sytuacją osoby doświadczanej – staje się uczuciem długotrwałym, więc przechodzącym w stan. Ciekawość, dezorientacja i zaintrygowanie (czymś) – bo takie sugestie pojawiały się wśród propozycji ankietowanych – są również postawą, a nie emocją. To, co je wywołuje, może być emocją – bodźcem (niepokój, niepewność – choć mogą z chwilowego doświadczenia przeobrazić się w trwający i postępujący stan bezradności wywołany chwilowych niepokojem lub niepewnością) skłaniającym do refleksji i zaspokojenia ciekawości. Żałość, zaduma, podziw, zgroza to przede wszystkim uczucia – towarzyszą doświadczającemu ich podmiotowi nieco dłużej niż chwilowa emocja. Wskazanie uczuć (a nie emocji) świadczy o braku świadomości różnicy między pojęciami. Uzasadnione są więc propozycje lekcji poświęconych pracy ze słownikiem i tworzeniu map semantycznych, które pomogłyby wyjaśnić różnice znaczeniowe między wybranymi leksemami i wskazałyby na potrzebę pracy nad poprawną łączliwością wyrazów.

Dla porównania: w odróżnieniu od trzecioklasistów – i jest to wniosek napawający optymizmem – drugoklasiści nie są obojętni na przekaz poetycki. Tylko dwoje stwierdziło, że utwór nie wzbudził w nich żadnych emocji. Pozostali pró-

¹³ Por. schemat nr 1.

¹⁴ Zob. *melancholia*, tamże, s. 446.

bowali określić, co odczuli. Nikt z badanych tej grupy nie odczuł gniewu, nie oburzył się na to, co przeczytał, nie zbuntował przeciwko opisanej sytuacji lirycznej. Może to oznaczać, że badani pokornie przyjęli to, co narzucił im podmiot liryczny, ewentualnie sam autor, a przecież „sztuka musi stać się zaskakująca, szokująca. Zbija z tropu, wprawia w zakłopotanie, bo jej zadaniem jest budzenie nieufności do naszych codziennych sposobów widzenia”¹⁵. Poniżej prezentuję zestawienie porównawcze.

Tabela nr 3: *Polska poezja współczesna a emocje uczniów klas drugich i trzecich – porównanie.*

numer pytania	klasa II				klasa III			
	liczba wskazanych odpowiedzi		liczba procentowa [%]		liczba wskazanych odpowiedzi		liczba procentowa [%]	
	I _{nw}	I _{nm}	I _{nw}	I _{nm}	I _{nw}	I _{nm}	I _{nw}	I _{nm}
3.	b) 32	c) 0	b) 56,14	c) 0	f) 41	c) 7	f) 44,57	c) 7,61

I_{nw} – największa liczba wskazań
I_{nm} – najmniejsza liczba wskazań

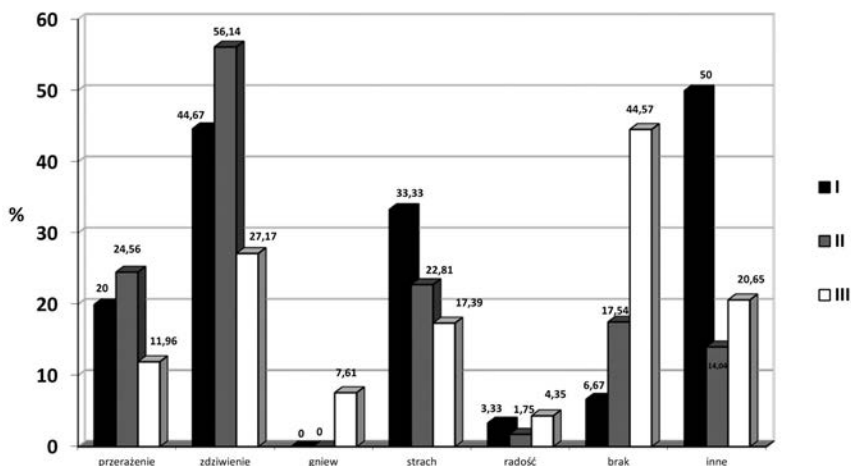
Źródło: opracowanie własne

Z kolei pierwszoklasiści chętniej pisali o swoich przeżyciach. Połowa wskazała inne emocje od tych, które zaproponowałam w kwestionariuszu. Wśród nich pojawił się niepokój, smutek i wątpliwość (o sens życia). Pomijam zaciekawienie i zaskoczenie, bo włączam je w zakres proponowanego w ankiecie „zdziwienia”. Badani nie pozostali nieczuli na los podmiotu mówiącego, co więcej – pośrednio – i na własny los. Niepokój wywołany przedstawioną sytuacją liryczną, musiał wywołać poczucie niestabilności nie tylko w świecie poetyckim. Lęk będący pochodną lekturowego doświadczenia może być dowodem zainteresowania, jakie młodzi ludzie przejawiają wobec *ty*. Wśród dominujących „dwóch odpowiedzi”¹⁶ (nr 3), podobnie jak w poprzednich grupach, dominowało połączenie przerażenia i strachu – wśród ośmiu odpowiedzi „dwoelementowych”, dwie (25%) to połączenie przerażenia (a) i strachu (d). Odpowiedzi pierwszoklasistów obrazują na tle wskazań dwu omówionych powyżej grup.

¹⁵ S. Bortnowski, *Lektury w stanie podejrzania*, w: *Polonista w szkole: podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2004, s. 141.

¹⁶ Jedną odpowiedź wskazało siedemnaścioro badanych (55,67%), trzy – 5 (16,67%).

Wykres nr 1: Jakie emocje wywołała w Tobie lektura wiersza „Mieszkać”? – można zaznaczyć więcej niż jedną odpowiedź.



Źródło: opracowanie własne

WNIOSKI OGÓLNE

Przedstawione zestawienia i wnioski składają się na ogólny obraz ucznia szkoły ponadgimnazjalnej. Niestety, pokazuje on, że młodzi ludzie czytają polską poezję współczesną doraźnie – lektura ograniczona do spotkania szkolnego jest tylko przygodną rozmową z nieznanym. Obojętność wobec utworu skutkuje częściową alienacją adepta z kręgu literatury i kultury. Nieznajomość faktów powoduje, że odczytanie sensu balansuje na granicy mówienia o tekście i powtarzaniu zasłyszanych lub przeczytanych (niekoniecznie w źródle naukowym) ogólnych, a więc takich, które nie odwołują się bezpośrednio do wskazanego tekstu, treści. Jeszcze innym problemem jest brak podstaw teoretycznoliterackich, które pozwalałyby badać utwór i budować relację implikacji: sytuacja liryczna (albo świat przedstawiony) – sytuacja obecna (rzeczywistość). Byłyby więc narzędziem wypracowania oceny społecznej i służyły komparatyście dwóch światów: fikcyjnego i realnego. Należy również dążyć do przewyższania w uczniach poczucia niskiej samooceny i bojaźni (jest jej następstwem) przed mówieniem o własnych emocjach i przeżyciach. Rozmowa o tekście i z tekstem powinna stać się bodźcem do pokonania lęków, niepewności oraz wzbudzenia w uczniach poczucia własnej wartości.

Załącznik nr 1: Tekst przewodni i pytania zawarte w kwestionariuszu

Źródło: opracowanie własne

S. Barańczak, *Mieszkać*¹⁷

Mieszkać kątem u siebie (cztery kąty a szpieg piąty, sufit, z góry przejrzy moje sny), we własnych czterech cienkich ścianach (każda z nich pusta, a podłoga szósta oddolnie napiętnuje każdy mój krok), na własnych śmieciach, do własnej śmierci (masz jamę w betonie, więc pomyśl o siódmym, o zgonie, ósmy cudzie świata, człowieku)

1. Jak często czytasz polską poezję współczesną?

- Bardzo często – w każdej wolnej chwili;
 Często – interesuję się polską poezją współczesną;
 Tylko w szkole;
 Czytam poezję, ale nie interesuje mnie twórczość polskich poetów współczesnych (poezję polską czytam w szkole, w wolnych chwilach – wybieram poezję powszechną);
 Nie czytam;

2. Czy znasz biografię i twórczość Stanisława Barańczaka?

- Tak (proszę o podanie tytułów trzech utworów poetyckich)

 Nie

3. Jakie emocje wywołała w Tobie lektura wiersza *Mieszkać*? – można zaznaczyć więcej niż jedną odpowiedź:

- Przeżalenie;
 Zdziwienie;
 Gniew;
 Strach;
 Radość;
 Utwór nie wzbudził emocji;
 Inne (proszę podać):

¹⁷ S. Barańczak, *Mieszkać*, [w:] tegoż, *159 wierszy 1968-1988*, Kraków 1993, s. 85.

4. Co, według podmiotu lirycznego, może być wyzwoleniem dla osaczonego człowieka?
Proszę zaznaczyć co najmniej dwie odpowiedzi:

- Prawda = mówienie wprost o skrępowaniu i unicestwieniu;
- Rodzina = świadomość obecności innych, więzi interpersonalne;
- Poczucie własnej tożsamości = świadomość „ja”;
- Dobra materialne i pozycja społeczna = niezależność jednostki;
- Śmierć = kres cierpienia;
- Nie ma remedium na osaczenie = człowiek musi podporządkować się narzucanym mu prawom;

5. Dlaczego, Twoim zdaniem, podmiot liryczny nazywa człowieka „ósmym cudem świata”?

.....

6. Jak, Twoim zdaniem, można inaczej zatytułować utwór *Mieszkać*? Proszę krótko uzasadnić swoją propozycję:

.....

7. Czy w wierszu *Mieszkać* występują zdania parentetyczne?

- Tak (proszę podać jedno):
- Nie
- Nie wiem (nie znam terminu)

EWA SZCZEPAN
UNIwersytet Szczeciński

SZALEŃSTWO JAKO EKSPRESJA EMOCJI (W PÓŻNOOŚWIECENIOWYM MELODRAMACIE)

W fundamentalnej dla badań nad melodramatem pracy Borysa Tomaszewskiego¹ określono moment, w którym gatunek jest ukształtowany i nazywany z pełną świadomością – są to pierwsze lata XIX wieku, kiedy to w wybitnie scenicznych, w tym względzie skoligaconych z operą sztukach Guilberta de Pixérécourt, nastąpiło zespolenie dramatu z pantomimą, zjednoczenie tragizmu z komizmem rodem ze sztuki jarmarcznej i bulwarowej, muzyką komentującą akcję oraz uzupełniającą ją gestem i tańcem, a przede wszystkim zagęszczenie motywów emocjonalnych. Tłumaczone, przestosowane bądź adaptowane, przez krytyków, gardzących gatunkiem, określane jako przejaw najgorszego gustu, a kochane przez publiczność, wywierają trudny do przecenienia wpływ na kształtowanie gustów literackich epoki. Ów popularny gatunek odkrywał moralną esencję rzeczywistości, oferując swoistą matrycę walki dobra ze złem, sprawdzoną technikę sterowania emocjami zbiorowymi, pocieszającą opowieść o zwycięstwie cnoty, czystości obywatelskiej i niewinności. „Melodramaty były wówczas ulubioną formą dramatu. Publiczność mogła się jednocześnie naśmiać, napłakać i nasłuchać muzyki powabnej”² – relacjonuje Karol Estreicher. W stosunku do wielkich systemowych form klasycyzmu melodramat był propozycją wolną i błahą, napiętnowaną przynależnością do niskiej, jarmarczno-bulwarowej i rozrywkowej wspólnoty gatunków, pociągał swoją odmiennością, elementami innowacji, oferował autorowi szansę sukcesu związanego ze spełnieniem oczekiwań odbiorców. W recenzjach Towarzystwa Iksów określono profil modelowego odbiorcy dramy i melodramatu, jest to widz wrażliwy, obdarzony zdolnością do „rozczulenia” i wylewania „łez najrzewniejszych”³, który sytuuje się

¹ B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku. (Z historii tragedii nieregularnej)*, przeł. E. Szrojt, „Dialog” 1967, nr 11.

² K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 1, Kraków 1873, s. 219 [opis występów aktorów wileńskich w teatrze krakowskim, w 1820 roku].

³ *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac. i wstęp J. Lipiński, Wrocław 1956, s. 34 [recenzja F. J. Soden, *Inez de Castro*, 1815].

w opozycji do preferowanej postawy „zimnego znawcy”⁴. „Trajedia wzywa geniuszu, komedia równie może rzadkiego daru wyśmiewania, drama przestać może na czułości i rozsądku”⁵, „ktokolwiek silnie do serca przemawia, zawsze będzie zrozumiany”⁶ – w cytowanych wypowiedziach wyraźnie podkreśla się charakterystyczne dla dramy i melodramatu elementy sentymentalnego emocjonalizmu. W opinii Iksów drama to gatunek, który „z siebie jest skłonny do ckliwości”⁷. Omawiane sztuki zagęszczają emocje, usuwają motywację intelektualną, redukują i upraszczają rzeczywistość. Julia Przyboś, monografistka francuskiej odmiany gatunku, proponuje mitograficzną lekturę tekstów melodramatu opartą na antropologii Reného Girarda, rekonstruuje jego świat przedstawiony, który okazuje się ściśle zhierarchizowany. Charakteryzuje go dążenie do równowagi moralnej, która tkwiąc u źródeł wyobraźni melodramatycznej sprzyja zaspokajaniu wewnętrznie zakodowanego w człowieku poczucia sprawiedliwości oraz ładu emocjonalnego.

Analiza linearnego przebiegu melodramatu w powiązaniu z poetyką odbioru spektaklu, pozwala wyznaczyć swoisty rytm wahadła, kołyszącego się pomiędzy trzema poziomami, pewnością i zaskoczeniem, powiązanych momentami oczekiwania o najsłabszej intensywności użycia środków teatralnych. Gatunek określa umiejętność manipulowania poczuciem informacyjnej wyższości i niższości – uczestnicy dramatu o rzeczywistym przebiegu zdarzeń wiedzą mniej niż oglądająca ich poczynania publiczność, równowagę ustanawia dopiero zakończenie spektaklu, pojawienie się ofiary i prześladowcy czyni wyłom w scenicznym porządku, budząc w widzach dysonans poznawczy i frustrację wzrastającą w miarę kumulacji nieszczęść, aby w finale zaowocować likwidacją dysonansu i przeżyciem bliskim *katharsis*. Emocje widzów pobudzone intrygą zostają oczyszczone a przemoc uwolniona pod koniec spektaklu, gdy wszystko znajduje rozwiązanie tudzież uspokojenie w przekonaniu o wszechmocnej Opatrzności i triumfującej sprawiedliwości. Jedną z wielkich przesłanek świata melodramatu wydaje się jasność, charaktery, etyka i sytuacje są doskonale proste, każdy zawsze wie, co będzie na końcu, cnota i występki współlistnieją wyłącznie w pełnej bieli i pełnej czerni. Fabułę kształtuje manichejski schemat walki dobra ze złem, a postaci uzyskują niemal alegoryczny wyraz tej walki, zakończonej moralnym triumfem Dobra. Melodramat, będący formą amorficzną o luźnej, składankowej strukturze, złożoną ze starych, acz różnorodnych treściowo i formalnie jednostek literackich, muzycznych, teatralnych, przelamuje bezwzględność dominację reguł na rzecz uznania praw samej osnowy. Świadomie odrzuca reguły literatury dla praw widowiska i żądań widowni, tworząc dzieła „nieczyste”, przekraczające uznane wyma-

⁴ Por. Z. Pokrzywniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, Wrocław 1991 [tu: *Co to jest romantyczność?*].

⁵ *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, dz. cyt., s. 126 [recenzja A. S. Bawr, *Rycerze Lwa*, 1816].

⁶ dz. cyt., s. 144 [recenzja A. Kotzebue, *Nienawiść ludzi i żal*, 1816].

⁷ dz. cyt., s. 126 [recenzja A.S. Bawr, *Rycerze Lwa*, 1816].

gania literackie, klasycystycznej doskonałości i regularności, „niestosowne” z powodu zbyt silnej dominacji teatralnej ekspresji. Napięcie buduje się tutaj nie dzięki doskonałej konstrukcji, lecz za pośrednictwem środków, które współcześnie określono by jako *stricte* filmowe. Melodramat niewiele ma wspólnego z rzeczywistym światem w sensie realistycznego odwzorowania, istotne związki ze społecznym kontekstem objawia w warstwie symbolicznej.

W ten typowy schemat fabularny, tematyczny i aksjologiczny budowany w oparciu o manichejską wizję świata, wpisuje się dość nieoczekiwanie postać szaleńca. Obłąd jest najczystsza i najpełniejsza formą wszelkiego *qui pro quo*, bierze fałsz za prawdę, śmierć za życie, zbawcę za prześladowcę. Ale w ekonomice dramatu jest to forma nieporozumienia o najwyższym rygorze konieczności, zaznacza punkt, ku któremu na pozór zdążają tragiczne losy postaci, a od którego w rzeczywistości wychodzą drogi prowadzące do odzyskanego szczęścia. W ten sposób obłąd staje w samym środku struktury melodramatu, w nim ustala się równowaga, którą czasowo maskuje zasłona iluzji, udawanego nieporządku. W tej perspektywie oglądu obłąd jest „odwracalny”, dopuszcza wystąpienie prawdy i spokojny powrót do rozumu. Obłąd w melodramacie odarty został z tragicznej powagi, pełni o tyle dramatyczną funkcję, o ile rozgrywający się dramat jest fałszywy, wiąże się z iluzją śmierci, mówi o utracach, po których nastąpi odnalezienie. W istocie chodzi o ironię tychże złudzeń, człowiek wprowadzony w błąd i w efekcie ogarnięty szaleństwem zaczyna sam niechcący rozplątywać wątek. W melodramacie *Hiszpani w Peru, albo Śmierć Rolli*⁸ matka traci zmysły na wieść o śmierci dziecka, ale ono nie umarło naprawdę. Szaleństwo wznosi zatem ułudę do szczytu, ale od niego poczawszy ułuda się niweczy. Obłąd faktycznie nie jest serio, ale to mu nie przeszkadza odgrywać istotnej roli, w większym nawet stopniu zasadniczej niż kiedykolwiek przedtem. W melodramacie kształt szaleństwa modeluje etyka, wydaje się ono emanacją zła, chaosem, oblicze obłądu przybiera maskę bestii, jest namacalnym przykładem zachwiania struktury społecznej – stąd niezmiernie istotne staje się przywrócenie harmonii, trwałości i spoistości świata, trzeba na nowo odkryć i uzasadnić jego moralną esencję, pokazać opłacalność dobra, miłości i poświęcenia.

Sylwetka Kory wiele zawdzięcza rozpaczającym bohaterkom dum Niemcewicza, Kicińskiego i innych autorów początku wieku. Dziwność bohaterki dumy była tłem dla obrazu jej nieszczęścia, dziwność Kory – tłem dla szalonych zwidów. W niemieckim pierwowzorze kreacja kobieca wydaje się mało wyrazista, postać rodem z romansu sentymentalnego nie wywiera znaczącego wpływu na bieg akcji, uwagę zwraca oszczędność środków wyrazu w ukazywaniu uczuć matki po stracie dziecka. Chodkiewicz rozbudowuje tę scenę, modyfikując intensywność uczuć dziewczyny, jego Kora wydaje się nie tyle zagubiona, ile szalona, czarna

⁸ A. Kotzebue, *Hiszpani w Peru, albo Śmierć Rolli. Tragedia romantyczna w pięciu aktach [Die Spanier in Peru oder Rollas Tod]*, przeł. A. Chodkiewicz, rkps Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 5097/ I, prem. 1797.

melancholia obezwładnia bohaterkę powodując, że pragnie jedynie śmierci, traci kontakt z rzeczywistością, bluźni, w osobie pustelnika postrzega to świątobliwego starca, to okrutnika, zabójcę dziecka, wstrząsana histerycznym śmiechem miotając się od iskierki nadziei do otchłani rozpacz:

KORA:

Zmysły moje przyciemnia mgła jakaś.

ALONZO:

Nie mniemaj co jest najgorsze!

KORA:

Nic nie mniemam, widzę tylko dziecię skrwawione!

ALONZO:

Kora, dla Boga!

KORA:

Nie masz Boga! */wskazuje na chatkę pustelnika/* Tam mieszka rozbójnik dziecka mojego i gdyby nawet tam było mieszkanie złych duchów.. he.. he.. He.. he.. Gdzie ukryłeś me dziecię! Dobrze mówisz, jestem złą matką, zostawiłam me dziecię, kara bogów jest niechybna. Patrzcie jak się ten chytry wąż okręca koło ciała dziecięcia, jak syka ten robak, teraz żądło w serce jego wpuszcza.

ALONZO:

Ocuć się!

KORA:

Tam lata znowu ptak dziki, spuszcza się na łup i ściska szponami bezbronne niewiniątko, tam znowu czyha krwi syty tygrys, wyskakuje z zakrzewia, teraz się krew leje! Ratujcie! Ratujcie! Jakże mam to miejsce opuścić, gdzie umarło me dziecię, okrutniku, nie mogę nawet zebrać kostek dziecka mojego, nie mam ojca ni brata miałam tylko dziecię.

ALONZO:

Będziemy go szukać!

KORA:

Szukać, szukać.. Gdzie? Gdzie jest grób dziecka mojego? Skąd przychodzisz? Z grobu mego syna głęboko pod ziemią, zimno tam i wilgotno, ach, mnie dreszcz bierze.. */z uśmiechem/* Czuję ból piersi, podaj mi dziecię niechaj ją wyszie.

Omamy, brak reakcji na słowa otoczenia, nie skoordynowane ruchy, płacz i lzy – wszystko to już było, tyle, że uwikłane w kontekst egzaltacji czy grozy. Obłęd Kory ukazują objawy trojakiego rodzaju: przebijające z jej słów zniekształcenie wizji świata realnego, sposób jej zachowania, reakcje osób postronnych. Emocjonalny stan dziewczyny prowadzi ku deformacji rzeczywistości, ku zupełnemu zachwianiu ram czasowych. Szaleństwo okazuje się patologicznym nasileniem emocji spotykanych w świecie ludzi normalnych. Szaleństwo jest złem, ale też w sposób widomy wyróżnia spośród ogółu, świadczy o wywyższającej wrażliwości. To już ważny sygnał, że zasięg problemowy, w jakim pojawia się kategoria szaleństwa jest dość obszerny. Znamienne, że rola szaleństwa mogła być przez twórców oceniona zdecydowanie negatywnie, gdy widziano je jako zgubny chaos, z szaleństwem

można było wiązać duże nadzieje, i to nie tylko na odmianę leniwego toku akcji. Jako struktura normie i porządkowi przeciwstawna obnaża nicość istniejącego porządku, składa się na wizję świata oszalałego.

Świat jest dwudzielny, istnieje tylko dobro lub zło, ideały przeszłości lub szal, musi dojść do zwycięstwa jednej ze stron i klęski drugiej. Jeśli zatem zwycięży siła niszczycielska, to destrukcja będzie totalna, nic nie ocaleje, bo nic, co normalne, nie może ostać się w stanie szaleństwa. Strukturę fabuły *Hiszpanów w Peru* określi dramatyczne starcie dwóch systemów wartości; tłumacz akcentując na każdym kroku jaskrawym kontrastem nikczemności i wielkości, podłości i cnoty, kreuje dychotomiczny świat oparty o afirmację szlachetnych ideałów człowieczeństwa u „swoich” i proste ich zaprzeczenie u „obcych”. Stereotypowy wzór natury łagodnej, pokojowej, uczuciowej i demokratycznej, wciela się najpełniej w postać króla Quity. Jego związek z poddanymi opiera się na układzie patriarchalnym, on sam jest ojcem swojego narodu. Ojciec rodziny stanowi obraz Boga Ojca surowego, ale sprawiedliwego. Wcielenie Boga we władcę „pozwala obcować z transcendencją na gruncie prywatnym, w wymiarze codziennego doświadczenia”⁹. Jego własna słabość przekreśla dorobek przeszłości, obłożony, zmuszony do haniebnej ucieczki z pola walki staje przed szaloną Korą, która zwraca się do władcy jak do bóstwa błagając o wskrzeszenie dziecka. Czy nie odgrywa nieświadomego objawiciela prawdy, ze starej rodziny głupców i błaznów, roli *par excellences* teatralnej? Jej choroba umysłu jest odbiciem szaleństwa świata. Szaleństwo staje się synonimem rozkładu praw, świat przedstawiony jawi się w tym momencie w optyce nieuchronnej klęski porządku wobec szaleństwa.

W melodramacie Jana Nepomucena Kamińskiego *Bolesław Śmiały mieszkaniec przepaści, czyli Dziewica w górach karynckich*¹⁰ nowego znaczenia nabierają urojenia. Do tej pory określał je całkowicie obszar pomyłki: złudzenie, fałszywe przekonanie. W scenie drugiej prologu, wyraźnie transponującej motywy szekspirowskie, pojawia się tytułowy bohater udręczony wizją własnych potwornych czynów, niby Makbet, ścigany przez widma zamordowanych przeciwników politycznych, w tym „postać krwawą” Szczepanowskiego. Widmo niewinnej ofiary własnej porywczoci budzi w nim trwogę, lęka się niezbadanych wyroków Opatrzności, wiecznej niesławy, balansując na granicy życia i śmierci doznaje swoistej iluminacji, łaski rozpoznania swej winy wobec narodu. Obłąd Bolesława, to w klasyfikacji Foucault, obłąd sprawiedliwej kary, krzyki szaleńca zastępują głos jego sumienia, szaleństwo zdradza własny sens w nieskładnych słowach, których nie można opanować, wydobywa z ukrycia własną tajemnicę – nie sprawdził się jako monarcha, jest królem przegrany, królem bez królestwa i faktycznej władzy,

⁹ M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2, s. 392.

¹⁰ J. N. Kamiński, *Bolesław Śmiały mieszkaniec przepaści, czyli Dziewica w górach karynckich. Romantyczna melodrama w trzech aktach*, rkps Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 1054/ I. Tekst poprzedzony prologiem *Bitwa pod Karpatami*, może przeróbka z R. Ch. Guilbert de Pixérécourt, *Le Solitaire dela Roche noir* lub Ch. V. d’Arlincourt *Le Solitaire*, prem.1826.

jest obdartym wygnańcem. Didaskalia wyraźnie precyzują, król „obląkany”, „pomieszanych zmysłów”, dialog Bolesława z przyjacielem i powiernikiem Januszem Jastrzębcem jest dialogiem tylko z pozoru, po pierwsze nie są w stanie się porozumieć, po drugie nie mogą się zrozumieć, a to dlatego, że każdy z nich funkcjonuje w obrębie własnej rzeczywistości. Janusz nie rozumie, o czym król mówi i kwalifikuje to jako szaleństwo: „O biada! Nawał nieszczęść okropnych pomieszał mu zmysły!” Stylizacja postaci szaleńca, wprowadzająca do utworu atmosferę grozy i makabry, była odbiciem ogólnoeuropejskich tendencji literackich, egzaltowany demonizm postaci przywodzi na myśl stylistykę powieści grozy, balansując, niestety, na granicy przerysowania, by nie rzec dobrego smaku:

Nie, nie waszym Nieba, piekiel jest on wysłańcem nieszczęście zwiastującym, od czasu mojej zbrodni widziałem prawie każdej nocy straszną jego postać! Nie widziałeś nigdy wśród mych żołnierzy rycerza w czarnej zbroi z zakrytą twarzą? Nie, nie mogłeś go widzieć, bo nie jesteś występnym! */ciszej i ponuro/* On jest tym strasznym duchem, co do zguby wiedzie. Nie, nie jest to błędną marą. Wszędzie gdzie tylko wścieklej zemsty zostawiałem ślady widziałem to straszliwe widmo. Anioł zniszczenia nad moją unosi się głową! Miecz łyskający widzę w jego dłoni... Wkoło mnie się wznoszą ofiar moich widma. Słyszę ich żałobne grobowe wycia...

/Furie uzbrojone pochodniami i wężami przybliżają się bez hałasu do niego i przypatrują mu się. Namawiają się między sobą, dobywają sztyletów i chcą go zabić. Furie na wszystkie strony dają znaki, zbiegają się zewsząd obrzydliwe duchy wyobrażające zbrodnie i zgryzoty, porywają i walą go na ziemię, chcą skrzępować łańcuchem!

Słabość „stylizacji upiorowej” w cytowanym fragmencie jest wprost uderzająca, a i duchy „polskie” niewiele mają wspólnego z diabłami „gotyckimi”. Wypada jednak podkreślić wyraźnie widoczne zainteresowanie demoniczną stroną natury ludzkiej. W tym sensie przeklęte istnienie Bolesława, jego szaleństwo, jawi się jako szczególne wyróżnienie, wyższość i wielkość. Doświadcza on w osobliwie okrutny sposób ciężaru zła, w jego fizycznej emanacji – szaleństwie, w wirze przywidzeń grzesznik zawczasu doświadcza wiekuistej męki. Gdy ma się w pamięci o kilkanaście lat późniejsze kreacje dojrzałego romantyzmu tym wyraźniej można w *Mieszkańcu przepaści* odczytać, choć zabieg to nieuprawniony, zapowiedź historiozoficznego ujęcia szaleństwa, włączenia problemu zła do boskiego planu dziejów. W finale sztuki moralnie odrodzony bohater zatrzaśnie za sobą wrota śmierci, prosząc wcześniej o odpuszczenie win, porywają go złe duchy, pociągają za sobą niewinną ofiarę, „dziewicę monastynu”, w przedstawionym świecie pokonana zostaje tyrania, ocaleje porządek moralny i godność ludzka, bez wyjaśnienia pozostaje jednak okrutny sens tej krwawej historii.

Szaleństwo nie zawsze oznacza dezorganizację, jak wówczas, gdy pojawia się jako wizja rozbicia przedstawianego świata albo prezentowanych walorów osobowości, jego ranga nie polega li tylko na wiązaniu z nim określonego znaczenia. Oczywiście kategoria obłądzenia pełniła, jak starałam się to wykazać, funkcje kluczowe, modyfikując strukturę melodramatu, skupiając jak w soczewce podstawowe wątki, by po stosownym „podgrzaniu atmosfery” doprowadzić do zwrotu akcji

i unaocznionej w finale restytucji ładu moralnego. Obłęd pełnił też w wielu wypadkach funkcję swoistej „dekoracji”, jego ranga wynikała z ogromnej dynamizacji, jaką szaleństwo wprowadza do utworu, potęguje atmosferę emocjonalną i uwzniośla, przynajmniej w założeniu autora, jego dzieło, lecz trudno by było przypisywać mu jakąś istotną rolę w systemie myślowym. Jest raczej stanem ogarniającym bohaterów w kulminacyjnych momentach życia, pojawia się wówczas, gdy ogrom namiętności lub nieszczęścia przerasta człowieka. Zapowiada tragiczne wydarzenia, śmierć, ale z tym wszystkim jest tylko zjawiskiem akcydentalnym, tyle że rujnującym psychikę bohatera. W *Juliuszu de Sassen, czyli Barbarzyństwie oświeconego wieku* Heinricha Zschokkego¹¹ mieszcza Henrietta, uosobienie prostoty i tradycyjnych cnót, uwiedziona przez syna marszałka dworu popada w obłęd i popełnia samobójstwo, Ferdynand de Senec, pod wpływem wyrzutów sumienia „w okropnym obłąkaniu szarpie na sobie odzienie” i całując zieloną wstążkę należąca do ofiary, mamrocze półgłosem: „Ha! proch..., nie, to krew... O, jak mocno się trzyma, nie chce się zetrzeć ani zmyć... Ach moja głowa, moja głowa!”. Pizzaro¹², okrutny i dziki zdobywca, zrywa się z posłania i zaślaniając twarz rękami majaczy: „Krew... krew... Żadnej łaski... Zemsta! Ha, ha, ha!... Białe włosy... we krwi zmaczane”. Hrabia Edward¹³, bratobójca, nocą w mrocznej kaplicy powtarza scenę mordu, skrada się do grobowca i zadaje ciosy sztyletem jakby zabijał kogoś kłęczącego: „Jerzy, Jerzy, bracie mój... Ach, co tu krwi... Całe ramię jest nią zbryzgane... Krew? Ach, jak straszliwie płynie... Obmyj... obmyj ten marmur... jeszcze jest... wszędzie... wszędzie ją widzę...”. Swoisty, emfaticzny styl wyrażania uczuć łatwo parodiować, obserwujemy to na przykładzie gęsto podsytego ironią wiersza-recenzji Kantorbergo Tymowskiego:

Wszystko tchnie wspaniałością, wszystko w uniesieniach:
 wzdychają Koloandry przy cichych strumieniach;
 tyranom uciśnieni w szlachetnym zapale,
 gardząc śmiercią, złorzeczą i łają zuchwale;
 spiski, bunt, zasadzki, sztylety, trucizny,
 poświęcenia miłości, przyjaźni, ojczyzny,
 przybrane w kwiat wymowy i stylu zalety.
 „Stój! „Umieraj!” „Ach!” „Przebóg!” „Nieszczęsny!”
 „Niestety!” –
 jak grad lecą na scenę, a choć z małym związkim,
 nadzwyczajność jest pierwszym dramy obowiązkiem,
 (...) nudnej jednostajności unika starannie¹⁴.

¹¹ H. Zschokke, *Juliusz de Sassen, czyli Barbarzyństwo oświeconego wieku*, przeł. D. Jakubowicz, rkps Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 5789/ I, prem.1799.

¹² A. Kotzebue, *Hiszpani w Peru*, dz. cyt.

¹³ Ch.G. Delestre-Poirson, A.H. J. Duveyrier, A. E. Scribe, *Kaplica w Czarnych skalach, czyli Sen okropny*, przeł. A. F. Żółkowski, rkps Biblioteki Narodowej, BOZ sygn. 1018, prem. 1819.

¹⁴ K. Tymowski, *Do dramy*, w: tenże, *Poezje zebrane*, wyd. E. Z. Wichrowska, Warszawa 2005, Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia t. 3, s. 51.

Melodramaty i dramy, wyróżniały się szczególnym zagęszczeniem sytuacji emocjonalnych, tym niemniej, jak można wywnioskować z ówczesnej refleksji krytycznoteatralnej, większość liczących się krytyków razily jednak nowe środki scenicznego oddziaływania.

Swoiste rozluźnienie rygorów wypowiedzi, myśl urywa się czasem i od nowa później nawraca, jest dopuszczalne w monologu szaleńca, ale sprzyja grafomanii. Wygląd i zachowanie szaleńca opisuje się tedy w sposób niezwykle egzaltowany. Niedowład umysłu bohatera usprawiedliwia wszelkie usterki stylistyczne, ma skutecznie pokryć niedostatki talentu autora. Szaleństwo jest traktowane bezwyjątkowo w konwencji serio, pozbawione rysów komicznych. Zauważmy marginalnie, że szaleniec w melodramacie nie jest uwznioślonym błaznem, rzecz ciekawa, nie wystąpi stopienie w teźże postaci wzniosłości i komizmu, tragizmu i bufonady, to chwyt z repertuaru retoryki już romantycznej.

Szaleństwo, mimo że wiodło ku śmierci, nie było wyrazem patologii, oznaczało jedynie szlachetną odmiennosc jednostki wrażliwej, pozwalało wyraźnie przeciwstawić tę indywidualność światu. W wypadku zbrodniarzy byłoby znakiem szatańskiego omamienia. Szaleństwo potencjalnie tkwi w indywidualnościach wybijających się ponad przeciętnosc, rzecz ciekawa ich kwalifikacja moralna wydaje się drugorzędna. Ulegają namiętnościom, po nie hamowanych wybuchach pasji spadają w otchłanie rozpaczony lub wydają zło nierówną walkę, kończą śmiercią, ich odmienny na pozór świat jest naszym światem, tyle że przejrzanym do dna. Szaleństwo pełni szczególną rolę drastycznego zmuszania świata do samoanalizy. Melodramat stanowi dramatyzację świata chcianego, lecz niemożliwego do osiągnięcia, uporządkowaną alegorię ludzkiego doświadczenia, bardziej takiego, jakim powinno być, niż jakim jest w rzeczywistości. Postać szaleńca otwiera w nim perspektywę świata nie uporządkowanego przez rozum, kłębiącego się w chaosie, by tę perspektywę niemal natychmiast zanegować, obłąkany, instrument, którym dysharmonia świata sama się ludziom ogłasza, musi ulec zniszczeniu. Wszyscy szaleńcy ponoszą klęskę, nawet jeśli zostają „uleczeni” za chwilowe rozprężenie władz umysłowych płacą wysoką cenę, torują drogę przyszłości, przyspieszają zwycięstwo Dobra, ale sami zostają złożeni w ofierze na jego ołtarzu. Szaleństwo ukazuje świat w „krzywym zwierciadle”, obnaża jego prawdziwą twarz spod fałszu konwensu i hipokryzji. Chwile szaleństwa w późnoświeceniowym melodramacie bywają chwilami prawdy, jakby uchynieniem maski kryjącej przed ludźmi prawdziwe oblicze świata, *anagnorismos*. Szaleństwo nie jest głównym tematem utworu, nie bywa przedmiotem pogłębionej autorskiej analizy, jest raczej swoistym chwytem intelektualnym tudzież zabiegiem formalnym. Gdy pojawia się motyw szaleństwa wszelkie konflikty dochodzą do apogeum. Struktura przedstawionego w utworze świata zostaje udratyzowana – bo akcja przebiega w ustawicznej kontrowersji między racjami przeciwstawnymi. Wszystko przebiega wbrew regułom, tak jak przeciwne regułom sensu jest szaleństwo.

EWA SZCZEPAN – ukończyła filologię polską ze specjalnością teatrologiczną na UW, tam doktoryzowała się pod kierunkiem prof. dr hab. M. Klimowicza; adiunkt w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Oświeceniowej IPiK US, autorka monografii *Pogrobowiec Oświecenia czy nowator? Dziewiętnastowieczna twórczość dramatyczna J. U. Niemcewicza* (2011); prywatnie *lubi śpiewać, tańczyć, podróżować, „kocia mama”*.

MAŁGORZATA VRAŽIĆ
UNIwersytet Warszawski

WŚRÓD ROZBITKÓW. EMOCJONALNY OBRAZ PROWINCJI W PROZIE MIROSLAVA KRLEŽY

W przypadku chorwackiego pisarza Mirosława Krleży mamy do czynienia z pisarstwem o egocentrycznych cechach, dlatego nawet w obrębie fikcji literackiej wyraźnie obecny jest ton osobisty, perspektywa autorska¹ i związana z nimi ocena rzeczywistości, wizja świata, diagnoza kultury europejskiej (po doświadczeniach pierwszej wojny światowej, upadku Austro-Węgier). Te personalistyczne skłonności wpływały istotnie na kształt prozy Krleży, na jej niezwykłą emocjonalność, dosadność obrazowania, na sposób prowadzenia narracji, konstruowania świata przedstawionego czy typ bohatera, który nierzadko wykladał światopogląd autora. To właśnie pisarstwo było dla niego swoistą przestrzenią ekspresji – w życiu prywatnym, jak wspominał przyjaciel Krleży Julije Benešić, nie był on ani porywczy, ani gwałtowny, wręcz przeciwnie pozostawał bierny, mało mówił, w stosunku do ludzi zachowywał lodowaty, grzeczny dystans. Wybuchał tylko w sytuacji, gdy poruszano kwestie dla niego zasadnicze i poczuł się dotknięty².

¹ Tak twórczość Krleży interpretował Jan Wierzbicki, ponieważ pisarz niezwykle często komentował i interpretował swoje poczynania artystyczne, pisał dzienniki, które odsłaniały idee przyświecające jego pisarstwu, a jego pełne pasji wystąpienia publiczne i odczyty zdradzały osobiste zaangażowanie, wywoływały skandal; J. Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, Warszawa 1975, s. 10. Przyjaciel pisarza Julije Benešić pisał również: „o wszystkich umiał pisać rozsądniej i mądrzej niż ktokolwiek inny w Jugosławii. To już samo przez się wystarczało, żeby wywołać przeciwko sobie rewoltę, tym bardziej, że sam Krleža jest człowiekiem rewolty. Polemika! Polemika w kraju, gdzie nie ma wolnej prasy! I kiedy do dnia 12 kwietnia 1933 r. chciał Krleža ogłosić odczyt o literaturze chorwackiej w Zagrzebiu, podniósł się sprzeciw, pojawiły się afisze protestujące, oczywiście anonimowe – w imieniu „Komitetu obywateli zagrzebskich”, w końcu policja wzbronila wygłoszenia odczytu mimo protestu-także afiszowego – podpisanego przez najlepsze nazwiska ludzi kulturalnych w Zagrzebiu, mimo że bilety wstępu do wielkiej Sali Instytutu Muzycznego były do ostatniego miejsca w ciągu jednej doby rozchwywane.”; J. Benešić, *Wstęp*, do: M. Krleža, *Chorwacki bóg Mars*, tłum. W. Gluck i H. Siennicka, Warszawa 1939, s. 28.

² Por. M. Krleža, *Chorwacki bóg Mars*, dz. cyt., s. 29.

W twórczości tego pisarza pewne problemy, tematy, wątki ideowe powracały cyklicznie w różnych formach artystycznych: dramatach, nowelach, powieściach, dziennikach, esejach³. W centrum zainteresowań Krleży znajdowały się od zawsze kwestie społeczne, obrachunki z cywilizacją mieszczańską, przestrzeń prowincji, atmosfera małego miasta, a w istocie prowincjonalność całej kultury chorwackiej. Jako jej krytyk i demistyfikator starał się scharakteryzować rzeczywistość ówczesnego Zagrzebia jako swoistego zaścianka, który karmi się swoimi własnymi iluzjami, odgradza od rzeczywistości „parkanami schematów”, mentalnie, politycznie i społecznie zastygł w przeszłości. Reprezentantami chorwackiej prowincji są Glembayowie – jak nazywał autor-typ noworyszów, żyjących w przepychu, z majątku zdobytego fałszowaniem weksli i oszustwami oraz klasę:

wysokiej burżuazji, pochodzącej z austriacko-węgiersko-włosko-czesko-chorwackiej mieszaniny pokoleń i rodzin, która się pod wpływem przeniesień rozmaitych komend i pułków na obszernym terenie Austro-Węgier utworzyła i to nie tylko w Zagrzebiu. Ci mieszańcy nie mieli nic wspólnego z duchowym życiem narodu chorwackiego, ale nadawali w pewnych kołach arystokratycznych swój ton, wykwint i manieri – bez związku z miastem, jego przeszłością, z ludem, z autochtonami, „tubylcami”; mówili nawet językiem, który tylko w pewnym odsetku wyrazów był chorwacki – resztę stanowił język sfer wojskowych – niemiecki. I rzucił się Krleża na tę „klasę” społeczną, do której przyłączyli karierowicze rdzenni chorwaccy, żeby się zbliżyć do blasku tych, co mają uznanie u władz oraz pieniądze [...] Z czasem stworzył on cały cykl typów powiązanych między sobą nawet pokrewieństwem i małżeństwem – coś w rodzaju cyklu Rougon-Maquartów Zoli – utworzył drzewo genealogiczne tych fizycznie i umysłowo chorych, wykołejonych rozpustników, pasożytujących jak jemiola na ciele narodu. W cyklu tym umieścił nowelki, notatki, referaty, dramaty. Tutaj należą wyżej omawiani Glembayowie, z pochodzenia cudzoziemcy, bankierzy, warchoły, malarze, samobójcy, siostry miłosierdzia, zbrodniarze, fałszerze weksli... Krleża ośmielił się bezwzględnie skrytykować obyczajność klas „wyższych”, mówiących najczęściej tylko po niemiecku, dał obraz rozkładu epoki, w której żyliśmy przed wojną i która jeszcze, zamierając, trwa po wojnie⁴.

Pisarz, poszukując jak najbardziej pojemnej formy wyrazu dla swych rozpoznań, sięgał do różnych technik: np. znanych z psychologicznego dramatu skandynawskiego, sagi rodzinnej, metody pisarskiej Zoli, Flauberta, Manna oraz Prousta, przy czym zarówno formuła powieści rodzinnej, jak i metoda Prousta rozczarowały Krleżę i zostały przez niego zdegradowane albo doprowadzone do absurdu (np. poprzez nadmiar szczegółów charakteryzujących bogactwo i kształt egzystencji tej grupy społecznej)⁵. Życie mieszczaństwa rodzimego było zaledwie bladą kopią modeli życia burżuazji na Zachodzie, ponieważ Zagrzeb nie wytworzył nigdy mocno rozwiniętej klasy średniej, m.in. dlatego Krleża nie

³ Patrz: J. Wierzbicki, dz. cyt., s. 13.

⁴ J. Benešić, *Wstęp* dz. cyt., s. 21–22, 23, 24.

⁵ Por. J. Wierzbicki, dz. cyt., s. 55, 224–229.

przedstawił syntetycznej, harmonijnej wizji mieszczaństwa, tylko, jak zauważa Jan Wierzbicki, jego obraz przerysowany, o krok od parodii⁶. W samym centrum cyklu glembajowskiego⁷, znajdują się dwie powieści, o których głównie będzie tu mowa: *Powrót Filipa Latinovicza* (*Povratak Filipa Latinovicza* 1932) oraz *Na krawędzi rozumu* (*Na rubu pameti* 1938). Pisarz wybrał w nich formułę powieści rodzinnej na wspak, ponieważ przedstawił wyobcowanie z klanu, brak tradycji rodowych: bohater pierwszej właściwie nie ma rodziny, a w drugiej bohater porzuca rodzinę (w istocie symbol filisterskiej głupoty, materializmu i kłamstwa). Twórczość Krleży wyrastała również z doświadczeń ekspresjonizmu, który jednak stopniowo przestawał mu wystarczać (ale od którego nigdy w zupełności nie odszedł), ponieważ odkrył, że „napięcie sceniczne nie zależy od rzeczywistej dynamiki, lecz odwrotnie, siła akcji jest po ibsenowsku konkretna, jakościowa, polega na psychologicznej obiektywizacji pomiotów przeżywających na scenie siebie i swój los”⁸, a więc na wewnętrznym napięciu postaci, które jednocześnie byłoby odbiciem rzeczywistości⁹, stąd zwrot ku XIX-wiecznej tradycji, technice Ibsena i Strindberga, ku formule realizmu, którą monografista Krleży – Vučetić – nazwał realizmem bez granic¹⁰. Właściwa akcja tych powieści rozgrywa się więc w obrębie psychiki bohaterów, a sfera „przeżyć i myśli jednostki pozostaje głównym terenem artystycznego poznawania świata”¹¹. W swych powieściach, podobnie jak zresztą w opowiadaniach, Krleża skupił się na odtwarzaniu gwałtownych reakcji głównego bohatera, a: „przyczynowo-skutkowy rozwój wypadków zostaje (...) zdominowany przez enumeratywne uszeregowanie epizodów, co służy dynamicznej prezentacji ekstremalnych stanów psychiki (...) Krleża odchodzi (...) od powierzchownego realistycznego psychologizmu, koncentrując się na paradoksalnych, zakorzenionych w podświadomości przejawach życia psychicznego”¹².

W ten sposób starał się oddać rzeczywistość kraju-prowincji pogrążonego w nieautentyczności, zakłamaniu i chaosie¹³. Jego proza przybrała kształt „roz-

⁶ Por. J. Wierzbicki, dz. cyt., s. 224–225.

⁷ Do tego cyklu zalicza się głównie dramaty: *U aginiji/Baronowa Lenbach* (1928), *Gospoda Glembajevi* (1928), *Bank Glembaj i Leda* (1930), opowiadania glembajowskie zebrane w tomie *Tysiąc i jedna śmierć* (1978).

⁸ Cyt. za: J. Wierzbicki, dz. cyt., s. 200.

⁹ Por. tamże, s. 201.

¹⁰ Por. tamże, s. 201.

¹¹ J. Wierzbicki, dz. cyt., s. 247.

¹² P. Pająk, *Kategoria rozpadu w chorwackiej prozie awangardowej*, Warszawa 2003, s. 37–38.

¹³ Jest to podstawowa diagnoza Miorslava Krleży, który w swym krytycznym eseju *Chorwackie kłamstwo literackie* określa literaturę (głównie moderny) oraz kulturę chorwacką jako zafałszowaną świadomość, „kamouflaż rzeczywistości”, magazyn historycznych rupieci i mitów, wtórną w stosunku do literatury zachodniej, kopiującej jej mody i tendencje: „Mamy więc magazyn pełen starego, poobijanego i wyświechtanego towaru. (...) I w jaki sposób wszystkie te importowane z prowincjonalnej zagranicy drugorzędne rekwizyty literackie odnoszą się do

pisanego na głosy eseju o chwiejącej się w posadach cywilizacji mieszczańskiej w jej prowincjonalnym, „małomiasteczkowym” wydaniu.¹⁴ przedstawił małe miasto jako margines wszelkich przemian dziejowych i cywilizacyjnych¹⁵, zaglądnąjąc w brudne dusze prowincjuszy czy odsłaniając stan emocji swego bohatera inteligenta w zetknięciu z powszednim bagnem i małymi życiowymi sprawami.

Powrót Filipa Lationowicza wpisuje się w nurt literatury psychologiczno-onirycznej¹⁶, co jest widoczne już w pierwszych partiach powieści. Narracja do razu otwiera świat emocji bohatera, sferę jego lęków i przeczuć. Filip – uznany za granicą malarz, po dwudziestu trzech latach powraca do rodzinnej miejscowości, którą opuścił po tym jak matka wygnała go z domu za kradzież pieniędzy (które wydał zresztą w miejscowym domu publicznym). Jego powrót ma wymiar realny, ale jest również symbolicznym powrotem do własnego „intensywnego” dzieciństwa. Stając przed „obcymi, zamkniętymi” drzwiami domu matki, ma odczucie jednocześnie przesytu i egzystencjonalnej pustki. Pełen obaw: „czuł we wżglębienu dłoni zimne, żelazne dotknięcie ciężkiej, masywnej klamki; wiedział jak opornie będą ustępowały te drzwi pod jego ręką (...)”¹⁷. Po chwili zapada w swoisty sen wspomnień, w którym terażniejszość i przeszłość zlewają się w jedną wiąznię myśli, odczuć i stanów, opanowanych przez żywioł śmierci: „Filip poczuł jak rozplywają się w nim odległe, martwe obrazy; wydawało mu się, że stoi zupełnie sam przed ogromną, nieogarnioną rozumem przestrzenią” (P, 7). Tym bardziej, że matka nie poznała go i surowym głosem kazała wrócić, tam skąd przyszedł. Całej scenie towarzyszy cisza „jakby wszyscy wymarli”, a odrzucony, ponownie, wygnany bohater wraca z powrotem na ciemną, zielonkawą i mroczną ulicę.

zjawiska określanego mianem naród? (...) W naszych literackich magazynach pojawiło się nowe ozdobne kłamstwo. Po kulcie fałszywych tradycji i po rekwiizytach w stylu D’Annunzia i wiedeńskiej secesji jest to znowu kłamstwo z zagraniczną (wiedeńską niestety) fabryczną marką, przemalowane na czerwononiebiesko-białe barwy narodowe. To kłamstwo wszystkich europejskich drobnomieszczańskich programów nacjonalistycznych, kłamstwo rasowego, nacjonalistycznego heroizmu”; M. Krleża, *Dzienniki i eseje*, wyb. dokonał J. Wierzbicki, Łódź 1984, s. 143, 144–145.

¹⁴ *Wstęp*, do: M. Krleża, *Tysiąc i jedna śmierć*, tłum. K. Bąk, J. Chmielewski, M. Głowacka, I. Kraszek-Muszyńska, M. Młynarska, I. Olszewska, J. Wierzbicki, Łódź 1978, s. 8–9.

¹⁵ Por. J. Wierzbicki, dz. cyt., s. 244.

¹⁶ Nurt ten był charakterystyczny dla prozy austriackiej z przełomu XIX/XX wieku. Więcej na ten temat U. Górską, *Dezintegracja codzienności. „Laur dla Natalii” Gyuli Krúdyego*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007. Mirosław Krleża jako pisarz znajdujący się w obrębie wpływu kultury cesarstwa Austro-Węgier z pewnością odwołał się do tej techniki nieprzypadkowo, szczególnie jako demistyfikator mitu habsburskiego. W jego twórczości pojawia się podobna wizja rzeczywistości (upadek racjonalnego porządku, irracjonalizm, solipsyzm, kreacjonizm).

¹⁷ M. Krleża, *Powrót Filipa Latinowicza*, tłum. M. Krukowska, Z. Stoberski, Warszawa 1958, s. 5. Dalej stosuję oznaczenie P i podaję numer strony.

Przez te dwadzieścia kilka lat praktycznie nic się nie zmieniło, zastał miasto w stanie rozkładu utrwalonego: zbutwiałe stare dachy, wilgotne, obdrapane, szare mury kamienic, świecąca chorym światem latarnia: „ta sama, która oświetlała jego łóżko w okresie, gdy przeżywał swe najstraszniejsze kryzysy chłopięce” (P, 7), nad bramą głowa Meduzy wykrzywiona śmiertelnym skurczem uśmiechu, zmurszała cegła i próg podgryzany przez szczury, ciągle te same, podarte rolety w oknach Trafiki. To rozpad jest czynnikiem organizującym kształt utworów Krleży i został przedstawiony z dość dużą dbałością o szczegóły i plastyczność opisu. Nie chodzi tu jednak o jakiś naiwny mimetyzm, ale o odtworzenie emocjonalnego zaplecza i atmosfery prowincji jako przestrzeni zdeintegrowanej i wrogiej. Brak tu fotograficznego weryzmu, dokładnej topografii, bo też Krleża dążył do realizmu psychologicznego, stąd gromadzenie obrazów, stanów emocjonalnych, niezwykle intensywnych doznań bohaterów. W opisie architektury, poszczególnych miejsc odwołał się do metaforyki turpistycznej, eksponując ich brzydotę, pogłębiając się amorficzność i dekompozycję. Jest to typowy dla Krleży sposób charakterystyki życia w prowincjonalnym mieście. Dla porównania, w opowiadaniu *Świerszcz pod wodospadem* małe miasteczko jest przestrzenią niemocy, brzydoty i nudy. Jego bohater, zresztą pacjent psychiatry, włóczy się po zalanych deszczem, błotnistych i ciemnych ulicach, a widzi:

Stare drzewa, ponure i na pierwszy rzut oka niepojęte, jak wszystkie wstrętne, wykoślawione zjawiska rzeczywistości – głuchonieme drzewa stojące rzędem na deszczu, równie są okropne jak chore prostaty jak stare, przydymione, obrzmiałe świńskie kiszki na wystawach wędliniarni. (...) a wszystko dookoła drzewa w zadeszczonej alei wygląda jak powódź i chaos katastrofy. Zgniłe owoce południowe, rozmoknięte gazety z fotografią dziewczyny przejechanej przez pociąg, psie odchody, rozmiękłe niedopalki – wszystko to stoi na poziomej powierzchni chodnika jak na czarnym, głębokim zwierciadle (...) pod naszymi nogami szumi i pluska brudna woda. Piwnice cuchną jak groby nawet i w dniu słoneczne, wszystkie ludzkie mieszkania przepelnione są wonią muszli klozetowych i starych nie przewietrzonych szaf¹⁸.

Te instrumenty deskrypcji służą do oddania mentalnej i emocjonalnej kondycji mieszkańców¹⁹, Miasto jawi się jako prosektorium czy też „rozkładowisko” (w sensie realności miejsca jak i pejzażu wewnętrznego), a lokatorzy owych obskurnych, zaniedbanych budowli jako istoty zastygłe w jakiejś pozie, roli, emocjonalnie spetryfikowane, które wstąpiły na drogę egzystencjalnego ogłupienia, niejako utknęły w płynnej przeszłości.

Narracja prowadzona w sposób – można powiedzieć autystyczny – skupia się na retrospektywnym odtworzeniu emocji, stanów wewnętrznych chłopca jakim był kiedyś Filip i jego pogłębiającej się depresji po powrocie, tak więc akcja toczy się czasie psychologicznym bohatera, niejako w jego medytacjach i roz-

¹⁸ M. Krleża, *Świerszcz pod wodospadem i inne opowiadania*, tłum. M. Krukowska, Warszawa 1961, s. 195.

¹⁹ Por. P. Pająk, dz. cyt., s. 90.

ważaniach. Wychowywany przez zimną, niedostępną matkę trafikantkę Reginę (zresztą Polkę, jej prawdziwe imię brzmi Kazimiera), która zwracała wielką uwagę jedynie na wygląd zewnętrzny swojego dziecka – wystrojony niczym żywa laka Filip stał się obiektem kpin kolegów, na które był i tak narażony jako nieślubne dziecko, najprawdopodobniej owoc romansu matki z miejscowym biskupem. Wszechogarniająca go atmosfera plotek, podejrzanych interesów, niezyczliwości, obłudy, niedomówień, tajemnic matki (prostytutkiującej się?...), napiętnowanie, tworzy wokół chłopca śmiertelny kokon, dlatego postrzegał on swoje otoczenie w kategoriach funeralnych, jak mogiłę, a w matce widział żywego trupa, śnił o jej śmierci²⁰. Filip zapadał się stopniowo w emocjonalną traumę i solipsystycznie zamknął w alternatywnym świecie swoich doznań, wrażeń, które w istocie izolowały go od tego, co realne:

Te ilustracje z szarego, staroświeckiego parawanu – to właściwie jedyne obrazy, jakie Filip w swoim życiu prawdziwie przeżywał. (...) Na żadnym już później obrazie nikt tak tragicznie nie umierał, jak Przemysław, król polski, z lwem na piersiach osłoniętych pancerzem – tu w trafice, w żółtawym i kopącym świetle lampy naftowej. (...) Tu właśnie wszystko się zaczęło. Wewnętrzne przeżywanie, ustawiczne pograżenie się w świat marzeń, w sobie i o sobie – tu był początek jego tak fatalnej w skutkach izolacji od wszelkiej rzeczywistości. Tu właśnie odciął się od bezpośredniości życiowej dawno, na samym początku; od trzydziestu lat goni za nią i jeszcze jej nie dopędził (P, 32–33).

W przyszłości zostanie malarzem, podejmującym liczne próby przetransponowania świata widzianego w obraz, chcącym „myśleć obrazami i upajać się bogactwem kształtów zmieniających się obrazów” (P, 79). Jednak malarstwo było nie tyle zawodem, co sposobem na życie, na wyrażenie emocji, na utajenie swojego *ja* w świecie sztuki. Po powrocie na prowincję, do rodzinnego miasta, ta charakterystyczna dla niego, rozbudowana estetyzacja przeżyć stopniowo zamienia się w percepcyjny koszmar. Otaczająca go rzeczywistość, pojawiając mu się jako ciąg obrazów, barw, zapachów, dźwięków, które początkowo inspirowały jego malarską wyobraźnię, stopniowo zaczyna napastliwie atakować wszystkie zmysły, budząc najgorsze emocje i skrajny niepokój. Barwy, które były dla niego symbolami stanów psychicznych i emocjonalnych blakną albo przekształcają się w ponure widowisko. W efekcie patrzy na świat oczami malarza turpisty, który zza kawiarnianej szyby obserwuje tłum i widzi jedynie:

twarze napudrowane, blade, błazeńskie, poznaczone kreskami płonącego karminu, krótkowzroczne maski kobiet w żałobie, twarze garbusów, woskowe dolne szczęki, długie palce z czarnymi, sinawymi paznokciami – wszystko to dostatecznie brzydkie. Wstrętne twarze, zwierzęce pyski napiętnowane rozpustą i nałogami, złośliwościami, kłopotami, twarze smoliste i zgrzane, głowy jak marchew, murzyńskie gęby, szczęki twarde, brutalne, mięsożerne – a wszystko to szare jak negatyw fotografii. (...) Przechodzą ludzie niosąc w swych wnętrzościach ugotowane kurze głowy, smutne

²⁰ Por. M. Krleża, *Powrót Filipa Latinovicza*, dz. cyt., s. , 23.

ptasie oczy, krowie uda, końskie połędwice; jeszcze onegdaj zwierzęta te wesoło machały ogonami, kury gdakały w kurnikach w wigilię swej śmierci, a teraz wszystko to zakończyło żywot w ludzkich jelitach i cały ten ruch i trawienie nazywa się życiem w zachodnich miastach europejskich o zmierzchu starej cywilizacji (P, 36–37, 39).

Doznania te intensyfikują się do tego stopnia, że bohater osaczony przez niezwykle mocne bodźce i całą masę sensualnych szczegółów, popada w męczące znużenie. Potem następuje rozstrój nerwowy, nadwrażliwość i poczucie całkowitego wyobcowania, a w efekcie: „Filip, czuł się o wiele bliższy mgłom, rybom, górcom i czerwonym jabłkom w sadach niż czemukolwiek ludzkiemu w sobie i dookoła siebie” (P, 38), jego życie przekształciło się w fantom (Por. P, 46–47), tak jak i cała rzeczywistość rozpada się, rozmywa, staje się umowna, nieokreślona (Por. P, 54). W powieści tej powraca więc wątek wykorzystany już w podobny sposób przez pisarza w opowiadaniu *Wiatry nad prowincjonalnym miastem* (*Vjetrovi nad provincijanalnim gradom* 1924), w którym Rafael Kukec w stanie „zgniłego nastroju” porusza się w przestrzeni aksjologicznej martwoty: „cierpi z powodu braku w otaczającej go rzeczywistości warunków, które umożliwiłaby mu samorealizację, sprzyjały nobilitacji jego ja. (...) Zdolny jest jednak tylko do bezcelowego wałęsania się po mieście w poczuciu bolesnej niemocy”²¹.

Twórczość Krleży odzwierciedla XX-wieczne tendencje do porzucenia języka emocji, w tym sensie, że w literaturze „ubiegłego stulecia (...) dramatycznie spadła liczba słów opisujących emocje, z wyjątkiem tych odnoszących się do strachu”²² (oraz gniewu, odrazy bólu, itp. – M.V.), tak też u Krleży dominują: odraza, lęk, poczucie absurdu, a skrajne emocje często przekładają się nie tylko na słowo, ale i na drastyczne działania, jak w przypadku Baloczanskiego, jednego z bohaterów tej powieści, człowieka wraka, zanurzonego w malignie różnych uzależnień, który w nagłym, niespodziewanym akcie szału zagryza swoją niewierną kochankę Boboczkę. Generalnie w prozie Krleży nie ma miłości w wersji namiętnej, romantycznej, harmonijnej, wysublimowanej, miłość staje się dramatem ciała, walką płci a starcie to kończy się klęską obu stron²³. Pierwsze doświadczenie miłośno-erotyczne Filipa było przeżyciem z ducha naturalistycznym, ale i zapośredniczonym, jakby odegraniem sceny z *Nany* Zoli, którą Filip wtedy czytał:

poczuł pewnego dnia na swym łonie grube, tłuste uda łagodnej Karoliny. Stało się to w kuchni Karoliny, przy bulgoczących garnkach i rozpalonej płycie kuchennej. Filip siedział na stołku i patrzył na Karolinę piorącą białiznę, a ona wławszy gar wrzącej wody do balii, w oczekiwaniu, aż woda ostygnie – usiadła na jego kolanach (P, 9);

²¹ P. Pająk, dz. cyt., s. 75.

²² <http://ksiazki.newsweek.pl/literatura-strachu--jak-w-xx-wieku-ksiazki-opisywaly-emocje,102670,1,1.html> [dostęp: 12.04.2013 r.]. Badania wskazane w źródle w sposób nieco mechaniczny, wykazały ogólną tendencję literatury w wieku XX. Można je traktować jako swoisty przypis do doprawdy licznych prac literaturoznawców, analizujących prozę tego okresu.

²³ Por., J. Wierzbicki, dz. cyt., s. 67–68.

drugie miało miejsce w domu publicznym. Rodzący się wtedy pociąg fizyczny przerodził się w tajemniczą mękę ciała: „Filip porusza się jak drewniany w narkozie, zdrętwiały zimny, wprawiany jednak w ruch jakąś okrutną i straszną śmiertocnością siłą” (P, 63). Samo spotkanie z prostytutką, odbywające się w atmosferze fizjologiczno-malarskiej²⁴ było dla chłopca brutalną lekcją życia, ponieważ kobieta zdradziła mu intymne szczegóły z życia jego rozwiązłej matki, dlatego w poczuciu obrzydzenia, zarówno do opowiadanej historii, jak i do surowego, białego jak grzyb piwniczny brzucha kobiecego, cuchnącego ordynarnym mydełkiem (P, 69) wybiegł z alkowy i: „Na nasypie przy torach płakał całe popołudnie, jakby ktoś mu umarł” (P, 69).

Natomiast bezimiennego bohatera powieści *Na krawędzi rozumu*, typowego przedstawiciela *homo cylindriakus*, prawnika, poznajemy w momencie przemiany, kiedy z bliżej niewyjaśnionych powodów przechodzi mentalno-duchową metamorfozę, stając się „podmiotem myślącym”. Mówi: „Zmarnowałem i zaprzepaściłem całe życie. Przebywając wśród kretynów zapomniałem nawet czytać! W ostatniej chwili, w samym środku koszmarne go snu obudziłem się”²⁵. Pewnego dnia, podczas kolacji w winnicy u swego szefa Domacińskiego, następuje zwrot w jego życiu, rzuca sztuczną maskę, wychodzi z ram nudnego, poukładanego życia sytego, arcy-rozsądnego mieszczucha. Puszczają mu nerwy i rozbija prywatne iluzje przekonując się, że przez całe życie był naiwnym głupcem, statystą w prowincjonalnym teatrze nikczemności. Automatycznie też stał się wrogiem całej społeczności²⁶, ponieważ odważył się publicznie powiedzieć prawdę i nazwać Domacińskiego mordercą, którym, ten wpływowi i powszechnie szanowany obywatel miasta, w istocie był²⁷. Znajduje zrozumienie tylko innego życiowego rozbitka, doktora Katanczicia, który podczas szpitalnej rozmowy stwierdził:

Ośmielił się pan spośród trzydziestu trzech gatunków naszego rodzimego gówna, wybrać jeden określony świński ryj i powiedzieć mu w oczy, że jest nikczemnym zerem, które w dostojeństwie swego magnackiego kontusza nadyma się jak żaba, a w istocie jest zwyczajnym, ordynarnym, prowincjonalnym łataczem garnków, obstukującym swoje śmierdzące nocniki... (...) Ale proszę nie zapominać, kochany kolego, że wskazując palcem na zwyczajnego bandytę (...) wzburzył pan przeciwko sobie wzniosłe i wypielęgnowane sumienia naszej śmietanki towarzyskiej. Kto nie czołga się przed Domacińskim na czworakach, liżąc go za trzy szprycery po rękach niby pudel, ten będzie zdeptany, odrzucony, zniszczony, rzucony w błoto jak ścierwo (N, 257).

²⁴ Ze względu na wszechobecną nagość, brzydotę ciał prostitutek, cielesne zapachy, wilgoć w domu publicznym oraz sposób obrazowania ewokujący np. technikę malarską Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautreća.

²⁵ M. Krleża, *Na krawędzi rozumu*, tłum. M. Krukowska, Warszawa 1977, s. 209. Dalej stosuję oznaczenie N i podaję numer strony.

²⁶ Krleża odwołał się tu do wątku doktora Stockmanna z *Wroga ludu* Ibsena.

²⁷ Domaciński zastrzelił czterech ludzi, którzy starali się ukraść z jego piwnicy beczkę wina, co było zresztą powodem jego wielkiej dumy i dowodem na własne bohaterstwo.

Cała powieść ma formę niekończącej się awantury, bohater popada w coraz większe tarapaty: jest posądzany o wywoływanie kolejnych skandali, popełnianie przeróżnych przestępstw, ścigano go listem gończym, zastraszano i szantażowano. Spędził osiem miesięcy w więzieniu, potem w zakładzie dla psychicznie chorych, tylko dlatego, że złamał znowu milczenie, zerwał emocjonalno-mentalną zasłonę swojego środowiska, otwarcie i bez zahamowani wykrzykując, że:

wszyscy podrabiają podpisy na wekslach, wszyscy za przemilczenie prawdy przyjmują łapówki, wszyscy kradną, oszukują i zgarniają forszę i tylko rozbitkowie, którzy urodzili się jako ludzie sprawiedliwi, czyli z tak rozklekotanymi nerwami, że instynkt życiowy podporządkowują kontroli mózgu, stają się zdeptanymi, zapłutymi łachmanami, ponieważ nie potrafili znaleźć miejsca w menażerii, gdzie panuje jedna jedyna zasada: że krew z gardła bliźniego jest najcieplejsza, a więc najbardziej pożywna (N, 255–256).

Bohaterowie prozy Krleży to w większości osoby cierpiące, psychicznie lub fizycznie, kalecy, chorzy, alkoholicy, obsesjonaci, przewrażliwieni, albo upadli moralnie, popadający w szaleństwo, samotni, itp. Życie na prowincji wydaje się monotonne, statyczne, osobowości bohaterów spetryfikowane, ale od środka rozsadzają je chaotyczne emocje, skrajne stany, coś nienaturalnie intensywnego. Sfera emocji jest w powieściach Krleży zbudowana wokół konsekwentnie podkreślanego rozpoznania rzeczywistości jako irracjonalnego chaosu:

Wszystko jest nieprzewidywane, chaotyczne, równoczesne, nie ma trwania w przyczynowym znaczeniu i nie ma uzasadnionych racji, a jest tylko nie pojętym ruchem, jednoczesnym, spazmatycznym, zwykłym starciem instynktów i namiętności, które potwierdzają się przez ciało (P, 216).

Widzenie świata jako sprzecznego, wewnętrznie rozdartego wiązało się m. in. z przeżyciami wojennymi Krleży²⁸, z tym, jak pisała Urszula Górńska „że w każdym pozornie racjonalnym, uporządkowanym i zhierarchizowanym społeczeństwie tkwi zapowiedź zbiorowego obłądu”²⁹. Z upadkiem racjonalności, z tym, że akceptuje się masowe rzezie, ludobójstwo, przemoc, a nie wybaczają się ani mówienia prawdy, ani zachowań honorowych: „Dwadzieścia milionów trupów – to dla takich przygłuchych filistrów normalne, codzienne zjawisko, a dwa policzki podczas koncertu w kawiarni są dowodem psychopatii!” (N, 218).

Bohater Krleży jest obserwatorem swojego środowiska i jednocześnie jego ofiarą, uwikłany w całą traumatyczną sieć relacji, zależności, miejscowych układów towarzyskich i biznesowych, wpada w pułapkę prowincji. Jak wskazywał Jan Wierzbicki, dramat jego życia „staje się dramatem powszedniej egzystencji, której nie

²⁸ Por. J. Wierzbicki, dz. cyt., s. 69.

²⁹ U. Górńska, *Dezintegracja codzienności. „Laur dla Natalii” Gyuli Krúdyego*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska i A. Mazur, Opole 2007, s. 455.

może już nadać sensu, wielka zbawcza idea, ani tytaniczne zmaganie się z losem”³⁰. Obie powieści kończą się klęską bohatera, który nie może odnaleźć na nowo swojego miejsca w rzeczywistości: prawnik zostaje wykluczony z lokalnej społeczności i uznany za niebezpiecznego wariata. Pragnie zasnąć, ostatecznie, przestać istnieć. Filip zaś nie odnajduje ani redefinicji swojej tożsamości, ani ożywczego impulsu dla swej sztuki – pozostaje emocjonalnym i „percepcyjnym” bankrutem, pogrążającym się w egzystencjalnym obrzydzeniu, które w jego sytuacji wydaje się jedyną formą samoobrony³¹. Jednak Krleża nie analizuje jedynie problematyki podmiotowości czy osobowości ludzkiej (inteligenta, artysty w środowisku drobnomieszcząńskim, w małym mieście-matni) czy kryzysu światopoglądowego i estetycznego. Ideowe zaplecze prozy Miroslava Krleży zbliża ją np. do twórczości Guli Krúdy’ego, i jego powieści *Laur dla Natalii* (1919), która opowiada o stopniowej dezintegracji bohaterów pod względem emocjonalnym, charakterologicznym, erotycznym na tle rozpadu wielkiej struktury jaką były Austro-Węgry.³² Na tych gruzach powstały nowe państwa, m. in. Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców, w którym wewnętrzne napięcia i sprzeczności były niezwykle silne, co powodowało poczucie zagubienia w nowej formie Europy, w innym układzie sił. Oczekiwano radykalnej przebudowy standardów społeczno-narodowo-politycznych, ale tak się nie stało i koniec jednego świata nie przyniósł ze sobą narodzin świata autentycznie nowego, ani zmiany modelu życia³³, stąd poczucie zawodu, wrażenie europejskiego bękarcstwa, problemy z tożsamością. Narody te odzyskały niepodległość i miały teraz istnieć na własną rękę, bez mocarstwowej opieki. Wróciły więc „do siebie”, tak jak syn marnotrawny – Filip Latinovicz – wrócił po „światowych” wojażach pod zamknięte, zimne i obce drzwi matczynego domu. Co prawda został rodzinne miasto i kamienicę, w której mieszkał w stanie niezmiennym (w stanie rozpadu), to niezwykle zmieniła się jego matka. Z wyniosłej, powściągliwej, tajemniczej i niedostępnej kobiety przeobraziła się w kiczowatą, rozhisteryzowaną, wyperfumowaną lalkę, która obsesyjnie dba o swój wygląd, gromadzi w mieszkaniu niezliczone ilości przedmiotów i zamęczającą go przyziemnymi pytaniami, narzucając mu swoją „opiekuńczość”. Syn postrzega życie Reginy jako, pod każdym względem, nienormalne, wypaczone. Jej wykolejona biografia, ów upadek ideału (Reginy-królowej) odnosi się do upadku (matki) Europy w jej dawnym kształcie, ewentualnie do rodzimości właśnie. I chociaż nigdy nie była ona matką doskonałą, tylko rodzicielką, która z poczucia obowiązku dba o dziecko, łaskawie, z pozycji bezpiecznego dystansu, okazuje mu względy, stała się parodią macierzyństwa i kobiecości. W nazwisku bohatera zakodował zaś Krleża kulturową identyfikację, symbolizuje ono środkowoeuropejską słowiańskość (sufiks *-ovicz*) oraz łacińskie korzenie (‘Latin’), a więc te narody, które były zdominowane i zinstrumentalizowane w obrębie *Slavia*

³⁰ J. Wierzbicki, dz. cyt., s. 71–72.

³¹ Por. tamże, s. 72.

³² Por. U Górską, dz. cyt., 455.

³³ Por. *Wstęp*, do: Miroslav Krleża, *Tysiąc i jedna śmierć*, dz. cyt., s. 6–7.

romana i stały się bękartami łacińskiego Zachodu³⁴. Teraz w tyglu przemian, wracając do swych korzeni, gdzie zalewa je falą niezrozumiałego chaosu, zaburzonego porządku, przemian, które zmierzają w niewiadomym kierunku. Błądzą wśród zużytych rekwizytów wielkiego teatru Europy: „pozostała po państwie Habsburgów nieliczna grupka wysadzonych z siodła prominentów. Zachowały się jednak bez zmiany wszystkie struktury mieszczańskiego społeczeństwa-jego gospodarca podstawa, ideologia i kultura”³⁵. Powrót po autentyczność, po tożsamość nie udaje się, ponieważ ulotnych obrazów, migotliwych cieni nie można łatwo przemienić w myśl, kształt. Powstało natomiast poczucie istnienia poza marginesem Europy, gdzieś na peryferiach cywilizacji.

Ten właśnie stan rzeczy, to rozpoznanie, jest naczelnym tematem prozy Mirosława Krleży. Jego zmagania z materią słowa, eksperymenty z technikami pisarskim, z formami i normami estetycznymi, gatunkami zmierzały do okrycia języka zdolnego ową atmosferę wyrazić. Z pewnością jest to język emocji.

MAŁGORZATA VRAŽIĆ – dr, absolwentka Wydziału Polonistyki UW. Jest autorką książki: Stanisław Witkiewicz Witkacy – dwa paradygmaty sztuki, dwie koncepcje kultury (Warszawa 2013), współautorką podręcznika Młoda Polska (Kraków 2006), antologii Modernizm: spotkania (Warszawa 2008) oraz książki Przerabianie XIX wieku (Warszawa 2011); autorką artykułów naukowych, recenzji (publikowanych w min.: „Universitas”, „Napis”, „Przegląd filozoficzno-literacki”, „Biesiada”, „Podteksty”, „Tekstualia”). Autorka esejów i rubryki Cydonia Vulgaris („LiteRacje”). Od 2009 współpracuje z kwartalnikiem naukowo-artystycznym „Literacje”, gdzie pełni funkcję redaktora merytorycznego oraz sekretarza redakcji. W latach 2003–2011 członkini jury Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Interesuje się związkami literatury ze sztuką i szeroko rozumianą estetyką XIX–XXI wieku, literaturą popularną oraz kulturą Bałkanów, szczególnie modernistyczną i awangardową literaturą chorwacką.

³⁴ Pisał o tym R. Bogert, *The writer as naysayer: Miroslav Krleža and the Aesthetic of Interwar Central Europe*, Columbia, Ohio 1991, s. 239–240.

³⁵ J. Wierzbicki, dz. cyt., s. 205.

MAGDALENA ANCYPÓ
UNIwersytet w Białymstoku

„O RODZINNA MOJA CHATKO...” – JĘZYKOWE SPOSOBY WYRAŻANIA EMOCJI W PIEŚNIACH LUDOWYCH ZIEMI SOKÓLSKIEJ

Pieśni ludowe utrwaliły charakterystyczny dla kultury chłopskiej sposób postrzegania rzeczywistości¹. U podstaw tradycyjnego światopoglądu leży bogata warstwa emocjonalna², ściśle związana z przyjętym przez daną społeczność systemem wartości, bowiem jak słusznie zauważa Stanisław Grabias „istotą emocji jest ocena relacji zachodzących między człowiekiem a otoczeniem”³. Kwestia ekspresywności tekstów folkloru była dotąd niezwykle rzadko podejmowana przez polskich językoznawców. Wśród nielicznych opracowań poświęconych powyższej tematyce na szczególną uwagę zasługują publikacje Ewy Oronowicz-Kidy oraz Agnieszki Wełpy, które stanowiły bezpośrednią inspirację do napisania niniejszego artykułu⁴.

¹ Zgodnie z założeniami etnolingwistyki w wypowiedziach, będących zarówno wytworem konwencji społecznych, jak i emanacją indywidualnych poglądów, utrwalony jest pewien „naiwny” (potoczny) obraz świata. Jerzy Bartmiński definiuje go jako „zawartą interpretację rzeczywistości, którą można ująć w postaci zespołów sądów o świecie [podkreślenie M.A.]. Mogą to być sądy bądź to utrwalone w samym języku, w jego formach gramatycznych, słownictwie, kliszowanych tekstach (np. przysłów) bądź to przez formy i teksty języka implikowane”. Analiza tekstów kultury wymaga zatem uwzględnienia szeroko pojmowanej wiedzy pozajęzykowej, zob. J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 104.

² Por. M. Łabaszczuk, *Kryteria środków wyrażania emocji w języku*, w: *Wyrażanie emocji*, red. K. Michalewski, Łódź 2006, s. 73.

³ Podobny pogląd głosi Iwona Nowakowska-Kempna, która ujmuje uczucie jako „stan świadomości polegający na przeżyciu wartości połączony obowiązkowo z zaangażowaniem ciała”, zob. S. Grabias, *O ekspresywności języka. Ekspresja a słowotwórstwo*, Lublin 1981, s. 24; I. Nowakowska-Kempna, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim: prolegomena*, Warszawa 1995, s. 125.

⁴ Zob. E. Oronowicz-Kida, *Emocjonalność ludowych pieśni religijnych z powiatu jarosławskiego*, w: *Wokół językowej funkcji emocjonalnej. Fakty dawne i współczesne*, red. K. Wojtczuk, V. Machnicka, Siedlce 2006, s. 175–181; A. Wełpa, *Uczucia wyrażane za pomocą języka ciała w pieśniach ludowych z Warmii i Mazur*, „Prace Językoznawcze” 2009, z. IX, s. 247–259.

W dalszej części pracy przedstawię najczęściej wykorzystywane środki językowe służące wyrażaniu uczuć w pieśniach ludowych. Zostaną one omówione na przykładzie stereotypu *domu*, zajmującego wysoką pozycję aksjologiczną w tradycyjnym światopoglądzie⁵, a co za tym idzie – wyzwajającego intensywne reakcje emocjonalne w świadomości mieszkańców wsi. Zważywszy na to, że sposoby werbalizacji emocji są silnie skonwencjonalizowane, ich analiza umożliwi zrekonstruowanie wzorca przeżywania uczuć obowiązującego w kulturze chłopskiej⁶. Podstawę materiałową w próbie zarysowania postawionego problemu stanowić będą teksty utworów pochodzących z terenu Ziemi Sokólskiej (woj. podlaskie)⁷.

Na potrzeby artykułu przyjmuję rozumienie ekspresji jako komunikowania eksplicytnego lub implicytnego stanów emocjonalnych nadawcy⁸, które na poziomie tekstu może odbywać się za pomocą środków leksykalnych oraz pozaleksykalnych (fonetycznych, morfologicznych, składniowych czy stylistycznych). W tym miejscu chcę zaznaczyć, że mimo wyraźnych różnic w zakresach użycia terminów *uczucie* i *emocja*⁹, w pracy – zgodnie z definicją leksykograficzną¹⁰ – będę traktować je synonimicznie.

⁵ Zob. D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. I)*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1990, z. 3, s. 3–16.

⁶ Zob. I. Nowakowska-Kempna, dz. cyt., s. 128.

⁷ Folklor Ziemi Sokólskiej nie był dotychczas przedmiotem wnikliwych badań etnograficznych i lingwistycznych, dlatego też w niniejszej pracy wykorzystuję głównie materiały zgromadzone przeze mnie podczas badań terenowych (prowadzonych od 2008 r.), a także teksty zawarte w zbiorze *Pieśni białorusko-polskich z powiatu sokólskiego, guberni grodzieńskiej*, spisane przez Jana Baudouina de Courtenay, zob. tegoż, *Pieśni białorusko-polskie z powiatu sokólskiego, guberni grodzieńskiej*, Kraków 1892.

Mając na uwadze przygraniczne położenie Sokólszczyzny język jej mieszkańców cechuje bilingwizm, przejawiający się w przeplataniu się systemów języka polskiego i białoruskiego. W celu zwiększenia czytelności przytaczanych fragmentów utworów zastosuję transliterację, zaś przy tłumaczeniach posługiwać się będę własną kompetencją językową oraz wiedzą zaczerpniętą od informatorów. W tym miejscu warto nadmienić, że język mieszkańców tego terenu został szczegółowo scharakteryzowany przez Bogusława Nowowiejskiego, zob. tegoż, *Mowa mieszkańców Sokółki w woj. białostockim*, w: *Polszczyzna północno-wschodnia. Metodologia badań językowych*, red. B. Falińska, Wrocław 1989, s. 87–96.

⁸ R. Grzegorzycowa, *Struktura semantyczna wyrażeń ekspresywnych*, w: *Słownictwo współczesnego języka polskiego*, red. M. Szymczak, Wrocław 1978, s. 118.

⁹ Lingwiści (m.in. Anna Wierzbicka, Jadwiga Puzynina, Iwona Nowakowska-Kempna) ze względu na czas trwania wyróżniają: uczucia krótkotrwałe – afekty (często utożsamiane z z emocjami) oraz długotrwałe – postawy, dyspozycje psychiczne do pewnego typu zachowań. Szczegółowego przeglądu typologii uczuć rozwijanych we współczesnym językoznawstwie dokonuje Krystyna Data, zob. Tejże, *W jaki sposób językoznawcy opisują emocje?*, w: *Język a kultura*, t. 14, *Uczucia w języku i tekście*, red. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000, s. 245–252.

¹⁰ Zob. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.

POJĘCIE DOMU

W tradycyjnym światopoglądzie *dom* jest pojęciem wielowymiarowym. Nie odnosi się wyłącznie do bytu materialnego, jakim jest zamieszkiwany budynek wraz z całym gospodarstwem, lecz przede wszystkim do konstytuujących go więzi rodzinnych, które nadają mu charakterystyczną wartość emocjonalną. Mimo że *dom* jako nośnik najwyższych wartości należy do grona słów-kluczy kultury tradycyjnej¹¹, analiza materiału dowodzi, że jego przedstawieniom nie towarzyszą wyłącznie pozytywne uczucia. Dychotomiczną waloryzację emocjonalną pojęcia determinuje wprowadzenie elementarnej opozycji *swój-obcy*¹², zaliczanej do grona prekonceptualnych schematów wyobraźniowych¹³. Zgodnie z psychospołecznym wymiarem tej kategorii, budynek, którego domowników nie łączą silne więzi emocjonalne, w przeciwieństwie do *domu rodzinnego*, oceniany jest skrajnie negatywnie. W oparciu o zgromadzony materiał można stwierdzić, że w świadomości mieszkańców wsi *domem obcym* jest przede wszystkim *dom macochy* oraz *dom małżeński*. Jednocześnie należy zaznaczyć, że w badanych tekstach znacząco przeważa pozytywna wizja domu.

DOM RODZINNY

Emotywność zgromadzonych pieśni budowana jest najczęściej za pomocą zdrobnień. Z przeprowadzonej analizy wynika, że formacje deminutywno-hipokorystyczne, uznawane za element ludowego stylu artystycznego¹⁴, towarzyszą przede wszystkim przedstawieniom *domu rodzinnego* i mają na celu wyrażenie pozytywnego stosunku podmiotu doświadczającego (*experientera*) do miejsca, w którym się wychował¹⁵. Deminutywa urabiane są zarówno od nazw obiektu – hiperonimu *dom* oraz hiponimu *chata*, jak i elementów jego konstrukcji lub otoczenia,

¹¹ Zob. J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2009, s. 170.

¹² Na wysoką rangę opozycji *swój – obcy* w tradycyjnym modelu świata uwagę zwracali m.in. antropolog Zbigniew Benedyktowicz oraz etnolingwista Jerzy Bartmiński, zob. Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000; J. Bartmiński, *Opozycja swój/obcy a problem językowego obrazu świata*, „Etnolingwistyka” 2007, t. 19, s. 35–59.

¹³ Prekonceptualne schematy wyobraźniowe (często przyjmujące postać opozycji binarnych, np.: *góra – dół*, *tył – przód*, *prawy – lewy*) mają swoje źródło w doświadczeniach sensomotorycznych oraz społecznych. Zdaniem Tomasza Pawła Krzeszowskiego nakłada się na nie zdeterminowany kulturowo parametr aksjologiczny *plus–minus*, wpływający na sposób konceptualizacji rzeczywistości. Można zatem stwierdzić, że preschematy pełnią rolę struktur poznawczych, ułatwiających zrozumienie otaczającego świata, zob. tegoż, *Parametr aksjologiczny w przedpojęciowych schematach wyobraźniowych*, „Etnolingwistyka” 1994, t. 6, s. 29–51.

¹⁴ Por. J. Bartmiński, *Ludowy styl artystyczny*, w: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 223–233.

¹⁵ Jak słusznie zauważa Iwona Nowakowska-Kempna, pomniejszenie obiektu za pomocą form deminutywnych wyzwala w świadomości *experientera* i odbiorcy poczucie swojskości oraz bliskości, zob. tejże, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim Część II. Data*, Warszawa 2000, s. 101.

które na zasadzie metonimii często funkcjonują jako jego synonim¹⁶, np.: *okno* (gwar. *akno*), *ganek*, *sad*. W wariancie języka ogólnopolskiego powstają one przez dodanie do podstaw słowotwórczych sufiksów typu: *-ek*, *-ka*, *-ko*, *-eczek* (*domek*, *sadek*, *chatka*, *okienko*, *ganeczek*), natomiast w odmianie gwarowej głównie formantów *-ik*, *-ko*, *-eczko* oraz *-eniek* (*domik*, *akienko*, *akieneczko*, *domeniek*). Oto kilka przykładów funkcjonowania omawianych zdrobnień w tekstach:

Pobłogosław matuś droga,
Bo opuszczam *chatki progi*¹⁷.
Z swą rodziną się rozstaję
I do męża się udaję,
W ten małżeński stan. (E.Sz., Moczalnia Stara)

Nie przytulaj mnie do siebie,
Bo księżyc świeci na niebie.
Puskaj¹⁸ do domu, bo już czas,
Bo przez *okienko* zobaczą nas.” (G.S., Podkamionka)

Iz za hor, hary jeduć mazury.
Jedziet, jedziet mazuroczek,
Wieżiot, wieziot mnie wianoczek,
Wianok załatoj, wianok załatoj.
Stuku-stuk w *akieneczko*,
Wyjdz, wyjdz na kryleczek,
Daj kaniam wady, daj kaniam wady¹⁹. (N.O., Pierozki)

Nagromadzenie hipokorystyków w przytaczanych strofach świadczy o czułości, jaką anonimowy twórca pieśni darzy *dom rodzinny*. Jednocześnie warto zaznaczyć, że przestrzeń mieszkalna profilowana za pomocą form deminutywnych – nawet w kontekście negatywnych przeżyć i cierpień fizycznych – uzyskuje trudne dla zrozumienia poza środowiskiem wiejskim komponenty pozytywne, co ilustrują kolejne fragmenty utworów:

Oj, prapała maja dola, prapała!
Za pjanicu minie mama addała.
A pjanica nie dba nica, w karczmie pje,
A jak wróci da *domeńku* minie bje.

¹⁶ Z wymienionymi elementami wiąże się rozbudowana warstwa wierzeniowa, która determinuje ich dobór, zob. D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. II)*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1990, z. 4, s. 3–16.

¹⁷ Wszystkie wyróżnienia w przytaczanych fragmentach pieśni pochodzą od autorki artykułu.

¹⁸ Tłumaczenie: ‘puszczaj’.

¹⁹ Tłumaczenie: ‘Za gór, góry jadą mazury. Jedzie, jedzie mazureczek, wiezie, wiezie mi wianeczek, wianek złoty, wianek złoty. Stuku-stuk w okieneczko, wyjdz, wyjdz na ulicę (doś. skraj ulicy), daj koniom wody, daj koniom wody’.

Oj, przywykaj, majo dżicie, przywykaj,
To dźwierami, to *akienkiem* uciekaj²⁰. (E.Sz., Moczalnia Stara)

Oj, Romanie, Romaniku,
Puści minie da *domiku*.
Ja nirodu maci maju,
Budzie bici, dobro znaju.
Budzie bici i łajaci,
I szelmoju wyzywaci²¹. (G.S., Podkamionka)

Może mieć to związek ze społeczną akceptacją przemocy jako specyficznej metody wychowawczej (co podkreśla powtórzenie czasownika w trybie rozkazującym *przywykaj*), a także może stanowić swoisty sposób podmiotu doświadczającego na oswojenie się z tą sytuacją.

Emocjonalne przywiązanie do *domu rodzinnego* jest szczególnie widoczne na poziomie leksykalnym. W odniesieniu do miejsca zamieszkania stosowane są epitety, które zgodnie z wartościowaniem ukrytym w stereotypach językowych wywołują w świadomości odbiorcy wyłącznie pozytywne odczucia. Przeważającą większość określeń *domu* stanowią przymiotniki *rodziny*, *mamy*, *ubogi* oraz liczne zaimki dzierżawcze *swój//swa*, *mój//moja* (gwar. *maja*), *wasz*²². Ich wykorzystanie w badanym materiale obrazują poniższe cytaty:

Przyleciał sokół na *mej mamy dom*
I usiadłszy na ganeczku, rozpuścił ogon.
A u sokoła ogon kolisty,
A u mej lubej wianek złocisty. (J.K., Sokółka)

O moja pani matko,
Da czy wy mnie nie znacie?
Na koniu wronym,
Przed *waszym domem*,
Że mnie nie powitacie. (J.A., Kamionka Stara)

Określenia te wskazują na dominującą interpretację domu jako ‘wspólnoty członków rodziny’, a równocześnie poświadczają matriarchalny charakter kultury ludowej. Dodatkowo nacechowanie pojęcia, związane z jego psychospołecznym wymiarem,

²⁰ Tłumaczenie: ‘Oj, przepadła moja dola, przepadła! Za pijaka mnie mama oddała. A pijak nie dba o nic, w karczmie pije, a jak wróci do domku mnie bije. Oj, przywykaj, moje dziecię, przywykaj, to drzwiami, to okienkiem uciekaj.’

²¹ Tłumaczenie: ‘Oj, Romanie, Romaniku, puść mnie do domku. Ja nierodzoną matkę mam, będzie bić, dobrze wiem. Będzie bić i łajać, i szelmą wyzywać.’

²² Zastosowanie zaimka *wasz* w formie *pluralis maiestaticus* ma na celu wyrażenie szacunku, którym w kulturze chłopskiej zwyczajowo darzona była matka.

przenosi się również na sferę otaczającą²³, np.: *wieś, strony* (gwar. *starana* ‘strona’), czego dowodzą następujące strofy pieśni:

A gdy opuszczał swą wioskę rodzinną,
Matusz tonęła we łzach.
A gdy się żegnał z kochaną dziewczyną,
Ta rozpaczała aż strach. (L.G., Kamionka Stara)

Płynęli po morzu falami,
Tak z dala od *rodziny* stron.
Szczęśliwi, że płynęli sami,
A za nimi płynął cały świat. (L.A., Podjanowszczyzna)

Salawiejku, drobna ptaszeczka,
Czy nie był ty u *majoj staranie*?
Czy nie płacze aciec, matka pa mnie? (J.B.C.)

Co interesujące, określenia *domu rodzinnego* często przyjmują postać formuły, składającej się z przymiotnika, zaimka oraz rzeczownika (nierządki w formie deklinatywnej) wskazującego na miejsce zamieszkania, jak choćby sformułowania: *mej mamy dom, rodzinna moja chatka, uboga swoja chatka, swa wioska rodzinna*. Zabieg ten, wywołujący niekiedy wrażenie pleonazmu, ma na celu hiperbolizację więzi emocjonalnej łączącej *experiercera* z obiektem.

Uczuciowy stosunek podmiotu doświadczającego do własnego domu przejawia się także w stosowaniu określeń czynności pielęgnacyjnych implikujących troskę i czułość, jak choćby: *bielić*²⁴, *zamiatać*, *przystrajać*, *podlewać*, a także w bezpośrednich zwrotach adresatywnych kierowanych do budynku, a co za tym idzie, w jego personifikacji. Za ilustrację ich zastosowania posłużyć może fragment pieśni weselnej opisującej zwyczaj pożegnania panny młodej z domem rodziców:

O *rodzinna moja chatko*,
Bielilam cię każde latko
I pokoje *zamiatała*,
Czysto, pięknie *przystrajała*
Na świąteczny dzień. (L.G., Kamionka Stara)

O wysokiej pozycji aksjologicznej *domu rodzinnego* świadczą ponadto uczucia smutku i tęsknoty, które wywołuje w *experiercerze* jego opuszczenie. W badanym materiale emocje te eksplikowane są głównie za pomocą synonimicznych przymiotników *smutny*, *żałosny*, przysłówka *smutno* oraz czasowników implikujących ‘stratę’, typu: *opuszczać*, *zostawić*, *porzucić* (gwar. *pakinuć*). Intensywność uczuć podkreśla

²³ Por. P. Schmidt, *Przestrzeń życia codziennego. Przejawy tożsamości w identyfikacjach z przestrzenią grupy lokalnej*, w: *Miejsca znaczące i wartości symboliczne*, red. I. Bukowska-Floreńska, Katowice 2001, s. 43–52.

²⁴ Tłumaczenie: ‘malowanie ścian białą farbą’.

stosowanie reduplikacji oraz intensyfikatorów, takich jak: *długo, aż strach*. Przedstawione zabiegi są szczególnie widoczne na przykładzie tejże pieśni żołnierskiej:

*Smutna wierzba u jeziora kąpie swój żaloszny głos.
Smutny żołnierz, co z okopów śle do matki z wiatrem głos.
Powiedz wietrze mej rodzinie, że mi smutno tutaj żyć,
Że mi smutno czas upływa, długo jeszcze mam tu być.
Zostawiłem w domu matkę, siostry dwie jak róży kwiat
I ubogą swoją chatkę, gdzieś sień chował z młodych lat. (J.K., Moczalnia Stara)*

Znacznie częściej wyrażaniu omawianych stanów emocjonalnych służą opisy symptomów oraz zachowań, jak choćby czasowniki: *plakać, zaptakać, rozpaczać, westchnąć (do Boga), serdecznie zanucić, zadrzeć, obejrzeć się (na dom), zachacieć (da chaty)*²⁵, a także frazeologizmy: *tonąć we łzach, serce się kraje*. Na szczególną uwagę zasługują metafory typu: *kab ja miała ptaszki skrzydła (...), pryleciałab da was mamańku*²⁶ (J.Ś., Pawełki), które suponują silne przywiązanie *expericera* do *domu rodzinnego* oraz dają wyraz charakterystycznej dla kultury ludowej silnej więzi łączącej człowieka z przyrodą. Ową wspólnotę odczuwania między człowiekiem a naturą podkreśla również sformułowanie *zadrzał pod nim wrony koń*, występujące w kolejnym utworze:

*Jedzie, jedzie Jasieńko
Do nas na wronym koniku.
Przypina sobie tę swoją szabelkę
Do lewego, do boku. (bis)
A gdy szabelkę przypiął,
Obejrzał się na swój dom.
Do Boga westchnął, serdecznie zanucił,
Zadrzał pod nim wrony koń. (J.A., Kamionka Stara)*

Melancholijny nastrój pieśni potęgują dodatkowo kontekstowo pojawiające się wyrażenia nasuwające jednoznacznie pozytywne skojarzenia, np.: *uboga chatka, kwiat róży, młode lata, rodzina, matka* (gwar. *mamańka* ‘mamusia’), *siostry, Jasieńko, szabelka, konik, ptaszka*²⁷.

²⁵ Wyrażenie to dosłownie oznacza tyle, co ‘chcieć wrócić do domu’ i wskazuje na tęsknotę *expericera* za domem rodzinnym, np.: „Ni idzi doczeńka, ni idzi rodnaja za dziaćku bahatu. Prażywiosz rok, prażywiosz druhoj, zachoczesz da chaty” (N.B., Bobra Wielka); tłumaczenie: ‘Nie idź córeczko, nie idź rodzona za dziadka bogatego. Przeżyjesz rok, przeżyjesz drugi, zatęsknisz za chatą.’

²⁶ Tłumaczenie: ‘Gdybym miała ptaszka skrzydła (...), przyleciałabym do was, mamusiu.’

²⁷ Jest to charakterystyczna dla gwary tego terenu zmiana rodzaju rzeczownika męskiego na żeński, zob. B. Nowowiejski, *Regionalizmy kresowe (północno-wschodnie) w mowie mieszkańców Sokółki*, w: *Regionalizmy w języku rodzinnym (Zbiór studiów)*, red. K. Handke, Wrocław 1991, s. 18.

Istotnym elementem tworzenia dodatniego wizerunku domu własnego są motywy *ognia* oraz *chleba*, z którymi wiąże się bogata warstwa wierzeniowa²⁸. W kulturze tradycyjnej stanowią one symbol życia rodzinnego, dlatego też ich przywołanie w pieśni wywołuje w świadomości odbiorcy poczucie bliskości, ciepła, bezpieczeństwa i gościnności, które stereotypowo łączą się z ideą *domu*. Egzemplifikacją ich funkcjonowania w zgromadzonym materiale jest następująca strofa:

Zbliżył się do chaty, skąd *ogień* wytrysnął
I dumnym spojrzeniem w to okienko błysnął.
Wybiegła dziewczyna z jasnemi włosami,
Wyniosła mu *chleba* i rzeczy ze łzami:
– Przyjmij to żołnierzu, bo więcej nie mamy.
Jesteśmy też biedni, nic więcej nie mamy. (J.K., Moczalnia Stara)

Na szczególną uwagę zasługują opisy zakłócające pozytywny stereotyp *domu rodzinnego*. Wprowadzenie elementu negatywnej waloryzacji warunkowane jest chęcią założenia własnej rodziny. Obrazuje to poniższy fragment pieśni, w którym relacja między matką biologiczną a córkami porównywana jest *explicito* do służby:

Mamo moja, mamó miła,
Dość ja tobie *odsłużyła*.
I naprzędała, i natkała,
Z ostrym sierzpem się schylała
Po ciernisty kłós.
Masz u domu córkę drugą,
Będziesz miała sobie *ślugę*.
Dość już na ciebie pracować,
W twoim domku nie panować.
Z miłym mężem żyć. (L.G., Kamionka Stara)

Ujemne odczucia wywołują ekspresywne sformułowania, wskazujące na trud, który wiąże się z pracą w gospodarstwie, jak na choćby: czasowniki *odsłużyć*, *naprzęść*, *natkać*, *pracować na (kogoś)*, rzeczownik *śluga*, a także wyrażenia *ostrzy sierp*²⁹, *ciernisty kłós*. Jednocześnie należy zauważyć, że nawet w negatywnym kontekście leksem *dom* zachowuje formę deminutywną, łagodzącą krytyczną postawę nadawcy.

²⁸ Oba motywy zostały szczegółowo opisane przez Joannę Szadurę oraz Irenę i Krzysztofa Kubiaków, zob. J. Szadura, *Profile „ognia” w polszczyźnie ludowej i potocznej*, w: *Profilowanie w języku i tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998, s. 323–337; I. Kubiak, K. Kubiak, *Chleb w tradycji ludowej*, Warszawa 1981.

²⁹ Tłumaczenie: ‘sierp’.

Kolejny fragment pieśni obrazuje, w jaki sposób tęsknota młodzieńca za ukochaną, wyrażona *implicite* za pomocą zwrotu *nie s kim rozmullaci*³⁰, wpływa na konceptualizację własnego domu:

– Czum ty, koniu, wady nie pijesz?
Czy darużku czujesz?
Czum ty, synku Michalutku,
Doma nie naczujesz?
– A jakże mni, maja maci,
Doma naczewaci?
Paścil biela, ściena niema,
*Nie s kim rozmullaci*³¹. (J.B.C.)

Zamieszkiwana przestrzeń odbierana jest przez młodzieńca jako obca i wroga, co potęguje sformułowanie *paścil biela, ściena niema*, aktualizujące fizyczny aspekt omawianego pojęcia jako bytu nieożywionego. Skrajnym przejawem niechęci wobec *domu rodzinnego* jest nocowanie poza nim, które, zgodnie z ludowym światopoglądem, stanowi naruszenie porządku społecznego i zasługuje na najwyższą karę. Dowodzą tego ekspresywne sformułowania typu: *szatańska moc, jasny grom, zabić, bić* oraz liczne powtórzenia i interiekcje występujące w poniższym cytacie:

Oj, córuś, córuś, *szatańska moc!*
Gdzieżeś bywała przez całą noc?
Żeby cię *zabił* ten *jasny grom*,
Jak ty *omijasz rodzinny dom*.
Oj, mammo, mammo *nie bij* ty mnie,
Ja młodzusięńka kochania chcę. (G.S., Podkamionka)

Stosowanie leksyki biblijnej daje ponadto wyraz specyficznemu sposobowi postrzegania rzeczywistości przez mieszkańców wsi, który jest ściśle związany z etyką chrześcijańską.

DOM OBCY

W ludowym światopoglądzie emocjonalne nacechowanie stereotypu *domu* opiera się na relacji łączącej dziecko z matką biologiczną³², jej zerwanie, zgodnie z aksjologią opozycji *swój–obcy*, sprawia, że miejsce zamieszkania otrzymuje skrajnie

³⁰ Tłumaczenie: ‘nie ma z kim rozmawiać’.

³¹ Tłumaczenie: ‘Dlaczego ty, koniu, wody nie pijesz? Czy ty drózkę czujesz? Czemu ty, synku Michałku, w domu nie nocujesz? A jakże mi, moja mammo, w domu nocować? Pościel biała, ściana niema, nie ma z kim rozmawiać’.

³² Jak słusznie zauważa Jadwiga Jagiełło: „dom powstaje wraz z matką i z jej śmiercią rozpada się, dom macochy nie jest dla sieroty rodzinnym domem”, zob. teŝe, *Matka*, w: *Słownik ludowych stereotypów językowych. Zeszyt próbny*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1980, s. 159–180.

negatywną waloryzację. Z dokonanej analizy pieśni ludowych wyłaniają się dwa profile *domu obcego*: *dom macochy* oraz *dom małżeński*³³.

Wyłącznie w odniesieniu do *domu macochy* używany jest przymiotnik *obcy*, wskazujący na miejsca nieznanne, wrogie i niebezpieczne. Brak przywiązania osieroconego dziecka³⁴ do nowej przestrzeni dobitnie wyraża sformułowanie *pukać we drzwi*, implikujące prośbę o wejście do domu. Negatywna ocena *domu macochy* jest szczególnie wyraźna dzięki zestawieniu obrazu czułości i miłości rodziców biologicznych (modelowanego za pomocą wyrazów o dodatnich konotacjach, np. *pieścić, dziatki*) z określeniami wskazującymi na stosowanie przemocy psychicznej i fizycznej wobec osieroconej podopiecznej, takich jak: czasownikowe opisy relacji: *bije* (gwar. *bici*), *łaje* (gwar. *łajaci*), *wyzywa* (gwar. *wyzywaci*), *w rozkoszy żyć nie daje*, *ciałko uszczypuje*, *włoski wyrwuje* [sic!], *ściele jako skorupę*, ekspresywizmy: *szelma*, *bękart*. Za przykład posłużyć mogą następujące fragmenty pieśni sierocych:

Rodzice piezczą swe dziatki,
Ja nie mam ojca, ni matki.
Ach! Boże nie daj nikomu,
Sierocie żyć w *obcym domu*. (L.G., Kamionka Stara)

Mnie macocha bije, łaje
I w rozkoszy żyć nie daje.
Lepiej z mamą gnić,
Niż z macochą żyć.
(...) Przyszło dziecię, *we drzwi puka*,
A macocha *kija szuka*.
Gdzie *bękartie* był? (L.G., Kamionka Stara)

Obcy dom wywołuje w nadawcy smutek oraz strach, który wyrażany jest głównie za pomocą czasownikowych opisów reakcji emocjonalnych, takich jak: *plakać, podlewać łzami kwiatki, opowiadać niedostatki, wznieść oczy w górę (do Boga)*, a także licznych wykrzyknień typu: *Ach Boże, nie daj Boże*. O rozpaczy *experientera* świadczy przekonanie, że śmierć jest lepsza niż życie pod opieką przybranej matki, co egzemplifikują wypowiedzi kierowane do zmarłych matek, np.: *Lepiej z mamą gnić, niż z macochą żyć; będę (zmarłej) matki prosiła, by dla mnie miejsce*

³³ Funkcjonujące w pieśniach ludowych językowe stereotypy *macochy* oraz *małżeństwa* zostały przeze mnie szczegółowo omówione we wcześniejszych publikacjach, dlatego w tej części pracy przytaczam jedynie wybrane fragmenty analizowanych pieśni, zob.: M. Ancypow, „A jak ja byłam młodą panienczką...”, czyli o konceptualizacji małżeństwa w pieśniach ludowych Ziemi Sokólskiej, w: *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, red. U. Sokólska, Białystok 2011, s. 11–22; Tejże, *Wartościowanie w pieśniach ludowych na przykładzie opozycji swój – obcy*, w: *Język – styl – tekst w teorii i praktyce badawczej*, red. W. Śliwiński, Kraków 2012, s. 263–273.

³⁴ W zgromadzonym materiale pieśniowym sierotą jest zawsze dziewczyna, co wynika ze stereotypowego postrzegania kobiety jako istoty bezbronnej i delikatnej.

zrobiła (w grobie). Emotywność tych wypowiedzi intensyfikują liczne reduplikacje, np.: *weź mnie mamó, weź mnie dziś; rada ja by z tobą, weź mnie razem z sobą*.

Kolejnym modelem *domu obcego* jest *dom małżeński*. Jego ujemna ocena emocjonalna warunkowana jest złymi relacjami łączącymi domowników. z perspektywy żony zamieszkanie w *domu męża* jest równoznaczne z doznawaniem przemocy oraz ciężką pracą, co podkreślają sformułowania wywołujące skrajnie negatywne emocje, np.: *bieda, na wieki zalusia³⁵, drużyna nieszczęsna³⁶, pjanica³⁷, lichy muž³⁸, rozbójnik³⁹, pije, bije, tłucze⁴⁰, nie dba nica⁴¹, każe woły gnać, za chłopem trza robić aż się skóra podrze*. Poniżej przytoczone zostały strofy obrazujące ich użycie w analizowanym materiale:

Kab ja tuju *biedu* znała.
Nie j szła za muž, da hulala⁴². (J.B.C)

Jak ja był u ojca, jak ja była u matki,
To ja śpiewać, śpiewała.
Jak wyszła za chłopą, jak za sianokopa,
Wtenczas *śpiewać przestała*.
(...) Pije miły, pije i mnie młodo *bije*,
Jeszcze *każe woły gnać*. (J.B.C.)

Córuniu, córuniu, myślisz, że chłop to dobrze,
Za chłopem trzeba *robić aż się skóra podrze*. (J.Ł., Podkamionka)

Na uwagę zasługuje swoisty synonim małżeństwa *iść pod męskie pięście* [sic!], *pod męskie bicie*, który pojawia się w następującym fragmencie pieśni weselnej:

O Panie Jezu, daj dobre szczęście,
Bo ja już idę pod męskie pięście.
Pod męskie pięście, pod męskie bicie,
O Panie Jezu, daj dobre życie. (E.Sz., Moczalnia Stara)

Emocjonalny charakter pieśni wzmacniają liczne powtórzenia wyrazów o silnym ładunku ekspresywnym, jak choćby *męskie pięście*, *męskie bicie* oraz wykrzyknienia (np. *O Panie Jezu, och*). Nieudane pożycie małżeńskie wywołuje w kobiecie smutek implikowany za pomocą sformułowań, takich jak: *śpiewać przestała; włosy powyrywała; usta wyschły, wybladły* oraz frazeologizmów typu: *zalewać się łzami*,

³⁵ Tłumaczenie: ‘wiecznie będę płakać, rozpaczać’

³⁶ Tłumaczenie: ‘drużyna, rodzina nieszczęsna’

³⁷ Tłumaczenie: ‘pijak’

³⁸ Tłumaczenie: ‘liczy, zły mąż’

³⁹ Tłumaczenie: ‘rozbójnik’

⁴⁰ Tłumaczenie: ‘tłucze, bije’

⁴¹ Tłumaczenie: ‘nie dba o nic’

⁴² Tłumaczenie: ‘Gdybym tę biedę znała. Nie wyszłabym za mąż, tylko hulala’

których ekspresywność wzmacnia kontrastowe zestawienie z obrazem utraconej urody. Za ilustrację posłużyć może tenże cytat:

A jak ja byłam młodą panienczką,
zaglądali chłopcy od klucza dziureczką.
A jak ja teraz *zalewam się łzami*,
to nie zobaczą szerokimi drzwiami.
I te piękne *włosy*, które czesywałam,
W złość swego męża je *powyrywałam*.
I te śliczne *usta*, które malowałam,
Wyschły, wybladły i jak ta róża biała. (Podkamionka, JŁ)

Niechęć wobec męża często popycha kobietę do ucieczki z domu, zaś w skrajnych sytuacjach do samobójstwa, czego dowodzą kolejne fragmenty utworów:

A czort jeho maje, mamu *ucieczce*,
Jak złapaje za ruczeńku, natałcze⁴³. (E.Sz., Moczalnia Stara)

Och, pajduż ja da brodu, da brodu pa wodu,
A ja wstanu i padumaju, czy charoszeho rodu.
A ja rodu charosza i na lico prekrasna,
Addała minie daj matuleńka, gdzie družyna nieszczasna.
Och, pajduż ja da reczki, daj da reczki *utaplusia*,
Za lichim mužam, za razbójnikam ja *na wieki zaljusia*.
Kab ja znała heto, szto za mužam lichu,
Ja siedziałaby, bulbu jełaby u matuleńki cicho⁴⁴. (N.O., Pierozki)

Niezwykłe interesującym przykładem jednoznacznie negatywnej waloryzacji *domu małżeńskiego* jest opis tworzony z perspektywy zięcia mieszkającego pod dachem teściów, w gwarze określanego mianem *prymaka*⁴⁵. Z relacji informatorów wynika, że mężczyzna 'idący u prymy'⁴⁶ zmuszony był do tego sytuacją materialną. Stawał się on obiektem kpin dla całej społeczności wiejskiej, bowiem decyzja ta była odbierana jako dowód niezaradności życiowej – sprzecznej z obowiązującym stereotypem mężczyzny. Zamieszkanie męża w domu żony (gwar. *prymacka chata*) stanowiło naruszenie społecznego porządku, o czym świadczy

⁴³ Tłumaczenie: 'A niech go czort, mamu ucieknę, jak złapie za rączkę, natłucze.'

⁴⁴ Tłumaczenie: 'Och, pójdę do brodu, do brodu po wodę i pomyślę, czy pochodzę z z dobrego rodu. A ja pochodzę z z dobrego rodu i lico (twarz) mam przepiękne, oddała mnie matuleńka, gdzie družyna (rodzina) nieszczęсна. Och, pójdę do rzeczki, do rzeczki utopię się, z z lichym mężem, rozbójnikiem wiecznie będę rozpaczać. Gdybym wiedziała, że w małżeństwie jest lichu, siedziałabym, ziemniaki jadłabym u matuleńki cicho.'

⁴⁵ Leksem *prymak* został zapożyczony z z języka białoruskiego (*прымак*) i określa 'zięcia przyjętego do rodziny żony, mieszkającego w domu żony [tłumaczenie M.A.], zob. *Tłumačaŭny sloŭnik belaruskaj litaraturnaj movy*, red. M. Ramanavič Sudnik, M. Nilavič Kryŭko, Minsk 1996.

⁴⁶ Tłumaczenie: 'zamieszkać u żony, w domu teściów.'

fraza *cioszcza*, a *ni maci budzia jeho syna lulać*, która została użyta w poniższej strofie:

Rodny brat nie budzie bolsze uże hulaci,
Nie budu ja jemu konika siadłaci.
U *prymackoj chacie* cioszcza, a ni maci
Budzia jeho syna lulać, kałychaci⁴⁷. (N.B., Bobra Wielka)

W zebranych materiale pojawia się niewiele utworów poruszających tę problematykę, dlatego warto przytoczyć jeden z nich w całości. Oto on:

Pryszoł prymak z harania, koni wyprahajet,
A uże cioszcza abied naliwajet.
Z adnoj miski, z druhoj miski i usio daj zliwajet,
I dumajet, szto nasz prymak niczego nizmajet.
– Kab wam świnią pazdychali i chata shareła
Jak *prymaczij chleb sabaczij* życia nadajela.
I ty prymak, i ja prymak, *niet czaho wstydziśca*.
Zabralisa dwa prymaki i *paszli tapicsa*⁴⁸. (J.L., Podjanowszczyzna)

Na podstawie utrwalonego w pieśniach obrazu relacji między zięciem a teściową (gwar. *cioszcza*) można wnioskować, że mąż córki nie był traktowany jako pełnoprawny członek rodziny. O jego skrajnie niskiej pozycji w hierarchii rodzinnej świadczy to, że mimo wypełniania swoich obowiązków gospodarskich, takich jak wymienione *haranie*, *kani wyprahanie*, karmiony był resztkami posiłków pozostałymi po innych⁴⁹. Sformułowanie *chleb sabaczij* należy odczytać jako synonim ciężkiego życia, na który skazany jest mężczyzna mieszkający w domu teściów. Przymiotnik *sabaczij* funkcjonuje w gwarze jako ekspresywizm o silnym zabarwieniu pejoratywnym, ponieważ zgodnie z tradycyjnym światopoglądem pies (gwar. *sabaka*) postrzegany jest jako zwierzę mało pożyteczne, a co za tym idzie, niegodne szacunku⁵⁰. Złe relacje łączące *prymaka* i teściową przekładają się bezpośrednio na nienawiść do zamieszkiwanego budynku i gospodarstwa, co wyraża ekspresywne przekleństwo *kab wam świnią pazdychali i chata shareła*. Negatywny obraz *domu małżeńskiego* potęguje przekonanie, że samobójstwo stanowi lepszą

⁴⁷ Tłumaczenie: ‘Rodzony brat nie będzie więcej już hulać, nie będę mu konika siadłać. W prymackiej chacie teściowa, a nie matka będzie mu syna lulać, kołysać.’

⁴⁸ Tłumaczenie: ‘Przyszedł prymak z z orania i konie wyprzega, a już teściowa obiad nalewa. Z jednej miski, z drugiej miski i wszystko zlewa, i myśli, że nasz prymak o niczym nie wie. – Żeby wam świnię pozdychały i chata spłonęła, jak prymaczy chleb psi, życie uprzykrzyła. i ty prymak, i ja prymak, nie ma czego się wstydić. Zabrali się dwaj prymaki i poszli się topić.’

⁴⁹ Należy zaznaczyć, że w kulturze tradycyjnej jedzenie stanowiło swoisty sposób wyrażania sympatii. Obfity posiłek świadczył o gościnności i życzliwym nastawieniu gospodarzy, natomiast ubogi i przyrzędzony z gorszej jakości produktów suponował brak szacunku wobec danej osoby.

⁵⁰ Wiedza zaczerpnięta z rozmów z informatorami.

alternatywę niż odczuwanie wstydu wynikającego z życia pod dachem teściów. Ironiczne sformułowanie *niet czaho wstydzicsa (...) i paszli tapicsa* dodatkowo hiperbolizuje tragizm losów *prymaka*.

Przedstawiony materiał stanowi niewielki wycinek zgromadzonych utworów, co wynika z ograniczeń, które nakłada na mnie forma artykułu. Mimo to, wstępna analiza językowych środków ekspresji w pieśniach ludowych Ziemi Sokólskiej ukazuje różnorodność przeżyć wewnętrznych mieszkańców tego terenu, a także obowiązujące w kulturze tradycyjnej wzorce ich wyrażania. Podsumowując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, że emocjonalność pieśni jest kreowana głównie za pomocą implicytnie ekspresywnych środków leksykalnych (czasowników, przymiotników, zaimków dzierżawczych, frazeologizmów, interiekcji), słowotwórczych (formacji deminutywno-hipokorystycznych) oraz stylistycznych (reduplikacji, apostrof, ironii). Ich nacechowanie determinują stereotypy utrwalone w świadomości mieszkańców wsi oraz przyjęty system wartości, w którym kategoria *swój-obcy* stanowi kluczowe kryterium waloryzacji. Można przypuszczać, że silna ekspresywność badanych tekstów wynika bezpośrednio z przypisanej im funkcji katartycznej.

Źródła:

- J.B.C. – Baudouin de Courtenay J., *Pieśni białorusko-polskie z powiatu sokólskiego*, guberni grodzieńskiej, Kraków 1892.
- N.O., Pierozki, gm. Szudziałowo – Nadzieja Oleksza (ur. 1922 r.).
- J.K., Moczalnia Stara, gm. Sokółka – Janina Korolczuk (ur. 1923 r.).
- J.A., Kamionka Stara, gm. Sokółka – Janina Aniśko (ur. 1925 r.).
- L.G., Kamionka Stara, gm. Sokółka – Leonarda Grynczel (ur. 1926 r.).
- J.Ś., Pawełki, gm. Sokółka – Janina Śliżewska (ur. 1927 r.).
- E.Sz., Moczalnia Stara, gm. Sokółka – Eulalia Szorc (ur. 1937 r.).
- G.S., Podkamionka, gm. Sokółka – Genowefa Sadanowicz (ur. 1937 r.).
- N.B., Bobra Wielka, gm. Nowy Dwór – Nadzieja Borys (ur. 1934 r.).
- J.Ł., Podkamionka, gm. Sokółka – Jadwiga Łopatecka (ur. 1941 r.).
- J.L., Podjanowszczyzna, gm. Sokółka – Jadwiga Laskowska (ur. 1943 r.).
- J.K., Sokółka, gm. Sokółka – Józefa Kamińska (materiały pisemne).
- L.A., Podjanowszczyzna, gm. Sokółka – Leonarda Ancypo (materiały pisemne).

MAGDALENA ANCYPO – jest studentką Niestacjonarnych Studiów Doktoranckich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół etnolingwistyki i lingwistyki aksjologicznej, które rozwija, odkrywając piękno folkloru śpiewanego Ziemi Sokólskiej.

AGNIESZKA JUSZKIEWICZ
UNIwersytet w Białymstoku

„WSZYSTKIE LUDZKIE NĘDZE I ROZPACZE
W SWOIM SERCU POMIESZCZONE MAM”¹ –
JĘZYKOWY OBRAZ NEGATYWNYCH EMOCJI
W POEZJI ADAMA ASNYKA

Uczucia są bytami abstrakcyjnymi, które kształtują sferę i stan emocjonalny człowieka, zaistniały w wyniku reakcji na określone bodźce zewnętrzne. Są niejako katalizatorem interakcji, zachodzących pomiędzy człowiekiem a przedmiotem oddziaływania czynnego lub biernego. Oddziaływanie to może być pośrednie lub bezpośrednie, może wynikać z refleksji nad przedmiotem i jego oceny lub też bezpośredniego bodźca zmysłowego. Przeżycia wewnętrzne mogą być bardzo dynamiczne, gwałtowne i impulsywne lub rozwijać się i dojrzewać przez długi czas. Uczucia mogą ulegać czasowemu zdynamizowaniu lub osłabieniu albo pozostać stanem trwałym, który nie przemija. Często są połączeniem negatywnych lub pozytywnych doświadczeń o zróżnicowanym charakterze (np. strach może być powiązany z obrzydzeniem i nienawiścią). Każdy człowiek ma określoną, indywidualną wrażliwość, która jest istotnym determinantem kształtującym jego uczuciowość.

Przeżycia wewnętrzne możemy zwerbalizować i nazwać wprost, np.: *złość*, *strach*, *rozpacz*, ale możemy też mówić o nich w sposób pośredni. Określone doznania wynikają wówczas z kontekstu, mogą też wskazywać na objawy z nimi związane, np.: „Ty sama jesteś katem i ofiarą, / I padasz w proch, kiedy kroczyć chcesz zwycięsko. (241); „I w chore serca pocięchy nie leje, / I chłód śmiertelny z ciemnej nawy wieje...” (34).

Temat uczuć zajmuje bardzo ważne miejsce w tekstach Adama Asnyka. Warto podkreślić, że wypowiedź poetycka jest wyjątkowo mocno przesiąknięta słownictwem o negatywnych konotacjach i ujemnej barwie emocjonalnej. Na ten aspekt twórczości poety zwraca uwagę Zofia Mocarska-Tycowa i stwierdza, że „doświadczenie Asnyka było podwójnie negatywne: Jako Polak przeżył kataklizm narodu i znalazł się w przepaści dziejowej; jako poeta przeżył klęskę tej poezji, na

¹ A. Asnyk, *Poezje zebrane*, Toruń 1995, s. 253. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasie będzie podawany numer strony.

jakiej się wychował i rozwijał, na jakiej uczył się mowy poetyckiej i przygotowywał się do pełnienia powołania”².

Niniejszy szkic jest próbą opisu środków językowych, które posłużyły do konkretyzacji i aktywizacji abstraktów o ujemnej barwie emocjonalnej oraz omówienia przeobrażeń pojęciowych, jakie zachodzą w obrębie warstwy znaczeniowej tekstu literackiego³.

Analizie zostaną poddane przede wszystkim wyrażenia o charakterze metaforycznym. Na potrzeby tego artykułu wykorzystuję definicję wprowadzoną przez Piotra Wróblewskiego, który stwierdza, że „metafora jest konstrukcją syntaktyczną dwuczłonową. Może to być grupa syntaktyczna pozostająca w prymarnym stosunku predykatywnym (czasownik-rzeczownik) lub sekundarnym stosunku predykatywnym, jako apozycja (rzeczownik-rzeczownik). Ponieważ do metafor zaliczamy nie tylko metafory właściwe, ale również tzw. epitety metaforyczne, należy stwierdzić, że metafora może być wyrażona również grupą syntaktyczną o charakterze atrybutywnym (rzeczownik-przymiotnik) albo czasownikiem i określającym go przysłówkiem. W konwencji realistycznej treść odczytywana jest dosłownie, zgodnie z empirycznym odbiorem rzeczywistości, przez co istnieją duże ograniczenia w łączliwości wyrazów. Konwencja metaforyczna charakteryzuje się większą dowolnością, zgodnie z którą połączenia wyrazowe wchodzące w skład metafory przełamują schematyczne postrzeganie świata, a treść wyrażenia metaforycznego (w wypadku żywej metafory) jest w jakiejś swej części niepowtarzalna i niewyczerpywalna”⁴.

Uczucia, przeżycia i doświadczenia wewnętrzne człowieka, jako pojęcia abstrakcyjne, nie są wyraziście zarysowane w naszej świadomości. Aby je zrozumieć i skonkretyzować, nadajemy im określone atrybuty, które pobudzają receptory poznania zmysłowego (węch, dotyk, wzrok, słuch, smak), ale też i poznania pozazmysłowego (intuicja, przeczucie). Sfera uczuć i przeżyć znajduje także odzwierciedlenie w przywołaniu cech, realnie przypisanych żywiolom lub istotom żywym. Możliwa jest wówczas aktywizacja i dynamizacja pojęć, ponieważ stają się sprawcami zdarzeń lub obiektami, na których możliwe jest dokonywanie określonych czynności.

KONKRETYZACJA I AKTYWIZACJA EMOCJI

Konkretyzacja emocji negatywnych w tekstach Asnyka odbywa się głównie za pomocą obiektów świata postrzeganego zmysłami. Emocje stają się wówczas przedmiotami: *łańcuchem*, *siecią*, *plaszczem*, *plugiem*, *nożem* i silnie oddziałują na zmysł wzroku. Te negatywne wrażenia podmiotu mówiącego są intensyfikowane przez

² Z. Mocarcka-Tycowa, *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń 2005, s. 22.

³ „Sposób realizacji tematów oraz ich dobór – pokazuje właściwości talentu i wyobraźni poety, preferencje ideowe i estetyczne epoki – mówiąc inaczej – znamiona stylu indywidualnego i stylu epoki”; tamże, s. 27.

⁴ P. Wróblewski, *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Białystok 1998, s. 33–34.

dotatkowe elementy językowe: *pajęczą, krwawej, zacieśnionej*, np.: „W własnej niemocy skowani **łańcuchy**” (165); „Łudzająca Maja otworzy ci oczy, / **I siecią złudzeń** usidli **pajęczą**” (608); „lecz się nie strójmy **w płaszcz męczeństwa krwawy**” (364); „**Pługiem** zniszczenia idźcie zorać ziemię!” (572); „**nóż szyderstwa nagi**” (763).

Przeżycia wewnętrzne o pejoratywnym charakterze są również konceptualizowane przez leksemy oznaczające części ciała ludzkiego: *ząb, dłoń, oko*. Anatomiczne ujęcie emocji umożliwia nie tylko konkretyzację przeżyć, ale pobudza wyobraźnię odbiorcy i zaciera różnicę między sferą abstrakcji a światem realnym, np.: „Przeżuwać życie **na pokory zębie**”. (164); „**nieszczęścia dłoń** kruszy” (416), „[drzewa] patrzą się **okiem zawiści**, / Głowami trzęsą zdziwione...” (115).

Uczucia są też określane za pomocą rzeczowników oraz czasowników, które odwołują się do zmysłu słuchu. W tekstach poety struktury pobudzające receptory słuchowe implikują różne skale natężenia dźwięku: od bardzo cichych, delikatnych brzmień (*dźwięczą*) po głosy donośne, wzbudzające niepokój, lęk (*burza, krzyk*), np.: „smutne skargi **dźwięczą**” (570); „**I rozpalać gniewu burze**” (345); „**z krzykiem rozpaczy**” (492).

Metafory nazywające sferę uczuć, odwołują się do konkretnych wrażeń i doświadczeń człowieka, np. związanych z odczuwaniem smaku spożywanych potraw. W funkcji modyfikatorów⁵ pojawiają się wówczas wyrazy, które wywołują skrajnie negatywne skojarzenia, np.: *gorycz, jad*. W polszczyźnie ogólnej są one postrzegane jako elementy, wywołujące wrażenia pejoratywne (np.: *kielich goryczy, zatruć się jadem*). Poeta, za pomocą tych określeń, deprecjonuje przedstawioną rzeczywistość i ujawnia swoją postawę wobec świata, np.: „**gorycz zgonu**” (503); „Do wnętrza **śmierci przesiąkniętą jadem**” (635); „**jadem zawiści** serc przyspiesza bicie” (759); „Czułem na ustach **życia gorycze**” (95); „**gorycz żywota**” (503).

W tekstach Asnyka, metafory zastosowane do zobrazowania negatywnych stanów emocjonalnych, często łączą się z leksyką należącą do sfery ognia. W przytoczonej metaforze imiesłów przymiotnikowy *palący* implikuje wrażenia dotykowe, ponieważ bezpośrednio oddziałuje na receptory skórne. Zostaje wówczas wyeksponowana negatywna funkcja żywiołu, np.: „**palący ból** życia” (442); „**Paląca** nędzarzów *skarga*” (416).

Leksem *żrący* w kolejnym przykładzie mieści w sobie cechy, które z reguły przypisujemy substancjom chemicznym, takim jak kwasy, np. „**żrący ból** duszy” (768).

Wskazuje on w tym przypadku na długotrwałe i dotkliwie skutki odczuwania bólu, którego przyczyną jest bezpośrednie oddziaływanie składnika destrukcyjnego. Czynnikiem ten powoduje zranienia, percypowane boleśnie jak rany, powstałe wskutek oparzenia żrącą substancją. Metafora wprowadzona przez poetę służy

⁵ Ten człon metafory, który odbieramy w konwencji realistycznej, nazywamy tematem metafory [T]. Z kolei człon o charakterze zmetaforyzowanym jest modyfikatorem [Mod]. Por. P. Wróblewski, dz. cyt., s. 33–34.

W cytowanych przykładach tematy metafor wyróżniane będą kursywą, a modyfikatory – kursywą wytłuszczoną.

zatem ukazaniu siły doznań emocjonalnych, ale też odwołuje się do fizycznych doświadczeń człowieka, związanych z odczuwaniem bólu.

Dużą frekwencję wykazują metafory, za pomocą których pojęciu abstrakcyjnemu zostaje przypisane inne pojęcie abstrakcyjne. „Gdy tematy i modyfikatory metafor są nazwami abstrakcyjnymi, wówczas mówimy o metaforach abstrakcyjnych”⁶. Tego typu konstrukcje wpływają na intelektualizację języka, a w warstwie symbolicznej wzmacniają opisywane zjawiska, np.: „Samotne [serce – A. J.] musi **wieczność gniewu** prześnić / I do grobowców przywyknąć milczenia” (152); „**trwania pośmiertnego straszny dar**” (642); „**barbarzyństwa szalejący nierząd**” (641).

Negatywne emocje w tekstach poety są postrzegane za pomocą żywiołów, ich potęgi oraz leksyki należącej do kręgu semantycznego roślin i zwierząt. Największą frekwencję wykazują leksemy charakterystyczne dla żywiołu wody, np. *splýwać*, *utopić*, *tonąć*. Ukazana rzeczywistość nabiera wówczas dynamizmu, np.: „*Męki wygnania, tęsknoty sieroctwa / **Toneły** w wielkim mistycznym zachwycie*” (546); „*W duszę mi **splýwa rozpacz i wstyd**, / I cała konania męka*” (589); „*I boleść w niemej **utopił zadumie***” (370); „*I czuwać, by nas **rozpacz w odmęt nie uniosła***” (542).

Leksyka wodna służy również hiperbolizacji przeżyć. Zastosowane rzeczowniki: *morze*, *powódź* konotują nadmiar, ogrom zjawiska, zagładę i zniszczenie⁷, np.: „*morze nicości*” (82); „*I to, co w **krwawej bezprawia powodzi** / Pod znakiem jego walcząc – **zatonęło***” (638).

Negatywne emocje w tekstach Asnyka są wyrażane za pomocą żywiołu ognia. Żywioł ten uaktywnia się za pomocą gwiazd, księżycy, promieni słonecznych oraz światła, mroku. Światło, pozostające w opozycji do ciemności, zawsze tworzy, odbierany za pomocą zmysłu wzroku, kontrast⁸. Rzeczowniki *ciemność* i *noc* oraz czasownik *gasnąć* w analizowanych przykładach symbolizują brak zapasu, optymizmu, np.: „*A ja z **gasnącym żegnam** się promieniem / I w **ciemność idę**, i już nie powrócę*” (97); „*dziejowej **kłęski noc złowroga***” (625).

W tekstach poety ogień kojarzony jest również z jutrzenką, np. „***wschodzi ciemna jutrzienka ucisku***” (321).

Schematy wyobrazeniowe wydobyte z przytoczonej metafory uzasadniają tezę o złożoności i innowacyjności semantycznej analizowanych struktur. Leksem *jutrzienka*⁹ w połączeniu z czasownikiem ruchu *wschodzi* konotuje wartości pozy-

⁶ Por. P. Wróblewski, dz. cyt., s. 121.

⁷ Por. *Encyklopedia biblijna*, red. W. Chrostowski, Warszawa 2004, s. 972.

⁸ Por. U. Sokólska, *Światło i cień w „Zającu” Adolfa Dygasińskiego. Analiza leksykalno-stylistyczna*, „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, t. 9, red. M. Białoskórska, Szczecin 2010, s. 257–274.

⁹ Jutrzienka symbolizuje zapowiedź dnia, przewyciężenie ciemności, jasność, przebudzenie, odpędzenie duchów, zmartwychwstanie, wiosnę, młodość, (nowy) początek, radość; wzniosłość; swobodę, wolność, nadzieję, przyrzeczenie; pełnię możliwości; wiarę; poezję; rozum, cnotę; pożądanie; śmierć; litość; żal. Zob. *Słownik symboli*, red. W. Kopaliński, Warszawa 2012, s. 129–130.

tywne: światło, poranek, nowe życie. Jednocześnie *jutrzenka* zostaje określona przymiotnikiem *ciemna*, który ewokuje treści negatywne. Zestawienie elementów znaczeniowo przeciwstawnych służy wyrażeniu głębi przeżyć i doświadczeń.

W grupę niejednorodnych pod względem semantycznym struktur wpisuje się metafora: „*Jasną gwiazdą lśni despotyzm*” (669).

Aby zobrazować leksem o pejoratywnym znaczeniu (*despotyzm*), poeta odwołuje się do określeń, odzwierciedlających pozytywną funkcję ognia i światła (*gwiazda*). *Gwiazda* jest symbolem światła, Mesjasza, boskiego ognia¹⁰. Pozytywne konotacje tego leksemu dodatkowo podkreślają czasownik *lśnić* i przymiotnik *jasną*. Zestawienie tych elementów z rzeczownikiem o skrajnie negatywnym odniesieniu uaktywnia treści przeciwstawne znaczeniowo i ukazuje triumf antywartości, zdeptanej godności społeczeństwa.

Konceptualizacja pojęć należących do sfery emocjonalnej człowieka odbywa się również za pomocą leksemów, należących do pola semantycznego *roślin*. Są to rzeczowniki (*wieńce, kwiaty*) oraz czasowniki (*rosnąć, schnąć, więdnąć*), np.: „*I litości srebrne wieńce*” (344).

W analizowanych metaforach leksemy zastosowane do opisu negatywnych emocji stoją w wyraźnej sprzeczności z zasadą: *więcej – to góra*, gdzie *więcej, lepiej* otrzymuje zawsze najwyższy priorytet¹¹. W zestawieniu z leksyką o wyraźnie pejoratywnym charakterze metafora W GÓRĘ intensyfikuje negatywne uczucia. Podstawę tego typu konstrukcji stanowią leksemy wpisujące się w koncepcję metafor przestrzennych. Rosnące rośliny (zgodnie z przyjętym porządkiem świata) uaktywniają konotacje pozytywne, wskazujące na przybywanie czegoś: *więcej to góra*¹². Tu z kolei – w wyniku nagromadzenia leksemów opisujących negatywne zjawiska – perspektywa *w górę*, jest kumulacją tych zjawisk, np. „*Zawodów, złudzeń, zdrad / Będzie ci wieniec rósł*” (155).

Złożoną i niejednoznaczną warstwę symboliczną przypisuje się leksemowi *wieniec*¹³, który występuje w znaczeniach opozycyjnych. Może być bowiem symbolem wolności i potęgi, zwycięstwa, chwały i wartości, zasługujących na upamiętnienie. Z drugiej strony, symbolizuje – tak jak w przywołanym przykładzie – smutek, męczeństwo i niewolę. Wieniec kojarzymy z dużą girlandą kwiatów i kłosów, oplatającą coś dookoła, stąd symbolicznie, taka wiązanka, implikuje nawarstwiające się problemy. Połączenie wieńca-symbolu chwały, z leksemami nazywającymi negatywne stany emocjonalne, jest więc niezwykle ironiczne, lecz należy je postrzegać w kontekście dramatyzmu sytuacji bohatera lirycznego.

Niekiedy metafory związane z emocjami implikują zaskakujące i niezwykle skojarzenia. Leksemy o neutralnych asocjacjach (*stoję i kwitnę*) pozostają

¹⁰ Por. tamże, s. 101–102.

¹¹ Por. G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we live by*, przekład polski: *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 46.

¹² Por. tamże, s. 43

¹³ Por. *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 463–464.

w semantycznej sprzeczności z leksemem *zgliszcza*. Rzeczownik *zgliszcza*¹⁴ konotuje treści negatywne, natomiast czasownik *kwitnąć* wskazuje na kulminację i eksplozję najbardziej żywotnych sił natury: „*Na własnym zgliszczu stoję i kwitnę*” (83).

Z czasem przekwitania wiąże się kategoria *usychanie, więdnienie*. W przytoczonym przykładzie orientacja przestrzenna *w dół* ewokuje intensyfikację uczuć. Cechy semantyczne, rozwijające tę kategorię, niosą ze sobą negatywne wartościowanie, gdyż ukazują obumieranie, kres uczuć: „*Bez uścisków schnę i więdnę, / Oplakując dawny świat*” (62).

Uczucia negatywne w tekstach Asnyka są konceptualizowane za pomocą leksemów, będących nazwami zwierząt. W przytoczonej metaforze rzeczownik *źmija*¹⁵ wzmacnia ujemne doświadczenia, związane z odczuwaniem bólu, ale również podkreśla jego agresywny, dynamiczny i podstępny charakter: „*A w swych pierśsiach czuje bolu źmiję*” (324).

Struktury metaforyczne, ukazujące negatywne stany emocjonalne, mają antropomorficzny charakter¹⁶. Przy rzeczownikach *trwoga, groza* wprowadza poeta przymiotniki i imiesłowy na ogół realnie odnoszące się do ludzi, np.: „*Ziemskich mężczyznarni małoduszna trwoga*” (642), „*Dotąd w swej grozie posępnej*¹⁷ *zamarły*” (543).

Zasami zostają zastosowane czasowniki nazywające czynności i stany, wynikające z aktywności człowieka: *ulepić, otworzyć, zubożyć*. Pojęcia abstrakcyjne stają się wówczas sprawcami czynności, a emocje zostają zdynamizowane, np.: „*Boleść mu nowy piedestał ulepi*” (148); „*Zdrada ci oczy otworzy, / Nieufność ducha zuboży*” (154); „*Ból już na grozie stracił tajemniczej, / I wymarzona szczęśliwość pobladła*” (245).

Zastosowane połączenia wnoszą jednocześnie niejednakowo silne, negatywne konotacje. Czasowniki *otworzyć, stracić* stanowią ekwiwalent wartości negatywnych, np. w połączeniu metaforycznym *ból już na grozie stracił tajemniczej* odbieramy cierpienie jako stan już przemijający i łagodniejszy. Naruszenie zasady wzajemnej koherencji elementów leksykalnych występuje również w połączeniu *zdrada ci oczy otworzy*. Przy temacie, wskazującym na negatywny element rzeczywistości – *zdrada*, pojawia się s frazeologizowany modyfikator *otworzyć oczy*, który obnaża dysharmonijny układ świata wartości i pozwala na odczytanie *zdra-*

¹⁴ Zgliszcze – szczątki spalonego budynku, miasta, osiedla; miejsce po pożarze; pogorzelsko; *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1988, t. 3, s. 1008.

¹⁵ *Żmija* – mówimy obelżywie o człowieku złym, podstępny; *Słownik języka polskiego*, dz. cyt., s. 1092.

¹⁶ „Pozwalają one nam pojmować wielką różnorodność zdarzeń z udziałem bytów i zjawisk nie będących ludźmi – w terminach motywacji, właściwości i działalności ludzkiej”; G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 56.

¹⁷ Warto zauważyć, że określenie *posępny* odnosi się nie tylko do ludzi, ale może również wskazywać na negatywne elementy krajobrazu, np. *posępny las, posępne niebo*; *Słownik języka polskiego*, dz. cyt., t. 2, s. 835.

dy jako elementu wnoszącego nową jakość, a wręcz jako impulsu do zrozumienia i uświadomienia sobie prawdy¹⁸.

Bardzo często w analizowanych przykładach pojęcie abstrakcyjne staje się obiektem, na którym możliwe jest dokonywanie różnorodnych czynności. Uaktywnia się w ten sposób szereg pozytywnych asocjacji, ponieważ zastosowane elementy zmieniają semantyczne konotacje abstraktów. Wprowadzone formy czasownikowe: *utulić*, *snuć* wskazują na bliski związek osobowy i uczuciowy, który można porównać do relacji matki i dziecka. W ten sposób emocje negatywne zostają „oswojone” poznane i dzięki temu zaakceptowane, np.: „*boleść utulić*” (410); „Temu, co złamany życiem, / Z życia musiał *gorycz snuć*” (690).

Zdarza się, że negatywne emocje w tekstach Asnyka są lokalizatorem czynności i stanów, np.: „Przychodzę teraz *w trwodze i tęsknocie*” (389); „Wówczas – świat dziwnie zmieniony i stary / Samą *goryczą* swoim dzieciom *placi*” (495).

Opisując negatywne emocje, poeta wykorzystuje elementy leksykalne, pozwalające widzieć je jako tkaninę lub struktury niescalone, sypkie, powstałe w wyniku destrukcji przedmiotów, np. „*porwane myśli*” (269); „*I długie, ciemne, pełne cierpień noce, / W których się ludzka rozprzęga istota!*” (632).

Szczególny sens symboliczny uaktywnia się w wyrażeniu *rozsypane w proch*¹⁹, ponieważ dotyczy śmierci, zagłady, przejścia do nowego wymiaru²⁰, np. „I dziś me serce złożą do podziemi, / Gdzie *rozsypane w proch* śnić jeszcze będzie” (166).

Wiele razy podmiot mówiący sygnalizuje wewnętrzny stan emocjonalny, wypowiadając się w formie pierwszoosobowej, np.: „Duszę mam pełną tajemnic, / *Cierpię zgryzotę* sumienia” (692); „Więc *dźwigając swoich smutków brzemię*, / Czuję nieraz, że mi braknie sił, / I upadam zmęczony na ziemię, / Odkrywając rany, którem krył” (253).

Liczne użycia leksemów negatywnie wartościujących pozwalają określić pewne kierunki i charakterystyczne cechy obrazowania poetyckiego. Przede wszystkim rzeczowniki wskazujące negatywne emocje: *złość*, *niepokój*, *rozpacz*, łączą się z określeniami nacechowanymi pejoratywnie, np.: „Została *nędza – niemoc – strach / I ojców spróchniała goleń!*” (367); „*klęską* chmurzyć swe czoło” (373).

Niekiedy jednak leksemy o wyraźnym nacechowaniu ujemnym, typu: *śmierć*, *nieszczęście* łączą się z określeniami wnoszącymi pozytywne asocjacje. Szczególnie przeobrażenia konotacyjne ujawniają się, gdy emocje stają się istotami ludzkimi. Przywołane leksemy: *chorąży*, *nauczyciel* konotują przeciwstawne wyobrażenia, np.: „*Śmierć – to ciągłego postępu chorąży!*” (626); „[*Nieszczęście* – A. J.] *Nauczycielu wielki!*” (477).

¹⁸ Por. *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 502.

¹⁹ „W proch się rozpaść, rozsypać – szczeznąć, zginąć, ulec zagładzie”; tamże, s. 339.

²⁰ „Proch, podobnie jak popiół (choć ten ostatni dotyczy ognia, proch zaś – ziemi), ma sens negatywny, związany ze śmiercią” J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2006, s. 330.

Uczucia i stany uczuciowe obfitują w określenia intensyfikujące²¹, które zostały wyrażone formami przymiotnikowymi: *wzdęte, brzemienne, nieprzebytych, bezbrzeżnej*. Wskazują one na rozmiar i siłę oddziaływania czynników negatywnych, w przede wszystkim kreują agresywną i wrogą przestrzeń²², np.: „*serca rozpaczą wzdęte*” (410); „*Brzemienne klątwą rozpaczę*” (410); Wciąż *obszar mroków nieprzebytych roślinie...*” (610); „*bezbrzeżnej boleści*” (371); „*Śpiewajcie rozpacz dziką i bezbrzeżną*” (25).

Zofia Mocarska-Tycowa podkreśla, że w utworach Asnyka „odczucia negatywne realizują się w przestrzeni, która jest pozbawiona właściwych zróżnicowań, punktów odniesienia; (...) bez życia i bez możliwości zaistnienia w niej życia; (...) agresywna. Abstrakty aktywizują lęk, smutek, gniew, a otchłań-nic jest beznadziejnym stanem zera ontologicznego, ale także aksjologicznego. Jest to poetycka prezentacja sytuacji osobistej poety, sytuacji pokolenia i narodu po klęsce powstania styczniowego”²³. Tę tezę uzasadnia przykład: „*Noc, noc wieczysta! W jej bezwładnej czczości – / Żaden istnienia odblask nie zagóści; / Nic się nie zmienia, nic nie drga, posuwa*” (613).

W tekstach poety następuje intensyfikacja emocji również za pomocą przymiotników, które w warstwie symbolicznej wskazują na liczbę zjawisk, ale również ich bezpostaciowość. Powstaje w ten sposób często przestrzeń amorficzna, np.: „*Wszystkie ludzkie nędze i rozpaczę / W swoim sercu pomieszczone mam*” (253); „*Wszystkie żywota gorycze / Zamknąłem w sercu jak w grobie*” (416).

Cechą charakterystyczną obrazowania poetyckiego jest nie tylko intensyfikacja zjawisk, ale także powtórzenia leksemów o konotacjach negatywnych. W analizowanej metaforze wyrażenie *coraz ciemniej* jest określeniem kolejnych rzeczowników: *duszy, nieba*. Przysłówek *ciemniej* występuje tu w znaczeniu realnym i przenośnym. Wygaszanie światła i pogrążanie się w mroku (*ciemniej na niebie*) pozostaje w semantycznej łączności ze smutkiem, pojawiającym się w duszy człowieka (*ciemniej mi w duszy*). Ciemność (jako przeciwieństwo jasności) symbolizuje smutek, żal i wskazuje na pesymistyczną postawę podmiotu mówiącego wobec świata. Wypowiedź zawiera zatem skumulowany ładunek emocji skrajnie negatywnych, np. „*Czegoś mi tęskno i straszno, / Patrę bezmyślnie przed siebie, / A coraz ciemniej mi w duszy, / I coraz ciemniej na niebie*” (226).

Wyraźne spotęgowanie uczuć i przeżyć następuje również przy zastosowaniu liczebników, np. *dwie niedole*: „*Więc zbliżyłem dwie niedole z sobą... / I miłości owołem je tchem*” (482).

²¹ „Proces intensyfikacji jakiejś cechy w języku może być realizowany za pomocą wykładników formalnych i leksykalnych. Intensyfikować można przede wszystkim cechy wyrażane formalnie w pewnej grupie przymiotników i przysłówków. (...) Dzieje się to w relacji do innych cech – komparatywnie, przez porównanie. Wiadomo też, że stopniowalne może także być natężenie akcji w formie opisowej, jak i za pomocą synonimicznych wykładników leksykalnych”; T. Skubalanka, *Podstawy analizy stylistycznej, Rozważania o metodzie*, Lublin 2002, s. 77.

²² Por. Z. Mocarska-Tycowa, dz. cyt., s. 19.

²³ Tamże, s. 19–21.

Spiętrzenie negatywnych elementów wartościujących ujawnia niekonwencjonalne odniesienia semantyczne. Negatywny sens przytoczonej metafory nie jest już tak oczywisty, ponieważ wyrazy *zbliżyłem* i *owiałem* wnoszą uzupełniające, pozytywne konotacje.

KONTEKSTY

Analiza konstrukcji metaforycznych użytych do zobrazowania negatywnych emocji ujawnia szereg przeobrażeń w zakresie łączliwości semantycznej wyrazów. Po pierwsze, leksemy wartościowane negatywnie: *boleść*, *lament*, *skarga* w połączeniu z czasownikami *pieścić się*, *poić się*, *kochać się* aktywizują zachowania nieetyczne, niemoralne i nieuczciwe, np.: „Przestańmy własną **pieścić się** *boleścią*, / Przestańmy ciągłym *lamentem się poić*” (PZ 365); „**Kochać się** w *skargach* jest rzeczą niewieścią, / Mężom przystoi w milczeniu się zbroić...” (365).

Te same pojęcia – jak wynika z cytowanych przykładów – mogą być odmienne konceptualizowane. Jak zauważa Urszula Sokólska, „przemysłane zmiany w poziomie leksykalnym pociągają za sobą z góry narzucone modyfikacje w nacechowaniu aksjologicznym metafor, co sprawia, że otrzymujemy różne modele semantyczne tego samego wyrażenia”²⁴. W obrębie konstrukcji metaforycznych uaktywniają się ciągi leksykalno-znaczeniowe, często o bardzo zaskakujących skojarzeniach. Te same pojęcia w zależności od kontekstu przyjmują niekiedy różną strukturę semantyczną. Zwróćmy uwagę choćby na abstrakty, takie jak: *ból* i *nieszczęście*, które w zależności od kontekstów leksykalnych mogą wносить sprzeczne emocje.

Negatywnie nacechowane są połączenia typu: *ból* – **gorzki**, **żrący**, **palący**; *bolu* – **żmija**; *nieszczęście* – **w przyszłość prowadzi mnie ciemną**; *nieszczęście* – **serca nie rozpieści**.

Równocześnie te same pojęcia mogą być konceptualizowane za pomocą elementów leksykalnych wskazujących emocje pozytywne, dzięki czemu metafory, aktywizują *ból* lub *nieszczęście* w kategoriach zjawisk bądź to pozytywnych, bądź to neutralnych, np.: *ból* – **stracił na grozie tajemniczej**; *boleść* – **nowy piedestał ulepi**; *nieszczęście* – to **gość**, **nauczyciel**.

Przywołane struktury pokazują, że obraz negatywnych emocji w tekstach autora jest treściowo niejednorodny, a nacechowanie semantyczno-leksykalne uczuć jest uzależnione od kontekstu słownego. Analiza struktur metaforycznych ujawnia zatem zaskakującą, złożoną i oryginalną warstwę symboliczną.

Leksyka zastosowana do opisu negatywnych przeżyć i doświadczeń jest wyrazem rozpacz, żalu, samotności podmiotu mówiącego. Szczególnie silny ładunek emo-

²⁴ U. Sokólska, *Studia i szkice o języku pisarzy, Zagadnienia wybrane*, Białystok 2010, s. 227.

cjonalny ujawnia się, gdy nadawca monologu lirycznego wypowiada się w pierwszej osobie, np. *czułem trwozę w mej piersi nikczemną, cierpię zgryzotę sumienia*.

Opisy emocji, przeżyć i stanów psychicznych charakteryzują się niezwykłością obrazowania poetyckiego. Liczne są metafory, które łączą sferę abstraktu i konkretności, np.: *egoizmu miedza, szyderstwa nóż*. Dzięki temu pojęcia abstrakcyjne silnie oddziałują na zmysły: wzrok, słuch, smak i dotyk. Takie uczucia jak: *męka, rozpacz, wstyd* zostają zdynamizowane, przede wszystkim za pomocą czasowników należących do kręgu pojęć akwatywnych: *tonać, płynąć, spływać*, np. *spływa rozpacz i wstyd*. Poeta stosuje różne sposoby intensyfikowania emocji, dzięki czemu zostają one spotęgowane, np. *coraz ciemniej mi w duszy, straszna ponurość*. Wszelkiego rodzaju przesunięcia semantyczne uaktywniają się również w obrębie struktur, w których abstrakty nabierają cech istot żywych i ludzi, np.: *myślałem, że mnie ból pokona, małoduszna trwoga*.

Na uwagę zasługują również przesunięcia znaczeniowe leksemów w obrębie struktur metaforycznych. Zastosowane przez poetę środki językowe zmieniają semantyczne konotacje wyrazów nacechowanych ujemnie, ponieważ łączą się one niejednokrotnie z elementami wartościowanymi pozytywnie, np. *śmierć to męka konania; śmierć – to ciągłego postępu chorąży*. Te same pojęcia zatem są odmiennie konceptualizowane i są uwarunkowane kontekstowo.

Analizowane struktury metaforyczne implikują rozległe pola semantyczno-leksykalne i są źródłem licznych modyfikacji znaczeniowych, np. *w duszy zburzonym kościele*. Język emocji ujawnia płaszczyznę metajęzykową, szczególnie w próbie zaakceptowania i zrozumienia sensu smutku i cierpienia. Dzięki temu metaforyczne przedstawienie stanów uczuciowych uzyskuje dodatkową wymowę symboliczną.

GRAŻYNA KARTAWA-MAŚLAKIEWICZ
POMORSKA WYŻSZA SZKOŁA NAUK STOSOWANYCH W GDYNI

OBRAZ AGRESJI W METAFORACH POTOCZNYCH JĘZYKA POLSKIEGO

Problem agresji stał się źródłem zainteresowania wielu naukowców, szczególnie psychologów, pedagogów i socjologów, ponieważ ostatnie lata ujawniły gwałtowny wzrost tego zjawiska w różnych dziedzinach naszego życia, a co najbardziej niepokojące – wśród dzieci i młodzieży.

Jak wiemy, agresja jako zachowanie emocjonalne, jest następstwem podstawowych negatywnych emocji w życiu człowieka, takich jak gniew czy złość, i służy ona ich wyrażaniu i wyładowaniu.

Mówienie o uczuciach, a więc i o zachowaniach emocjonalnych, nie jest łatwe, co podkreślają zarówno pisarze, filozofowie, jak i zwykli użytkownicy języka. Jak twierdzi Anna Wierzbicka, uczucie (a więc i emocje) to coś, co się czuje, a nie przeżywa w słowach. Uczucie pozbawione jest struktury, a więc jest niewyraźne¹.

Okazuje się jednak, że jednym ze sposobów przekazywania tego, co niewyraźne i trudne do zdefiniowania, jest metafora, dzięki której możemy wyrazić to, co tkwi w naszej świadomości, a także podświadomości. Jest to możliwe dlatego, że metafory tkwią w systemie pojęć człowieka².

Celem niniejszego artykułu będzie prezentacja obrazu agresji utrwalonego w metaforach potocznych języka polskiego. Będzie to z konieczności szkieletowe potraktowanie problemu.

Z analizowanych kontekstów, zaczerpniętych z Korpusu Języka Polskiego Wydawnictwa Naukowego PWN³ wynika, że w polszczyźnie można znaleźć wiele frazeologizmów, metafor, które odwołują się do przekonania o tym, że agresja jest przez człowieka wewnętrznie odczuwana i utożsamiana z uczuciem, emocją. Świadczyć mogą o tym choćby czasowniki służące do jej określenia, tj.: *czuję, nie czuję, wyczuwam* i in. w następujących cytatach:

– *Mówi, że się złości, ale nie czuje w sobie agresji,*

¹ Por. A. Wierzbicka, *Kocha, lubi, szanuje*, Warszawa 1971.

² Por. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988.

³ Por. <http://korpus.pwn.pl/> [dostęp 24.03.2012 r.].

- *Nie odczuwam już agresji...*
- *Już nie wyczuwam w nim agresji.*

Wiele kontekstów pokazuje również, że, podobnie jak emocje, agresję można wywołać, obudzić, pobudzić, wzbudzić...

- *...sam dźwięk tego słowa wywołuje w polskich kierowcach agresję...*
- *... w starych kolejach budziła się agresja...*
- *Cygańska karnacja pobudzała dzieci do agresji.*

Okazuje się, że agresję można również wzmacniać (powiększać) lub wznawiać (ponawiać):

- *Takie twierdzenia muszą wzmacniać zdenerwowanie i poziom agresji strony przeciwnej,*
- *Spowoduje to wznowienie agresji pozwanego...*

Można mieć do niej skłonność – *Skłonność do nałogów i agresji...*, ale można też ją sprowokować (lub nie) na przykład poprzez alkohol:

- *Alkohol może prowokować agresję, zaostrza pretensje i żale, powoduje rozdrażnienie,*
- *W latach 90-tych zanotowano wiele przypadków niczym nie sprowokowanej agresji...*

Można dać się jej ponieść:

- *Tej skandalicznej agresji, której żaden Zachodnioeuropejczyk nigdy nie powinien dać się ponieść...*

lub poddać się jej:

- *Ludzie w dużej gromadzie łatwo poddają się panice lub nieuzasadnionej agresji...*
- *Nie poddam się agresji kłamstwa.*

Można też ją odreagowywać:

- *Ten numer był odreagowaniem naszej agresji...*

lub przenosić ją na kogoś:

- *Agresję przenieśli też na dziennikarzy.*

Analiza powyższych kontekstów pokazuje, że wszystkie zastosowane w nich czasowniki mogą odnosić się również do emocji gniewu, która najczęściej sprzyja zachowaniom agresywnym.

Jednak najciekawszy obraz agresji wyłania się z metafor pojęciowych ujętych w Korpusie Języka polskiego PWN.

Przyjmując za George'm Lakoffem i Markiem Johnsonem, że „istotą metafory jest rozumienie i doświadczenie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”, można bez wahania stwierdzić, że agresja najczęściej konceptualizowana jest jako istota żywa, co ujawnia się w popularnej metaforze pojęciowej: AGRESJA TO OSOBA.

Potrafi ona nie tylko *rodzić się* jak każda żywa istota żywa – *Rodzi się agresja w stosunku do otoczenia...*, ale *rodzą ją* różne czynniki, do których należy strach, frustracje czy inna agresja – *Pokazała agresję, która rodzi się z ich frustracji i strachu...*

Jak wynika z analizy szeregu metafor, agresja jest także i tą, która sama *rodzi* uczucia, takie jak: nienawiść, pogarda, strach, lęk – *Agresja rodzi nienawiść, a nawet pogardę dla myślących w sposób odmienny...*, a wraz z nimi przemoc – *Lęki rodzą frustracje, frustracje rodzą agresje, agresje rodzą przemoc..*

Jak każdy człowiek może ona posiadać swoje miejsce zamieszkania: *W świecie o Rydzyka zamieszkuje agresja...*, może być nieobliczalna i nieprzewidywalna – *...pijaną agresją stracili coś, co zdobywa się latami...* i nie sposób przewidzieć, przeciwko komu się zwróci – *Trudno było przewidzieć, w którą stronę zwróci się agresja...*

Potrafi sprawić komuś ogromny ból: *...ten pierwszy, wskutek dotykającej go agresji i upokorzeń, ucieka z domu...*, i ma ona tendencje do powrotów – *... agresja wróciła. Do 11 września żyła w postaci fantazji...*

Zdecydowanie najbardziej rozbudowana jest metafora pojęciowa AGRESJA TO WRÓG. Stanowi ona podrodzaj metafory AGRESJA TO OSOBA i jest również przykładem personifikacji.

Bardzo często *agresja* używana jest w przeróżnych metaforach militarnych, w których konceptualizowana jest jako wróg, przeciwnik, z którym należy podjąć walkę. Obraz tej, która atakuje, niszczy wszystko dookoła, od dawna wpisany jest w nasze myślenie o agresji. Jest on więc zdecydowanie negatywny.

Agresja zawsze jest przedstawiana w metaforach jako *zagrożenie*:

- *Palestyńska służba bezpieczeństwa uprzedziła mnie o groźbie izraelskiej agresji,*
- *...zagrożenie agresją na dużą skalę ze strony jednoznacznie określonego przeciwnika.*

To właśnie z jej strony dochodzi do licznych *ataków* – *Atak słownej agresji...* podobnie jak w przypadku ataków choroby czy furii lub podczas zażywania leków – *Dłuższe zażywanie LSD może wywołać ataki agresji lub doprowadzić do depresji...*, *Używająca ich osoba ma częste niekontrolowane ataki niczym niesprowokowanej agresji.*

Mając przed sobą tak niebezpiecznego przeciwnika, wielu *staje się ofiarą* ataków różnego rodzaju agresji, która może nadejść z każdej strony:

- *Co piąty badany padał ofiarą agresji słownej ze strony nietrzeźwych, a co siedemnasty – agresji fizycznej,*
- *...pada ofiarą władającego mną amoku i ślepej agresji...*

Bardzo popularną jest metafora, w której *agresja jest odpierana* podobnie jak *atak*, np.:

- *Przygotowane są na każdą ewentualność i zdolne do odparcia agresji,*
- *Ogólnym celem szkoleniowym jest ogólne odparcie agresji przeciwnika.*

Jednak tak jak każdemu wrogowi, również i agresji można *stawić opór* lub *stawić czoło*, co bardzo wyraźnie pokazują następujące zdania:

- *Potrafił... stawić zdumiewający opór sowieckiej agresji...*
- *Każdemu z państw sojuszu, które musiałyby stawić czoło zewnętrznej agresji...*

Można również podjąć się *walki* lub *obrony* przed agresją:

- *Walkę z agresją każdy powinien zacząć od siebie...*,
- *Nasza obrona była heroiczną obroną przeciwko agresji,*

Można też *kogoś* lub *coś* przed agresją uratować – ... *które zostały uratowane przed agresją.*

Analiza wyrażen mieszczących się w zakresie metafory pojęciowej AGRESJA TO WRÓG wykazała, że leksemy *atak*, *walka*, *zagrożenie* ewokują silne zabarwienie negatywne, co wpływa na ogólnie negatywny obraz agresji w przytoczonych metaforach.

Pisząc o metaforze, za pomocą której konceptualizowana jest *agresja*, nie sposób nie zauważyć metaforycznych określeń, które towarzyszą agresji w języku polskim. Do takich właśnie należą określenia wyrażone są za pomocą przymiotnika o znaczeniu metaforycznym.

Przykładami spersonifikowanych określeń mogą być na przykład: *brutalna*, *ślepa*, *pijana*, *rozpaczliwa*, *przebiegła*, *złośliwa*, *bezpardonowa*, *niszczycielska*, *najbezwzględniejsza*, *barbarzyńska*, *swojska*, które nawiązują do różnych postaw i cech ludzkich, nieraz wyjątkowo negatywnych.

Do określeń o charakterze personifikacji lub animizacji można zaliczyć: *silna*, *miażdżąca*, *dzika* i *nieprzytomna*, *niezrozumiała*, które wskazują na nieobliczalność i nieprzewidywalność zachowań agresywnych.

Jedną z najbardziej pojemnych metafor pojęciowych, w których występuje agresja, jest AGRESJA TO SUBSTANCJA PŁYNNA.

Mówiąc o agresji, ludzie dość często posługują się leksyką związaną z wodą, czyli czymś, co ma tendencje do rozlewania się poza granice jednego obiektu, obszaru i pochłaniania coraz to nowszych terenów. Dla agresji również charakterystyczne jest rozlewanie i zalewanie:

- *Agresja rozlewa się dziś szeroko...*,
- *... rozlewa się anonimowo agresja i chamstwo...*,
- *Protestowały przeciwko zalewowi agresji w mediach.*

Często wśród cytatów pojawia się połączenie wyrazowe *fala agresji*, które przywołuje skojarzenia z bezkresnym, trudnym do ujarznienia i nieprzewidywalnym morzem, uderzającym falami z wielką siłą i wzbudzającym w obserwatorach lęk. Przykładami takich metafor są:

- *Spadek poparcia dla rządu i koalicji rozhuśtał w AWS falę agresji,*
- *Istotnie, fala agresji i przemocy rośnie.*

Podobny wydźwięk ma wyrażenie *przyływ agresji*, które kojarzy się z pewnym niepokojem i niebezpieczeństwem, jakie wywołują silne uderzenia fal. Nigdy bowiem nie wiadomo, jak wielka będzie to siła, co ze sobą przyniesie i jaki będzie skutek jej działania.

- *Dziad, siedząc koło automatu, dostawał przyływu agresji.*

Inaczej kojarzy się metafora *potok agresji* zawarta w zdaniu:

- *Nie wyrażają niczego poza potokiem pustej, niesprecyzowanej agresji.*

Wyraz *potok* nasuwa na myśl bardzo energiczny, ciągły napływ dużej ilości wody z konkretnego miejsca. Takie samo działanie jest typowe dla agresji.

Jak wiemy, woda posiada również moc oczyszczającą. Metafora zawierająca motyw spływającej z człowieka agresji – *Spłynęła ze mnie cała agresja i nienawiść do ojca...* – kojarzyć się może oczyszczeniem z negatywnych emocji i powrotem do właściwego i unormowanego stanu ducha.

Natomiast leksyka związana ze ściekami nasuwa na myśl coś, co jest postrzegane jako brudne, skażone, zainfekowane i wstydlive, spływające z nieokreślonego kierunku. Ta metafora nieczystości i wstydu towarzyszy pozbywaniu się tego, o czym chcielibyśmy zapomnieć, tak jak w przypadku agresji. Przykład tego typu metafory zawarty jest w zdaniach:

- ... miały na celu tylko skanalizowanie niemieckiej agresji...
- ... nie dająca się skanalizować agresja.

Kolejna metafora stanowi modyfikację poprzedniej: AGRESJA TO SUBSTANCJA. Ciało człowieka jest miejscem, w którym może *zalegać, kumulować się, zbierać* agresja.

Fakt ten ściśle wiąże się z metaforą pojęciową CZŁOWIEK TO POJEMNIK, w której ciało staje się trójwymiarowym bytem posiadającym wnętrze, a agresja jest elementem stałym znajdującym się w jego środku lub poza jego granicami. Podstawową jednostką językową w celu opisania takiej sytuacji przestrzennej, są przyimki: *w, poza*.

W korpusie cytatów znajdziemy kilka będących potwierdzeniem powyższej sytuacji:

- *Skąd od rana tyle w mnie agresji?*
- *Ile agresji może być w małym dziecku?*
- *Agresja kumuluje się w człowieku.*

Cytat: ...*należy wyrzucić z siebie agresję, nie starając się jej ogniskować na konkretnym problemie...*, pokazuje również, że do powyższej sytuacji można zastosować przyimek „z”, który wskazuje na możliwość wydobycia, wydostania się agresji z ciała – pojemnika człowieka.

Wiemy też, że funkcją pojemnika jest gromadzenie lub przechowywanie różnych rzeczy lub substancji. Może on zatem być pełny, wypełniony częściowo lub także pusty. Analizowane wyrażenia są potwierdzeniem tego, że w przypadku agresji człowiek – pojemnik jest wypełniony maksymalnie, a nawet przepełniony:

- *Jestem pełen agresji i negatywnej energii, chętnie ją z siebie uwalniam,*
- *Przepełniała go agresja, nad którą nie umiał zapanować.*

Nie tylko ciało człowieka, ale i jego poszczególne organy mogą stanowić swoisty pojemnik dla agresji. Takim organem, który może agresja przepełniać są oczy, np.:

- ...*wspomnienie oczu przepełnionych bólem bądź zacieklą, rozpaczliwą agresją chodzi za mną krok w krok ...*

Agresja może również stanowić substancję, która wypełnia człowieka – pojemnik, osiągając pewien określony poziom, może też ciągle wzrastać. W takim znacze-

niu można postrzegać metaforę AGRESJA TO SUBSTANCJA W CZŁOWIEKU w zdaniu:

– *Poziom agresji i stopień przyzwolenia w społeczeństwie na agresję wzrasta. Nadmiar agresji – substancji w pojemniku może być tak wielki, że następstwem takiego stanu rzeczy może być wykipienie. Z taką sytuacją i jednocześnie metaforą mamy do czynienia w zdaniu:*

– *...kipiących agresją samców.*

Ciekawą grupą wyrażen metaforycznych dotyczących agresji, jest ta, która wchodzi w zakres metafory pojęciowej AGRESJA TO ENERGIA. Agresja kojarzy się w niej z ogromną siłą tkwiącą w człowieku np. w postaci ładunku wewnątrz ludzkiego ciała, uwalnianego i wyrzucanego w bardzo gwałtowny sposób w postaci wybuchu.

Człowiek bywa więc *naładowany* agresją, która będąc ogromną energią (ładunkiem), musi znaleźć jakąś formę rozładowania. Poszczególne fazy gromadzenia się, wybuchu i rozładowania tej agresywnej energii w człowieku zostały wyprofilowane w następujących przykładach metafor:

NAŁADOWANIE

- *... naładowanych agresją młodzieńczą...*
- *Z nagromadzonym ładunkiem nienawiści i agresji...*

WYBUCH

- *Złodziejka zareagowała wybuchem agresji, frustracji i buntu...*
- *... nic nie wskazywało na to, że wybuchnie taką agresją i posunie się do ataku...*

ROZŁADOWANIE

- *Jej głównym celem ma być rozładowanie napięcia emocjonalnego i agresji...*
- *... wzbudza agresję i bywa obiektem jej rozładowania...*

WYŁADOWANIE

- *... jest klasyczną reakcją psychologiczną skłaniającą do wyładowania na kims swojej agresji...*
- *Nie trzeba było szukać środków zastępczych dla wyładowania swych instynktów agresji...*
- *Zatrząskuję się w sobie jak w skorupie, pełna jednocześnie niewyładowanych agresji.*

Często w powyższej metaforze zamiast wyrazu *wyładowanie* lub *rozładowanie* używa się zamiennie słowa *upust*. Znaczenie jest dokładnie takie samo i przykładów takich metafor można znaleźć w korpusie cytatów równie dużo:

- *Upust agresji dawał w domu...*
- *Puściły wodze zszarpanym ostatnio nerwom, dając nareszcie upust całej nagromadzonej energii...*
- *... agresja zostanie poddana kontroli i znajdzie ujście na ringu zamiast na ulicy.*

W niektórych kontekstach agresja jako energia wyrzucana, uwalniana jest z człowieka w postaci *erupcji*. Jak wiemy jest to również forma wybuchu, lecz

dotyczy energii drzemiącej w lawie wulkanu. Jest to bardzo obrazowa i plastyczna metafora podkreślająca ogrom siły i zniszczenia, jakie ona ze sobą niesie. Podobnie niszczące działanie możemy przypisać również agresji, która odnosi się do życia ludzkiego.

- *Nie wiem, co zrobić z erupcją agresji i nienawiści zatruwającą całe polskie powietrze...*,
- *... uwolnił agresję nagromadzoną wcześniej przez uczucie odrzucenia, poniżenia, krzywdy.*

Kolejna metafora pojęciowa AGRESJA TO ZWIERZĘ również obejmuje ciekawy zbiór wyrażenia metaforycznych stosowanych odnośnie do agresji. Jednak zastosowane słownictwo tj. *poskromienie, odstraszanie, szarpanie*, będące odwołaniem do świata zwierząt, nadaje agresji zdecydowanie negatywne zabarwienie. Ta negatywna ocena świata zwierzęcego tkwi według Romana Tokarskiego⁴ w antropocentryzmie człowieka, który uznaje świat zwierząt za mniej wartościowy chociażby pod względem ontologicznym.

- *Muszą się liczyć z siłowym poskromieniem ich agresji...*,
- *... w celu odstraszania agresji ze strony osób z nimi sympatyzujących...*,
- *Odruch choćby tylko domniemanej agresji...*,
- *...agresja, która szarpie Polskę, będzie rosła.*

W wielu sytuacjach agresję postrzega się jako chorobę, skażenie, brud. Leksemy te mają również zdecydowanie negatywne wartościowanie, ponieważ nazywają one stan, który zagraża zdrowiu, a nawet życiu człowieka.

Słownictwo, takie jak: *napady, stany, objawy, zwyrodnienie* agresji, wchodzące w zakres metafory AGRESJA TO CHOROBA, nazywają konkretne stany chorobowe, które ogarniają całe ciało człowieka, podobnie jak choroba, i prowadzą do bardzo niebezpiecznych konsekwencji. Użycie czasownika *wyleczy* również wyraźnie sugeruje, że agresję może można traktować jak chorobę, która niszczy od wewnątrz człowieka.

- *Nagle napady agresji i złego humoru...*,
- *... wyleczy (...) z chamstwa i agresji,*
- *Miał wszelkie objawy agresji skierowanej do wewnątrz, samobójczą nienawiść do siebie, dręczące niezdecydowanie, hipochondrię...*,
- *... zaowocował zwyrodnieniem w formach agresji, czyli w ludobójstwie.*

Omówione dotąd typy metafor pojęciowych odkrywających językowy obraz agresji należą do najbardziej rozbudowanych i najczęściej stosowanych, stanowią więc główne źródło jego poznania. Nie można jednak pominąć i innych metafor pojęciowych, które tworzą uzupełnienie ogólnego zarysu językowego obrazu agresji, ale nie posiadają tak częstych realizacji językowych. Należą do nich: AGRESJA TO BUDULEC, AGRESJA TO OGIEŃ, AGRESJA TO COŚ STAŁEGO, AGRESJA TO MECHANIZM.

⁴ R. Tokarski, *Wartościowanie człowieka w metaforach potocznych*, „Pamiętnik Literacki” 1991, LXXX, z. 1.

Pierwszą dodatkowo przytoczoną metaforą pojęciową jest metafora AGRESJA TO BUDULEC, w której agresja staje się materiałem, z którego zbudowany może być mur, czyli brak porozumienia, dystans między ludźmi. Przykład takiej metafory znajdziemy w następujących zdaniach:

- *Mur, który przebiega przez ludzkie serca, zbudowany jest z lęku i agresji, z braku zrozumienia dla ludzi o innym pochodzeniu, kolorze skóry...*,
- *Nie budujemy elektoratu na agresji...*,
- *... ma on wbudowaną w siebie agresję przejawiającą się chęcią szkodenia innym.*

W niektórych kontekstach mowa jest o wzniecaniu lub wygaszaniu agresji na kształt ogniska, zarzewia konfliktu. Sformułowania te wskazują na zastosowanie metafory AGRESJA TO OGIEŃ – *... ten wymuszony na dziewczynie dialog wznieca jeszcze bardziej agresję napastnika.*

Ciało człowieka jest miejscem, w którym mogą zalegać pokłady agresji na podobieństwo węgla, którego warstwy odkładają się pod ziemią przez tysiące lat. Agresja może być niekiedy również postrzegana jako coś, co kumuluje się przez długi czas, tworząc zalegające pokłady. Przykładem takiego postrzegania może być metafora pojęciowa AGRESJA TO COŚ STAŁEGO, którą można odnaleźć w zdaniu – *Objawiał ogromne pokłady agresji.*

Zdarza się, że agresja postrzegana jest jako mechanizm, który sam się napędza. Działanie to znajduje odzwierciedlenie w metaforze AGRESJA TO MECHANIZM, która znajduje odzwierciedlenie w zdaniu – *W Polsce działa mechanizm napędzającej się samoczynnie agresji.*

Jak wykazuje analiza semantyczna pojęcia „agresja” wykonana na podstawie zebranego materiału, jest to leksem, który we współczesnym języku polskim można spotkać w bogatym zestawie połączeń wyrazowych, frazeologicznych, co świadczy o szerokim jego zastosowaniu i ciekawym zróżnicowaniu znaczeń.

Bardzo często pojęcie to występuje z czasownikami służącymi do określania emocji, ale również z czasownikami, takimi jak: *wywołać, obudzić, wzbudzić, pobudzić*, czy też *wzmagać* lub *wznawiać*, co sugeruje, że nazywa ono zachowania, impulsywne, nieprzewidywalne, pełne ekspresji.

O dynamiczności agresji mogą też świadczyć połączenia z takimi wyrażeniami jak: *dać się ponieść...*, *poddać się...*, czy czasownikami: *hamować, łagodzić*, ale i *odreagować, manifestować, przenosić na coś...*

Pojęcie „agresja” często bywa często opisywane za pomocą metafor pojęciowych. Najczęstsza jest personifikacja AGRESJA TO OSOBA i jej podrodzaj AGRESJA TO WRÓG (np.: *groźba, ofiara, atak, odparcie, wyzwolenie agresji*).

Agresję opisują również metafory AGRESJA TO SUBSTANCJA PŁYNNA (np.: *agresja rozlewa się, zalewa, potok, fala agresji*) i AGRESJA TO SUBSTANCJA W CZŁOWIEKU – POJEMNIKU (np.: *agresja we mnie, pełen agresji, przepelniony agresją*).

Ciekawą metaforą pojęciową, która ma ułatwiać rozumienie agresji, jest AGRESJA TO ENERGIA, którą reprezentują wyrażenia zawierające słowa: *naładowanie, wybuch, rozładowanie, wyładowanie, upust*.

Słownictwo, będące odwołaniem do świata zwierząt, stało się podstawą metafory AGRESJA TO ZWIERZĘ (*poskromienie, odstraszanie, szarpanie*), a słownictwo z zakresu medycyny (*napady, stany, objawy, zwyrodnienie, wyjałowić*) – podstawą metafory AGRESJA TO CHOROBA.

Nieco mniej popularne okazały się metafory pojęciowe tj.: AGRESJA TO BUDULEC (*zbudowany z agresji*), AGRESJA TO OGIEŃ (*wzniecea agresję*), AGRESJA TO COŚ STAŁEGO (*pokłady agresji*) i AGRESJA TO MECHANIZM (*mechanizm napędzającej agresji*).

Każda z powyższych próbuje zdefiniować to skomplikowane i trudne do zrozumienia zjawisko.

JOANNA KUĆ

UNIwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

EMOCJE W JĘZYKU NA PODSTAWIE KOMENTARZY INTERNAUTÓW PO ODWOŁANYM MECZU POLSKA – ANGLIA W 2012 R.

Emocje dotyczą różnych sfer życia i zdarzeń. Ich wyrażanie może być manifestowane na wiele sposobów, jednak zawsze służy wartościowaniu rzeczy, zjawisk i osób. Sytuacja, którą przedstawię w niniejszym artykule, wyzwoliła bardzo silne emocje związane z meczem Polska – Anglia, zaplanowanym na 16 października 2012 r., a raczej z odwołaniem tego ważnego sportowego wydarzenia¹ z absurdu przyczyny – ulewy, która spowodowała zamknięcie murawy boiska, ponieważ nie zamknięto tego dnia dachu na Stadionie Narodowym w Warszawie. Piłka nożna niezmiennie wyzwala w kibicach niezwykle emocje, wystarczy przypomnieć rozgrywki Euro 2012, które ukazały nasz kraj w wyjątkowo dobrym świetle. Polacy okazali się świetnymi gospodarzami, doskonałymi organizatorami mistrzostw świata w piłce nożnej i wydawało się, że ta pochlebna opinia na temat naszego kraju znajdzie odzwierciedlenie i w tym wypadku. Tymczasem pogoda i złe decyzje spowodowały, że stało się inaczej. Oto oficjalny komunikat zamieszczony na stronie internetowej RMF.24:

To prawdziwa kompromitacja. Z powodu kompletnie zatopionego boiska nie odbył się mecz Polska – Anglia na Stadionie Narodowym! Mimo zapowiadanego deszczu, organizatorzy nie zamknęli dachu areny. Spotkanie zostało przełożone na środę na godzinę 17. Niewykluczone jednak, że zostanie rozegrane przy pustych trybunach.

Mecz Polska – Anglia odbył się w atmosferze skandalu dzień po zaplanowanym terminie spotkania, 17 października 2012 r. W takiej sytuacji nie muszę nikogo przekonywać o emotywnej wartości komentarzy internautów. W pewnym sensie notacje te z góry zaprogramowano na emocje negatywne, tym bardziej, że Internet – nowoczesne medium, funkcjonuje jako główne forum przekazu natychmiastowego. Jest też świetnym narzędziem kreacji emocjonal-

¹ Miał to być mecz eliminacyjny do mistrzostw świata w roku 2014.

nych stanów związanych z ważnymi faktami. Ponadto umożliwia ingerencję w materialność tekstu, co także kreuje czy potęguje emocjonalność.

Materiał zebrany dla potrzeb tego artykułu, pochodzi ze stron: Gwizdek.24 i RMF.24. Są to wpisy internautów dokonane zaraz po odwołaniu meczu, najwcześniejsze z 21.00, a więc godziny, na którą zaplanowano spotkanie drużyn Polski i Anglii. Jest ich sporo, mają różną długość, od jednowyrazowych do kilku zdaniowych i są bardzo ciekawe, ponieważ łączą w sobie elementy z różnych poziomów języka: sfery fonologicznej, morfologicznej oraz leksyki, chociaż występują w nich także nawiązania do semantyki, której konteksty wprowadzają nowe wartości wyrazów², frazeologii w postaci odpowiednich połączeń wyrazów czy gry słów, tekstologii i metaforyki (w kontekście np. polisemiczności). Pojawia się tu zatem szereg kreacji obecnych w różnych warstwach języka, treści i struktury słów oraz całych wypowiedzi, dających też podstawę do identyfikacji gatunków mowy i stylów językowych. Całość stanowi rodzaj dialogu prowadzonego na forum w związku z tym jednym zdarzeniem, które skłania do zabrania głosu na tematy „głębsze”, dotyczące Polski i rządzących nią osób, sytuacji w PZPN-ie, kompetencji ministra sportu itp. Afektacja służy więc manifestowaniu niezadowolenia o głębszym, polityczno-ideologicznym podłożu. Komentarze zawierają też potencjalne pytania, dywagacje na temat możliwości rozegrania meczu Polska – Anglia kiedykolwiek, czy w ogóle pytania o dalszy ciąg tego skandalu a nawet losy Stadionu Narodowego. Kontynuacją głównego wątku dyskusji jest powracające pytanie uczestnika forum: „to będzie ten mecz, czy nie będzie?”; jest to sygnał funkcji fatycznej, zachęta do dalszej wymiany zdań.

Mojej analizie emocji w języku komentarzy internautów towarzyszą podstawowe pytania postawione przez Stanisława Grabiasa w kontekście jego rozważań nad emocjonalnymi funkcjami wypowiedzi: „Czy można mówić o systemie językowych znaków ekspresywnych? Jakie znaki językowe można uznać za ekspresywne? W jaki sposób znaki językowe są ekspresywne”? Istotna wydaje się też konkluzja sformułowana przez badacza: „w zasobie środków języka istnieją znaki służące tylko ekspresji i takie znaki, które musimy opisywać w wymiarach intelektualnych i emocjonalnych jednocześnie” oraz dalej: „w języku istnieje inwentarz znaków ekspresywnych i zespół swoistych reguł organizujących te znaki. Istnieje zatem ekspresywny system znakowy”³.

W języku internautów mamy rozmaite sygnały emocjonalności, a o ematywnej wartości samych komunikatów współdecydują środki językowe i graficzne, różnorodne, choć mają ten sam cel – wywołanie czy nasilenie emocji wyłącznie negatywnych. Przyjrzyjmy się po kolei elementom językowym w płaszczyźnie fonologicznej, morfologicznej, leksykalnej i składniowej języka oraz w tekście. Dodatkowo mamy tu stylizację na język komentatorów sportowych, nowomowę,

² K. Michalewski, B. Wiśniewska, *Zmiany walencyjne jako środek stylistyczny*, w: H. Jelitte, J. Wierzbński, *Textsemantik und Textstilistik*, Peter Lang 1999, s. 75–81.

³ S. Grabias, *Język w zachowaniach społecznych*, Lublin 1997, s. 291–293.

czy daleko posuniętą potoczność. Wszystko to służy wyrażeniu afektacji. Wzmacniają ją pewne zabiegi techniczne, takie jak: rozmiar, kształt i grubość czcionki. Cechy ekspresywne, obserwowane w grafii, sygnalizują emocjonalną fonetykę i/ lub intonację, a dowolny używanie małych i wielkich liter albo deprecjonuje, albo nobilituje wyróżnione jednostki. Dodatkowo akcent przesunięty na pierwszą sylabę wyrazu ma wzbudzić dodatkowe emocje, jak choćby wyróżnienie dwóch liter w zapisie:

Dla POprawienia nastrojów kibice mogą obejrzeć na telebimie narodowego POWtórkę z historycznego meczu na Wembley; Ale nie wiedzieli, że murawa jest położona PO lebkach bez drenażu. POLski stadion, PO co mówić więcej! Jeden z PeOwskich frajerów tak go chwalił i nim się zachwycał, stawiał POD niebiosa i ... nic więcej!!! To jest POLska właśnie!!!

Wiele „mówiący” jest też napis rozstrzelonym drukiem „P O L S K A i wszystko jasne”. W zapisach tych, oprócz perswazji słowotwórczej, można doszukać się innego sensu – ich zadaniem jest zwrócenie uwagi na ponoszącą odpowiedzialność za zaistnienie sytuacji Platformę Obywatelską, za której rządów dokończono budowę Stadionu Narodowego w Warszawie. Struktura zapisu pozwala interpretować określone jednostki leksykalne jako sygnały niezadowolienia z rządów tej właśnie partii.

W zakresie fonologicznych cech ekspresywnych występujących w języku internautów jednym z ciekawszych, retorycznych chwytów jest emfaza, czyli wydłużenie samogłoski: „Jesssooooo⁴ ale wpadka hahaha” (wzdłużone s można interpretować jako syk złości, z kolei wydłużone o przypomina długie o z wyrazu goool); „Ale śmiech heeeeeeeeeeeeeeeee” (tak naprawdę jest to śmiech ironiczny, który nie śmieszy nikogo); „ostroooo” (zapis przez cztery o ma ujawniać zdziwienie, połączone z niedowierzaniem). Przekaz emocjonalny intensyfikują jeszcze wyrazy onomatopieczne, takie jak: „hehe, hihi” czy „haha”. Grafia sygnalizuje przesadny nacisk na wyróżnione fragmenty leksemów, w języku mówionym ujawniłyby się jeszcze zapewne podniesienie głosu, zmienna intonacja i rytm jako emfatyczne sygnały fonetyczne, które tu obrazuje jedynie zapis w postaci wielokrotności pewnych liter. W kolejnym przykładzie: „TUSKOLAND TONIEEEEEEEEEEEEEEE!” mamy silnie emocjonalnie wzmocnioną treść o komponent leksykalny w postaci hybrydy, składającej się z nazwiska premiera i angielskiego słowa land ‘kraj’, oraz znak wykrzyknika, mający spełniać rolę podniesionego głosu. Nośnik oceny negatywnej ujawnia się również poprzez użycie wielkich liter, dodatkowo jest to komunikat podany w formie metafory obrazującej powolne tonięcie (murawa zalana, piłkarze toną, z nimi kraj rządzony przez Tuska).

⁴ Formę *Jezu (Jesssoo)* można zaliczyć do klasy wykrzykników wtórnych, tj. wywodzących się od innych części mowy, por. K. Wojtczuk, *Wykrzykniki polskie jako jednostki składni emocjonalnej. Próba opisu wybranych tendencji funkcjonalnych*, w: *Funkcja emocjonalna jednostek językowych i tekstowych*, K. Wojtczuk, A. Wierzbicka, Siedlce 2004, s. 291–301.

Innym, równie wyrazistym środkiem z zakresu fonetyki jest siakanie, które jako cecha gwarowa występuje między innymi na Mazowszu i ma związek z inną mazowiecką właściwością – mazurzeniem. Zjawisko siakania, polegające na zastępowaniu w wymowie pierwotnych głosek ś, ź, ć, ż przez s, ź, ć, obserwowujemy w przykładzie: „Hahahaha śmiejmy się z warsiawy i polskiej fachowości”. Autor zasygnalizuje w ten sposób, że Warszawa to wieś. Wątek porównania stolicy do „prowincji” pojawia się stosunkowo często: „Organizacje piłkarskie powinny odwołać wszystkie mecze rozgrywane na tej prowincji/ Ale Wiocha z tej Warszawy, a wszyscy musimy się wstydzić”. Walor ekspresywny podkreśla zjawisko augmentywizacji w wyrazie „wiocha”. Fonetyka gwarowa uwidacznia się jeszcze w komentarzu: „brawo dla warszawioków nawet meczu nie umia zorganizować”, w którym wyzyskano do podobnego celu jak wyżej, dwa procesy: podniesioną wymowę samogłoski a do o oraz nie zakończony proces fonetycznego ujednolicenia głosek o i u, oba charakteryzujące tereny Mazowsza⁵. Być może mamy tu do czynienia nawet z przerysowaną stylizacją językową w warstwie fonetycznej jako celowym kształtowaniu tekstu według wzoru mazowieckiego. Fonetyka gwarowa, ekspresywne wydłużanie samogłosek, jak i wzmacnianie spółgłosek, czego sygnałem jest ich zwielokrotnienie graficzne, wyrażają jednoznacznie negatywną opinię internautów o odwołania meczu.

Ważnym składnikiem emocji zawartych w języku internautów są też środki morfologiczne. W tej funkcji występują zarówno formanty, np. *-czyk*: „Meczek... przeszedł do historii jako straszna wpada”; *-nik*, por. „basenik narodowy”, tworzące deminutywa afektywne, jak i zestawienia uświadamiające głębszy sens całego zdarzenia, np. „ALE BAGNO-STADION!”. Ekspresywną nazwę narodowości, wielokrotnie pojawiającą się w komentarzach – „Polaczki”, por. „mam już dość bycia polaczkiem... wszyscy z nas się nabijają bo stare debile tu rządzą”, należałoby interpretować w podobny sposób jak przykłady „meczyk” i „stadionik”, tj. jako supponowaną ‘małość’, sugerowaną przez sufiksy wyspecjalizowane w funkcji deminutywnej. Z jednej strony jest to cecha, która rozczuła, z drugiej – daje obraz przewartościowania w sensie satyrycznym, por. najnowocześniejszy obiekt w Europie nazywany „stadionikiem”. Egzaltacja wyrażająca się zdrobnieniami powoduje, że sens takich jednostek jest mocno ironiczny. Co ciekawe prawie w ogóle nie ma w komentarzach wpisów opartych na wzorach angielskich, choć wydawałoby się, że jest to doskonały środek do okazania niezadowolenia właśnie w tej sytuacji. W materiale ujawniła się tylko jedna struktura hybrydowa, por. „TUSKOLAND TONIEEEEEEEEEEEEEEE!”, dająca wyraźne aluzje pogrążania naszego kraju. Tak nikłe zainteresowanie językiem angielskim na forum sportowym tłumaczy komentarz jednego z kibiców:

⁵ Według Anny Basary, badającej fonetykę gwar mazowieckich, na Mazowszu notowane są różnice w wymowie ó jako u. Występujące tu rozbieżności w porównaniu z językiem ogólnopolskim dotyczą braku ścieśnienia o lub ścieśnienie niepełne, por. teźe, *Studia nad wokalizmem w gwarach Mazowsza*, Wrocław 1965, s. 114.

„sprawy polskie załatwiamy polskimi sposobami”. Jak widać dotyczą one również kwestii językowych.

Język kibiców obfituje też w przekleństwa. Według Macieja Grochowskiego są to „jednostki leksykalne, za pomocą których mówiący ujawniają swoje emocje względem czegoś lub kogoś, nie przekazując jednocześnie żadnej informacji”⁶. W tej roli pojawiają się inwektywy i wulgaryzmy, często nie jedyne środki oceny emotywniej:

co za patologia, ktoś powinien zostać wyjebany za tą sytuację/ hahaha banda deb*** zamiast użyć tak wspaniałego urządzenia które nazywa się zadaszanie to oszczędzają na prądzie... przecież nie jest on po to żeby ładnie wyglądał!/ nie wiedzą zjeby ze jest cos takiego jak „prognoza pogody”?/ pzpnp też dupy dał Tyle kasy wyjebali i woda stoi.. japierdole.. / Totalna żenada, kpiny i wstyd!!!!/ Włącz na tvn juz drugą polowe napierdalaja/ Zwykły pijaczek spod sklepu wiedziałby że wczoraj zapowiadali opady i trzeba dach zasunąć a PZPN się wymawia jakimiś przepisami! banda kretynów!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!/ ważne, że bydlaki kase mają i rozbijają się jak w sejmie tak i ci w pzpnp debile.

Wyzwiska te, kierowane zwłaszcza do Polskiego Związku Piłki Nożnej, potęguje jeszcze użycie zwielokrotnionych wykrzykników. O emotywności języka internautów świadczą też powtórzenia tych samych wyrazów oceniających sytuację, wzmacniające czy intensyfikujące obraz kłęski nie z powodu przegranego meczu, lecz z przyczyn zewnętrznych: „WSTYD, WSTYD, WSTYD!!! To ma być narodo- wy?/ hańba, wstyd żal/ ŻENADA !/ Skandal./ Drenaż na stadionie – KOMPRO- MITACJA!/ Tyle kasy i psu na budę !!!”. Mocne słowa weryfikujące skandal spor- towy, których negatywny wydźwięk pogłębiają wykrzykniki, powodują równie silny efekt jak wulgaryzmy.

Wyrazem emocjonalności w języku kibiców są też pytania retoryczne, skiero- wane bezpośrednio do premiera, np. zmodyfikowana formuła: „Panie Premierze jak grać hihihihiihiii?”, przywołująca inną sytuację kłęski (chodzi o zniszczone zbiory papryki po huraganie) i pytanie jednego z plantatorów: „Panie premierze, jak żyć?” lub do organizatorów: „co za cioty z tych organizatorów jak można nie przewidzieć deszczu od czego jest nostradamus?”. Część tych pytań nie ma jednak adresata:

co dalej?/: po co to?/ po co ten dach??/? do czego służy dach?/ dziwie się dlaczego nie odbyło się posiedzenia sejmu , kto jest za, a kto jest przeciw zamknięciu dachu na stadionie?/ he...he...a może podanie do NATO?/ do UNII?/ z potwierdzeniem przez KONWENCJE PRAW CZŁOWIEKA?... CZY MOŻNA-BY WINNYCH ROZSTRZELAĆ PUBLICZNIE...? PROSZĘ!?. To po jaką cholere było budować taki stadion co?!

Krótkie pytania typu: „po co jest dach?” nie wymagają odpowiedzi, ale wyrażają silne emocje. Ponadto wydaje się, że spełniają one jeszcze inną rolę – są sygnałem

⁶ M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995, s. 13.

chęci podtrzymania rozmowy, i jako takie realizują funkcję fatyczną. Pomimo swojej kategoriycznej formy są zachętą do kontynuowania wątku, który rodzi kolejne możliwe pytania. Z kolei emocjonalna replika „po jaką cholere?!” o intonacji wznosząco-opadającej (?) wskazuje na irytację, ale i dalszą zachętę do mówienia o beznadziejnych okolicznościach, jest oczekiwaniem na rozwiązanie tej żenującej sytuacji. W relacjach internautów pojawiają się też bezpośrednie zwroty do sprawców odwołania meczu: „Panie Donaldzie, kolejny sukces – gratuluję!!!, Brawo Panie Tusk!” – są to antyfrazy suponujące ironię i negatywne uznanie oraz następne: „LATO !!! ODDAJ MI PIENIĄDZE ZA ZGRZEWKĘ PIWA, KTÓRĄ KUPIŁEM NA DZISIEJSZY MECZ!!!”. Do grupy apostrof zaliczyć można wykrzykniki w stylu: „bazarze wróć !!!!!!!!!” czy „Pedały!!!! oddajcie za bilety!!!”.

Silnie konotujące emocje są też kolejne komentarze internautów, którzy wyzyskują slogany reklamowe i słowa piosenek, często dostosowane do tego, żeby urozmaicić językowo obraz klęski na Stadionie Narodowym:

pzpn pokazał na co ich stać / Oj, tam oj, tam nic się nie stało Polacy nic się nie stało najważniejsze, że mamy stadion za 2,5 miliarda z dachem / koko koko euro spoko, piłka leci prosto w błoto...teraz wszyscy zaśpiewajmy naszym wiadra dajmy! /: takie rzeczy tylko w Polsce / A wszystko po to żeby się żyło lepiej!!!

Emocje potęgują też stwierdzenia w stylu: „jaki związek taka i organizacja / Jaki rząd taka jakość / jaka ministra taka organizacja”. W badanym materiale dostrzec można również aluzję do obietnic wyborczych obecnego rządu, por. metaforyczne stwierdzenie: „Ale to zielona wyspa jest”.

Ważną funkcję w rejestrze emocjonalnym internautów pełni też stylizacja na język komentatorów sportowych, wykorzystana jako środek do intensyfikacji emocji. Zamieszczone na forum krótkie komentarze przypominają relacje na żywo z rywalizacji, jednakże piłkarze występują w nich w roli pływaków: „lewandowski płynie piaskiem do bramki / Tytoń tonie / powinni grać w kapokach / hart w ostatniej chwili broni wsiółem ! Błaszczkowski wybija piłkę ponad falę, piłka wodna też istnieje”. Dynamizm i emocje w języku wzmacniają też komunikaty: „mecz nie będzie ale będzie pływanie synchroniczne, wystąpi Otylia, przełączcie się na orange sport !/ dziś będą skoki na główkę na narodowym”. I jeszcze jedna adnotacja, będąca zapowiedzią komentatorską: „kaczor Donald będzie tańczył Walca w płetwach”. Do tej grupy można zaliczyć też suponowane zakończenia tej historii, przypominające nagłówki prasowe: „mecz wygrała pogoda / udało się nam zaskoczyć Anglię / Historyczna porażka Stadionu Narodowego z kałużą zamiast murawy !!!, Na „narodowym” może grać tylko Madonna”, także w formie pytania: „Walkower? Gdzie się podział drenaz murawy?!”. Wielu kibiców wyraża też w swoich komentarzach troskę o zdrowie piłkarzy, którzy już na Euro 2012 się nie spisali i teraz też mogliby zawieść: „Dobrze, że odwołali ten mecz, bo jeszcze chłopaki by się poprzeciębiali”) / no i jeszcze tyton nie stanie na bramce ??!” – to aluzja do nazwiska bramkarza, sugerująca, że tytoniu nie można zamoczyć, bo nie będzie się nadawał do użycia i kolejne:

ze Anglicy to w miare mogą grać na takim, ale to i tak bez sensu. Polacy by się połamali / powinniście pomyśleć o zastąpieniu w bramce Tytonia, Pawłem Korzeniowskim, a nawet Otylią Jędrzejczak, byłby lepszy tego posunięcia skutek / może Otylię tam wpuścimy, będzie motylek.

Internauci chętnie sięgają też do zabiegów polegających na nasemantyzowaniu nazw własnych. Warto tu przywołać propozycje nowych nazw dla Stadionu Narodowego, które pojawiły się w konkursie rozpisany błyskawicznie na wspomnianych forach internetowych, por.: „Stadion im. „Hańby Narodowej”, Najdroższy bazar świata, POLski Bubel Narodowy, Narodowy bubel / Stadion Narodowy im. Stanisława Barei, nasza duma narodowa jako targowisko / Chłuba tuska i P.O ale nie POLAKÓW”. W tych rozbudowanych niekiedy neochrematonomiach uwidaczniają się po raz kolejny aluzje do rządzącej partii politycznej, a wyraźne odcięcie się od elit rządzących przywołuje kategorię *swoi=naród – obcy=władza*. Przypomnijmy też, że wcześniej w miejscu stadionu narodowego mieścił się bazar, określany „Jarmarkiem Europa”, stąd ironiczna insynuacja do dawnego zagospodarowania terenu.

Interesujące są też rady, mające pomóc w rozwiązaniu absurdalnej sytuacji odwołania meczu, które podają internauci, np.:

Dmuchać. wysuszyć stadion suszarką i będzie gra :) zamknąć teraz dach i zrobić ciepłarnię...Trawa wyschnie Niech PZPN posieje ryż na zalanym stadionie ;-) / wy (pompować) wodę, osuszyć i grać. cała polska cz(e)ka :).

W kolejnych komentarzach pojawiają się nawet wizje przyszłości stadionu narodowego, np.:

Dla bramkarzy ufunduje okulary do pływania. A jak zamarznie murawa, to kije do hokeja. A jak odwołają, zamkną dach, zwiększy się wilgotność, to prawdziwki z PZP-N'enu urosną. Bedziemy handlować prawdziwkami pod narodowym/ No to teraz można będzie na stadionie zrobić bazar Europa II.

Niektórzy radzą nie rezygnować ze sportu, tylko zmienić dyscyplinę: „może zrobimy zawody w pływaniu ? / Bo Wy nie kumacie premier przechodzi z piłki nożnej na wodną”.

W relacjach obserwujemy też aluzje do krajów trzeciego świata, wspartą stylizacją na język prymitywny, np.: „my nieść dach do Polska MECZ SIE ODBYĆ HAHHAHAHAHA” czy „my oszczędzać dach dla przyszłych pokoleń”.

Innym zabiegiem służącym wyrażaniu emocji w Internecie jest przenośnia. Kibice posługują się tą figurą retoryczną wielokrotnie, wykorzystując ją jako środek niekiedy odległych skojarzeń, zaskakujących analogii czy asocjacji obrazowej. Niejednokrotnie dochodzi tu do zamierzonej lub nie zamierzonej dwuznaczności wypowiedzi oraz parodii⁷, por. :

⁷ J. Ożdżyński, *Mówione warianty wypowiedzi w środowisku sportowym*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 33-34.

Narodowy bubel ma murawę z drenażem... tyle, że drenaż był zaprojektowany na wzór fryzury Grzegorza Laty... więc nie ma się co dziwić, że nie przyjmuje wody. / Stadion narodowy jest tak wspaniały i ma wiele możliwości - jak nasza ojczyzna/ Tradycja narodowa zachowana !!!!! Narodowy zalany jest tak, jak każdy szanujący się Polak :)))) Obciach na cały Świat !! Na polskich stadionach tylko woda trzyma poziom,

czy metaforyczne porównanie Stadionu Narodowego do Irlandii: „ALE TO ZIELONA WYSPA JEST”.

Z dużą częstotliwością internauci stosują też nowomowę jako doskonałe narzędzie manipulacji językowej wykorzystywanej w propagandzie politycznej lub ideologicznej państwa i/lub partii. Nie brak tu arbitralności i selektywności treści oraz hiperboli, określającej sytuację z odwołaniem meczu z zamierzoną przesadą, por. „MUCHA i TUSK są ZADOWOLENI ZE STADIONU / Narodowi nie dogodzi . ..to wszystko to siły naturyniech żyją towarzysze z PO!!!!” i charakterystyczne slogany: „Deszcz miażdży propagandę sukcesu Tuska) / STRATEGIA I WIZJA/ WŁADZA DLA LUDU!!!/ państwo zdało kolejny egzamin”. Emocje kreują stwierdzenia podniosłe, narzucone społeczeństwu przez władzę państwową, zgodne z aktualną linią polityczną, które odbieramy jednoznacznie jako obelżywe: „A wszystko po to żeby się żyło lepiej!!!”. Pojawia się nie dające się uniknąć wartościowanie, zresztą już sama nowomowa jest pejoratywnie nacechowana emocjonalnie.

Bliższa analiza emocji zawartych w języku internautów pokazuje też ingerencję w kolejną strukturę – tekstu i określone zabiegi temu służące, które mają wywołać zamierzony efekt. Do tych ostatnich należy wiele mówiący, prosty w słowach, opis funkcjonowania Stadionu Narodowego: „Nagłośnienie nie działa, dach też nie, murawa z odzysku – TANDETA!”. Jak przekonuje zebrany materiał, równie inspirujące jest odwołanie do zbioru tekstów funkcjonujących poza obiegiem literackim, co nie oznacza pozbawienia odniesień do sfery literackości. Mam tu na myśli niektóre z tekstów użytkowych, które wśród internautów cieszą się szczególną popularnością, choćby. zaproszenie: „Zapraszamy Donalda Tuska i jego koleżków niech sobie zagrają meczyk na takim stadionie, pani Mucha też może się czuć zaproszona razem z tym kierownikiem budowy co do dziś upomina się o nagrody finansowe dla siebie. Niech sobie zagrają”; żądanie: „LATO !!! ODDAJ MI PIENIĄDZE ZA ZGRZEWKĘ PIWA, KTÓRĄ KUPIŁEM NA DZISIEJSZY MECZ!!!”; wezwanie: „ludzie trzeba w końcu wyjść na ulice i skopać tym oszołomom dupska za ten cyrk co wyprawiają w tym kraju / panowie kaloszki i na murawę” czy: „kobiety do PZPN-u!”; wyjaśnienie: „Dlaczego mecz się nie odbył...Bo nikt nie przewidział, że do jego rozpoczęcia będą potrzebni ratownicy wodni / Okazuje się, że Stadion Narodowy nadaje się różnych rzeczy, tylko nie do rozgrywania meczów piłkarskich”; kondolencje: „Skladam kondolencje”. Przywołana klasa gatunków użytkowych obejmuje liczne dyskursy jako typy ludzkiej działalności komunikacyjnej wraz z bogactwem tekstowych realizacji. Ujawnia się tu natura pragmatyczna języka i modyfikacja kanonów gatunkowych, a także ich

aplikowanie do innych celów⁸, co nie pozostaje bez wpływu na komunikaty emocjonalne zawarte w przekazach. Zakres swobody realizacyjnej twórców jest zdecydowanie większy niż w tekstach wzorcowych określonych gatunków. Już samo funkcjonowanie ich w sferze internetowej jako określonych typów tekstów ma paradoksalny charakter (por. kondolencje).

Skrajnym wyrazem emocji w komentarzach internautów jest ironia zawarta w wypowiedziach pozornie pozytywnych, w tym przypadku jest to wręcz szyderstwo zakrawające na absurd, ponieważ polega na szukaniu korzystnych aspektów czy rozwiązań w tej dramatycznej sytuacji:

niedawno narzekano, że w Wiśle brakuje wody. Teraz Warszawa ma i zbiornik retencyjny, zbiornik ppożarowy, rezerwuuar wody pitnej, basen pływacki w jednym miejscu i to bez nakładów finansowych. W jednym miejscu. Wiwat PZPN< NCS, PO i p. Hanna G.-W. Daleko posunięte wnioski, że to niemożliwe, że to absurd, żeby nie zamknąć dachu w czasie takiej ulewy: a tak na poważnie... to wygląda mi na sabotaż !!!/ Ale cieszymy się, że jeszcze stadion nie zapadł się przy okazji budowy metra.

Wydźwięk tych wypowiedzi jest zdecydowanie negatywny, choć częściowo emocje rozładowuje humorystyczne zabarwienie tekstów.

Nie da się zewidencjonować wszelkich form wyrażania emocji w języku przy okazji tego jednego zdarzenia, ale na podstawie komentarzy internautów po odwołanym meczu Polska – Anglia rejestr emocjonalny jawi się jako bardzo spektrum proponujące szeroki zakres badań. Różnorodne zjawiska występujące w komentarzach dają ogląd emocji w języku jako faktów, które powinny być rozpatrywane z rozmaitych punktów widzenia. Mamy tu różne ich znamiona, konotujące pejoratywną treść związaną z odwołaniem meczu na Stadionie Narodowym, uwikłane też w różne poziomy języka, stylizacji, komunikacji, tekstu. Relacje w obrębie określonych płaszczyzn języka są wielowymiarowe, np. zjawiska fonetyczne krzyżujące się z morfologicznymi i neosemantyzacją, ale i poza nim, np. relacje międzytekstowe w obrębie gatunków użytkowych. Są to więc komunikaty nie tylko o funkcji ekspresywnej, ale i informacyjnej, kulturowej, fatycznej, przekazujące sprofilowane wiadomości, intencjonalnie jednoznacznie negatywne, które wskazują na całą sieć powiązań językowo-tekstowo-komunikacyjnych, nie obejmują więc tylko świata „języka”, ale i świat tekstów w szeroko pojętej komunikacji. I tu z kolei nie można pozostawać przy strukturze linearnej ich odbioru, bowiem występujące w nich metafory, porównania czy ironia uzupełniają obraz zjawiska poddanego analizie o dodatkowe walory czy współkomponenty emocjonalności. Dodatkowo emocje wzmacniają pewne zachowania komunikacyjne czy zabiegi mające na celu podniesienie dynamizmu dyskursu. Jednym z nich jest adaptowanie gatunków użytkowych tekstów. Empiria komunikacyjna wiąże je z innym odbiorem społecznym niż oczekiwany, np. zaproszenie – związane

⁸ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 29–37.

z typem dyskursu pozytywnego. Są to również komentarze, w których struktura opowieści krzyżuje się np. ze strukturą wiadomości, co nie pozostaje bez wpływu na kształt tekstu. Perspektywa ich oglądu jest panoramiczna, bo jeśli dołączymy do tego patos zestawiony z powszedniością, mieszanie konwencji potocznej z podniosłą (por. nowomowę) czy wkraczanie w przestrzeń dyskursu medialnego (nagłówki prasowe, komentarze sportowe), niepowtarzalne realizacje, czy grę słów, emocje w języku ujawniają się nam jako swoiste interferencje w obrębie płaszczyzn języka, gatunków tekstów, stylizacji. Udział oraz modyfikacje różnych składników języka, stylów i gatunków mogą być tu niepowtarzalne i z odniesieniami między ich poszczególnymi ogniwami, dającymi wiele możliwości kreacji emocji na poziomie języka, tekstu a także zjawisk komunikacyjnych. Komunikaty emocjonalne mają same w sobie więc naturę hybrydalną i dopełniają sądu o tym, że perspektywa opisu emocji w języku, nie tylko odnoszących się do tej konkretnej sytuacji, jest niezwykle skomplikowana.

KATARZYNA SZORC
UNIwersytet w Białymstoku

Twórczość językowa uczniów jako przejaw ich emocji

(na przykładzie tworzenia przezwisk)

Analiza semantyczna przezwisk dowodzi, że przezwisko jest przejawem emocji, obejmuje bowiem uzewnętrznianie się osobowości nadawcy w wypowiedzi i spełnia dwie zasadnicze funkcje:

- oznaczeniową – wyróżnia daną osobę spośród społeczności,
- ekspresywną – wyraża stosunek nadawcy do nosiciela przezwiska i niezależnie od intencji nadawcy ujawnia cechy jego osobowości¹.

Przezwisko opisuje przeżycia, apelując do sfery uczuciowej. Jako swoisty rodzaj komunikacji językowej wywołuje określone stany emocjonalne w relacji nadawca–odbiorca, takie jak: gniew, współczucie, radość, chęć wykazania swojej przewagi itp.

Analiza semantyczna ma na celu odzwierciedlenie często naiwnego wyobrażenia o rzeczach, właściwościach zjawisk, procesach, według których tworzą nazwy. Ukazuje też sposoby wartościowania zjawisk, mechanizmy nadawania wyrazom nowego znaczenia, doszukiwanie się w znaczeniach słów elementów efemerycznych i różnych znaczeń aluzyjnych. Przedmiotem analizy semantycznej są tu wyrazy – przezwiska motywowane znaczeniowo zmianami w sferze znaczenia leksykalnego oraz procesami skojarzeniowymi.

ANALIZA WYNIKÓW BADAŃ

Dokonując analizy semantycznej, podzieliłam przezwiska na dziewięć grup. W podziale przezwisk ze względu na ich semantykę uwzględniłam klasyfikację zawartą w monografii Kazimierza Długosza². Dla potrzeb pracy, mając na uwadze zebrany materiał, dokonałam pewnych modyfikacji. Wyróżniłam zatem:

- A. Właściwości fizyczne osoby przezywanej.
- B. Właściwości psychiczne.

¹ K. Długosz, *Przezwiska uczniów z Kielecczyny (analiza semantyczno – słowotwórcza)*, Szczecin 1986, s.164.

² Tamże.

- C. Przewiska pochodzące od imion.
- D. Przewiska pochodzące od nazwisk.
- E. Przewiska związane z wykonywaniem określonych czynności.
- F. Przewiska nawiązujące do osobliwości fonetycznych, sposobu mówienia.
- G. Przewiska sytuacyjne.
- H. Przewiska rodzinne.
- I. Przewiska niejasne, których znaczenia respondenci nie potrafili podać.

Analiza oparta jest na 323 przewiskach udokumentowanych w ankietach oraz wywiadach. Badania zostały przeprowadzone wśród uczniów jednej z białostockich szkół podstawowych.

A. PRZEZWISKA OKREŚLAJĄCE WŁAŚCIWOŚCI FIZYCZNE

Zewnętrzne cechy fizyczne są stosunkowo łatwo dostrzegalne, dlatego też bez większego wysiłku tworzone są przewiska ze względu na te cechy. Wśród przewisk określających właściwości fizyczne można było wyodrębnić sześć podgrup.

Przewiska pochodzące od nazw cech i właściwości anatomicznych, patologicznych, cery, upośledzeń, niedostatków urody. W tej podgrupie dominują przewiska nacechowane ujemnie. Wiele z nich uczniowie określali jako brzydkie i złośliwe (SYFILIS, TŁUŚCIOCH). Nazwy dotyczą głównie koloru skóry, niedostatku bądź nadmiaru wzrostu lub wagi. Ciekawym zjawiskiem jest to, że na określenie jednej cechy, np. koloru karnacji czy wzrostu bądź tuszy uczniowie utworzyli różne przewiska. Dla przykładu, osoby z ciemną karnacją to: SOLARIUM, CZARNA, CZEKOLADA; osoby chude (czasem też wysokie) to: TYCZKA, SZNURÓWKA, SZKIELET, PATYCZAK, DRYBLAS, CHUDZINA, CHUDZIELEC; uczniowie postrzegani jako osoby grube to: TŁUŚCIOCH, GRUBY, BOMBUSIA. Większość nazw w opisywanej kategorii nawiązuje do nazw własnych i wyrazów pospolitych (SZKIELET, TYCZKA, CHUDZIELEC). Występują też takie, które powołują do życia nowe jednostki wyrazowe. Na uwagę zasługują neologizmy – wyrazy nowo utworzone, które, choć nieliczne, posiadają wyraźne funkcje ekspresywne. Neologizmy (ZEZON, GULCZAS) czynią przewiska atrakcyjnym zjawiskiem językowym.

Przewiska wyrażające podobieństwo zewnętrzne do postaci literackich, baśniowych, filmowych, medialnych. Przewiska te są wynikiem koncentrowania uwagi uczniów na pewnych utrwalonych stereotypach myślowych i zbyt dosłownym odczytywaniu treści zawartych w postaciach bajkowych i filmowych. Tworzenie tego typu przewisk ma charakter zabawy skojarzeniowej polegającej na dopatrywaniu się związków między wyglądem zewnętrznym, cechami charakteru bądź sposobem mówienia osoby a postacią literacką (HERMIONA), telewizyjną bądź kinową (WIEDŹMIN), postacią z gier komputerowych (MARIO). Jak się okazuje, inspiracją do tworzenia przewisk są częściej filmy i inne programy telewizyjne niż książka. Potwierdza to obawy pedagogów, iż współczesna rzeczywistość, również rzeczywistość młodzieży szkolnej, w dużej mierze kreowana jest przez media. W tej podgrupie nie znalazło się żadne przewisko, które byłoby za-

czerpnięte z radia. Nasuwa to wniosek, że kontakt uczniów szkół podstawowych z radiem jest bierny, oparty na zasadzie „radio gra”.

Przezwiseka wyrażające podobieństwo do zwierząt. Przezwiseka w tej podgrupie to metafory powstałe wskutek fizycznego podobieństwa osób do zwierząt. Podstawą kojarzenia jest tu dominujące podobieństwo jednej z cech doznawanej przez określony receptor, najczęściej wzrokowy: PCHEŁKA – mała, drobna. Nie spotykamy tu wielkiej różnorodności nazw. Pojawiło się tylko kilka nazw zwierząt egzotycznych (ŻYRAFA, KOALA, ORANGUTAN). Do najbardziej nacechowanych ujemnie należą przezwiseka: MACIORA, PSIA MORDA.

Przezwiseka wyrażające podobieństwo do roślin. Ta podgrupa jest bardzo nie liczna i zawiera przezwiseka pochodzące od nazw ze świata roślinnego. Nie ma tu przezwisek nacechowanych szczególnie ujemnie. Nazwy nawiązują do kształtów bądź kolorów warzyw i owoców (MALINA – czerwieni się, przybierając kolor tego owocu; PODGRZYBEK – niskiego wzrostu).

Przezwiseka od nazw żywności. Przezwiseka, które znalazły się w tej podgrupie nawiązują najczęściej do nadmiernej tuszy (SALCESON, PASZTET) i wyglądu cery (SMALEC). Nie są to nazwy zbyt oryginalne. Odnoszą się głównie do pokarmów tłustych, o wysokiej kaloryczności (SMALEC, PĄCZEK, TŁUSZCZ), z wyjątkiem nazw odnoszących się do koloru cery (BIAŁKO, ŻÓŁTKO). W większości są to przezwiseka nacechowane ujemnie.

Przezwiseka związane z wiekiem. Jak się okazuje, tworzenie przezwisek odnoszących się do wieku, nie jest zabiegiem popularnym. Świadczy o tym mała ilość tych nazw. Wskazano tu wyłącznie na osoby najmłodsze w klasie (MŁODY). W wieku uczniów szkoły podstawowej widoczne są różnice między dziećmi urodzonymi w tym samym roku, ale w innych miesiącach (np. w styczniu i w grudniu). Nie znalazło się w tej grupie żadne przezwiseko przywołujące skojarzeniowo osoby starsze np. „dziadek”.

B. PRZEZWISKA OKREŚLAJĄCE WŁAŚCIWOŚCI PSYCHICZNE, UPODOBANIA I UMIEJĘTNOŚCI

W tej podgrupie uwidacznia się „tradycja” odwzorowywania przez uczniów przezwisek, które często występują w środowisku dorosłych, np.: KRETYN, IDIOTA, DUREŃ, ŚWIRUSEK. W języku potocznym tego typu obraźliwe sformułowania mają często charakter okazjonalny i nie posiadają cech przezwisek antroponimicznych. Ciekawym zjawiskiem jest tworzenie przezwisek od właściwej danej osobie potencji umysłowej, a nawet od swoistego upośledzenia umysłowego, np.: KRETYN, GŁUPEK, IDIOTA, DUREŃ. Występują też metafory: PROFESOREK, CKM.

C. PRZEZWISKA OD IMION

W grupie tej umiejscowiłam przezwiseka pochodzące od imion przeżywanymi uczniami. Ten sposób nie stwarza dużych możliwości w tworzeniu bardzo oryginalnych

nalnych przezwisk. Proces tworzenia w tym przypadku zawęża się najczęściej do stosowania zdrobnień, spieszczeń, rymowanek i ucięć. Wyróżniłam tu następujące kategorie:

Przezwiśka od imienia przezywanego – zdrobnienia i spieszczenia. W tej grupie umieściłam nazwy będące typowymi zdrobnięciami (RADZIO, DAŃCIO, IDUŚ, BARTUSIEK), ale też takie, które są żartobliwym przeniesieniem z gruntu języków obcych – głównie z języka niemieckiego (GABI, EMI, BOGI, ARCZI, ŁUKI, EDI). Przezwiśko JADŹKA jest zaś nacechowane potocznością.

Przezwiśka od imienia przezywanego – rymowane. Przezwiśka-rymowanki są zwykle tworzone od zmodyfikowanej formy nazwy podstawowej. Są to najczęściej rymy do formy zdrobniającej imienia. Przykładem tego jest zabieg: Agata – AGATKA – SZMATKA.

Przezwiśka od imienia przezywanego charakteryzujące się przeniesieniem obcych form imion. (EDDY – Edwin; MARIO – Mariusz; MEGI – Magdalena; PEPE – Piotr; PIECIA – Piotr; PIETIA – Piotr; RALF – Rafał; TOMAS – Tomasz).

Przezwiśka od imienia przezywanego tworzone poprzez dokonywanie różnych deformacji postaci imion. Dokonywane deformacje imion polegają na następujących zmianach:

- opuszczeniu jednej lub kilku głosek – AGA, SEBA;
- opuszczeniu jednej lub kilku głosek od zdrobniałych form imion: TYŚKA – Justyśka – Justyna, INKA – Paulinka – Paulina, EMKA – Emilka – Emilia;
- odaniu kilku głosek: SARKA – Sara, DANIELA – Daniel; MADZIARA – Magdalena (dodanie głosek do zdrobnienia Madzia);
- zamianie jednej lub kilku głosek (uwidocznił tu typowo słowotwórczy charakter przezwisk): WOJTAL, WOJCIAS – Wojciech, TOMEJEK – Tomasz, MATEJKO – Mateusz, MARLEŃSTWO – Marlena, MARIAN – Mariusz, MAJA – Maria, KRZYCHO – Krzysztof, KONDZIK – Konrad, JULSON – Julian, FILON – Filip, EMAKA – Emilia, BOMBUSIA, POKUSIA – Bogusia (zdrobnienie od Bogusława), BASIARA – Barbara; ROZA – Róża, DUŚKA – Adrianna (proces słowotwórczy od zdrobnienia Ada – Adusia – Duśka);
- deformacja powodująca zbliżenie pod względem fonetycznym i treściowym do wyrazów pospolitych i nazw własnych: KONDOR, KONDON Konrad, KAMYK – Kamil, DYMEK – Damian, PAŁKA – Paulina, KUBEK – Jakub (od zdrobnienia Kuba), AGRAFKA – Agata, MILKA – Monika (Milka – popularna marka czekolady), MIKI – Michał (Miki – nazwa myszki z filmów animowanych Walta Disneya);
- ciekawym zabiegiem jest tworzenie metafor np.: TULIPAN – Róża lub zmiana żeńskości czy też męskości imienia: ANDRZEJ – Angelika, DANIELA – Daniel;
- przeniesienie do środowiska szkolnego popularnych deformacji imion: DZIDKA – Jadwiga (Jadźka), GUTEK – Grzegorz.

Używanie imion w funkcji przezwisk ma charakter zabawowy. Najczęściej stosowanym zabiegiem w tej grupie jest dokonywanie różnorodnych deformacji postaci imion. Niekiedy wystarczy niewielka zmiana, opuszczenie, dodanie, przestawienie jednej lub dwu głosek, tak, żeby zbliżyć dane imię pod względem fonetycznym do wyrazu pospolitego (PAŁKA – Paulina). Dużą grupą w tej kategorii są różne zdrobnienia, należy dodać – dość niekonwencjonalne (POKUSIA – Bogusia, IMCIA – Emilcia). Nie zanotowałam przezwisk od imion członków rodziny (matki, ojca, babci, dziadka, rodzeństwa), kolegów, znajomych. Zabrakło też przezwisk od imion np. psa lub kota. Jak widać, takie tworzenie nazw nie jest zabiegiem popularnym wśród badanych przeze mnie uczniów.

D. PRZEZWISKA OD NAZWISK

Przezviska od nazwisk stanowią najliczniejszą grupę analizowanego materiału. Stanowią one około 27% całości zebranych nazw. Są to przezviska odosobowe i powstają one najczęściej na zasadzie interpretowania znaczenia nazwiska. Zdarza się, że nazwiska i pochodzące od nich przezviska, należą do tej samej rodziny wyrazów. Choć mogłoby się wydawać, że w tej grupie znajdują się najmniej ciekawe określenia, to analizując ich treść można odnaleźć bardzo ciekawą motywację w ich tworzeniu i silne nieraz zabarwienie emocjonalne (np. zdrobnienie nazwiska Milewska – MILEŚIA, a z drugiej strony negatywne skojarzenie od nazwiska Babul – BABA).

W tej grupie znalazły się też przezviska będące luźnymi, często zaskakującymi, skojarzeniami. Mają tu miejsce również typowe „rymowanki” pełniące funkcje przezvisk. Wśród tego rodzaju przezvisk wyszczególniłam następujące podgrupy:

Przezviska nawiązujące do apelatywu jako źródła dla klasy nazwisk. Proces tworzenia przezvisk w tej grupie polega na interpretowaniu znaczenia nazwiska będącego jakimś wyrazem i kojarzenia go z innym, najczęściej podobnym fonetycznie lub znaczeniowo. Nazwisko jako wyraz bywa kojarzone na zasadzie dość luźnych asocjacji z wyrazem zbliżonym dźwiękowo, a bardzo różnym etymologicznie. Najwięcej przezvisk w omawianej kategorii występuje w formie rzeczowników: ŻUCZEK, WĄSIK, ROGAL. Wystąpiło też kilka przymiotników: WESOŁY, BIAŁY, SUCHY.

Przezviska nawiązujące do wyrazów z tej samej rodziny. W tej grupie umieściłam przezviska należące do tej samej rodziny wyrazów co same nazwiska. Występują tu wyrazy pospolite (ŚWIDEREK, PRUSAK, KWIATEK, DEPTAK, GRABARZ), ale są też ciekawsze formy (STYPUŁA, WIERCIK, ZDANEK).

Przezviska dźwiękonaśladowcze (zbliżone fonetycznie). Jak wykazuje analiza, tworzenie przezvisk od nazwisk jest bardzo popularnym i lubianym zabiegiem wśród uczniów. Bardzo często są to, dość ciekawe w konsekwencji, zabawy wyrazami. Powstały one w większości z sylab wyodrębnionych z nazwiska np.: JUHAS – JUCHnowicz, TOCZYGLEBA – TOCZYdłowski, BABA – Babul, HOŚCIEJ – HOŚciłowicz, KOSKA – Kosiński, KOZA – KOZakiewicz, MATEJA – MATEJkowski, MILEŚIA – MILEwska, MŁYNEK – MŁYnarz, NAZARKA – NAZRkiewicz, PANASONIK – PANAsewicz, PLUTEK – PLUta, TARAS – TARAsewicz,

TRUSKAWA – TRUSkolaski, ZAWADA – ZAWADZka. Przewiska znajdujące się w tej grupie zostały utworzone na zasadzie luźnych skojarzeń, czasem dość zaskakujących (np. od nazwiska Milewska powstało przewisko MLEKO). Nazwy w tej kategorii nawiązują nierzadko do wyrazów pospolitych: SMALEC – Samojlik, PYZA – Pezowicz, MLEKO – Milewska, KRAWAT – Karwacka, MŁYNEK – Młynarz, TARAS – Tarasewicz, MIOTŁA – Mietełka, BABA – Babul.

Przewiska – „rymowanki”. Znajdują się tu typowe „rymowanki”, które pełnią funkcję przewisk. Ich niewielka liczba (3) świadczy o tym, że taki sposób tworzenia nazw nie jest sposobem popularnym wśród młodych ludzi. Tworzenie przewisk na zasadzie poszukiwania rymów do nazwisk jest dość łatwe kompozycyjnie i nie wymaga wielkiej kreatywności autora. Dwie z odnotowanych nazwy są wyrazami pospolitymi: ŁODYGA i TYCZKA. Wystąpiło także przewisko w postaci zestawienia rzeczownika z rzeczownikiem: PILUŚ – DEBILUŚ.

Przewiska od nazwiska przezywanego tworzone poprzez różne skojarzenia do postaci nazwisk. Ciekawą techniką tworzenia przewisk w tej grupie jest tzw. skrócone porównanie. Odbywa się ono poprzez skrócenie faz asocjacyjnych, np. zamiast fazy Drewnowska – Drewno – Polano jest: Drewnowska – POLANO, zamiast Pluta – Pluto – Pies jest: Pluta – PIES, zamiast Sosnowska – Sosna – Drzewo – Topola – Topolka jest Sosnowska – TOPOLKA.

Część przewisk powstała na zasadzie luźnych skojarzeń nazwiska z wyrazami pospolitymi np.: od nazwiska Poszwa powstało przewisko KOŁDRA, od nazwiska Wiater – LATAWIEC i TORNADO.

Podobnie jak wśród przewisk tworzonych od imion zabrakło tu przewisk tworzonych od nazwisk członków rodziny (nazwiska panińskiego matki, nazwiska dziadka, babci) lub osoby znanej w środowisku. Pojawiło się za to kilka przewisk tworzonych od jednego nazwiska (WIATRÓWKA, TORNADO, LATAWIEC – Wiater). Nie w każdym przypadku udało mi się ustalić, czy chodzi o jednego ucznia, czy też o kilkoro dzieci noszących to samo nazwisko.

E. PRZEWISKA ZWIĄZANE Z WYKONYWANIEM CZYNNOŚCI

Przewiska z tej grupy to przykłady prostych i dość łatwych w tworzeniu przewisk. Są tu nieliczne nazwy popularnych zawodów: piekarz, fotograf. Nie jest to jednak zabieg popularny wśród uczniów, o czym świadczy mała ilość (5) przewisk w tej kategorii. Oto przykłady: FOTOGRAF, KOZA (je „kozy” – wydzielinę z nosa), PIEKARZ, TINKI – ŁINKI, WWW.

F. PRZEWISKA OD OSOBLIWOŚCI FONETYCZNYCH, OD SPOSOBU MÓWIENIA, POWIEDZONEK

Ta kategoria zawiera przewiska pochodzące najczęściej od sposobu mówienia, od powiedzonek i ulubionych zwrotów oraz indywidualizmów fonetycznych. Nazwy znajdujące się w tej grupie powstały na skutek zapamiętanych charakterystycznych

dla nosicieli wyrażen, sytuacji. Wyróżniłam tu trzy następujące przezwiska: BABCIA – mówi na wszystkich dziecko, TARZAN – w klasach początkowych wymawiał wyrazy akcentując nadmiernie „rz”, ŻABA – śmieje się tak, jak rechocząca żaba.

G. PRZEZWISKA SYTUACYJNE

Przezviska te dotyczą najczęściej sytuacji, jakie stwarza życie w szkole, a więc: nauka, sposób zachowania, stosunki interpersonalne, zajęcia pozalekcyjne. Dość rzadko występują przezviska niezwiązane ze szkołą.

Przezviska, które znalazły się w tej kategorii, bardzo często są nacechowane ujemnie, wręcz obraźliwe (GLINIANA MORDA, MEMŁON, ŚMIERDZIUCH). Nazwy utworzone w tej grupie cechują się dość zaskakującą kreatywnością. Ciekawą kreacją są przezviska: PINKI, ORZESZKOWA, MASZYNISTA. Pojawiły się też przezviska odnoszące się do bohaterów książkowych (HARRY POTTER, PUCHATEK). Wymienione nazwy często wskazują na hobby i zwyczaje współczesnych nastolatków. Wiele przezvisk funkcjonuje w postaci wyrazów pospolitych: PLASTELINA, MODELINA, KREDA, KOLCZYK, KANAPKA, FARBA, DEZODORANT.

H. PRZEZWISKA RODZINNE

Znalazło się tu tylko jedno przezvisko, które oznacza nie tylko samego ucznia danej szkoły, ale również innych członków rodziny ucznia: UŁAN – jego dziadek był ułanem.

I. PRZEZWISKA NIEJASNE

Zdarza się, że uczniowie nie potrafią wyjaśnić pochodzenia niektórych przezvisk. Należy przypuszczać, że zostały one nadane przez uczniów, którzy już opuścili szkołę lub też uczeń przyszedł już z tym przezviskiem np. z podwórka.

Niektóre, wśród wskazanych w tej grupie, przezviska są dość zastanawiające pod względem ich motywacji (RUPER, PERTO, GULIM, IMKA KOSKA). Część z nich pochodzi od nazw przedmiotów (FILIŻANKA, KAPSEL), inne na wiążują do imion (ZENEK, JÓZEFINA, HALINA), kilka odnosi się do nazw zwierząt czy roślin (ŚWINIA, SZCZUREK, ŚLIWA, MARCHEWKA, FOCZKA, GRYZOŃ), niektóre przypuszczalnie pochodzą od pełnionych funkcji (WOJEWODA, SZEŃ, SZYCHA). Brak pochodzenia wskazanych wyżej przezvisk nie pozwala stwierdzić, czy np. źródłem nazwy LENKA jest imię czy też może wskazane jest powiązanie z rośliną o nazwie len.

Zjawisko występowania przezvisk uczniowskich w badanym środowisku szkolnym jest dość powszechne. W interesującej nas zbiorowości 532 uczniów aż 323 jest nosicielami przezvisk. A zatem około 61% uczniów badanej społeczności szkolnej posiada dodatkową nazwę obok imienia i nazwiska. Przezviska uczniów,

w przeciwieństwie do przezwisk nauczycieli, są jawne i na ogół akceptowane przez ich nosicieli.

Najbardziej akceptowane przez nosicieli przezwisk są te, które są przeniesieniami nazw bohaterów filmowych czy książkowych. Najczęściej bohaterowie ci odznaczają się pozytywnymi i bardzo pożądanymi cechami np.: wielką wiedzą i wysoką inteligencją (HERMIONA) lub talentem sportowym (BARTEZ). Nie akceptowane zaś są te przezwiska, które odzwierciedlają wady fizyczne, niedoskonałości urody (SYFILIS, PSIA MORDA) a także niski poziom inteligencji (DUREŃ, KRETYN).

W tworzeniu przezwisk przez uczniów można doszukać się związków między wyglądem zewnętrznym i cechami psychicznymi osoby a cechami przypisywanymi zwierzętom, roślinom, przedmiotom (KOCZKODAN, PAMPUCH, DYNIA). Wydaje się jednak, iż największy wpływ na powstawanie przezwisk wywiera najbliższe środowisko dziecka: rodzina, środowisko rówieśnicze, szkoła. Również wpływ środków masowego przekazu nie jest bez znaczenia. Przykładem tego są przezwiska: IDOL, MAŁYSZ, WIEDŹMIN.

Okazuje się, że potencja umysłowa, nawyki czy upodobania nie mają dużego znaczenia w tworzeniu dodatkowych nazw uczniowskich. Przezwiska odnoszące się do cech wewnętrznych tworzone są na zasadzie różnych skojarzeń interpretacyjnych (np. uczeń o niskiej inteligencji to GŁUPEK, ale też PROFESOREK). Ta grupa przezwisk stanowi tylko 4,6% zebranego materiału.

PRZEZWISKA UCZNIÓW I ICH ODZWIERCIEDLENIE EMOCJONALNE

Przezwiska odzwierciedlają stosunki interpersonalne, jakie panują wśród dzieci. Często poprzez przezwisko wywoływane są określone stany emocjonalne w relacji nadawca–odbiorca, takie jak: złość, współczucie, uznanie, podziw.

Procesy emocjonalne przebiegają na różnych poziomach funkcjonowania człowieka – jest to przyczyna złożoności tych procesów. Pierwszą grupą przejawów emocji są przejawy wegetatywne. Mają miejsce wówczas, kiedy pobudzenie emocjonalne za przyczyną autonomicznego układu nerwowego wpływa na zmiany czynności narządów wewnętrznych (zmiany ciśnienia krwi, rytmu oddychania). To prowadzi do zmian o charakterze fizjologicznym (np. czerwienie czy blednięcie skóry).

Drugą grupę stanowią reakcje ruchowe. Pobudzenie emocjonalne powoduje wówczas ruchy mimowolne (tiki, drżenie rąk) czy też zaciskanie pięści, śmiech, krzyk.

Trzecia grupa obejmuje zmiany w stanie świadomości. Pobudzenie emocjonalne wyraża się tu w postaci procesów umysłowych. Mówimy wówczas, że człowiek przeżywa jakieś uczucie. Z kolei świadomość własnych emocji powoduje, iż możemy je werbalizować³. Zdaniem Mariana Śnieżyńskiego „wyrażenie słowami emocji może przybrać odpowiednie zabarwienie emocjonalne o stosownym ładunku napięcia emocjonalnego (...). Emocje bez względu na to czy są pozytywne,

³ A. Matczak, *Zarys psychologii rozwoju*, Warszawa 2003, s. 140.

czy też negatywne, sprzyjają zachowaniu w pamięci skojarzonego z nimi obiektu. Wywołanie określonego stanu emocjonalnego przekłada się na fantazję, na taki dobór i przekształcenie słów, by były zgodne z charakterem przeżywanej emocji”⁴.

Zgodnie z tym tworzeniu przezwisk towarzyszą emocje o charakterze (zabarwieniu) negatywnym bądź pozytywnym. Poprzez wypowiedź uzewnętrzniają się zatem emocje nadawcy względem adresata. Stanisław Grabis określa to mianem ekspresywności języka⁵. Interesującym więc zjawiskiem jest skala i proporcje fenomenu nadawania przezwisk o zabarwieniu negatywnym i pozytywnym.

Okazuje się, że ok. 26% badanych przezwisk ma zabarwienie negatywne. Najwięcej wśród tego rodzaju przezwisk jest tych, które określają właściwości fizyczne adresata (TŁUŚCIOCH, SYFILIS, GRUBY, ZEON, PSIA MORDA). Właściwości intelektu stwarzają okazje do nadawania przezwisk niezbyt „sympatycznych” (GŁUPEK, DUREŃ, IDIOTA, KRETYN). Również sytuacje szkolne są powodem do tworzenia przezwisk o zabarwieniu negatywnym (GLINIANA MORDA, ŚMIERDZIUCH).

Zabarwienie pozytywne – jak wynika z analizy badań – ma tylko 8% przezwisk nadawanych uczniom przez ich kolegów. Największą grupę wśród nich stanowią przezwiska-zdrobnienia od imion oficjalnych (RADZIO, GABI, AGA, IDUŚ).

Pozostałe przezwiska trudno zaliczyć jednoznacznie do dwóch wyżej wskazanych grup, zatem w opracowaniu przedstawiam je jako nazwy o zabarwieniu obojętnym.

Uczniowie potrafią bardzo wnikliwie obserwować innych ludzi (w tym swoich kolegów), potrafią dostrzegać różnice między nimi, cechy pozytywne i negatywne – zwracając szczególną uwagę na właściwości fizyczne i psychiczne. Jedną z głównych przyczyn nadawania przezwisk są stosunki interpersonalne panujące w szkole. Jak wynika z badań (czego dowodem jest dość duża ilość przezwisk o zabarwieniu negatywnym) owe stosunki nie należą do najlepszych. Analiza zebranego materiału pozwala stwierdzić, iż nadawcy przezwisk charakteryzują się dość dużą pomysłowością, wyobraźnią, fantazją, jednak w dużej mierze nie brak im znacznej dozy złośliwości i posługują się dość często kpina, drwiną czy ironią.

KATARZYNA SZORC – pracuje na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku. Z wykształcenia pedagog i filolog. Zainteresowania naukowo-badawcze koncentrują się wokół zawodu nauczyciela i świata emocji człowieka.

⁴ M. Śnieżyński, *Przezwicka nauczycieli*, Kraków 2003, s. 120.

⁵ S. Grabis, *O ekspresywności języka*, Lublin 1987.

JOANNA ŚCIBEK
UNIwersytet w Białymstoku

uwagi o roli porównania
w werbalizacji stanów emocjonalnych
bohaterów wybranych poematów
Juliusza Słowackiego
(na przykładzie uczuć negatywnych)

*Myśli i uczucia zupełnie nagie są bezbronne jak nadzy ludzie.
Trzeba je więc w coś ubrać.*
(Paul Valéry)

„Miej serce i patrzaj w serce” – pisze Adam Mickiewicz. Romantyzm, jak żadna wcześniejsza epoka, przyznaje prymat w poznaniu świata wierze, intuicji oraz – co szczególnie ważne w kontekście niniejszych rozważań – sferze uczuciowej człowieka, uwolnionej z gorsetu klasycystycznych i sentymentalnych konwencji, prezentowanej w całej swej złożoności i wielowymiarowości przez twórców I połowy XIX wieku. W centrum uwagi zostaje postawione indywidualne doświadczenie wewnętrzne, a literatura staje się penetrowaniem głębi jednostki¹. Doskonale widać to na przykładzie powieści poetyckiej, w której – jak konstatuje Marian Ursel – nadrzędną strukturę stanowi kreacja bohatera², będącego „człowiekiem ekstremalnych doświadczeń”³. Gatunek ów buduje bowiem niezwykle sugestywny portret bogatego wnętrza istoty ludzkiej, postawionej w obliczu wielorakich – szeroko pojmowanych – nieszczęść.

Przedmiotem mojego zainteresowania jest siedem powieści poetyckich Juliusza Słowackiego, powstałych w latach 1828–1833: *Hugo, Mnich, Arab, Jan Bielecki, Żmija, Lambro* oraz *Godzina myśli*, a także – jako ich ideowa kontynuacja – *Wacław* oraz *Ojciec zadżumionych* – dwa późniejsze (1838 r.) poematy wieszczą z Krzemieńca, formalnie niespełniające wyznaczników gatunku powieści poetyc-

¹ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, hasło: *Ekspresjonizm romantyczny*, s. 220.

² M. Ursel, *Bohater romantycznej powieści poetyckiej*, „Prace Literackie” 1973, nr 15, s. 56.

³ A. Wnuk, *Między poświęceniem a zbrodnią. Kreacja bohatera w romantycznej powieści poetyckiej*, „Biesiada. Czasopismo Internetowe Zakładu Literatury Romantyzmu Wydziału Polonistyki UW”, <http://biesiada.polon.uw.edu.pl/miedzyniebem.htm> [dostęp: 27.06.2013 r.].

kiej, stanowiące jednakże – tak jak ich poprzedniczki – „manifestacją poezji egzystencji”, studium przeżyć „istnienia skazanego na samotność cierpienia”⁴.

Celem artykułu jest ukazanie roli porównania w komunikowaniu, opisywaniu i obrazowaniu stanów emocjonalnych bohaterów wskazanych wyżej utworów. Poprzez porównanie rozumiem figurę stylistyczną mającą postać dwuczłonowej konstrukcji semantyczno-syntaktycznej, sprzęgniętej wewnętrznie za pomocą wskaźnika zespolenia: *jak, jako, jak gdyby, na kształt, podobny, niby* itp.⁵ Jej istota polega na zestawieniu „dwu przedmiotów, dwu zjawisk na podstawie jakiejś cechy wspólnej, dającej możliwość ustalenia podobieństwa, występującej jednak w różnym stopniu natężenia”⁶. Pełny schemat porównania obejmuje pięć elementów⁷: 1) *comparandum* (człon określany, przedmiot, komparat), 2) *comparatum* (człon określający, wzór, komparans), 3) *comparator* (łącznik porównawczy), 4) *relator* – zwykle czasownik oraz 5) *tertium comparationis* – wspólna cecha motywująca porównanie. Termin *uczucia* traktuję jako kategorię nadrzędną, obejmującą zarówno afekty, jak też uczucia o charakterze dyspozycji psychicznych⁸ i stosuję go wymiennie z innymi pojęciami odnoszącymi się do stanów wewnętrznych człowieka, przy czym analiza dotyczyć będzie jedynie emocji ujemnych.

Główny akcent zostanie w artykule położony na charakterystykę struktury formalno-znaczeniowej wyekscerpowanych tropów oraz zasygnalizowanie najważniejszych typów porównań biorących udział w opisie negatywnych treści emocjonalnych. Eksperimenterami w wymienionych poematach są przede wszystkim jednostki doświadczające bólu istnienia, wyalienowane, rozdarte wewnętrznie, często skłócone ze światem, ponoszące dotkliwą klęskę miłosną i moralną, jak również ich nieszczęsne wybranki serca. Dlatego już na wstępie można zaznaczyć, iż towarzyszące im emocje należą głównie do grupy: smutku, cierpienia, strachu, odrazy, rozczarowania oraz – w mniejszym stopniu – gniewu.

O UCZUCIACH EXPRESSIS VERBIS

Podstawowy, choć stosunkowo nieliczny, zbiór porównań, biorących udział w werbalizacji przeżyć wewnętrznych bohaterów wykreowanych przez Słowackie-

⁴ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 2003, s. 323–324.

⁵ M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2005, hasło: *Porównanie*, s. 411. W artykule stosuję nomenklaturę spotykaną w literaturze przedmiotu poświęconej figurze komparacji.

⁶ A. Kulawik, *Poetyka*, Kraków 1997, s. 95.

⁷ F. Čermak, za: M. Bury, *Porównania utarte i indywidualne w twórczości T. Konwickiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1996, t. 44, nr 6, s. 37.

⁸ Więcej na ten temat: I. Nowakowska-Kempna, *O uczuciach-stanach emocjonalnych. Propozycja analizy semantycznej*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 3, s. 113–129.

go, stanowią konstrukcje komparatywne zawierające w swej strukturze leksykalne wykładniki predykatów uczuć⁹. Można wśród nich wyróżnić rzeczownikowe nominacje stanów emocjonalnych, które w wyekscerpowanych tropach stylistycznych funkcjonują jako tworzywo zarówno członu określanego, jak i określającego. Z reguły są to nazwy jednowyrazowe:

*Lecz przażenie z boskiego wyroku
Wisało nad nim jako krwawa tęcza* (W, 94–95)¹⁰;

Niech cień uwiędłej [¹¹ – J.Ś.] *wskazuje godziny,
Jak cień cierpienia wskazuje mi lata* (A, 219–220)¹².

Jednostkowo została też poświadczona obecność w tekstach form analitycznych¹³:

*W tym blasku, w oka obłąkanym rzucie
Nieodgadnioną widać tajemnicę;
Jakby niepewne boleści przeczucie* [¹⁴ – J.Ś.] (L, 297–299)¹⁵.

Gdy uczucie staje się przedmiotem komparacji, ów środek językowy zazwyczaj nie tylko informuje o treści przeżyć psychicznych eksperiencera, ale też, dzięki wyrazistemu wzorowi porównania, uwydatnia stopień natężenia danej emocji oraz charakteryzuje stosunek podmiotu doznającego wobec niej. Co ciekawe, spotęgowanie cechy motywującej *comparatio* Słowacki potrafi osiągnąć w sposób niekonwencjonalny, np. opierając zestawienie na prozaizacji jako głównej zasadzie ujęcia komparatu, realizowanej poprzez dobór wzoru z kręgu zjawisk składających się na codzienną rzeczywistość człowieka:

⁹ Termin *leksykalne wykładniki predykatów uczuć* stosuję za: E. Jędrzejko, I. Nowakowska-Kempna, *O uczuciach i ich objawach w aspekcie semantyki leksykalnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1985, nr 7/8, s. 81 i n.

¹⁰ J. Słowacki, *Wacław*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1., Wrocław 1989. Dalej stosuję skrót: „W”, liczba w nawiasie oznacza numery cytowanych wersów. Pochylenia i podkreślenia w przytoczonych fragmentach utworów pochodzą od autorki artykułu, zostały wprowadzone w celu zaznaczenia porównań oraz egzemplifikacji omawianych treści.

¹¹ Chodzi tu o pustynną palmę podpaloną przez sadystycznego Araba.

¹² J. Słowacki, *Arab*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1987. Dalej stosuję skrót: „A”, liczba w nawiasie oznacza numery cytowanych wersów.

¹³ Gramatycznej charakterystyki nazw uczuć dokonuję na podstawie: A. Pajdzińska, *Jak mówimy o uczuciach? Poprzez analizę frazeologizmów do językowego obrazu świata*, w: *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990, s. 84.

¹⁴ J. Puzyńska określa *przechucie* jako „oparte na intuicji, instynkcie i/lub uczuciach przekonanie, że coś się stanie; (...) zazwyczaj towarzyszy mu jakieś (najczęściej negatywne) uczucie”. Zob. J. Puzyńska, *Uczucia a postawy we współczesnym języku polskim*, „Język a Kultura” 2000, t. 14, s. 15.

¹⁵ J. Słowacki, *Lambro*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1., Wrocław 1989. Dalej stosuję skrót: „L”, liczba w nawiasie oznacza numery cytowanych wersów.

Miałem na syna trzeciego cierpienia
 Powieki bez łez i serce z kamienia.
Boleść już była jako chleb powszedni (Oz, 135–137)¹⁶.

Z kolei pojawianie się nazwy emocji w roli komponentu członu określającego warto rozważyć w kontekście występujących w twórczości poety porównań z łącznikiem *jakby, jakoby, jak gdyby*, mających w sobie – jak zauważa Konrad Górski – „coś z fikcji, ze złudy, z naszego subiektywnego wrażenia”¹⁷. Niosą one „treść nierzeczywistą, hipotetyczną”¹⁸, wskazując na jawny dystans pomiędzy „rzeczami” konfrontowanymi w obrębie komparacji. Tego typu konstrukcje mają zastosowanie przede wszystkim w opisie uczuć niejednoznacznych, nie do końca rozpoznanych, o których mówi się przez odniesienie do najbliższych jakościowo znanych procesów emocjonalnych, jednakże z nimi nie w pełni tożsamych:

Tłum cały milczał, a *hetman młody*
Jakby ze wzgardą słuchał rozkazu (Ż, 38–39)¹⁹.

Z interesującą praktyką spotykamy się w *Ojcu zadżumionych*, gdzie polski wieszcz podejmuje udaną próbę interpretacji jednego pejoratywnego uczucia przez pryzmat drugiego:

Boleść obojgu nam rozdarłszy łono,
 Zaczęła jakieś jady w serca sączyć,
 (...)
 Smutek podobny był do nienawiści
 I stanął czarny, wielki, między nami.
 Więc rozłączeni byliśmy i sami (Oz, 317–322).

Zabieg ten umożliwia poecie przedstawienie subtelnych odcieni przeżyć bohatera, wykraczających poza sztywne ramy powszechnie przyjętych klasyfikacji uczuć. Pozwala oddać stany pośrednie, ukazać transformatywny charakter ludzkich emocji. Jak podkreśla bowiem Antoni Kępiński: „w przeciwieństwie do struktur myślowych, struktury uczuciowe nigdy nie są ściśle od siebie odgraniczone; jedno uczucie przechodzi w drugie, nie mają wyraźnych granic, podobnie jak kolory przenikają wszelkie granice i, mieszając się ze sobą, tworzą różne odcienie”²⁰. Rezultatem jest – jak w powyższym przykładzie – przejmująca introspekcja romantycznego Hioba.

¹⁶ J. Słowacki, *Ojciec zadżumionych*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1., Wrocław 1989. Dalej stosuję skrót: „Oz”, liczba w nawiasie oznacza numery cytowanych wersów.

¹⁷ K. Górski, *Kilka uwag o artyzmie językowym Henryka Sienkiewicza*, „Poradnik Językowy” 1968, z. 3, s. 130.

¹⁸ B. Greszczuk, *Z historii konstrukcji porównawczych z „jako”, „jakoż” itp.*, „Język Polski” 1981, R. LXI, z. 1–2, s. 45.

¹⁹ J. Słowacki, *Żmija*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1., Wrocław 1989. Dalej stosuję skrót: „Ż”, liczba w nawiasie oznacza numery cytowanych wersów.

²⁰ A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1985, s. 163.

W rozpatrywanych konstrukcjach komparatywnych leksykalne wykładniki predykatów nazywających uczucia przyjmują też poza kształtem rzeczownikowym postać przymiotnika. W takiej formie mogą funkcjonować jako komponent członu określanego lub określającego:

Smutne pamiątki wrastają bez końca
I tak się krzewią jak czarne cyprysy (M, 211–212).

Oprócz tego derywaty nazw uczuć konstytuują zwerbalizowane *tertium comparationis*²¹. Dzieje się tak zwłaszcza, gdy motywacja zestawienia obu przedmiotów pozostaje dla czytelnika nieoczywista:

Potem jesienią – *dzieci wyobraźnia chora*,
Wypalona, igrała z żółtym liściem lasów,
Smutna, jak w starcach pamięć przeminionych czasów (Gm, 100–102)²²

Gdy długo, długo patrzałem w jej lica,
Kiedy się potem obudziłem z myśli,
Tak byłem tęskny – rozmarzony – smutny,
Jak gdybym długo patrzył w twarz księżycy (L, 216–219).

Niestandardowe, opisowe realizacje podstawy porównania sprzyjają wprowadzeniu do niej także czasownikowych „eksponentów predykatów uczuć”²³:

Siły korsarza na pomoc zwołane,
W serce wrzucone, z boleścią się łamią.
On tak jak ludzie, co przed sobą kłamią
Moc wielką duszy – wstydzi się cierpienia (L, 765–768)

Spiewając *sam jestem jak Turek* wybladły:
Choć widzę ogniska płonące po chatach,
Zatrważa mię każdy liść z drzewa opadły
I szelest sumaka, co śmiga po kwiatkach... (Ż, 79–82).

Analiza wyekscerpowanych jednostek porównawczych prowadzi do konstatacji, iż w przypadku *tertium comparationis* formalnie wieńczącego konstrukcję komparatywną (czy to w postaci związku wyrazowego, czy też osobnego zdania), funkcjonującego na zasadzie swoistej puenty, struktura porównania, a zwłaszcza

²¹ Referencje do negatywnych stanów wewnętrznych pojawiają się też w porównaniach dzięki jednoznacznym skojarzeniom wiązanim z *tertium comparationis* niewyraźnym formułą eksplicytnie odnoszącą się do określonych emocji. W ten sposób motywacją zestawienia porównawczego staje się chociażby uczucie samotności w następującym fragmencie *Araba*: „I skona palma w piekielnym upale, / (...) / Zostanie sama wśród pustej krainy, / Jak ja sam jeden zostałem wśród świata” (A, 215–218).

²² J. Słowacki, *Godzina myśli*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1987. Dalej stosuję skrót: „Gm”, liczba w nawiasie oznacza numery cytowanych wersów.

²³ Za: E. Jędrzejko, I. Nowakowska-Kempna, dz. cyt., s. 82.

jego szyk, odgrywa istotną rolę w wyeksponowaniu treści przeżyć wewnętrznych eksperiencera.

EMOCJE A SFERA CIELESNA CZŁOWIEKA

Podstawowe znaczenie dla charakterystyki „skomplikowanych stanów psychiczno-świadomościowych”²⁴ bohaterów analizowanych poematów ma rozbudowana grupa komparacji rejestrujących fizyczne manifestacje określonych emocji. Ich powstanie możliwe jest dzięki przeniesieniu jednostek z kodu somatycznego do kodu słownego²⁵. Identyfikacja uczuć komunikowanych przez tego rodzaju porównania dokonuje się głównie za sprawą uwarunkowanej biologicznie i kulturowo, przewidywalnej korelacji między procesami emocjonalnymi a ich objawami²⁶. Rzadziej związek ten przybiera kształt indywidualny – wówczas daje się odtworzyć na podstawie kontekstu lub wiedzy czytelnika. Konstrukcje wchodzące w skład omawianego zespołu tropów stylistycznych, w ramach swej nadrzędnej funkcji przekazywania informacji o przeżyciach podmiotów doznających, pełnią szereg ról pomniejszych:

- a) w sposób obrazowy opisują reakcje fizjologiczne będące symptomami rozmaitych stanów emocjonalnych, zwiększając tym samym ekspresję ewokowanej wizji;
- b) akcentują intensywność romantycznych doświadczeń wewnętrznych;
- c) precyzują (przynajmniej w pewnym zakresie) rodzaj werbalizowanego uczucia oraz eliminują potencjalne nieścisłości znaczeniowe w przypadku, gdy pewne objawy fizyczne mogą być motywowane różnymi emocjami²⁷;
- d) obnażają ewentualną niekompatybilność na linii: uczucie – jego manifestant.

Zmiany w ludzkim ciele, świadczące o towarzyszących im stanach „duszy”, obejmują w porównaniach Słowackiego przede wszystkim twarz, a zwłaszcza jej barwę. Bładość występuje tu jako tradycyjna oznaka strachu²⁸, przerażenia:

*wasz sultan stary
Jak brat księżycy zbladł przed pożarem (Ż, 308–309)*

Gdy pod całunem legła na marmurze,
Ustało prawie drżące serca bicie;
Łzy już nie płyną, lecz bladość straszliwa,
Jak w chwilę śmierci jej lica pokrywa (H, 5–8)²⁹.

²⁴ A. Pajdzińska, dz. cyt., s. 83.

²⁵ O prawidłowości tej w odniesieniu do frazeologizmów pisze A. Krawczyk: *Frazeologizmy mimiczne i gestyczne (na materiale gwarowym)*, „Socjolingwistyka” 1983, nr 5, s. 138.

²⁶ Zob. A. Pajdzińska, dz. cyt., s. 96 i n.

²⁷ Por. E. Jędrzejko, I. Nowakowska-Kempna, dz. cyt., s. 84.

²⁸ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło: *Biały*, s. 19.

²⁹ J. Słowacki, *Hugo*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1987. Dalej stosuję skrót: „H”, liczba w nawiasie oznacza numery cytowanych wersów.

Oprócz tego staje się ona – zgodnie z XIX-wieczną konwencją – wyróżnikiem jednostki targanej silnymi negatywnymi przeżyciami, rozpiętej między smutkiem a cierpieniem:

Wchodzi do sali młody Ipsariota,
Jak u śpiewaka twarz blada i smutna (L, 98–99).

Natomiast żółty kolor sugeruje troskę i zgryzotę:

*A żona moja od niespań i troski
 Była jak bursztyn albo żółte woski* (Oz, 339–340).

Doznania emocjonalne postaci uzewnętrzniają się także za sprawą języka mimicznego. W ten sposób w tekstach do głosu dochodzą uczucia o różnym wydźwięku – rozpacz i gniew, ale też smutek i przygnębienie:

*Nieraz rozpaczy naglony potrzebą
 Rozwala miną poświęcone ściany;
 Rzekłbyś, że mnich ten chce zdobywać niebo
 Skał odłamami jak dawne Tytany* (L, 201–204)

*I tylko czuję, że płynę
 Jak duchy w północną godzinę.
 Posępny, okryty mgłami* (L, 482–484).

Zgodnie ze znanym powiedzeniem, narząd wzroku uznawany jest za zwierciadło duszy. Oczy bohaterów Słowackiego zdradzają cierpienie, zatracenie się, wewnętrzną mękę:

*Trawił się – jego oczy ciemne i błękitne,
 Jak polne dzwonki łzawym kryształem pokryte* (Gm, 70–71)

*Oczy otwarte, wyskrzone mocno;
 Lecz jakby co się roilo w zrennicy,
 Ani w nich mgnienia, ani błyskawicy,
 Ani się światła bliskiego przelękną:
 A gdy się wpatrzą w co – zda się, że pękną* (W, 353–357).

Twarz ludzka stanowi pole dla takich reakcji fizjologicznych, jak płacz oraz śmiech (uśmiech):

*Spojrzał – i spojrzał z twarzą tak litośną,
 Że rozplakałem się jak dziecko głośno* (Oz, 401–402)

*Lecz jedna z płaczek szła za pogrzebem,
 Śmiechem zbłąkała pieśni odgłosy;
 A choć wesela taić nie umie,
 Na przekór śmiechom, jak srebrne rosy
 Łzy jej do wielkiej płyną łzawicy* (Ż, 211–215)

Rzekł do hetmana: «Mój wierny synu,
Czy wierzysz w cudy?» – Hetman rzekł: «Wierzę».
Lecz uśmiech jakby na wzgardę gminu
Oświecił blade lice hetmana (Ż, 28–31)

Lecz gdy mrą majtki, wtenczas po niewoli
Na moich ustach błyszczą uśmiech dziki,
Jak gdybym szydził, że niezręczni byli
Śmierci uniknąć (L, 325–328).

Sensy niesione przez leksykę budującą *comparatio* lub występującą w jego najbliższym sąsiedztwie wyznaczają kierunek interpretacji somatycznych symptomów uczuć, które wyabstrahowane z kontekstu mogą mieć dwojaką wykładnię³⁰. Dzięki temu w przytoczonych fragmentach płacz należy jednoznacznie skojarzyć z rozpaczą, smutkiem i bezsilnością, a uśmiech – z szyderstwem i pogardą.

Z kolei poniższa komparacja ujawnia pozornie ludzkich zachowań oraz rozdźwięk pomiędzy uczuciem (smutek) a jego fizyczną reprezentacją (śmiech), wydobywając tym samym znamieny rys romantycznej psychiki, będącej strukturą pełną kontrastów i sprzeczności:

Śmiech słyhać! ... śmiech to wymuszony świata.
Na bladych licach nigdy nie umiera.
Śmiech ten jaśnieje jako kwiaty z płótna,
Którymi błyszczą biesiadnika głowa;
Ich postać wiecznie, wiecznie jednakowa,
Wiecznie bez czucia, choć piękna, lecz smutna (JB, 328–333)³¹.

Wewnętrzne wzburzenie ukazuje Słowacki, odnosząc zmiany w motoryce ciała do motywów akwaticznych lub wątków eschatologicznych:

Zamilkł, tak boleść głęboka,
I żal tak ciężki jego serce ścisnął.
Piersi pracują jak wzburzone fale;
Na chwilę w oczach płomień zemsty błysnął,
Lecz go zgasiły nowe łzy i żale (H, 264–268)

Bo takie drgania mu piersi podnoszą,
Takie go zimne, straszne poty roszą,
Gdy śpi (...)
Jakby go anioł śmierci brał w ramiona (W, 161–165),

natomiast maksymalny stopień natężenia uczuć negatywnych – wśród których prym wiodą: boleść, zmartwienie, rozpacz oraz poczucie beznadziei – przedsta-

³⁰ Płakać można ze szczęścia lub smutku, na ustach mieć uśmiech radosny lub pogardliwy, ironiczny. Zob. E. Jędrzejko, I. Nowakowska-Kempna, dz. cyt., s. 86.

³¹ J. Słowacki, *Jan Bielecki*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1., Wrocław 1989. Dalej stosuję skrót: „JB”, liczba w nawiasie oznacza numery cytowanych wersów.

wia za pomocą konstrukcji rejestrujących „skrajny biegun możliwości reagowania”³², objawiający się bądź upadkiem ludzkiego ciała, bądź też jego zastygnięciem, zeszczywnieniem czy też metaforycznym skamienieniem:

Śmiech usłyszała i jakby od gromu
Zadrzała, *padła na głaz jak nieżywa* (JB, 403–404)

Tego wieczora, dziecię ustami drżącemi
Anioła snów dziecinnych żegnało na wieki;
A potem *bladą twarzą upadło do ziemi,*
Jak zabite słowami, dumnym wstydem drżące (Gm, 289–292)

A ja na ręce wzięłem trup niewieści,
Zaniosłem w namiot i rzuciwszy brzemię
Upadłem przy niej jak martwy na ziemię (Oz, 353–355)

To Anna! (...)
Czy brak w niej czucia? Bo sucha żrenica;
Twarz nieruchoma – jakby marmurowa
A w oczach ogień gorączki się pali (JB, 537–540)

(...) *Turek posępny, ubrany we zbroje,*
Stał między filary jak gdyby uśpiony
I ani się ocknął (Z, 121–123)

Z założonymi na piersiach rękoma
Siedziała trzy dni matka nieruchoma
W kącie namiotu, żółta, jakby z drewna (Oz, 219–221)

A gdy ten uśmiech gasiła zgryzota,
Gdy obumierał zadumaniem senny,
Podobną była do niewiasty Lota,
W chwili gdy tonie ostatnim uśmiechem
W nieodgadnioną bolesć, w sen kamienny
I jeszcze słucha w przeszłość odwrócona...
I tak posągów brała kształt nieżywy,
Tak opuściła bezwładnie ramiona,
Że z ramion szata płynąca do ziemi
Jakby w kamienne łamała się spływy (L, 342–351).

Opisowi wewnętrznego zamierania jednostki, jej emocjonalnego spustoszenia i zubożenia, służą także piękne rozbudowane porównania, w których komparatem jest ludzkie serce³³. Jak podkreśla Bożena Sieradzka-Baziur, w myśl powszechnych przekonań to właśnie wokół tej części ciała koncentruje się życie uczuciowe

³² E. Jędrzejko, I. Nowakowska-Kempna, dz. cyt., s. 84. Zob. też A. Pajdzińska, dz. cyt., s. 88.

³³ Komparacje z komponentem leksykalnym *serce* nie należą do klasy porównań rejestrujących fizyczne manifestacje uczuć, jednakże tak jak i owe konstrukcje odwołują się do kodu somatycznego, w związku z tym oba te typy porównań zostają omówione w jednym podrozdziale.

człowieka³⁴, czego dowodzi m.in. pokaźna ilość frazeologizmów z komponentem leksykalnym *serce* funkcjonujących w języku polskim. Utworzone przez Słowackiego konstrukcje porównawcze stanowią podstawę metafor pojęciowych³⁵, w których serce jest konceptualizowane bądź jako pojemnik na uczucia, bądź też metonimia podmiotu doznającego:

*Serce jak muszla wyrzucona z fali,
Pełna ślimakiem życie zamknie w sobie;
Cicha – lecz kiedy słońce ją wypali,
Słuchaj! usłyszysz gwar w kamiennym grobie,
Rzekłbyś, że wspomnień napęczniona tłumem,
Wszystkie zmieszany rozpowiada szumem* (A, 106–111)

*Może gdzie zemsta to serce obudzi,
Już skamieniałe wśród kamiennych ludzi.*

*Tak koral niegdyś żył pod morską wodą,
Nieraz się smucił przewidując burze;
Gdy słońce w niebios błysnęło lazurze,
Koral jak majtek cieszył się pogodą;
Ale zerwany wichrami jesieni,
Skamieniał błędząc wśród zimnych kamieni* (A, 63–70).

Negatywne emocje – ból i rozczarowanie – opisuje również komparacja, w której przez porównanie do kryształu rodzi się wyobrażenie serca jako rzeczy podlegającej zniszczeniu³⁶:

*Serce jak kryształ w setne poryło się skaży,
I tak wiecznie zostało* (Gm, 299–300).

PORÓWNANIA ASOMATYCZNE

Kolejny zbiór konstrukcji komparatywnych biorących udział w werbalizacji procesów emocjonalnych we wskazanych dziełach Juliusza Słowackiego tworzą porównania, które – podobnie jak w przypadku zespołu poprzedniego – mówią o uczuciach w sposób niebezpośredni, jednakże bez referencji do języka ciała. Ich ekspresja to wynik określonego wypełnienia semantycznego tropu, aktualizowanych konotacji, a także przywołanej wizji poetyckiej. Obraz ewokowany przez *comparatio* determinowany jest w głównej mierze przez komparans, dlatego istotnych wniosków w kontekście omawianej problematyki dostarcza analiza

³⁴ B. Sieradzka-Baziur, *Językowy obraz serca w polskich utworach Jana Kochanowskiego*, „Język a Kultura” 2000, t. 14, s. 210.

³⁵ Nawiązuję do hipotezy postawionej przez A. Kudrę, mówiącej, iż „porównanie (...) jest podstawowym tropem kognitywno-aksjologicznym, organizującym ludzkie myślenie o świecie”. Zob. A. Kudra, *Porównanie w poezji Stanisława Grochowiaka*, Łódź 2004, s. 5–72.

³⁶ Omawiane konceptualizacje *serca* wyróżniam i nazywam za: B. Sieradzka-Baziur, dz. cyt., s. 217–218, 219, 222.

najczęściej aktywowanych kręgów tematycznych w obrębie członu określającego. Zważywszy na fakt, iż poeta odwołuje się do tych samych pól semantycznych zarówno w porównaniach nazwanych przez nas „asomatycznymi”, jak i komparacjach rejestrujących fizyczne objawy uczuć, pojedyncze przykłady tych ostatnich konstrukcji również zostaną uwzględnione w niniejszych rozważaniach.

Wyraźnie wyróżniającą się pod względem frekwencji grupą tematyczną jest krąg znaczeniowy ‘śmierć i zjawiska z nią związane’. Wprowadzenie do komparansu leksyki z tanatycznego pola semantycznego pozwala autorowi *Balladyny* uzyskać co najmniej dwójaki efekt poetycki. W pierwszej kolejności umożliwia mu realizację zadomowionego w literaturze romantycznej motywu „żywego trupa”³⁷, co wyraża się w przedstawieniu specyficznej kondycji XIX-wiecznych indywidualistów, dającej się streścić w formule: „śmierć za życia”, objawiającej się dramatyczną pustką emocjonalną:

*I tak był długo bez myśli, bez czucia,
Jak trup, nim dzieło zacznie się zepsucia* (W, 562–563)

*Bo wyschły jak trup, po uczuć pogrzebie
Jąłem się lękać nie Boga, lecz siebie* (W, 823–824)

*Gospodarz dawno nie schodzi na sale.
Niegdyś widziano go w gromadnym kole
Jak trup wśród ludzi, jak upiór przy stole* (W, 74–76)

„A to piekielna kara niebios – życie...
(...)”

*Być jako wieko przysypanej truny,
Co zrazu każdej garści zapomnienia
Posępnym, głuchym jękiem odpowiada;
A potem milczy (...)* (L, 257–260)

*Winnaś wyczytać na pobladłym czole
Myśli ukryte i obecne bole,
I wszystkie zbrodnie – a żądasz wyrazów!
Tak jak wędrowiec wśród grobowych gładów
Nie umiesz czytać napisów cmentarza?*

Więc poznaj Lambra, jak ludzie poznali... (L, 276–281).

Co jednak szczególnie znamienne, dzięki zastosowaniu wzoru przynależącego do tej grupy tematycznej Słowacki osiąga hiperboliczność obrazowania negatywnych uczuć, akcentując tym samym romantyczną skłonność do przeżywania emocji krańcowych:

*A jam ostatni z królów pokolenia,
Jako pszczoła matka, gdy w wymarłym ulu,
Siedzi posępna nad córek grobami,*

³⁷ Zob. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., hasło: *Żywy trup*, s. 1058–1059.

*I sama szuka grobowego cienia (M, 197–200)*³⁸
 Potem się wzniosły łkania żałobliwe,
 Jakby w dzień sądu otwały się groby (JB, 507–508)
 Namiotu mego – córki go uprzędy –
 Płótna na rosie poczerniały, zwiędły
 I podarły się, i lekko napięte
 Były jak próchna z ludzkich trumien zdjęte (Oz, 249–252).

Kolejne pole znaczeniowe, z którego Słowacki obficie czerpie, charakteryzując świat uczuć wykreowanych przez siebie bohaterów, stanowi 'przyroda'. Z jednej strony mamy tu do czynienia z porównaniami odwołującymi się do tradycyjnych, symbolicznych wyobrażeń łączonych z danymi emocjami:

Lecz ciemność trwożną okryła kobietę;
 Chociaż nie sama, *drży jak liść osiny*,
 Kiedy się w gniazdach poruszają ptaszyny³⁹ (W, 191–193)

Płacze – to myślisz, że mu tak potrzeba
 Nad jaką dawną pamiątką lub szkodą
 Jak zapłakanej wierzbie stać nad wodą⁴⁰ (W, 137–139),

z drugiej zaś poeta konstruuje tropy pozostające w sferze indywidualnych asocjacji:

stoi martwy, twarz mu się nie mieni:
 Tak w brylantowym powietrzu jesieni
 Stoją bezlistne drzewa w szronu szacie
 I zadumane jak po jakiej stracie (W, 550–553)

Idę wśród ludzi jak przez las jesienny,
 Kędy pod stopą żółkłe liście kruszę.
 I gardzę liściem, co ścieżki pozłaca
 Barwą uwiędłą – lecz szum ich zasmuca (L, 299–302)

Tak twarz wprawilem, aby udaną
 Nosila barwę. *W takiej niewoli*
 Jak liść dwubarwny srebrnej topoli
 Cierpiałem mękę – niewyplakaną (Ż, 276–279).

Ten drugi typ porównań odznacza się większym stopniem oryginalności i prezentuje bardziej złożone stany emocjonalne. Przykładowo, w ostatnim z przytoczonych fragmentów chodzi o pewien kompleks uczuć, na który składają się: pogarda, obrzydzenie i okrucieństwo wobec własnej osoby, cierpienie, wyrzuty sumienia, żal z powodu wyrządzonych krzywd itp.

³⁸ J. Słowacki, *Mnich*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1987. Dalej stosuję skrót: „M”, liczba w nawiasie oznacza numery cytowanych wersów.

³⁹ Jako konotacja silna pojawia się tutaj uczucie strachu i trwogi.

⁴⁰ Poprzez referencję do płaczącej wierzby konotowane zostają takie uczucia, jak smutek i melancholia.

W celach ekspresywnych autor *Genezis z Ducha* chętnie wykorzystuje także porównania z członem animalistycznym. Uwydatniają one takie emocje, jak:

- boleść, niezrozumienie, osamotnienie, duma:

*Na cichej wodzie łabędź się poruszył,
Strzepotał, wody zwierciadlane skruszył,
Zapełnił cały krąg zbudzony nagle,
Otworzył wszystkie puchy, pióra, żagle,
I znów spokojny spogląda wspaniale
Na rozchodzące się kręgami fale.
Tak silne serce posepnie się rzuci,
Kiedy go ze snu jaki grom ocuci,
Porwie się nagle, tłum spokojny zmiesza;
I widzi, jak się przerażona rzesza
Cofa, jak kręgi bladymi ucieka
Od rażonego nieszczęściem człowieka;
To wtenczas duma na pomoc przybędzie,
To wtenczas skrzydła się duszy łabędzie
Całe rozwiną przeciw wichrom losu,
To wtenczas serce jak z twardego ciosu;
I tym się nawet chelpi boleść sroga,
Że miała świadkiem walki – tylko Boga.
I tym się cieszy serce, choćby pękło,
Że zamiast podłych zlitować – przelekło (W, 212–231);*

- szyderstwo, pogarda, upokorzenie:

*Pośród drużyny
Wznosi się wielka klatka ze trzciny,
A w klatce siedzi basza natolski.
(...) a zgraja dzika
Jak na tygrysa patrzy w sitowie,
Plwa mu na czoło, palcem wytyka (Ż, 149–159).*

Wyraźnie daje się zauważyć upodobanie Słowackiego do posługiwania się pewnym stałym symbolem poetyzacyjnym, jakim jest leksyka tzw. „gadzia”, odnosząca się do oślizgłych zwierząt, konotująca uczucie wstrętu, odrazy, obrzydzenia⁴¹:

*Skrwawiony ostem i oczeretem
Czołga się basza jak gadzina (Ż, 109–110)*

*Nie myślał o mnie tu błędząc, nie gadał,
Że tutaj zdrajca chodził, dumał, siadał,
Tu się śmiał z Boga, a tutaj lży ronił;
A tu się w grocie kaskadą zasłonił*

⁴¹ Zob. T. Skubalanka, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid: studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997, s. 113.

Bojąc się słońca, co tę ziemię złoci,
I żył jak węże w zimnie i wilgoci (W, 716–721)

Pamiętam, nawet przed dniem wyprawy,
Jak wąż ukryty pomiędzy trawy,
Patrząc na słońce leżę dzień cały
By choć dzień jeden ukraść obłudzie (Ż, 270–274).

Na zakończenie warto dodać, że elementy przyrody – konkretnie przyrody nieożywionej (np. słońce) – Słowacki z powodzeniem wykorzystuje nie tylko w funkcji komparansu, ale również komparatu w zestawieniach ilustrujących projekcję przeżyć wewnętrznych bohaterów na sferę natury:

A mnie się zdało wtenczas, nie wiem czemu,
Że słońce słońcu nie równe złotemu;
I już nie takie, jakie było wczora,
Ale podobne do słońca upiora (Oz, 77–80)

Pod kręgiem słońca jako krew czerwonym
(...)
Żyliśmy, słowa nie mówiąc do siebie (Oz, 125–127)

Słońce wschodziło w upały czerwono,
Co dnia tonęło tam, gdzie teraz świeci
Jak jaka skrawa pożaru pochodnia (Oz, 327–329).

Negatywne emocje implikowane są m.in. przez dobór leksyki z kręgu zbrodni i potępienia.

Poematy Juliusza Słowackiego, a zwłaszcza jego powieści poetyckie, stanowią świadectwo romantycznego zwrotu ku jednostkowemu doświadczeniu wewnętrznemu. W artykule zaprezentowano trzy podstawowe typy porównań biorących udział w budowaniu przestrzeni emocjonalnej analizowanych utworów: 1) konstrukcje zawierające leksykalne wykładniki predykatów uczuć; 2) porównania rejestrujące fizyczne objawy emocji; 3) tropy, których ekspresja jest wynikiem określonego wypełnienia semantycznego komparacji oraz ewokowanej wizji. Ustalono, że w kontekście omawianej problematyki wyekscerpowane porównania pełnią szereg istotnych funkcji. Przede wszystkim umożliwiają przedstawienie bogatej gamy stanów wewnętrznych romantycznego indywiduum w sposób bardziej sugestywny niż ma to miejsce w przypadku zastosowania wyłącznie standardowych leksykalnych wykładników uczuć. Doskonale sprawdzają się również jako środek opisu złożonych procesów emocjonalnych. Oprócz tego uwydatniają różne odcienie werbalizowanych zjawisk uczuciowych oraz ich intensywność, a także eksponują relacje między określonymi stanami wewnętrznymi.

JOANNA ŚCIBEK – słuchaczka II roku Niestacjonarnych Filologicznych Studiów Doktoranckich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Jej zainteresowania badawcze obejmują język artystyczny, zwłaszcza idiolekt Juliusza Słowackiego, semantykę tekstu oraz językoznawstwo kognitywne.

MAŁGORZATA ANDRZEJAK-NOWARA
UNIwersytet Opolski

DRAMATY WITKACEGO ŹRÓDŁEM EMOCJI I EKSPRESJI TEATRALNEJ

Jak powszechnie wiadomo, teatr powstał z religijnych misteriów. Źródło wszelkiej sztuki, jak i jej odbiór, od zawsze tkwiły w uczuciach metafizycznych. W starożytnej Grecji ludzie chodzili do teatru dla zupełnie innych wrażeń niż współcześni widzowie. Wierzyli, że tylko sztuka i związane z jej odbiorem doznania artystyczne mogą wzbogacić duszę, uwalniając równocześnie od dręczącego cierpienia. Zgromadzona podczas antycznych widowisk publiczność doznawała cudownego odprężenia, które wyzwalało stłumione emocje, uwalniało skrzępowane myśli, łagodziło lęki. To oczyszczające odreagowanie zablokowanego napięcia określano stanem *katharsis*¹.

„Czy możliwe jest powstanie takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby, niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń, tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z tymi mitami i wierzeniami”²? Oto pytanie, które nurtowało Stanisława Ignacego Witkiewicza. Albowiem twierdził, że nastąpił upadek nie tylko religii, ale wszelkiej metafizyki i ludzkość znalazła się w okresie zaniku uczuć metafizycznych. Podkreślał, że zadaniem teatru jest wprowadzenie widza w stan wyjątkowy, który nazywał pojmowaniem Tajemnicy Istnienia. Aby przywrócić taki stan przeżywania sztuki, jaki miał miejsce przed wiekami, Witkacy proponował zerwanie z przestarzałymi teatralnymi konwencjami, wyrzeczenie się typowej akcji scenicznej oraz psychologicznej konstrukcji dramatu. Twórca teorii Czystej Formy obsesyjnie dążył do uwolnienia

¹ *Katharsis* (gr. oczyszczenie) – za twórcę koncepcji *katharsis* uważa się Arystotelesa, który pojęcie to zdefiniował w swojej *Poetyce*; opisał *katharsis* doznawane przez aktorów i widzów, następujące po ukończeniu przedstawienia. Elementy, od których *katharsis* oczyszcza, uprzednio podlegają kontroli mechanizmów obronnych, ego lub kontroli społecznej (persony jednostki); uwolnieniu podlegają przede wszystkim kompleksy psychiczne, które dezorganizowały funkcje ego i niepokoiły świadomość. Analogiczne do opisu Arystotelesa doznania rozpoznaje psychologia po dokonaniu aktu ofiary.

² St.I. Witkiewicz, *Czysta forma w teatrze*, Warszawa 1977, s. 57–58.

sztuki teatru od wszelkich przejawów realizmu. Wykluczał tak zwane „wczuwanie się” aktorów w emocje swoich bohaterów i udawanie w przestrzeni scenicznej ich przypuszczalnych zachowań. Przeciwwstawiał się praktykom dawnych mistrzów, które według niego doprowadziły do nudy w teatrze.

Wszystkie swoje sztuki Witkiewicz napisał w tonacji szyderczo-parodystycznej. Jego wyobrażenia oscyluje pomiędzy śmiechem a grozą, dlatego z lubością wyszydza sentymentalne obrazy domowego szczęścia, zniekształca tradycyjne postacie, deformuje utrwalone typy i zachowania. Ośmiesza schematy, stereotypy, burzy tradycje, miesza konwencje i gatunki. Eliminuje z gry aktora przypadek oraz sprzeciwia się okazywaniu emocji. Proponowany przez siebie sposób interpretacji nazywa Witkacy „grą znaczeniową” i określa jej podstawowe założenia. Fundamentem artystycznej gry jest, według Witkacego, „pewne przewyciężenie uczucia w jego scenicznym wyrazie”³. Aktor na scenie musi zapomnieć, że ma ciało. Musi czuć przede wszystkim głowę, a na użytek swojej artystycznej myśli tylko jeden organ: głos, który powinien zostać odcięty od całej strony uczuciowej. Gest, mimika i ruchy nie mogą służyć jakiegokolwiek ekspresji uczuć. Rola musi być pozbawiona wszelkich przeżyć wewnętrznych i psychologicznych aktora-wykonawcy. Psychologia bohatera powinna być tylko środkiem pomocniczym. Formalna gra w takiej konwencji, oparta na matematycznej precyzji, wymaga ogromnej sprawności warsztatowej. Obowiązkiem aktora jest utrzymanie siebie w dyscyplinie muzycznego wirtuoza, który perfekcyjnie panuje nad instrumentem, jakim jest jego ciało. Dlatego podstawą sprawnej techniki aktorskiej musi być umiejętność kontrolowania siebie. Witkacy nakazuje aktorowi wszystkie działania podporządkowywać głowie, a to oznacza samodyscyplinę emocji.

W teatrze Czystej Formy niezbędne jest sprawne wypowiadanie tekstu bez zabarwienia uczuciowego. Zabieg ten ma podkreślać zarówno dźwiękową, jak i znaczeniową wartość słów. Zadaniem aktora jest wypowiadanie zdań, które nie wyrażają jego stanów emocjonalnych, czyli tych stanów, które w sobie wzbudza, a potem szuka dla nich formy. Powinien on w sposób wewnętrznie zimny i kontrolowany stwarzać Czystą Formę, niezależną od wszelkich życiowych związków.

Dramaty Witkiewicza, nim dotarły na scenę, musiały przebyć pełną przeszkód drogę. Problemy z ich zrozumieniem mieli nie tylko inscenizatorzy i wykonawcy, ale także recenzenci i widzowie. Realizatorzy stosowali przeróżne strategie, starając się godzić intencje twórcy z własną interpretacją dramatu.

A jak z Witkacym radzili sobie aktorzy? Przez dziesiątki lat królował na scenie sprawdzony kanon gry realistycznej, oparty na systemie Konstantego Stanisławskiego, który zakładał realizm psychologiczny postaci. Aktorzy nie znali innych technik. Gubili się w niesprawdzonej dotąd na scenie Witkiewiczowskiej metodzie Czystej Formy. Wielu błędziło po artystycznym poligonie doświadczalnym, balansując pomiędzy realizmem i naturalizmem, czarną komedią, groteską i farsą.

³ St.I. Witkiewicz, *O artystycznej grze aktora*, w: *Czysta Forma w teatrze*, Warszawa 1977, s. 169–170.

Nieprzygotowani przez szkoły, często niekonsekwentnie prowadzeni przez reżyserów, zagubieni w bogatej materii dramatu – ratowali się „gierkami” lub nadmierną szarżą. I rzeczywiście, nawet sam Stanisław Ignacy Witkiewicz traktował swoją teorię estetyczną jako ideał trudny do urzeczywistnienia. Nie przewidział jednak, że owa metoda, dotycząca przede wszystkim ekspresji uczuć scenicznych, wyzwoli tak wiele emocji. Nie mógł także spodziewać się zamieszania, jakie wywoła jego nowatorska – jak na owe czasy – dramaturgia.

Pomimo wielu niepowodzeń w okresie międzywojennym, a więc jeszcze za życia autora, inscenizacje Witkacego odegrały istotną rolę w kształtowaniu nowej świadomości estetycznej w Polsce. Rozbiły przestarzałe wyobrażenia o budowie dramatu, przyspieszając proces destrukcji tradycyjnych kanonów scenicznych⁴.

Witkacy jako twórca awangardowy, prekursor teatru absurdu w Polsce, dostarczał repertuaru sprawdzającego się w najrozmaitszych działaniach eksperymentalnych. Inszenizacje jego sztuk wyzwoliły różnorodność form artystycznych z pogranicza teatru, happeningu, performansu, malarstwa oraz sztuki przedmiotu i przestrzeni. Przyczyniły się do rozwoju teatru plastycznego w Polsce, czego najbardziej spektakularnym przykładem były teatry Tadeusza Kantora i Józefa Szajny. Jakkolwiek w podobnym stopniu tworzywem dla obu tych wybitnych twórców był tekst, to jednak praca z aktorem przebiegała u każdego z nich inaczej. Tadeusz Kantor dążył do osiągnięcia pełnej autonomii teatru, aby wszystko, co zdarza się na scenie, stawało się wydarzeniem⁵ wolnym przede wszystkim od naiwnego udawania. Szczególną sławę przyniosły mu lalki prawie naturalnej wielkości, które aktorzy nosili ze sobą. I które tradycyjny teatralny dialog zastąpiły dialogiem między ludźmi i przedmiotami⁶.

Kantor nie zakładał całkowitego wypędzenia żywego aktora ze sceny. Chciał tylko wyznaczyć mu inną formę istnienia. A jednak jego ceremonie charakteryzowała szczególna bezwzględność. Dokonywał na aktorze swoistego gwałtu, zarówno poprzez radykalizm zadawany postaciom dramatu, jak i przez ekstrema na poziomie literatury. Działania Kantora polegały na posługiwaniu się ciałem aktora niczym towarzyszącą mu na scenie marionetą, w którą go „wciskał” na zasadzie bezwzględnego terroru. Kolejnym etapem doświadczenia było „wyciskanie” z marionety-aktora podświadomych, wstydliwych odruchów. Aktor pełnił w tym szyderczym rytuale rolę bezwolnej ofiary, którą inscenizator bezlitośnie dyskredytował i wyśmiewał⁷. Zabiegi godzące w prywatność aktora obniżały jego

⁴ J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973, s. 173–178.

⁵ T. Kantor, *Teatr śmierci*, Wrocław 2004, s. 81.

⁶ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004, s. 109.

⁷ Obrazowym przykładem wszelkich Kantorowskich manipulacji jest film dokumentalny, zatytułowany *Tadeusz.kantor@europa.pl* (2010) w reż. Krzysztofa Miklaszewskiego – wieloletniego współpracownika Kantora. Film jest wspomnieniem sentymentalnej podróży po Europie; ukazuje obraz wielkiego artysty, ale też nieprzewidywalnego człowieka.

samoocenę, przez co stawał się bardziej podatny na wszelkie manipulacje. W taki bezkarny sposób Kantor budował napięcia i relacje sceniczne.

Swoją pierwszą po wojnie realizacją *Mątwy* Witkacego w Cricot 2 (1956), którą powołał do życia zupełnie nowy gatunek sztuki widowiskowej w Polsce – „widowisko-teatr”, Kantor udowodnił, że działania aktorskie są elementem co najwyżej drugorzędnym. Swoją tezę potwierdził w inscenizacji *W małym dworku* (1961). Postaci dramatu poupychał w szafie wraz z workami. I to nie akcja dramatu, ale owa żywa, zdeformowana masa odgrywała tu najważniejszą rolę. Z kolei w *Wariacie i zakonnicy* (1963) specjalnie skonstruowana maszyna wypierała aktorów ze sceny, wściekle i hałaśliwie zagłuszając ich dialogi. Postacie, wypowiadając kwestie bez zaangażowania, jednostajnie szybko, niestarannie, popadały w stany apatii i zniechęcenia. Raz po raz porzucały swoje role, przechodząc w stan prywatności i nie-grania. Aktorzy znajdowali się w ciągłym stanie zagrożenia i nieważności aż do całkowitego wyzerowania. Akcja spektaklu przenosiła się poza scenę lub za niedomknięte drzwi, za którymi toczyły się dialogi. Widzowie nie mieli tam wstępu. Kiedy indziej inscenizator umieszczał akcję sceniczną w szatni⁸, co uniemożliwiało stłoczonej i zdeorientowanej widowni pełne uczestniczenie w przedstawieniu. Można zatem śmiało zaryzykować stwierdzenie, że Kantor reprezentował postawę reżysera totalnego. Dyktatora, który przedmiotowo traktował nie tylko swoich wykonawców. Lekceważył także widzów⁹.

W podobny sposób „używał” aktorów Józef Szajna¹⁰. Jednak tylko na początku swojej artystycznej drogi, kiedy definiował pozycję aktora w relacji do kostiumu i rekwizytu. Z czasem jednak ten oryginalny twórca wypracował swój odrębny styl gry, wyznaczony narracją wizualną, której podporządkowywał słowa i działania sceniczne. Wnosząc czystą sztukę plastyczną do teatru, uczynił z niej spoiwo inscenizacyjne. Dlatego aktor niekiedy stawał się w teatrze Szajny znakiem plastycznym, elementem, dekoracją¹¹. Jednak, w odróżnieniu od Kantora, Szajna cenił indywidualizm i szanował światopogląd swoich wykonawców. Nawet wówczas, gdy wszelkie ich działania bezwarunkowo podporządkowywał swoim wizjom.

W połowie lat 60. XX wieku, po całkowitym zakazie grania Witkacego do 1956 roku, nastąpił renesans jego teatralnej twórczości. Wkrótce jednak okazało się, że powstające w tym czasie spektakle, poza opisanym powyżej eksperymentującym nurtem plastycznym, nie tylko nie poszukiwały nowych sposobów interpreta-

⁸ W *Nadobnisiach i koczokodanach* (1973).

⁹ Fragment dotyczący inscenizacji Tadeusza Kantora został opracowany na podstawie publikacji Krzysztofa Pleśniarowicza *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 115–120.

¹⁰ Józef Szajna (1922–2008) – malarz, grafik, scenograf, reżyser, teoretyk teatru, autor scenariuszy, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; Stworzył autorski Teatr-Galerię (1971) w warszawskim Centrum Sztuki Studio (przekształconym z Teatru Klasycznego). Realizował tam swoją ideę edukacji poprzez swoistą, bo elitarną, popularyzację różnych gatunków sztuki: przede wszystkim poprzez teatr, ale także rozmaite przejawy plastyki (i nie tylko).

¹¹ Z. Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr*, Warszawa 1985, s. 14–15.

cyjnych, ale cofały się koncepcyjnie do konwencji dawno wyeksploatowanych. Toteż w latach 70. twórcy zwrócili się ku sprawdzonemu realizmowi. Pośród wielu wschodzących reżyserów, którzy pojawili się wówczas na polskich scenach, na szczególną uwagę zasłużyły debiutanckie przedstawienia Macieja Prusa, obiecującego aktora i reżysera, który na początku swojej artystycznej drogi terminował w Teatrze Laboratorium w Opolu u boku wielkiego reformatora teatru – Jerzego Grotowskiego. Jednak z perspektywy czasu Prus krytycznie ocenił swój pobyt w tym eksperymentalnym Teatrze. Nie potrafił poddać się panującej tam żelaznej regule klasztornej, zachowując dystans do świata kreowanego przez Jerzego Grotowskiego. Jak przyznaje w rozmowie z Agnieszką Wójtowicz, sprzeciwiał się metodom pracy Mistrza i atmosferze artystycznej komuny. Po dwóch latach zrozumiał, że nie przystosuje się do rygorów obowiązujących w Teatrze 13 Rzędów i odszedł¹².

Maciej Prus, choć zdaje sobie sprawę z tego, że każdy reżyser „mniej lub bardziej cynicznie bazuje na aktorze”, to jednak odrzuca metodę „całkowitego oddawania siebie”. Opierając się na doświadczeniach wyniesionych z Teatru 13 Rzędów stawia tezę, że Grotowski w poszukiwaniach głębszego sensu „przekroczył granicę ingerowania w ludzi”, wyzwalając element okrucieństwa. Wykorzystywał prywatność aktorów i obnażał ich kompleksy. Wydobywał nieświadome impulsy, głęboko skrywane wstydlive emocje. Od takich praktyk Prus, jako reżyser i człowiek, zdecydowanie się odcina. Podkreśla jednak, że w teatrze Grotowskiego nauczył się szacunku do aktora. I tego, że „teatr nie może być małpiarnią”¹³.

Na szczególną uwagę zasługuje jego głośna inscenizacja *Jana Macieja Karola Wścieklicy* Witkiewicza – w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie-Słupsku (1969). Spektakl przeszedł do historii teatru polskiego dzięki jednej z najbardziej ekspresyjnych scen, którą Prus wyjął jakby żywcem z wiejskich opłotków. Po podniesieniu kurtyny z głębi sceny wyfrunęły w stronę skonsternowanej widowni rozgdakane kury. W dalszych odsłonach przedstawienia Witkacowskie kokoty w wytwornych toaletach, na równi z wiejskimi babami, tarzały się w słomie – wolne od typowej minoderii gwiazd, „co to zawsze musiały być śliczne”¹⁴. Tym sposobem spektakl Macieja Prusa wyznaczył nowe standardy grania Witkiewicza w Polsce.

Pod koniec lat 70. pojawił się na firmamencie polskiego teatru Krystian Lupa. Artysta, który stworzył odrębny teatr aktorski, pogłębiony psychologicznie, przeznaczony dla świadomego, „samokreującego się odbiorcy”¹⁵. Ukazywał postaci uwikłane w sprzeczności, pełne psychologicznych niuansów, skrajnych

¹² A. Wójtowicz, *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)*, Wrocław 2004, s. 239–247.

¹³ Tamże, s. 247.

¹⁴ Fragment dotyczący inscenizacji *Jana Macieja Karola Wścieklicy* w reż. Macieja Prusa opisany na podstawie *Wreszcie z sensem*, w: K. Puzyna, *Witkacy*, Warszawa 1999, s. 107–111.

¹⁵ G. Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, s. 11–41.

namiętności. Eksplorując tematy trudne, niedostępne, łamiące obyczajowe tabu, przedstawiał fizjologię aktu twórczego, mroczną stronę istnienia, samopoznanie. Współczesny teatr psychologiczny Krystiana Lupa podjął świadomy dyskurs na temat inicjacji seksualnej, tożsamości płciowej, czy zupełnie nieznanego dotąd homoerotyzmu. Opierając się na ontologii płci, wprowadził na scenę motyw mitu *Androgyne*¹⁶. Krystian Lupa, zaraz po studiach reżyserskich w Krakowie, w jeleniogórskim Teatrze im. C.K. Norwida skupił wokół siebie grupę aktorów-wyznawców, którzy mu bezgranicznie zaufali. Wyzwalał w nich ekshibicjonizm potrzebny do stworzenia kreacji bohatera. Z dramatów Witkacego wydobywał szczególną formę realizmu, śledził symptomy przemian antropologicznych w sytuacjach międzyludzkich. Fascynował go, preferowany przez Witkacego, model artysty poszukującego, który „sam akt ekspresji artystycznej traktuje jako rodzaj aktu całkowitego, angażującego także podświadomość i najbardziej osobiste doświadczenia twórcy”¹⁷. Trzeba przy tym podkreślić, że dramaty, które Lupa „brał na warsztat”, służyły mu tylko za stelaż, porządkujący pracę nad zgłębianiem skrajnych emocji, prześwieczeniem motywacji ludzkich działań. Docieranie do ekstremalnych zachowań, reakcji i stanów polegało na „dotykaniu się poprzez wzajemne relacje na pograniczu prywatności”¹⁸. Opis ten przypomina być może techniki stosowane przez Jerzego Grotowskiego, jednak Lupa odcina się od metod Teatru Laboratorium. Nigdy bowiem nie odwoływał się do reguł klasztornych, bezwzględnej dyscypliny, treningu, etyki. Nie ingerował też na siłę w warsztat aktora i jego intymność.

Krystian Lupa pozostawia aktorom otwarte pole, w które może wkroczyć przypadek – po to, żeby potrafili wykorzystać każde nieprzewidziane zdarzenie jako pożądany przejaw rzeczywistości i włączyć je w strukturę przedstawienia. Wychodząc z założenia, że „często ciekawsze rzeczy biorą się z nieporozumień czy napięć partnerskich niż z pełnej unifikacji pragnień”, Lupa prowokuje, ale nie zmusza aktorów do stąpania po skrajnie osobistej, ekstremalnie intymnej drodze¹⁹. W trakcie wielomiesięcznych prób oswaja ich z przestrzenią, partnerami, sytuacją. Nie oczekuje szybkich rozwiązań. Czeka, aż dojrzeje w nich gotowość do wyznaczonych zadań. W obrębie sytuacji precyzyjnie wyznacza momenty kulminacji czy przemiany. Natomiast w jakości i intensywności działań zakłada

¹⁶ *Androgyn* to istota, w której pierwiastek męski połączony jest z pierwiastkiem żeńskim. Wskazuje na to etymologia wyrazu, pochodzącego z języka greckiego: *aner* – mężczyzna i *geny* – kobieta, czyli mężczyznokobieta. Androgynia może być pojęciem wieloznacznym, ale w tym przypadku oznacza duchową i cielesną jedność mężczyzny i kobiety (androgyn), połączonych w misterium miłości (Eros). Należy odróżnić istotę androgyniczną od hermafrodyty. Androgyn jest istotą, w której pierwiastek męski i żeński tworzą harmonijną j e d n o ś ć. Hermafrodyta natomiast jest biologicznym i psychicznym pomieszaniem dwu płci.

¹⁷ G. Niziołek, dz. cyt., s. 41–43.

¹⁸ Tamże, s. 42.

¹⁹ Odwołuję się tutaj do rozmowy Bogny Podbielskiej z Krystianem Lupą: *Aktorstwo to rozwszcieczenie marzenia* w: „Teatr” 2006 nr 12, s. 56–61.

zmienność i rozwój. Stara się uwrażliwiać aktorów na gotowość do ciągłych zmian, analizy i rozmowy. Dlatego jego przedstawienia nigdy nie są martwe. Ewolują. I to jest w nich najbardziej fascynujące. Lupa akcentuje wielowymiarowy charakter postaci, obejmujący zarówno jej sferę psychiczną, przeżycia metafizyczne, jak i cielesność a więc erotyzm, popędy i instynkty. Uruchamia różne formy kontaktu między ludźmi. Zarówno w słowach, jak i pod słowami. Na użytek pracy z aktorem stworzył swoją nomenklaturę: „jądro marzenia”, „taniec z postacią”, „rozwścieczanie”, „dokopywanie się”, „zamienianie w pejzaż”. Lupa często w pracy z aktorem używa określeń abstrakcyjnych, wręcz metafizycznych, takich jak: energia, twórcze napięcie, materia, pasja, trwanie, samopoznanie. Jednocześnie twierdzi, „aktor i rodząca się w nim postać zawsze pozostają dla niego tajemnicą”²⁰.

Wybitnym polskim reżyserem teatralnym, który potrafił harmonijnie połączyć zainteresowanie formą i historiozofią Witkacego, był Jerzy Jarocki. Swoją przygodę z jego dramaturgią rozpoczął od rozegranej w skrajnie nienaturalistycznym duchu *Matki* w 1964 roku, koncentrując się przede wszystkim na „badaniu relacji między teoriami pisarza a jego dramaturgiczną praktyką”²¹. Nie w pełni zadowolony z tej realizacji Jarocki powrócił do dramatu w 1972 roku, wystawiając go ponownie na Scenie Kameralnej Starego Teatru w Krakowie. Drugą inscenizację *Matki* okrzyknięto arcydziełem, a jego telewizyjna wersja (1976) do dzisiaj stanowi wzorzec teatralizacji tej tak trudnej dla sceny sztuki. *Matka* to laboratorium udręki wzajemnego bytowania²². Studium destrukcyjnej siły rodzinnych związków, w którym postaci dramatu dręczą się wzajemnie, doprowadzając do rozpacz. Każda z nich przeżywa na swój własny sposób ból istnienia.

W doskonale przeprowadzonych zadaniach całego zespołu aktorskiego widoczna jest żmudna praca z reżyserem. Jarocki zwykł rozwarstwiać każdą sytuację, rozpisując ją na wiele znaczeń. Wobec aktorów niepodważalnie przyjmował dominującą rolę. Jednak w pracy nigdy nie ingerował w ich prywatność, przestrzegając granic intymności. Traktował aktora jak wirtuoz swój ukochany instrument, jak medium, które urzeczywistnia jego twórcze zamierzenia. Światowej sławy teatrolog i krytyk literacki, Andreas Wirth, napisał: „Teatr Jarockiego nigdy nie bywa przyjemny, tak zwany wyzwalający śmiech nie leży w jego naturze”²³. Rzeczywiście, przedstawienia Jarockiego nie przynoszą rozładowania, nie wywołują *katharsis*. Jednak dzięki niezwykle wyrafinowanej formie niosą zaspokojenie estetyczne i odczucie bolesnego zawieszenia. Jarocki nigdy nie stawiał kropki nad „i”, nie narzucał rozwiązań. Nie odpowiadał na pytania. W teatrze tak formalnie doskonałym, ale także, co warto podkreślić, „teatrze nagim”, pozbawionym zbędnych ozdób i dekoracji, perfekcyjnym i zdystansowanym – emocje, paradoksal-

²⁰ Tamże.

²¹ B. Guzalska, *Jerzy Jarocki – artysta teatru*, Kraków 1999, s. 190.

²² Tamże, s. 190–202.

²³ A. Wirth, *Teatr Jarockiego*, cz. II, przeł. D. Borkowska, „Dialog” 1991, nr 2, w: tamże, s. 108.

nie, widoczne są na wyciągnięcie ręki. Sięgają najwyższego diapazonu, granicząc z bólem.

Jeśli miałabym odnieść inscenizację *Matki* do literatury współczesnej, to najbliższy wydaje mi się (pomimo wielu odwołań do Gombrowicza) Tadeusz Różewicz. I to nie poprzez teatr absurdu, bo takie skojarzenie wydaje się oczywiste. Ale poprzez poezję, która dzięki jego nowemu systemowi wersyfikacyjnemu nazwana została poezją „ściśniętego gardła”. *Matka* jest spektaklem, w którym wszystkie postaci dławią się własnym cierpieniem i nie potrafią go z siebie wyrzucić. Karwią się nim i męczą w nim, ale trwają – uparcie i zatracencko. To dzieło sceniczne Jarockiego jest moim zdaniem niedoścignionym wzorem idealnego połączenia wszystkich składników teatru. Stanowi efekt idealnej współpracy i porozumienia aktorów z reżyserem. To spektakl na najwyższym poziomie wykonawczym, inscenizacyjnym i ideowym. Piękny i głęboko poruszający.

Nie mogę w swoim przeglądzie recepcji Witkacego nie wspomnieć o szczególnym zjawisku na mapie teatralnej Polski, jakim jest Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem. Przed ponad dwudziestu pięciu laty stworzyła go grupa artystycznych zapaleńców pod przewodnictwem Andrzeja Dziuka²⁴. Początki mieli trudne. Nie było profesjonalnej sceny, sami szyli kostiumy, budowali dekoracje, sprzedawali bilety. W zespole obowiązywały, spisane niczym katechizm, zasady, które nawiązywały do reguł Teatru „Reduta” Juliusza Osterwy. Podstawą była podporządkowana działaniom zespołowym mozolna praca nad doskonaleniem warsztatu. Każdy z aktorów musiał wyeliminować swój naturalny egoizm i powściągnąć ambicje. Taka postawa wymaga dyscypliny, odpowiedzialności oraz znajomości podstaw etyki zawodowej. Dziuk podkreśla, że najważniejsza w jego teatrze jest relacja aktor-widz. Hołdowanie zasadzie „ja a ty” – w duchu Emanuela Levinasa i księdza Józefa Tischnera. Przed każdym spektaklem, z których znakomita większość to dramaty Witkacego, ubrani już w kostiumy aktorzy w drzwiach teatru witają widzów, pomagają im zająć miejsca. Zachęcają

²⁴ Andrzej Dziuk (1954) – reżyser, scenograf, dyrektor Teatru im. St. I. Witkiewicza w Zakopanem. Absolwent polonistyki na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, po roku nauki na Wydziale Filozofii w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, w 1980 roku rozpoczął studia na Wydziale Reżyserii Dramatu w PWST w Krakowie, które ukończył w 1984 roku. Wspólnie z Julią Wernio założył w Zakopanem Teatr im. St. I. Witkiewicza. Sam pomysł zrodził się wśród studentów Wydziału Reżyserii Dramatu i Wydziału Aktorskiego jeszcze podczas studiów; 9 sierpnia 1984 r. wystawiono sztukę Witkiewicza pt. *Pragmatyści*. Po zawarciu oficjalnego porozumienia z Towarzystwem Miłośników Teatru im. Heleny Modrzejewskiej teatr rozpoczął działalność 24 lutego 1985 od wystawienia sztuki *Autoparodia* wg zakopiańskich tekstów Witkacego w reżyserii Andrzeja Dziuka. Siedzibą Teatru przy ulicy Chramcówki jest sala w Hotelu Chałubiński (dawniejszy Zakład Wodolecznicy dra Andrzeja Chramca, później Sanatorium Czerwonego Krzyża przekształcone w Sanatorium im. Chałubińskiego). Andrzej Dziuk wraz z zespołem są laureatami Nagrody im. Konrada Swinarskiego, przyznawanej przez redakcję miesięcznika „Teatr” – „za stworzenie i działalność artystyczną Teatru im. St. I. Witkiewicza w Zakopanem”.

do współuczestniczenia, bo w większości zakopiańskich spektakli widzowie znajdują się dosłownie wewnątrz scenicznej rzeczywistości. W ten sposób emocje wykonawców i widzów podlegają wzajemnej wymianie i wzmacniają ekspresję przedstawienia. Cały ceremoniał teatru w Zakopanem polega na byciu razem²⁵.

Jak już wspomniałam, początek PRL-owskiego okresu recepcji dramaturgii Witkiewicza wyznacza data pierwszej po wojnie premiery *Mątwy* w krakowskim Teatrze Cricot 2 (1956), zaś jego koniec – wprowadzenie stanu wojennego²⁶, który zamyka kolejny etap w powojennych dziejach kultury polskiej²⁷. Po upadku komunizmu w Polsce (1989) teatr szukał swego miejsca w życiu nie tylko kulturalnym, ale także społeczno-politycznym. W atmosferze wielkich oczekiwań nowe myślenie o teatrze po 1989 wyznaczył debiut Grzegorza Jarzyny. Jego kultowy spektakl oparty na dramatach Witkacego utworzył drogę nowej fali reżyserów, wyznaczył kierunek dynamicznych zmian, ośmielił do podejmowania artystycznego ryzyka. Datę premiery *Bzika Tropikalnego* – 18 stycznia 1997 roku w Teatrze „Rozmaitości” – uważa się za cezurę w najnowszych dziejach polskiego teatru.

Jarzyna przełamał utarte teatralne konwencje, stwarzając własny styl. Z pełną świadomością wykorzystał „nowe właściwe epoce środki twórcze”, przyswajając dla teatru to, co wywodziło się z niższych rejonów kultury i co było postrzegane jako kicz²⁸. Posługując się tekstem Witkiewiczowskiego dramatu, ukazał nową rzeczywistość w brutalnym systemie wolnorynkowym, który pojawił się w Polsce wraz z demokracją. W perspektywie „raczkującego” kapitalizmu jego śmiała inscenizacja ośmieszała zarówno Witkacowskich bohaterów na skraju autodestrukcji, jak i system społeczny, niszczący jednostki słabe, które nie potrafiły podporządkować się regułom rynku.

Bzik tropikalny, poprzez swą oryginalną formę, przypomina współczesne scenariusze filmowe, pełne wielkich transakcji, zbrodni i seksu. Wiele motywów, chwytów, gry konwencjami i stylami, których Jarzyna użył w swojej inscenizacji, weszło na stałe do języka nowego teatru. Estetyka nadmiaru i umiejętność łączenia pozornie sprzecznych elementów w spójną całość, wykorzystanie cytatów z popkultury, obecność współczesnej muzyki rozrywkowej, układ scen, który przypomina szybki filmowy montaż, wzorowany na kinie Quentina Tarantino i powinowactwo z niesamowitym nastrojem filmów Davida Lyncha – to wszystko wywołało szok estetyczny, stając się prowokującą ekstrawagancją.

²⁵ Fragment poświęcony Teatrowi Andrzeja Dziuka został opracowany na podstawie książki Barbary Świąder *W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*, Gdańsk 2004, s. 26–33.

²⁶ Za koniec PRL-owskiego okresu recepcji dramaturgii Witkacego uznaje się dzień 12 grudnia 1981 r., w którym odbyła się premiera *Szewców* w szczecińskim Teatrze Współczesnym.

²⁷ Za Januszem Deglerem, który wyróżnił trzy etapy w recepcji dramaturgii Witkiewicza: lata 1956–1963, lata 1964–1971 oraz lata 1971–1981; J. Degler, *Co było i co będzie z Witkacym?*, w: *Witkacy w teatrze końca XX wieku. Materiały z sesji Witkacowskiej Kraków-Ochodza, 3–5 października 1991*, s. 6–7.

²⁸ M. Zielińska, *Tropiki: zagadnienie psychofizyczne*, „Didaskalia” 1997, nr 18, s. 18.

Jednak prawdziwą siłą spektaklu Grzegorza Jarzyny, który terminował u Krystiana Lupy, było penetrowanie zachowań transgresyjnych człowieka, ograniczonego biologią, obarczonego tradycją zachowań i moralnych norm. Bohaterowie Jarzyny usiłują wyzwolić się z konwenansów i cywilizacyjnych rygorów, za co płać najwyższą cenę²⁹. Tekst Witkacego stanowi w przedstawieniu tworzywo i pole do reżyserskich inspiracji. Sceny gwałtowne i ekstatyczne przeplatają się z obrazami nudy i dekadencji. Zmienny rytm spektaklu współtworzy warstwa muzyczna, która niczym romantyczny pejzaż mentalny ilustruje nastroje, lęki i wewnętrzne przeżycia postaci. Aktorzy w pełni poddani wizji reżysera nie dystansują się do swoich działań, nie biorą emocji w cudzysłów, ich gra jest przetrawiona psychologicznie i intelektualnie. Grzegorz Jarzyna przyznaje, że jego strategię twórcze wyznaczane są poprzez aktora. Zawsze poszukuje takiego, który potrafi władać metajęzykami. W opinii Jarzyny reżyser to marzyciel, który powinien dążyć ku doskonałości i harmonii³⁰. Dlatego w jego przedstawieniach ekspresja aktorów nie przerasta emocji ich scenicznych bohaterów, a wręcz przeciwnie – wypełnia je i uzasadnia.

Tytuł mojego artykułu: *Dramaty Witkacego źródłem emocji i ekspresji teatralnej*, dokładnie wyznacza przestrzeń obserwacji. Do podjęcia tego tematu skłoniło mnie parę okoliczności, a wśród nich przede wszystkim ta, że jako aktorka miałam okazję wielokrotnie mierzyć się z dramaturgią Witkacego, pracując na scenach wielu teatrów w Polsce – na przestrzeni ponad dwudziestu lat. Analizując procesy twórcze, które są efektem pracy nad realizacją każdej teatralnej inscenizacji, zwróciłam uwagę na fakt, że nie tylko literatura wyzwala skomplikowane reakcje psychofizyczne. Owszem, sam tekst literacki jest w pracy scenicznej niezwykle istotny. Ale do stworzenia pełnokrwistych postaci, z całą gamą relacji i związków między nimi, potrzebni są żywi ludzie, którzy wcielią się w owe postaci, aby umiejętnie je przedstawić na scenie. Słowem, nie sama tylko literatura uwalnia emocje, które są siłą napędową procesu tworzenia. Nie mówiąc już o ekspresji jako podstawowym środku scenicznego wyrazu. Profesja aktorki teatralnej oraz osobiste doświadczenie artystyczne pozwalają mi na użycie nieco innej perspektywy. Moje przeżycia sceniczne potraktuję więc teraz jako poszerzenie dotychczasowego spektrum badań. Posłużę się przykładem swojego scenicznego debiutu w *Szewcach* Stanisława Ignacego Witkiewicza, który miał miejsce w białostockim teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki (1985) – w reżyserii Wandy Laskowskiej.

Mogę śmiało stwierdzić, że sceniczne dzieje *Szewców* były równie zagmatwane³¹, jak losy białostockiej premiery tego dramatu w 1985 roku, która by omal nie doszła do skutku.

²⁹ Tamże.

³⁰ K. Mieszkowski, *Marzyciel* – odwołuję się tutaj do rozmowy Krzysztofa Mieszkowskiego z Grzegorzem Jarzyną: „Notatnik Teatralny” 2002, nr 24–25, s. 33–41.

³¹ Napisanie *Szewców* zajęło Witkacemu aż siedem trudnych lat (1927–1935), a późniejsze ich losy były nie mniej burzliwe. Witkiewicz, który deklarował odpolitycznienie sztuki,

Premierę *Szewców* zaplanowano jako uroczyste zakończenie sezonu 1985/1986. Spektakl miał być przysłowiowym „gwoździem” teatralnego kalendarza. Legendarna postać reżyserki Wandy Laskowskiej – tej samej, która wprowadzała w okresie powojennym (1959), wspólnie z Józefem Szajną, dramaturgię Stanisława Ignacego Witkiewicza na polskie sceny – miała być gwarantem sukcesu. Dla nikogo nie było tajemnicą, że Laskowska od lat przygotowywała się do tej inscenizacji. Miała już na swoim koncie większość Witkiewiczowskich dramatów³². W jej artystycznym „menu” brakowało tylko *Szewców*. Ówczesny dyrektor Teatru, Jacek Andrucki, przyjął wszystkie warunki uznanej reżyserki. Zaakceptował jej partnerów artystycznych oraz zaproponowaną przez nią obsadę aktorską, wszystko po to, aby znakomitej reżyserce zapewnić pełen komfort w pracy. Scenografię do przedstawienia przygotowywał sam Krzysztof Pankiewicz³³, który już miał

w *Szewcach* skoncentrował się właśnie na kwestiach politycznych i społecznych, przepowiadając zbliżającą się rychło zagładę cywilizacji oraz niebezpieczeństwo systemów totalitarnych. Za życia autora nie doszło do wystawienia tego dramatu. W latach 1950–1955 obowiązywał całkowity zakaz wystawiania Witkiewicza, który zniesiono dopiero w okresie „odwilży” (1956). Prapremiera *Szewców* planowana na 12 października 1957 roku w Sopocie, na Scenie Kameralnej gdańskiego Teatru Wybrzeże, ostatecznie nie doszła do skutku. Po dwóch próbach generalnych z publicznością i próbie prasowej cenzura zdjęła spektakl z afisza tuż przed oficjalną premierą i zakazała dalszych przedstawień. Zygmunt Hübner (1930–1989 – wybitny polski aktor, reżyser, publicysta i pedagog, dyrektor Starego Teatru w Krakowie i Powszechnego w Warszawie) reżyser spektaklu, dopiero w 1972 roku wyjaśnił, że władzom nie spodobały się umieszczone na scenie tablice (zgodne z sugestią autora) z napisami „Nuda” oraz słowo „PAX” na rękawach jednego z Witkacowskich bohaterów. Jako aluzję polityczną do komunizmu cenzura odczytała „czerwony blask” zalewający scenę na koniec II aktu. Przedpremierowe zamieszanie wokół *Szewców* sprawiło, że przez kilka następnych lat wystawiano jedynie fragmenty dramatu. Zajmowały się tym głównie grupy studenckie i nieliczne sceny zawodowe. Na kolejne wystawienie tej bardzo kontrowersyjnej, jak na owe czasy, sztuki trzeba było czekać aż do 1965 roku, kiedy to studencki Teatr Kalambr z Wrocławia przygotowali ją w całości. Ale tak naprawdę *Szewcy* podbili serca widzów w całej Polsce dopiero po krwawych zamieszkach na Wybrzeżu w 1971 roku (w Gdańsku, Gdyni i Szczecinie). I od tego momentu zaczął się ich tryumfalny przemarsz przez wiele polskich scen.

³² Były to kolejno zrealizowane przedstawienia: *W małym dworku i Wariat i zakonnica* (1959) warszawskim Teatrze Dramatycznym, *Kurka wodna* (1964) i *Jan Maciej Karol Wścieklica* oraz *Mątwą, czyli hyrkaniczny światopogląd* (obie inscenizacje z 1966) w Teatrze Narodowym, *Sonata Belzebuba* (1969) w Teatrze Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, *Tumor Mózgowicz* (1974) – zrealizowany w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie-Elblągu.

³³ Krzysztof Pankiewicz (1933–2001) – malarz, scenograf, reżyser. Był autorem scenografii do spektaklu *Jan Maciej Karol Wścieklica*, w reżyserii Krystyny Berwińskiej (1967) w Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie; zrealizował samodzielnie *W małym dworku, Pragmatystów* (1968) w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie-Elblągu, a także *W małym dworku* w Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1974). Zaprojektował scenografię do *Gyubala Wahazara, czyli na przełęczach bezsensu*, w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego (1980) w łódzkim Teatrze Nowym. Pankiewicz próbował budować w oparciu o dramaty Witkacego własną inscenizacyjną wizję widowiska, skupiając się jednak na przekazie ujętym w całość plastycznej kompozycji.

doświadczenia z dramaturgią Witkacego, nie tylko jako scenograf, ale także reżyser. Rolę Księżnej Iriny Wsiewołodnej Zbereźnickiej-Podbereźkiej powierzono aktorce Teatru Wybrzeże w Gdańsku – Joannie Bogackiej³⁴, która właśnie za tę rolę (w reżyserii Marcela Kochańczyka³⁵ w 1983), dostała główną Nagrodę Aktorską na XXIII Kaliskich Spotkaniach Teatralnych.

Jednak nie wszystkie marzenia Laskowskiej mogły się spełnić. Jeszcze na etapie zatwierdzania przez Urząd Wojewódzki tej pozycji repertuarowej pojawiły się problemy, które zaczęły się z czasem piętrzyć. Szybko okazało się, że Joanna Bogacka nie zdoła pogodzić obowiązków w swoim macierzystym teatrze z gościnnymi występami w Białymstoku. Ale to nie wszystko. Znacomity i doświadczony aktor, gwiazda białostockiej sceny, Andrzej Karolak, któremu powierzono wiodącą męską rolę – Prokuratora Scurvy’ego, poważnie zachorował. Po blisko miesiącu zwłoki, gdy wreszcie przystąpiliśmy do prób (celowo zaznaczam: przystąpiliśmy, bo mnie właśnie – wówczas debiutantce, zdobywającej ostrogi sceniczne – przypadł zaszczyt zagrania legendarnej roli Księżnej Iriny), okazało się, że dotychczasowe przeszkody były tylko zapowiedzią ciężącego nad spektaklem *fatum*. Tym razem rozchorował się Krzysztof Pankiewicz. Tak bardzo, że musiał wycofać się z realizacji. Kolejny raz próby zostały zawieszono.

W teatrze najgorszy jest stan niepewności. Aktorzy bardzo dotkliwie znoszą nieoczekiwane przeszkody w swojej pracy, która sama w sobie jest trudna, ponieważ wymaga operacji „na własnej psychice”, a środkiem jej wyrazu jest własne ciało. Dezorganizacja prób rozbija poczucie bezpieczeństwa, które jest podstawą wykonywania aktorskiego zawodu. Wanda Laskowska, osoba twarda i bezkompromisowa, zamierzała już nawet zrezygnować z pracy, do której przygotowywała się przez kilka poprzednich miesięcy. Ten spektakl miał być czymś na kształt ukoronowania jej artystycznych dokonań w dziedzinie scenicznej interpretacji dramaturgii Witkacego. Tymczasem z powodu choroby i rezygnacji scenografa, a także wymuszonej korekty obsadowej, zmuszona do artystycznych kompromisów – w odpowiedzi na gorące prośby dyrektora Teatru zrealizowała spektakl w całkowicie odmiennej, niż zamierzała, konwencji. Nazwała nawet to przedsięwzięcie „grzecznościowym przymusem”.

W takich okolicznościach trudno było oczekiwać zarówno od twórców, jak i (przede wszystkim) od wykonawców harmonijnej współpracy w realizacji tego, jakże feralnego przedstawienia. Zmiany w obsadzie, inni współtwórcy, zmieniona koncepcja i nowa przestrzeń sceniczna – musiały wywoływać nerwowość w pracy. Determinacja zespołu była ogromna, a rozwibrowane na najwyższym diapazone

³⁴ Joanna Bogacka – polska aktorka filmowa i teatralna, absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi; ma na swoim koncie wiele występów w polskich filmach, serialach telewizyjnych i spektaklach Teatru Telewizji

³⁵ Marcel Kochańczyk (1947–2002) reżyser, scenograf. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku oraz Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie.

emocje rozbijały się o kolejne przeszkody. Konfliktom nie było końca. Jednak premiera ostatecznie doszła do skutku i spotkała się z przychylnym odbiorem publiczności. Moja praca aktorska przebiegała pod olbrzymią presją. Targała mną wątpliwość: czy podołam tak odpowiedzialnemu zadaniu? Długo nie potrafiłam zaakceptować zmiany głównego partnera, ponieważ kolega, który przejął rolę Prokuratora przygotowywał się na wcześniejszym etapie prób czytanych do roli Czeladnika II. Trudno i jemu, i mnie było przestawić się psychicznie do nowej relacji. Na dodatek widziałam, niestety, pierwsze projekty scenografii, które wraz z chorobą Pankiewicza odeszły w niepamięć. Pozostał ogromny żal, że coś zaczęło się fantastycznie, a miało skończyć po prostu zwyczajnie. Pani Reżyser była niecierpliwa, wiecznie zdenerwowana i chimeryczna – czemu także trudno się było dziwić. Bo przecież to właśnie ona poniosła największą stratę. Dla Wandy Laskowskiej szansa zrobienia *Szewców* w formie, o której marzyła i do której się od lat przygotowywała, przepadła bezpowrotnie³⁶.

Przywołuję to wspomnienie po to, żeby podkreślić, jak ważną rolę pełnią w teatrze wszystkie okoliczności, nawet te, a może przede wszystkim te, które ukryte są za kulisami. Bankiet po premierze białostockich *Szewców* nie pozostawił złudzeń co do tego, że było to przedsięwzięcie „pod złą gwiazdą”. Wszechobecna atmosfera sensacji, przekonanie o jakimś szczególnym politycznym znaczeniu premiery, osiągnęły swoje apogeum, gdy rozstawione pod Teatrem patroli Milicji Obywatelskiej, czując na wychodzących po spektaklu aktorów, rozpoczęły swoją akcję. Funkcjonariusze MO, niczym Witkacowscy „Dziarscy Chłopczy”, dokonali nocnego przewrotu. W jego efekcie grupa aktorów wraz z dyrektorem Teatru, który stanął w ich obronie, pod pretekstem spożycia alkoholu w miejscu pracy została uwięziona w Izbie Wyrzęźwień. Witkacy pokazał swój złośliwy język z zaświatów. Z pewnością nie był zachwycony faktem, że wbrew jego doktrynie życiowe „bebechowatości” opanowały sztukę, która okazała się daleka od Czystej Formy. W każdym jej aspekcie. Pewnie też nie mógł się spodziewać tego, jak wielkie zamieszanie mogą wywołać jego żartobliwe słowa „Trzeba mieć duży takt, by skończyć trzeci akt”³⁷. Witkacy, który pragnął uwolnić sztukę od codziennej egzystencji, pozbawić ją niepotrzebnych, rozprasających emocji, po raz kolejny sprowokował awanturę, nadając teatralną ekspresję wydarzeniom, o których tylko on mógłby napisać w podobnie szyderczym tonie.

Na koniec podzielę się jeszcze jedną refleksją na temat emocji na scenie teatralnej. Aktorzy wykonują swoją pracę, inspirując się przede wszystkim tekstem literackim – dramatem, adaptacją, scenariuszem. Zawsze jednak pracują we własnym wnętrzu. To, co dzieje się w ich głowie i sercu, co uruchamia ich emocje,

³⁶ Wanda Laskowska już nigdy nie podjęła się realizacji *Szewców*. Wystawiła jeszcze tylko jeden dramat Witkacego, byli to *Oni* (1986), zrealizowani w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, których powtórzyła w 1995.

³⁷ St.I. Witkiewicz, *Szewcy*, akt III, s. 563, w: S. I. Witkiewicz, *Dzieła wybrane. Dramaty*, t. V, Warszawa 1985.

jest niewytłumaczalnym fenomenem. Reakcje chemiczne, które zachodzą w ich organizmach, są niezbadane. Być może właśnie na tym polega tajemnica tego zawodu. Tajemnica emocji i ekspresji teatralnej.

MAŁGORZATA ANDRZEJAK-NOWARA – jest aktorką od urodzenia, jednak dyplom zdobyła zaledwie przed ćwierćwieczem. Balansując pomiędzy magią teatru a rzeczywistością, oddała się studiowaniu ojczystego języka i została filologiem. Stara się utrzymać równowagę ducha i ciała, studiuje więc nadal, a w chwilach wolnych od nauczania (swoich uniwersyteckich „równolatków”) spala kalorie na siłowni. Kocha wszystkie bezpańskie koty, ale mieszka tylko z trzema i z mężem Janem na Wyspie o słodkiej nazwie Pasięka w Opolu nad Odrą.

JOANNA DUBIEL-STONOĞA
UNIERSYTET OPOLSKI

EKSPRESJA W POEZJI I W MALARSTWIE JAKO KRZYK SAMOTNOŚCI I EGZYSTENCJALNEJ TRWOGI

Utrwalił się pogląd, że twarz człowieka „bezpośrednio” odsłania niektóre stany psychiczne, odsłania emocje. W ujęciu teoretyków psychologii, „emocje to tak naprawdę struktury sterujące naszym życiem – zwłaszcza naszymi stosunkami z innymi ludźmi”¹. Nie stanowią one dodatku do ludzkiego życia, lecz stają się jego centrum. Z kolei „Termin ekspresja odnosi się do czegoś, co jest uzewnętrznione – *wyrażone (expressed)*.”² Emocje wyznaczają kierunki pośród naszych działań. „Ekspresje emocji są [zatem] zewnętrznymi, widocznymi znakami wewnętrznych”³ stanów jawiących się na ludzkiej twarzy.

Twarz drugiego człowieka jest – ekspresją. Cytowany przez Józefa Tischnera Emanuel Levinas podkreśla: „twarz to żywa obecność, to ekspresja. Życie ekspresji polega na porzuceniu formy, w której to, co istnieje, ukazuje siebie jako temat, a tym samym ukrywa siebie. Twarz mówi, odsłonięcie twarzy to już dyskurs. Ten, kto odsłania siebie – według słów Platona – przychodzi sobie z pomocą (...) Przedstawić siebie znacząc, to – mówić”⁴.

Malując *Krzyk*, Edvard Munch wkroczył w świat lęku i samotności – w świat emocji, świat ekspresji. Bohaterem tego obrazu jest człowiek stojący na moście. To sam Munch krzyczy. Obejmując swoją głowę, zdradza ogromne przerażenie. Jego żółtawa twarz kojarzy się z czaszką. Jest to twarz uczestnicząca w emocjach. To do nich, do stanu psychicznego głównej postaci, odnosi się plastyczna forma obrazu. Ciemny błękit niemalże przechwytuje rozdzierający głos i odbija go echem przez szeroką zatokę aż pod niebo skrzące się krwistą czerwienią.

Barwy oraz dynamiczne, faliste linie przywołują nastrój grozy krajobrazu. Na drugim planie, na moście oddalają się wolnym krokiem dwie wysokie postaci.

¹ K. Oatley, J.M. Jenkins, *Zrozumieć emocje*, tłum. J. Suchecki, Warszawa 2003, s. 124.

² Tamże, s. 106.

³ Tamże, s. 161.

⁴ J. Tischner, *Filozofia wypróbowanej nadziei*, „Znak” 1974, nr 3 (237), s. 335.

Człowiek pozostaje samotny, a balustrada mostu, dzieląca obraz diagonalnie, wzmacnia poczucie opuszczenia.



Edvard Munch: *Krzyk*, 1893. Narodowa Galeria Oslo.

Nie tylko twarz krzyczy, krzyczy cała postać. Krzyk odsłania wielopłaszczyznową trwogę. Ona sama, jak pisze Martin Heidegger, odkrywa ludzkie „rzucenie w nicłość”, które jest jednak „rzuceniem w bycie”, skazaniem na ujawnianie bytu w jego samym „jest”⁵.

„Trwoga ujawnia się w jestestwie...”⁶. Trwoga Heideggera ujawnia się w jestestwie, ujawnia się w twarzy. Za głosem Bolesława Leśmiana:

Nie znam głosu, co będzie mym głosem,
Nie znam twarzy, co będzie mą twarzą –
.....
Z raną w piersi, zmieniony ogromnie,
Przyjdę jutro, choć nie znam godziny...⁷

Leśmian poszukuje swojej twarzy. Cierpiąc, odsłania trwogę. Krzyk jest wszechobecny w II *Sonecie* R. M. Rilkego. Krzyk, który jest „utworzony z niczego prawie”, i ten, który jest obok, jest właśnie „rzuceniem w nicłość”.

⁵ K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 122.

⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 240 (§40).

⁷ B. Leśmian, *Przyjdę jutro, choć nie znam godziny*, w: tegoż, *Poezje*, Poznań 2008, s. 10.

Jak przejmują nas ptaków krzyk...
 Krzyk utworzony z niczego prawie.
 Nawet gdy dzieci krzyczą w zabawie,
 Krzyk rzeczywisty jest obok nich.

Krzyczą przypadek. W interwały
 tego przestworu (w którego mgły
 krzyk ptaków wchodzi jak ludzie w sny)
 piskliwe kliny powbijały⁸.

Należy zadać pytanie: co wywołało owy krzyk? Jakie emocje się uzewnętrzniły? Pojawia się rozpacz. Krzyczący artysta poddaje się rozpacz. Józef Tischner pisze, że to właśnie artysta „musi się zgodzić na rozpacz, musi wybrać rozpacz. Dopiero w wyborze rozpacz zobaczy on, że nie wszystko jest rozpaczą, że jest w człowieku coś więcej niż rozpacz”⁹.

Odwołuje się on także do filozofii Kierkegaarda, która często odnosiła się do doświadczenia rozpacz. Tischner najpierw stawia pytanie: co to jest melancholia i dlaczego należy się jej pozbyć?¹⁰

W próbie odpowiedzi podkreśla, że, żeby człowiek mógł dotrzeć do doświadczenia rozpacz, musi doświadczyć melancholii. To przez nią trzeba przejść. Lecz przychodzi taki moment, w którym „człowiek musi się pozbyć melancholii”. Tak rozumiana melancholia staje się „historią ducha”¹¹.

Natomiast Kierkegaard wspomina o melancholii, która pożąda przyjemności. Odwołuje się on do melancholii egoistycznej, takiej, która troszczy się o siebie oraz sympatycznej, która troszczy się o drugiego.

W obrazie Edvarda Muncha jawi się zatopiony w melancholii człowiek. Otacza go pejzaż, który tylko z pozoru łagodnie zmierza w dal. Równocześnie podkreśla samotność przedstawionej postaci. Ekspresyjna linia wydobywa kształty z fioletowych płaszczyzn. Pojawiają się łzy, pojawia się melancholia. Stan taki nie obcy jest również w twórczości Tadeusza Micińskiego:

Płyną ciche srebrne łzy
 i fioletów płynie żal
 w nieskończoną ciemną dal¹².

O takiej melancholii można powiedzieć, że jest tłumieniem rozpacz, potrafi nawet zdusić ją wewnątrz. Ponownie przywoływany Kierkegaard poszukuje wolno-

⁸ R.M. Rilke, *Sonety do Orfeusza*, II 26, w: tegoż, *Poezje*, przekł. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 367.

⁹ J. Tischner, *Dramat człowieka*, tekst spisany na podstawie zapisu magnetofonowego wykładów wygłoszonych w PWST oraz UJ w latach 1981–83; S. Grotomirski, oprac., *Zbiory Naukowe WBP*, Opole 1998, s. 29.

¹⁰ Tamże, s. 30.

¹¹ Tamże, s. 31.

¹² T. Miciński, *Płyną łzy...*, tegoż, w: *Poezje*, Kraków 1980, s. 98.

ści wobec rozpacz. Niemalże wykrzykuje: „Doświadczyc rozpacz i być wolnym w obliczu rozpacz!”¹³. Melancholik nie potrafi podać przyczyny swojej melancholii, nie jest w stanie jej opisać i wyjaśnić.



Edvard Munch: *Melancholia*, 1891. Kolekcja prywatna.

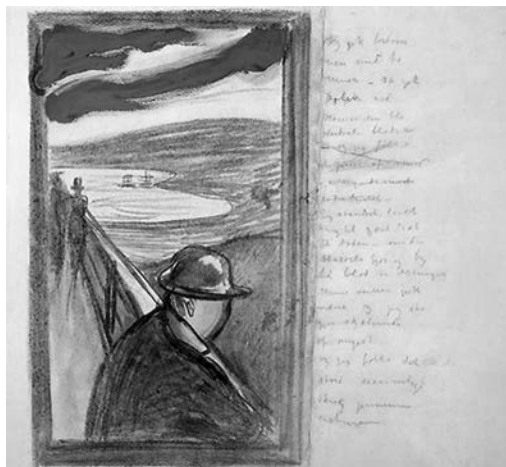
Jeżeli dochodzi do rozpoznania melancholii, ona mija. Wyjaśnienie melancholii zatem doprowadza jednocześnie do jej zlikwidowania.

Pozostaje wtedy rozpacz. Była ona już obecna w obrazie *Krzyk*, a teraz pojawia się w szkicu *Rozpacz*, który powstał przed namalowaniem *Krzyku*. Rysunek ten pozwala nam potwierdzić, że jest to autoportret Muncha. To sam malarz doświadcza samotności. Dotyka go rozpacz. Sam Munch w sposób poetycki zapisuje obok wypowiedzi plastycznej takie słowa:

Szedłem drogą z dwoma przyjaciółmi –
Słońce zaszło
niebo nagle stało się krwią i poczułem
jakby oddech smutku
Zatrzymałem się – oparłem o balustradę
śmiertelnie zmęczony
Nad niebiesko-czarnym fiordem i miastem wisiały chmury kapiące
parującej krwi
.....
Moi przyjaciele poszli dalej a ja zostałem
Drżąc ze strachu z otwartą raną w mojej piersi
Wielki, nie kończący się krzyk przeszył naturę¹⁴.

¹³ J. Tischner, *Dramat człowieka...*, dz. cyt., s. 32.

¹⁴ E. Munch, *Rozpacz*, w: *Wielcy Malarze. Edvard Munch*, red. E. Dołowska, Kraków 2000, s. 13.



Edvard Munch: *Rozpacz*, 1892. Muzeum Muncha, Oslo.

Twórczość Edvarda Muncha wpłynęła na ekspresjonizm jako na kierunek w sztuce. To właśnie ekspresjonizm jawi się w poezji i malarstwie jako krzyk samotności. Krzyczy także bohater *Resurrecturi* – Tadeusza Micińskiego.

Krzyk ogromny w moim sercu bije
 Niby orzeł ślepy i szalony –
 Krzyk ogromny wyciąga swą szyję
 Do lazurów straconej korony,
 A rozdarte krwawiące źrenice
 Patrzą w pustkę i mrok i tęsknicę.

 Rozplakały się ostatnie dźwięki

 Krzyk ogromny w moim sercu bije,
 Niby orzeł ślepy – obłąkany.
 Krzyk ogromny wyciąga swą szyję –
 Na niej dzwonią zrdzewiałe kajdany –
 A rozdarte krwawiące źrenice
 Patrzą w pustkę – i mrok – i tęsknicę.

 Przez niebiosa leci krąg czerwony

 Nadaremno! w nicości ma przystań –
 O jak strasznym jest zgon bez zmartwychwstań!¹⁵

¹⁵ T. Miciński, *Resurrecturi*, w: tegoż, dz. cyt., s. 234.

Tadeusz Miciński w tym utworze nie tylko porusza problem egzystencji, bowiem ból i samotność dotyczą także Tego, co Zmartwychwstanie. Jan Prokop we wstępie do antologii *Poezji Micińskiego* podkreśla emocyjny tok wierszy Micińskiego. Zauważa dokonanie się przełomu ekspresjonistycznego, jako reorganizacji przestrzeni między nadawcą i odbiorcą. „Tekst staje się niejako na oczach odbiorcy, a nie objawia się jako dzieło już skończone – jako rezultat procesu, jako wytwór”¹⁶. Cierpienie, ból, bunt przeciwko rzeczywistości to niektóre z cech estetyki krzyku. Ukazane emocje zostały wyrażone w sposób bardzo obrazowy. Wiersz ma ponury charakter, wszystko w świecie pomiotu lirycznego wydaje się ciemne, szare, czarne – pogrążone w mroku. Poecie zależy na wydobyciu maksymalnej siły emocjonalnej z każdego poszczególnego elementu. Podobnie jak na obrazach Muncha, i tutaj pojawia się też czerwień: „Przez niebiosa leci krąg czerwony”¹⁷. Jest to czerwień zorzy, czerwień krwi – czerwień przerażenia.

Także Alfred Lord Tennyson zauważył podobne, krwistoczerwone widoki nieba:

Czy zagorzałe popioły jakiegoś ognistego szczytu
Zostały wyrzucone tak wysoko, że ogarnęły glob?
Dzień po dniu, przez wiele krwistoczerwonych wieczorów...

.....
Pełen gwałtownego gniewu zachód słońca oślepił¹⁸.

Źródłem inspiracji dla Tennysona, jak i dla Muncha były zarówno obsesje, jak i osobliwe światło rodzinnych stron. Malarz podkreśla, że to

Choroba, Szaleństwo i Śmierć
– to anioły, które czuwały nad
moją kołyską i towarzyszyły mi przez całe życie¹⁹.

Ekspresjonizm jako kierunek w sztuce, który rozwinął się na dobre na początku XX wieku w Niemczech; korzeniami sięgnął do eksperymentów artystycznych przede wszystkim właśnie Edvarda Muncha. Charakterystyczne *expressio* jako wyrażanie, to siła emocji, oddziaływania dzieła na odbiorcę, na emocjonalną sferę jego psychiki. Dzieło ekspresyjne i ekspresjonistyczne – stały się jednością. Artyści chcieli „uchwycić” ekspresję totalną – tak o twórczości niemieckiego malarza ekspresjonisty Ericha Heckla napisał Gustav Schiefler²⁰.

Ponownie samotny człowiek, tym razem ukazany na obrazie Hecla, krzyczy na moście. Intensywne, czyste barwy podkreślają jego emocje, wręcz osaczają go. Wyraźne, zdecydowane linie biegną w nieładzie – wzmacniając ekspresję. On,

¹⁶ J. Prokop, *Konkwistador na morzach mroku*, w: T. Miciński, dz. cyt., s. 19.

¹⁷ T. Miciński, *Resurrecturi*, w: tegoż, dz. cyt., s. 234.

¹⁸ A. Tennyson, *Czy zagorzałe popioły...*, w: A. Kobos, *Pełen gwałtownego gniewu zachód słońca*, <http://www.zwoje-scrolls.com> [dostęp: 10.01.2013 r.].

¹⁹ E. Munch, *Choroba...*, w: *Wielcy Malarze. Edvard Munch*, dz. cyt., s. 3.

²⁰ G. Schiefler, w: *Wielcy Malarze. Ekspresjoniści niemieccy*, dz. cyt., s. 22.

podobnie jak sam Munch, stoi na moście, opuszczony przez przyjaciół. Mimo że miasto go otacza, jego samotność jest jak deszcz...

Samotność jest jak deszcz.
Z morza w przestworze
wznosi się ku wieczorom nad równin bezdroże,
płyne ku niebu i o każdej porze
niebo ją w sobie odwiecznie posiada,
dopiero później stąd na miasto spada²¹.



Erich Heckel: *Pejzaż Drezna*, 1910. Galeria Narodowa, Berlin.

Także Rainer Maria Rilke autor „deszczowej samotności”, czując się nieszczęśliwym, w miarę upływającego życia coraz bardziej wyobcowanym, doświadcza uczucia „rodzącej się dotkliwej samotności pośród ludzi”²². Jego samotność stała się głównym wątkiem wielu listów pisanych do znajomych i przyjaciół. To o samotności pisał jak o najdroższej przyjaciółce. Równocześnie nieustannie potrzebował jej, mówiąc „to właśnie ona muska me skronie rozpalone od pragnień”²³.

Mój świat (...), mając tak niewiele wspólnego z codziennością (...)
dla swego rozwoju potrzebował ciszy i spokoju domu,
który byłby moją własnością, pod rozległym niebem samotności²⁴.

²¹ R.M. Rilke, *Samotność*, w: tegoż, dz. cyt., s. 49.

²² R.M. Rilke, Fragmenty listów obszernie cytowane za: D. Prater, *Dźwięczące szkło. Rainer Maria Rilke. Biografia*, tłum. D. Guzik, Warszawa 1986, s. 27.

²³ D. Prater, dz. cyt., s. 48.

²⁴ Tamże, s. 91.

Rilke lubował się w samotności, a nawet potrzebował jej bezgranicznie. W świecie widział zagrożenie dla własnej samotności. Wręcz tęsknił za swoją samotnością, bo...

Któż mógłby znieść to samotne trwanie
nie podziwiając, jak z niebios anieli
zstępują czasem, by z nim dzielić
co niedostępne dla innych zostanie²⁵.

Poeta dopomina się samotności, wie, że to ona jest jego jedyną miłością, powtarza wielokrotnie: „KaŹde [z nas] musiało bowiem odnaleźć własną samotność”²⁶. Samotność jest przeznaczeniem, ale nie staje się lękiem. Pada pytanie, „któż mógłby znieść to samotne trwanie?” Heidegger pisze, że „Tylko lęk lęka się czegoś w będącym świecie. Natomiast w przypadku trwogi świat nie jest czymś ważnym. Trwoga nie trwoży się przed czymś, co jest bytem wewnątrzświatowym. Świat w trwodze najwycyzejniej znika ze wszystkimi swoimi powiązaniem. Jest to coś zupełnie nieokreślonego”²⁷.

Rodzi się trwoga. W trwodze doświadcza się samotności, co zauważa Rilke:

Choć do mej głębi sięga świat nieznanym,
co może jest pustynią księżycową,
Źadne uczucie nie jest samo dla nich
i zamieszkane jest kaŹde słowo²⁸.

Rilke w wielu swoich utworach porusza problem samotności zgodnie z intencjami malarstwa Kirchnera. Malarz kładzie czyste kolory zdecydowanymi pociągnięciami pędzla, znacząc płótno smugami, z których wyłaniają się formy pozbawione konturu. Rytm konstrukcji mostu podkreśla niemalże osamotnienie tych, co po-
dążają labiryntem ulic świata. Samotność, samotna, samotny...

Pada w godzinach dwuznacznych nad ranem,
gdy wchodzi w świt ulica za ulicą,
gdy ciała, co nic nie znalazły w sobie,
stronią odległe i rozczarowane;
i kiedy ludzie, co się nienawidzą,
muszą ze sobą spać we wspólnym łoŹu:
wtedy samotność płynie z rzekami ku morzu...²⁹

Problem samotności, która na miasto spada, która płynie z rzekami, pojawia się także w dziełach niemieckiego ekspresjonisty Ernsta Ludwiga Kirchnera. To tam

²⁵ Tamże, s. 171.

²⁶ Tamże, s. 111.

²⁷ R.S. Niziński, *Człowiek i trwoga. Nicość w ujęciu Martina Heideggera*, Poznań 2004, s. 45.

²⁸ R.M. Rilke, *Samotny*, w: tegoŹ, dz. cyt., s. 43.

²⁹ R.M. Rilke, dz. cyt., s. 49.

dominują również łamane linie pionowe i przekątne, które nadają obrazom dynamikę, podkreślają emocje. Także na ukazane przez Kirchnera kobiety opada deszcz samotności – one już nie mają siły krzyczeć. Kolorystyka i zestawienia barwne wydobywają ekspresję wielkomiejskiego świata – rozbrzmiewa *Pieśń wieczorna* Georga Trakla:

Wieczorem, gdy chodzimy ciemnymi ścieżkami,
Zjawiają się przed nami postacie nasze blade.
.....
Wiosenne chmury piętrzą się nad mrocznym miastem,
.....
Gdy ująłem twoje smukłe dłonie,
Otwarłaś cicho oczy zdumione,
To było dawno³⁰.



Ernst Ludwig Kirchner:
Kolonja. Most przez Ren.
Galeria Narodowa, Berlin.



Ernst Ludwig Kirchner:
Plac Poczdamski, 1914.
Galeria Narodowa, Berlin.

³⁰ G. Trakl, *Pieśń wieczorna*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, przeł. A. Lam, Tarnów 1992, s. 76.

Przedmiotem poezji Trakla jest sens istnienia, śmierć, zniszczenie i przemijanie. Bohaterki obrazu wiedzą, że życie upływa, a „chmury piętrzą się nad mrocznym miastem”.

W *Zagładzie* Georg Trakl podkreśla, że:

Wciąż dzwonią białe mury miasta.

Pod cierniowymi łukami

O bracie mój, wspinamy się po ślepych wskazówkach – ku północy³¹.

Podobnie jak krajobraz Kirchnera, krajobraz poetycki Trakla nie jest wytworem natury, lecz pejzażem na wskroś artystycznym, odbiciem stanu jego duszy – ekspresją. Poeta, tak jak i malarz, wybiera z krajobrazu to, co w nim dominujące, co robi na obserwatorze i czytelniku najsilniejsze wrażenie. Nie ma ratunku wśród białych murów miasta – ekspresja wzmaga zagładę człowieka. I znowu pozostaje samotność... Samotny jest malarz, samotny jest poeta.



Edvard Munch: *Samotność*, 1892. Muzeum Muncha, Oslo.

Samotności doświadcza przedstawiona na obrazie Muncha kobieta patrząca w dal. Błękitny bezkresnej przestrzeni unoszą się ponad „bezbrzeżny żal.” Jakże inna jest jej samotność – płynąca w dal, jakże otwarta. Cezary Woźniak pisze, że Heidegger określa trwogę jako „wyróżnioną postać otwartości” *Dasein*, jako jego podstawowe położenie. W trwodze świat „staje się” nicością. Aż wreszcie „trwoga stawia człowieka przed nicością”.³² Także Tadeusz Miciński odnosi się do samotności w kontekście żalu i tęsknoty.

³¹ G. Trakl, *Zagłada*, <http://www.portalliteracki.pl/modules.php> [dostęp: 15.01.2013 r.].

³² C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004, s. 37.

Kiedy odejdę w dal
zostanie po mnie żal –
daremny będzie żal,
gdy płynąć muszę w dal.
Lecz tak się łączy żal
z moją tęsknotą w dal –
że patrzę w moją dal –
jako w bezbrzeżny żal³³.

Edvard Munch swoją samotność prezentuje również w *Autoportrecie pod maską kobiety*.



Edvard Munch: *Autoportret pod maską kobiety*, 1891–1892. Muzeum Muncha, Oslo.

Samotny jest Munch krzyczący na moście, samotne są kobiety na placu w Poczdamie, ich twarze zakrywa maska – woal, który ukrywa emocje, równocześnie je obnażając. Takie odkrycie emocji Heidegger odnosi do otwierania jestestwa, które gdy na własny sposób odkrywa świat i przybliża go sobie, gdy otwiera samemu sobie swe właściwe bycie, to owo odkrywanie „świata” i otwieranie jestestwa następuje zawsze jako usuwanie zakryć i zaciemnień, jako kruszenie masek, którymi jestestwo odgradza się od samego siebie³⁴.

Maski stały się także tematem obrazu Emila Noldego *Martwa natura z maskami*. Ponownie „Coś krzyczy”, w wyniku zmiany, powagi? Pojawia się „lęk tajemniczy”. Podobnie jak już wspomniany, nie jest to lęk powszedni. Tutaj także

³³ T. Miciński, *Kiedy odejdę w dal...*, w: tegoż, dz. cyt., s. 105.

³⁴ M. Heidegger, dz. cyt., s. 184.

pojawia się trwoga. Gdy doznamy takiej trwogi, żaden wiadomy byt nie ma znaczenia i „dawne życie kona”³⁵.

Maski! Maski! Niech Eros oślepnie!
Kto wytrzyma jego wzrok promienny,
Kiedy jak przesilenie letnie
Przerywa prolog wiosenny.
Jak znieścacka wśród zwykłej rozmowy
Coś się zmienia, poważnie... Coś krzyczy...
I on nagle rzuca lęk tajemniczy
Jak świątyni wewnątrz na ich głowy.
O, zgubieni, o, zgubieni niespodzianie!
Boskość chwyta w gwałtowne ramiona.
Los się rodzi, dawne życie kona.
A w głębi źródła – łkanie³⁶.



Emil Nolde: *Martwa natura z maskami*, 1911,
Nelson-Atkins Museum Sztuki, Kansas City, Missouri.

Te maski są twarzami – krzyczą. Maski zasłaniające twarze ukrywają uczucia tylko pozornie. Obraz przesiąknięty jest emocjami, poszukiwaniem sensu „a za maską ukryty jest człowiek” – za maską i pośród ukryty jest malarz. Dzieło malarza Jamesa Ensora *Autoportret wśród masek* wbrew pozorom nie ukazuje beztronski karnawału. Jest groteskowym odbiciem wewnętrznych otchłani w formie kłownów, demonów, maskaronów i przerażających postaci. „Te maski podobają mi się również dlatego, że ranią publiczność, która i mnie zraniła” – mówi artysta,

³⁵ R.M. Rilke, *Eros*, w: tegoż, dz. cyt., s. 443.

³⁶ Tamże, s. 443.

w zabawnym sensie wysłałem siebie samego w samotność, w której – gwałt, światło i przepych – maska dominuje³⁷.

Podobnie wypowiada się Leśmian:

Pełen niczyjej ciemności i zgrozy,
Samemu sobie obcą będę marą³⁸.

Maski i ludzie na obrazie Ensora są trudne do odróżnienia: człowiek jest najczęściej wykrzywionym obrazem samego siebie – w najlepszym wypadku, zachowuje jeszcze jakoś postawę i godność.



James Ensor: *Autoportret wśród masek*, 1899. Kolekcja prywatna.

Słowami Georga Heyma ujętymi w wierszu *Cóż to jest? ciemność?* można zadać egzystencjalne pytanie:

„Cóż to jest? Ciemność? Jak ciężka duchota!
Gdzie jestem?” Błądzą trwożne palce ślepo

.....

W obłądnej grozie. Podnosi się, woła:
„Pomocy. Ja się duszę. Ach, pomocy”³⁹.

³⁷ *Maska – tylko inna forma ludzkiej twarzy*, <http://forum.gazeta.pl> [dostęp: 11.02.2013 r.].

³⁸ B. Leśmian, *Noc bezsenna*, w: tegoż, dz. cyt., s. 112.

³⁹ G. Heym, *Cóż to jest? Ciemność?*, w: tegoż, *Wieczny dzień*, przeł. A. Lam, Warszawa 1994, s. 108.

Ta ekspresjonistyczna ciemność – śmierć, wojna, szaleństwo, wyobcowanie, samotność i lęk, to powracający temat w poezji Georga Heyma.

Ekspresjonizm w literaturze i malarstwie to krzyk samotności, to przerażenie, niewyczerpany temat ludzkiego losu, ekspresyjne oddziaływanie na odbiorcę. Ekspresjonizm to niekończący się krzyk. Ekspresjonizm staje się wołaniem o pomoc. A przecież

Wszystko jest puste, jest maską pośmiertną,
Która się tłucze i nic nie ma w środku.
Ni tchu, ni krwi,
.....
Głuche jak lochy biegną korytarze,
Wędrowiec próżno szuka zbawczej lampy,
.....
I coraz ciemniej miasta napierają,
Pełne izb niskich i komórek ciasnych.
I nieba śmierci pochmurną nawiałą⁴⁰.

W ilustrowanej, przez wspomnianego już Ernsta Ludwiga Kirchnera, księdze *Umbra Vitae* (*Shadow of Life*) *Cień życia*, w wierszu Georga Heyma *Umbra Vitae* jawi się artysta – jest sam, woła – krzyczy o pomoc, otacza go ciemność, otacza trwoga. W końcu przychodzi śmierć.



Ernst Ludwig Kirchner, ilustracje – *Księga Umbra Vita*, 1924, Monachium.

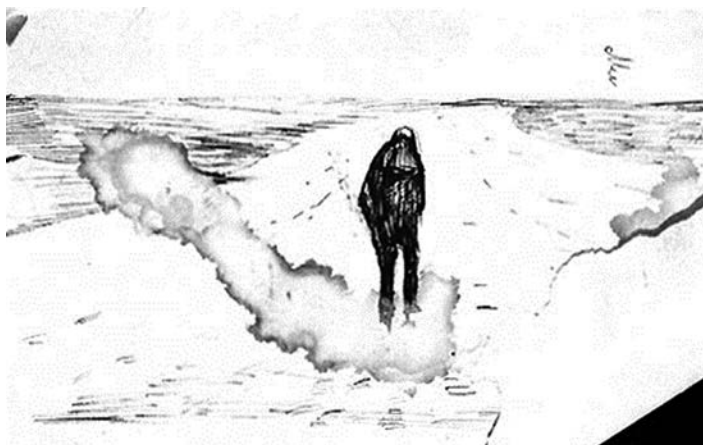
⁴⁰ G. Heym, *Umbra Vita*, w: tegoż, dz. cyt., s. 163.

Opustoszałe mosty widać w dali
I rzeka płynie do późnego kresu.
Rybak sieć ciągnie w kierunku przystani,
Co dawno stoi na umarłym brzegu⁴¹.

Słusznie zauważa Paul Ricouer, że „na poziomie życia, trwoga dotyczy życia i śmierci. Dokładniej jeszcze wykrywa ona, iż życie stale ociera się o śmierć...”⁴².

Z kolei Rilke dialoguje, potwierdzając:

tragicznej skargi maska i żałoba.
Świat jeszcze pełen jest ról, które gramy.
Dopóki nam zależy, czy się podobamy,
gra także śmierć, chociaż się nie podoba⁴³.



Edvard Munch: *Alegoria śmierci*, 1889–1890. Muzeum Muncha, Oslo.

Dla Heideggera „problem śmierci i trwogi przed śmiercią jest źródłem jego metafizyki”⁴⁴. Podkreśla on, że od śmierci, ale także od trwogi przed śmiercią nie należy uciekać. Natomiast odczuwanie przeżywania swojej śmierci ma miejsce dzięki nastrojowi trwogi. *Dasein* Heideggera jawi się właśnie dzięki obecności trwogi, „doświadcza własnej kruchości, to znaczy tego, że istnieje możliwość utraty bycia”⁴⁵. W wierszu *Śmierć* Rilke pisze:

⁴¹ Tamże, s. 164.

⁴² P. Ricouer, *Trwoga rzeczywista i złudna*, tłum. P. Kamiński, „Znak” 1982, nr 5(330), s. 325.

⁴³ R.M. Rilke, *Doświadczenie śmierci*, w: tegoż, dz. cyt., s. 105.

⁴⁴ R.S. Niziński, dz. cyt., s. 48.

⁴⁵ Tamże, s. 52.

Tu stoi śmierć, błękitnawy odwar
We filiżance bez podstawki.
Niezwyczajne miejsce dla filiżanki:
Stoi na wierzchu dłoni.
.....
O gwiazdo spadająca,
pewnego razu z mostu wypatrzona
Nie zapomnieć o tobie. Stać!⁴⁶

Taką gwiazdę na moście, w obliczu trwogi, widział samotny Munch. „To, co nas trwoży, to bowiem świat jako taki”⁴⁷. Powróciła trwoga i estetyka *Krzyku*.

JOANNA DUBIEL-STONOĞA – nauczyciel plastyki – artysta plastyk. Obecnie doktorantka studiów filozoficznych na Wydziale Historyczno-Pedagogicznym Uniwersytetu Opolskiego.

⁴⁶ R.M. Rilke, *Śmierć*, w: tegoż, dz. cyt., s. 423.

⁴⁷ K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 110.

ANNA IGIELSKA

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza

UWERTURA W FILMIE, CZYLI SZTUKA EKSPozyCJI WEDŁUG SAULA I ELAINE BASSÓW (PRZYŁĄDEK STRACHU MARTINA SCORSESE, 1991)

„Byłem w kinie. Płakałem” – zanotował Franz Kafka w swym dzienniku pod datą 20 listopada 1913¹. Poruszony siłą zmysłowego oddziaływania niemego kina był także Thomas Mann, który dla odróżnienia przeżycia widza teatralnego i filmowego odwołał się do porównania teatru z przestrzenią dworu – zimną, wystylizowaną, trzeźwą². Właściwą kinu potęgę emocjonalnego angażowania można by, w uproszczeniu, ująć w dwa paradygmaty: paradygmat wyobraźni i paradygmat „przemocy pokazywania”. Ten pierwszy, jak przekonuje Corinna Müller w swej obszernej pracy *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, odnosiłby się do fabularnego pełnometrażowego filmu niemego, ten drugi – do fabularnego filmu dźwiękowego w jego od dawna kanonicznej postaci. Od momentu rozpowszechnienia się filmu długiego około roku 1911, film niemy, chcąc stać się w pełni konkurencyjną propozycją rozrywki opartej na doświadczeniu fikcji, szedł nie tyle w kierunku ulepszania swych dotychczasowych osiągnięć w zakresie odzwierciedlenia rzeczywistości empirycznej, ile – przeciwnie – porzucał je dla budowania tym większego dystansu względem realności. A zatem film pozbawiony głosu i naturalistycznego koloru w zupełnie inny sposób niż film fabularny w jego dzisiejszym rozumieniu sterował emocjonalnym doświadczeniem widza. Stąd też propozycja jego wyodrębnienia jako utworu zasadzającego się na odmiennym ujęciu medium filmu i operującego całkowicie osobną estetyką oddziaływania³. Szczególna „fantastyczność”⁴ filmu tego okresu determinowała charakter przeżycia kinowego, bliskiego – zdaniem Müller – przeżyciu czytelnika powieści, a opierającego się na stymulowaniu imaginacji widza za pośrednictwem tego, co pokazywane; na tworzeniu sytuacji domagających się

¹ F. Kafka, *Dzienniki (1910–1923)*, przeł. J. Werter, przedmową opatrzył Z. Bieńkowski, Kraków 1961, s. 253.

² C. Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München 2003, s. 148.

³ Tamże, s. 107.

⁴ H. Tannenbaum, *Probleme des Kinodramas*, w: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, hrsg. von J. Schweinitz, Leipzig 1992, s. 313. Cyt. za: C. Müller, dz. cyt., s. 138.

uzupełnienia przez wyobraźnię. W roku 1929 René Clair sugestywnie przedstawiał odchodzenie w przeszłość tego modelu odbioru, zastanawiając się nad tym, czy przypadkiem film więcej nie stracił niż zyskał na pojawieniu się filmu dźwiękowego, który – jego zdaniem – „podbił wprawdzie królestwo zmysłów, ale za to utracił królestwo marzenia”. „Wielokrotnie obserwowałem – pisał w tym samym miejscu – tłum ludzi wychodzących z projekcji filmu dźwiękowego. Sprawiali wrażenie, jakby opuszczali music-hall. Ani śladu owego błęgiego zaczarowania. Śmiało się, rozmawiali lub nucili ostatni refren. Pozostali w rzeczywistości”⁵.

Zacznijmy od generalnego stwierdzenia, iż film jako „medium widzialnej rzeczywistości”⁶ wykorzystuje swój fotograficzny potencjał nie tylko do odwzorowywania, lecz także do przekraczania aktu naśladowania w kierunku kreacji. Tworzy on własną, nową rzeczywistość, która wydarzyć się może w pełni dopiero w akcie jednostkowego odbioru, a zatem w przeżyciu widza kinowego⁷. Pytanie o związek filmu z emocjami jawi się tu wyraźnie jako zagadnienie z poziomu ontologii medium, gdyż dotyczy jego absolutnie fundamentalnej właściwości. Jednym z aspektów estetyki filmu w ujęciu Wernera Faulsticha jest swoista dla tego medium „przemoc pokazywania”⁸, na którą składa się w pierwszej kolejności cały szereg rozwiązań mających na celu podporządkowanie widza oferowanemu mu przeżyciu audiowizualnemu, a więc między innymi operowanie dźwiękiem, muzyką i barwą oraz wytwarzanie napięcia przez odpowiednie ustrukturyzowanie akcji i kształtowanie przebiegu filmu z myślą o finalnej postaci dzieła. Jak zauważa Faulstich, chodzi w tym wypadku o coś więcej niż o „konstruowanie rzeczywistości filmu” – „sam odbiorca staje się tu obiektem przemocy”⁹.

To wstępne ustalenie pozwala odpowiednio umiejscowić problem funkcji sekwencji tytułowej filmu jako mikrostruktury dramaturgicznej, pokazując od razu, że dobrze skonstruowana czołówka może przynależeć do repertuaru technik służących wywieraniu na widza audiowizualnego i emocjonalnego nacisku. W tytule niniejszego tekstu wyeksponowałam określenie „uwertura”, sugerując, że wiele sekwencji tytułowych autorstwa Saula Bassa i tych stworzonych we współpracy z jego żoną Elaine Bass w istocie na to miano zasługuje. Oczywiście, pewnego doprecyzowania wymaga samo pojęcie uwertury jako składowej dzieła operowego. Za punkt odniesienia przyjmuję tu słynną Mozartowską uwerturę do *Don Giovanni* – utwór wzorcowy zarówno jeśli chodzi o możliwości semantycznego obciążenia rozpoczynającej partii dzieła, jaki i o sposób kształtowania dramatu z samego ży-

⁵ R. Clair, *Cinema yesterday and today*, translated from the French by S. Appelbaum, edited and with an introduction by R.C. Dale, New York 1972, s. 141. Przekład z wersji niemieckiej: C. Müller, dz. cyt., s. 150–151.

⁶ W. Faulstich, *Filmästhetik. Untersuchungen zum Science Fiction-Film „Kampf der Welten” (1953/54) von Byron Haskin*, Tübingen 1982, s. 9–45.

⁷ Tamże, s. 44–45.

⁸ Tamże, s. 52–63.

⁹ Tamże, s. 62.

wiołu instrumentalnego, a przy tym unikalny na tle wcześniejszej i współczesnej mu twórczości operowej oraz w perspektywie późniejszej recepcji. Mozart rozpoczyna *Don Giovanniego* od kulminacyjnego momentu akcji, to znaczy od sceny wkroczenia ducha zamordowanego Komandora, a dokładniej mówiąc od czysto instrumentalnego zaznaczenia obecności nadnaturalnej, bezpodmiotowej siły, wyzbytej jakoby swojego *ja*, która w stosownej chwili dopiero przyoblecze teatralną postać umarłego – równie bezpodmiotową i w tym sensie ekwiwalentną względem przebiegu muzycznego¹⁰. Jak pisał Stefan Kunze, kompozytor rozciąga „wielki łuk” między początkiem a zakończeniem dzieła, ustalając łatwo uchwytną analogię w samej warstwie wydarzeniowej, ale i taką, która sięga o wiele dalej, bo aż do antycypacji sposobu istnienia bohatera operowego. Jeśliby wnikać głębiej w materię harmoniczną Mozartowskiej uwertury, okaże się, że jest ona czymś znacznie więcej niż majestatycznym i budzącym grozę wstępem do opowieści o ukaranym rozpustniku, gdyż skupia w sobie informacje na temat logiki całego świata literackiego budowanego w dziele, samej tkanki grzesznego życia Don Giovanniego – ostatecznie potępionego i pochłoniętego nie tylko przez piekielne płomienie, lecz także przez przywrócony stabilny porządek ludzkiej wspólnoty, której prawa poważił się naruścić¹¹. Uwertura stanowi tu bez wątpienia kwintesencję dzieła.

W tym sensie pomysł Wolfganga Amadeusza Mozarta odsłania ogólne możliwości posługiwania się wstępną częścią dzieła do tworzenia kompleksowych powiązań o charakterze antycypującym. Warto zauważyć, iż z wyjątkowym upodobaniem z tego mechanizmu dramaturgicznego korzystał William Szekspir. Nie izolował on sensacyjnych epizodów akcji do działania przez zaskoczenie, bez przygotowania, lecz – właśnie odwrotnie – wyprzedzał je nierzadko zapowiadającym opisem, tym bardziej podsycającym ciekawość widza co do konkretnej realizacji¹². Podobny koncept – choć realizowany przy użyciu innych środków – wpisany jest w filmowe sekwencje tytułowe Saula Bassa (1920–1996), amerykańskiego projektanta, plakacisty i reżysera, specjalizującego się od połowy lat 50. w tworzeniu czołówek. Na tym ostatnim polu jego aktywność rozpoczyna się znamienne, bo od udziału w adaptacji opery *Carmen* w reżyserii Otto Premingera (*Carmen Jones*, 1954), a kończy stałą współpracą z Martinem Scorsese przy jego filmach z lat 90.: *Chłopcy z ferajny* (1990), *Przyłodek strachu* (1991), *Wiek niewinności* (1993) i *Kasyno* (1995), uznawanych zgodnie za jedne z najciekawszych wyzwania dla inwencji Bassa¹³. Wcześniej artysta kilkakrotnie współpracuje z Otto Premingerem – tworząc czołówki między

¹⁰ S. Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1996, s. 376–377.

¹¹ Zob. K. Kozłowski, *Powrót Komandora. Natura i nadnaturala w „Don Giovannim” Wolfganga Amadeusza Mozarta*, w: *Opera i dramaty muzyczny. Szkice*, Poznań 2006, s. 83–91.

¹² *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, hrsg. von I Schabert, Stuttgart 2009, s. 256–257.

¹³ M. Althen, *IntroSpection. Die wunderbare Welt des Saul Bass*, „Steadycam” 1996, nr 32, s. 39. P. Haskin, „Saul, can you make me a title?": *Interview with Saul Bass*, „Film Quarterly” 1996, t. 50, nr 1, s. 11.

innymi do jego *Złotorekłego* (1955) i *Anatomii morderstwa* (1959) – z Johnem Frankenheimerem, a także – przy *Zawrocie głowy*, *Północ-północny zachód* i *Psychozie* – z Alfredem Hitchcockiem. Na bogaty dorobek filmowy Bassa składają się pięćdziesiąt trzy sekwencje tytułowe (część z nich zrealizowana przy współpracy Elaine Bass), epilogi, opracowane i wyreżyserowane segmenty wewnątrzfilmowe (ostatnia walka niewolników w *Spartakusie* Kubricka, 1959, sekwencje wyścigów w *Grand Prix* Frankenheimera, 1966, epizod pod prysznicem w *Psychozie*, 1960) i kilkanaście filmów krótkometrażowych, w tym jeden nagrodzony Oscarem (*Why Man Creates*, 1968)¹⁴. O tym, jaka poetyka opanowała filmowe sekwencje tytułowe w połowie lat 50., gdy obowiązkiem stało się bardziej wyczerpujące prezentowanie nazwisk osób zaangażowanych w tworzenie filmu, przekonuje skomponowana przez Bassa w manierze prześmiewczej czołówka musicalu Gene'a Kelly'ego *That's Entertainment, Part II* (1974) – uosobienie tego, co sam Bass nazywał „funny little tapdance”¹⁵, traktowaniem sekwencji otwierającej jako nic nieznaczącego podkładu pod napisy.

Wielokrotnie powtarzanym *credo* artysty – całkowicie wyjątkowym na tle panujących norm – była redukcja, metaforyzacja i wieloznaczność prostego motywu graficznego oraz zdecydowane przyznanie rangi już pierwszemu obrazowi pojawiającemu się przed odbiorcą na ekranie. Mając świadomość wywieranej przez film „przemocy” na widzu, artysta zauważał bardzo przenikliwie, iż „relacja filmu do widza jest autorytarna. Idzie się do kina, siada – i staje się więźniem. Teoretycznie mamy możliwość opuszczenia sali, ale proszę zapytać samych siebie, kiedy ostatnio wyszli Państwo z filmu przed końcem, obojętnie, czy się Państwu podobał, czy nie. Ten stopień kontroli trzeba wkalkulować. Przykuwa się widza do jego fotela i należy przyjąć tę odpowiedzialność. Nawet jeśli wywołuje się irytację, wywołuje się też zawsze emocje: mogą Państwo być wściekli, zdezorientowani albo znudzeni, w każdym razie będziecie nadal siedzieć”¹⁶.

Na temat własnego podejścia do pracy oraz estetycznej i dramaturgicznej różnorodności zastosowań filmowych sekwencji otwierających Bass wypowiedział się nie tylko jako doświadczony praktyk uznający bezwzględnie osobność każdego poszczególnego dzieła, lecz także jako twórca precyzyjnie rozumiejący sposób istnienia obrazu filmowego jako takiego: „Najpierw stawiam sobie pytanie: „Jaki typ otwarcia służy filmowi najlepiej”? Czasami jest to prolog, czasami nasuwa się rozwiązanie zrekapitulowania tego, co działo się przed rozpoczęciem historii. Kiedy indziej znów właściwsze wydaje się znalezienie jakiejś trafnej metafory, by w ten sposób przygotować atmosferę filmu bez wytwarzania bezpośredniego związku z opowiadaną historią. Wybieram takie wprowadzenie, które wydaje mi się najbardziej efektywne. Montaż, cięcie *staccato*, bardzo sobie cenię. Lubię składać

¹⁴ Zob. D. Kothenschulte, 2\$.... *and change. Der Stil eines glamourösen Minimalisten*, „Steadycam” 1996, nr 32, s. 53.

¹⁵ S. Blau, *Saul Bass 1920–1996*, „Steadycam” 1996, nr 32, s. 34.

¹⁶ Cyt. za: L.-O. Beier, G. Midding, *Strukturen & Formen. Was macht die Arbeit von Saul Bass aus?*, „Steadycam” 1996, nr 32, s. 43.

obrazy z wielu małych cząstek. Proces ten porównałbym z pracą nad mozaiką lub puzzlami. Fragmenty ułożą się ostatecznie w całościowy obraz dopiero w głowie widza i uświadomią mu, że istnieje totalność, której na ekranie nigdy w pełni nie będzie widać. To bardzo dynamiczny rodzaj komunikacji: powstaje pewne szczególnie napięcie, które o wiele silniej wciąga widza w film¹⁷.

Spośród wielu prac Saula Bassa wybrałam jedną – czołówkę filmu *Przylądek strachu* Martina Scorsese (1991) – którą analizuję głównie ze względu na sposób operowania barwą jako środkiem wyrazu stymulującym emocje widza i pełniącym szczególną funkcję dramaturgiczną.

W swej systematyce sposobów pojawiania się barwy w rzeczywistości empirycznej David Katz wyróżniał trzy rodzaje barw: powierzchniowe (*Oberflächenfarben*), wolne lub płaszczyznowe (*freie Farben, Flächenfarben*) i przestrzenne (*Raumfarben*). Cechą tych ostatnich – jako przykład może tu posłużyć zieleń wody w akwarium i biel mgły – miałyby być transparentność oraz wrażenie wypełniania przestrzeni we wszystkich trzech jej wymiarach, a ponadto możliwość rozpoznania przebijających przez nią przedmiotów¹⁸. Zdaniem Katza barwa przestrzenna powstaje zwłaszcza wtedy, gdy w taki sposób oświetlimy pustą przestrzeń białym lub kolorowym światłem, że światło to stworzy oddziaływania barwne¹⁹. Wszystkie te aspekty jawienia się barwy wyzyskują Saul i Elaine Bassowie w dwu i pół minutowej sekwencji tytułowej *Przylądka strachu*. Czołówkę otwiera obraz falującej wody oświetlonej złotawym światłem zachodzącego słońca, od strony fabularnej odpowiadającym kolorystycznie porze dnia, w której łódź rodziny Bowdenów – chwilę wcześniej obserwowana przez Maxa Cady'ego (Robert de Niro) – cumuje przy nabrzeżu. Następnie, symultanicznie z wprowadzeniem niepokojącego tremola smyczków, woda zmienia odbicie na błękit nieba i skrawek nabrzeża, ale to lądujący czarny ptak, w pewnej mierze uosobiony w złowrogim brzmieniu instrumentów dętych, na moment koncentruje na sobie całą uwagę. Pierwszy *climax* muzyczno-kolorystyczny osiągnięty zostaje po przeprowadzeniu sekundowego ruchu smyczków przez *crescendo* orkiestrowych werbli, kotłów i uderzenie gongu (dominanta w e-moll) do kadencji zwieńczonej czterodźwiękowym motywem trytonowym (e-h-b-e) przejętym przez Elmera Bernsteina z oryginalnej ścieżki dźwiękowej Bernarda Herrmana²⁰. To tutaj po raz pierwszy obraz całkowicie się odrealnia, tracąc tymczasowo swoją

¹⁷ Tamże, s. 45.

¹⁸ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 30.

¹⁹ S. Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg 2009, s. 127.

²⁰ Szczegółowa analiza muzyki Bernarda Herrmana w: B. Wrobel, „Cape Fear”: Music by Bernard Herrmann. *Rundown analysis* by Bill Wrobel, http://www.filmscorerundowns.net/herrmann/cape_fear.pdf [dostęp: 22.04.2013 r.]. Oryginalna partytura kompozytora znajduje się w University of California w Santa Barbara. Za konsultację muzykologiczną, a także za zwrócenie uwagi na interesujący kontekst stylistyczny kompozycji Bernsteina – operę Claude'a Debussy'ego *Pelléas et Mélisande* – dziękuję doktor Katarzynie Liseckiej i doktorowi Tomaszowi Liseckiemu.

przeźroczystość na rzecz tym lepszego wyeksponowania rdzawo-czerwonych smug. Zderzone z dysonującymi współbrzmieniami, uzyskują swoje emocjonalne dopełnienie w przebijającej z tafli wody ludzkiej twarzy. Bass, w pełni świadomy sięgania po obraz bardzo już wyeksploatowany, wierzył, że aby wzmocnić siłę wyrazową oka jako motywu wizualnego, należy poszerzyć jego użycie o „moment zaskoczenia lub nawet dodać mu jakiś nowy wymiar”²¹. Tak też dzieje się i w tym przypadku. Cała kolejna minuta sekwencji – głównie dzięki uporczywemu podsycaniu dialogu rogów ze smyczkami, sporadycznie tylko dramatyzowanemu przez dopowiedzenia fletów – buduje drugi łuk napięcia, efektownie zwieńczony powrotem skrzypcowego tremola i tuż za nim pojawieniem się w wodnym odbiciu męskiej sylwetki obrysowanej znanym już z *Zawrotu głowy* Hitchcocka oliwkowym „neonowym” światłem²². Zauważmy, że w *Przylądku strachu* z roku 1962 w reżyserii Johna Lee Thompsona muzykę tę słyszymy po raz pierwszy dopiero w sekwencji wydarzeń rozgrywających się na rzece, a dokładniej mówiąc wtedy, gdy śledzony przez Maxa Cady’ego (Robert Mitchum) detektyw Charlie Sievers (Telly Savalas) wraca motorówką z przystani Bowdenów. W oryginalnej wersji Herrmanna tempo tego pasażu muzycznego jest znacznie szybsze (półnuta=104) w porównaniu z wersją adaptowaną dla Martina Scorsese (półnuta=72) i zawiera liczne rubata. Po raz drugi ten sam materiał muzyczny wprowadzono – analogicznie do filmu Thompsona – w scenie na Cape Fear River, tyle że w nieco szybszym wariacie z rubatami (półnuta=88)²³.

Jakby umyślnie Saul i Elaine Bassowie wyciszają barwy na moment przed osiągnięciem punktu kulminacyjnego sekwencji otwierającej, zamieniając powierzchnię wody w niemalże czarno-białą ruchliwą strukturę, by tym silniej zaakcentować końcową grę barw – zalewanie zielono-niebieskiej płaszczyzny czerwienią. Z pewnością nieprzypadkowo obsadzono tu w roli oponentów parę barw dopełniających, które – jak zauważa Andreas Feininger – „z estetycznego punktu widzenia wzmacniają się nawzajem. Podobnie jak w przypadku czerni i bieli, obecność każdej z nich powoduje, że ta druga wydaje się jaskrawsza”²⁴. Intensywność oddziaływania czystej barwy spektralnej – w sekwencji Bassów reprezentowanej przez czerwień – Christian Mikunda porównywał do oddziaływania skrajnie jasnego światła²⁵. Jako barwa o najdłuższej długości fali w widmie optycznym (ok. 650–700 nm), niejako samostnie atakująca oko, czerwień występuje tu w funkcji mocnego sygnału zagrożenia, dookreślonego semantycznie przez motyw spadającej kropli. Sugestywne, choć

²¹ L.-O. Beier, G. Midding, dz. cyt., s. 44.

²² Zob. *Hitchcock/ Truffaut*, we współpracy z H. Scott, przeł., oprac. i posłowiem opatrzył T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 228: „Później, kiedy Stewart spotyka Judy, wybrałem na jej mieszkanie Hotel Empire na Post Street, ponieważ na fasadzie tego hotelu jest zielony neon, migoczący bez przerwy. To pozwoliło mi wywołać ten sam efekt tajemnicy w scenie wyjścia dziewczyny z łazienki; jest oświetlona przez zielony neon jakby istotnie wracała ze świata umarłych”.

²³ J. Godsall, „Cape Fear”: *Remaking a film score*, „The Soundtrack” 2011, t. 4, nr 2, s. 124–125.

²⁴ A. Feininger, *Nauka o fotografii*, przeł. A. Voellnagel, Warszawa 1987, s. 336–337.

²⁵ Ch. Mikunda, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien 2002, s. 254.

w istocie bardzo proste powiązanie antycypacji muzycznej i kolorystycznej sprawia, że – podobnie jak uwertura Mozarta – od strony dramaturgicznej sekwencja tytułowa wyraźnie zapowiada kulminacyjny moment filmowej narracji.

Kolor krwi antycypuje podstawowy motyw fabularny morderstwa, dozowany w myśl właściwej gatunkowi thrillera zasady stopniowego odsuwania się od uporządkowanej, „normalnej” codzienności²⁶. W subtelnym nawiązaniu do *Zawrotu głowy* we wstępnej sekwencji filmu, kiedy to Leigh Bowden (Jessica Lange) – podobnie jak Midge (Barbara Bel Geddes), projektantka bielizny z filmu Hitchcocka i przyjaciółka cierpiącego na akrofobię Johna Fergusona (James Stewart) – siedzi przy stole kreślarskim i wymyśla logo dla biura podróży, idea połączenia aspektu ruchu i stabilności wyrażona zostaje wprost w dialogu z córką Danielle (Juliette Lewis) i dodatkowo skonfrontowana z tematem dzieła Hitchcocka przez chwilowe zatrzymanie w kadrze arkusza z narysowanym motywem spirali²⁷. Przywołanie tematu jedności przeciwieństw – ruch *versus* bezruch – to pierwsza, werbalna i graficzna, zapowiedź grozy, która nawiedzi dom Bowdenów.



M. Scorsese, *Przylądek strachu* (USA 1991). Zapowiedź głównego tematu thrillera: Leigh Bowden (Jessica Lange) projektuje logo, które łączyłoby w sobie element ruchu i stabilności.

²⁶ Zob. G. Seeßlen, *Kino der Angst. Geschichte und Mythologie des Film-Thrillers*, Reinbek bei Hamburg 1980, s. 13–39.

²⁷ Z wypowiedzi Saula Bassa wynika, że artysta od dawna fascynował się formami spiralnymi wytwarzanymi przez XIX-wiecznego francuskiego fizyka Julesa Antoine’a Lissajous. Zainspirowany jego wynalazkiem wahadła, którego ruch rejestrowany był na papierze w postaci wyrysowanych linii, Bass nabył rozprawę Lissajous, skonstruował prywatne wahadło oraz stworzył pierwsze własne rysunki. Kiedy Alfred Hitchcock złożył mu propozycję wyreżyserowania czołówki do *Vertigo*, spiralne projekty wymagały tylko odnalezienia. Jak wspomina Bass, po przeczytaniu scenariusza filmu, natychmiast o nich właśnie pomyślał. Zob. L.-O. Beier, G. Midding, dz. cyt., s. 43–44.



A. Hitchcock, *Zawrót głowy* (USA 1958). Cierpiący na akrofobię John Ferguson (James Stewart) próbuje utrzymać łaskę w pozycji pionowej; metaforyczne wprowadzenie wyjściowego problemu filmu.



M. Scorsese, *Przyłodek strachu* (USA 1991). Nawiązanie do Hitchcockowskiego motywu spirali z czołówki *Zawrotu głowy* zrealizowanej przez Saula Bassa.

Przybliżające się coraz bardziej zagrożenie, jednoznacznie zapowiedziane w czołówce przez wybór barwy czerwonej, manifestuje się strukturalnie pod postacią serii krwawych wydarzeń, którą rozpoczyna powrót byłego więźnia, Maxa Cady'ego, do New Essex po czternastu latach więzienia. Najpierw Cady dobitnie zaznacza swoją obecność znielowanemu prawnikowi, następnie morduje psa Bowdenów, dotkliwie okalecza bliską współpracowniczkę Sama, struną od fortepianu morduje opiekunkę córki Bowdenów i chroniącego ich prywatnego detektywa Kerseka, po czym – w ostatecznej konfrontacji na łodzi – przystępuje

do ataku na całą rodzinę. Przemysłane operowanie barwą nie kończy się jednakże na prostej symbolicznej antycypacji tragicznych zdarzeń. Reżyserzy sekwencji tytułowej i Scorsese instrumentalizują poniekąd zjawisko barwy w celu oddania zacieśniającej się stopniowo relacji dwóch światów: świata rodziny Bowdenów i pozornie tylko destrukcyjnego go świata zła uosabianego przez Maxa Cady'ego. Wieloznaczność estetyki obrazu negatywowego, wprowadzonego po raz pierwszy w zakończeniu czołówki, dopuszcza i taką interpretację, choć początkowo jawi się on jeszcze jako niedoprecyzowany sygnał odwrócenia porządku i zwraca raczej uwagę na wprowadzony do opowieści tryb wspomnienia. Opowieść córki Bowdenów, wyznaczająca tryb narracji filmowej, rozpoczyna się od słów *My reminiscence*, którym towarzyszy rzucająca się w oczy ewolucja barw – od ujęcia negatywowego przez czarno-białe do barwnego, oddającego naturalny wygląd skóry. Po raz drugi zabieg ten zastosowano około piętnastej minuty filmu, w jego ekspozycji.



M. Scorsese, *Przylądek strachu* (USA 1991). Od estetyki ujęcia negatywowego poprzez czarno-białe do kolorowego: dwukrotne zastosowanie rozwiązania polegającego na ewolucji barw w funkcji metafory przenikania pod powierzchnię.

Łóżko Bowdenów, oświetlone kolorowymi światłami fajerwerków Maxa Cady'ego, staje się pierwszym wyraźnym obiektem przemocy i znakiem ingerencji przestępcy w życie rodziny, jako że dochodzące z zewnątrz barwne światła, dosięgają małżonków w sytuacji najbardziej intymnej. Uchwycone w kadrze splecione dłonie i dwie złote obrączki funkcjonują jako ostatni tak mocny

sygnał jedności małżonków. Aby jeszcze bardziej zaznaczyć dramaturgiczną funkcję epizodu, Scorsese eksploatuje naturę barwnego zjawiska w rozmaitych jej wymiarach. Najpierw wyobcowuje ujęcie dłoni przez zastosowanie estetyki obrazu negatywowego i czarno-białego, jak gdyby informując w ten sposób widza o rzeczywistych zamiarach Cady'ego. Zdecydowane odejście od koloru jawi się tu jako sygnał zwrotu ku wnętrzu, zapowiedź chęci penetracji związku Bowdenów. Jednocześnie barwa – znak obecności konkretnej wrogiej siły – ulega niemalże animizacji w kolejnych przekształceniach figury konfrontacji ze złem. Eksponując najpierw – podobnie jak w czołówce Bassów – naturalny kolor skóry pani Bowden, Scorsese uzyskuje „zerowy” punkt wyjścia do aż trzykrotnego wykorzystania ujęcia monochromatycznego w roli czegoś więcej niż tylko wyobcowującego przejścia montażowego. Intensywne oddziaływanie żółtej, a później nasyconej czerwonej barwy, sprzężone z diabolicznym trytonowym motywem muzycznym Bernarda Herrmanna²⁸ i dwukrotnym najazdem kamery, z jednej strony umotywowane zostało realistycznie poprzez zharmonizowanie efektu z feerią światła dochodzących z zewnątrz budynku, z drugiej zaś funkcjonuje jako unaocznienie aspektu nieaktywnego jeszcze w pełni w planie fabularnym i w tym sensie reprezentuje sam naruszony porządek rzeczywistości. Scorsese w niebanalny sposób wykorzystuje w tym miejscu środek wizualny o bardzo starej proveniencji, wypróbowany przez film już w początkach jego istnienia dzięki opanowaniu techniki barwienia taśmy filmowej zwanej wirażowaniem. Siłę oddziaływania estetyki jednokolorowego obrazu znamy chociażby z zabarwionych na niebiesko scen filmu *Nosferatu – symfonia grozy* Friedricha Wilhelma Murnaua (1921/22) w jego zrekonstruowanej wersji. Jak pisze Susanne Marshall: „monochromatyczność obrazów nadaje się szczególnie do ewokowania odmiennej rzeczywistości psychologicznej, poza codzienną świadomością postaci. Radykalna redukcja palety barwnej zawsze odciąga wzrok od powierzchni obrazu ku głębi tego, co podświadome, prowadzi tam, gdzie zniesione są granice między uczuciem a rozumem, wspomnieniem a oczekiwaniem. (...) Barwy w monochromatycznym obrazie filmu niemego dosłownie, niczym w portrecie emocjonalnym, wyciągają na światło dzienne to, co ukryte. Dzięki temu, co widzialne, kino ogarnia to, co niewidzialne”²⁹.

Wizja monochromatyczna, w *Przylądku strachu* inscenizowana wyłącznie dla widza, czerpie swe oddziaływanie między innymi także z zaprzeczenia sposobu percepcji rzeczywistości empirycznej³⁰. Figuruje tu jako pierwszy moment materializacji grozy, wstęp do serii krwawych wydarzeń oraz pierwszy akt szczególne-

²⁸ W przeciwieństwie do filmu Johna L. Thompsona, w którym motyw tytułowy pojawia się tylko w czołówce i napisach końcowych, w przeróbce Martina Scorsese funkcjonuje on dodatkowo na prawach leitmotywu skojarzonego z postacią Cady'ego. Por. J. Godsall, dz. cyt., s. 126 (autor nie uwzględni omawianego tutaj przykładu).

²⁹ S. Marschall, dz. cyt., s. 294, 298.

³⁰ Tamże, s. 294.

go procesu sądowego i dydaktycznego, przeprowadzanego przez byłego skazańca na winnym Samie Bowdenie – rozwiązanie, którego nie ma, rzecz jasna, w pierwotnej czarno-białej wersji filmu z roku 1962.

Postępowanie pierwszego filmowego Maxa Cady'ego pozbawione jest motywacji innej niż osobista chęć odwetu; Sam (Gregory Peck) – przypadkowy świadek przestępstwa, a później prawdomówny świadek sądowy – jest postacią nieskazitelną; nie widzimy też jakichkolwiek oznak nadwątlenia relacji uczuciowych łączących go z córką i żoną. W filmie Martina Scorsese dramat rodzinny jest znacznie bardziej zniuansowany: zemsta więźnia ma w sobie coś ze słusznego gniewu, gdyż wina (zatajenie dowodów sądowych) jest w punkcie wyjścia przede wszystkim po stronie prawnika. Co więcej, kłótnie małżeńskie odsłaniają niebezpieczne podejrzenia o zdradę, a kontakt z dorastającą córką wydaje się coraz trudniejszy. W efekcie odnosimy wrażenie, że walka, którą toczą Bowdenowie, jest w pierwszym rzędzie ich własną walką o bycie razem, wyzwoloną tylko przez pojawienie się Cady'ego i brutalne wyegzekwowanie na filmowym protagoniście przyznania się do własnego fatalnego błędu. Korzystając ze sformułowania Georga Seeßlena, można by powiedzieć, że mamy tu do czynienia z „formą odwróconego uwolnienia, uwolnienia, które zostaje wymuszone”³¹ oraz z typem bohatera, któremu zetknięcie ze złym przynosi potrzebne odrodzenie³². Rys konformistycznego poszukiwacza przygód, sprytnie zatajającego przed żoną istnienie drugiej kobiety, wychodzi na jaw przy okazji romansu Sama z młodszą koleżanką z pracy. Na kwestii oszukiwania koncentrują się także komentarze samej Leigh Bowden, krytycznie postrzegającej zarówno obecny, jak i dawny sposób pracy męża – mówi się o „walce nie *fair*” (*You know how to fight dirty. You do that for a living*)³³ i o „starym chytrym Samie” (*I remember those days, old slippery Sam*)³⁴, sprytnie wygrywającym „śliskie” sprawy. Mimo znakomitej oceny aktualnej sytuacji, słusznym obaw o bezpieczeństwo rodziny i nasilającego się zagrożenia, Sam Bowden dopiero w chwili bezpośredniej konfrontacji na łodzi i ryzyka utraty życia przyznaje się przed swym brutalnym sędzią, żoną i córką do działania niezgodnego z prawem.

Max Cady kończy swą – jak mówi – wergiliuszową misję prowadzenia w głąb piekła odśpiewaniem hymnu Samuela Stennetta *On Jordan stormy banks I stand* i pozostawieniem głównego bohatera w sytuacji rozterki i refleksji, bardzo zbliżonej do tragicznego uwikłania Szekspirowskiego Makbeta w mord na Duncanie (*Makbet II, 2*).

³¹ G. Seeßlen, dz. cyt., s. 33.

³² Tamże, s. 22.

³³ 0:08'34" – 0:08'36".

³⁴ 0:37'34" – 0:37'36".



M. Scorsese, *Przylądek strachu* (USA 1991). Refleksyjne zakończenie historii: Sam Bowden (Nick Nolte) tuż po zamordowaniu swego prześladowcy nerwowo obmywa ręce zbroczone krwią.

Tuż po dokonaniu pierwszego zabójstwa, gdy Lady Makbet na moment opuszcza męża, by odnieść zakrwawione sztylety na miejsce morderstwa, a z zewnątrz dochodzi już kołatanie przyjezdnych, Makbet przybliży zebranim w teatrze widok własnych rąk:

Cóż to za ręce? Ha! Oczy mi wydrą.

*What hands are here? Ha! They pluck out
mine eyes!*

Czy cały wielki ocean Neptuna
Zmyje do czysta tę krew z mojej dłoni?
Nie, raczej ręka ta moja przemieni
Mórz nieskończone obszary w purpurę
I zieleń w czerwień obróci³⁵.

*Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand?
No: this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red.*

Saul i Elaine Bassowie wykorzystują w swej sekwencji tytułowej ten sam typ kontrastu barwnego co Szekspir. Zgadza się nawet wybrane odcienie i sposób ich semantycznego dookreślenia: czerwień krwi i zieleń wody. Jedyne, czego brakuje

³⁵ W. Shakespeare, *Tragedia Macbetha*, przeł. M. Słomczyński, w: tegoż, *Tragedie*, Kraków 2004, t. 2, s. 295.

w kwestii wygłaszanej przez Makbeta w porównaniu z filmem, to realnej obecności zjawiska. Można by powiedzieć – raz jeszcze przywołując wprowadzone na początku niniejszego tekstu rozróżnienie na filmowy paradygmat wyobraźni i „przemocy pokazywania” – że słuchając opisu Szekspira, jesteśmy niczym widzowie dawnego niemego kina, podczas gdy przy oglądaniu filmu Martina Scorsese wydajemy siebie pełnej – optycznej i audialnej – autorytarnej władzy medium. O ile samo występowanie barwy we współczesnym filmie uznać można za element niezbędny do powstania wrażenia „rzeczywistości przeżycia filmowego”³⁶ – Werner Faulstich mówił w tym wypadku o barwie jako „okularach, przez które rzeczywistość dopiero jawi się jako empiryczna”³⁷ – o tyle na wszelką „naddaną” funkcję barwy spojrzeć można *ex negativo* jako na środek nawet „antypilmowy”, bo odrealniający. Tym, co sprawia, że jego artystyczne zastosowanie nie odbiera filmowi waloru prawdziwości, jest – zdaniem Faulsticha – przynależna barwom właściwość wyzwalania naszych emocji³⁸. W taki właśnie wyjątkowy sposób Saul i Elaine Bassowie wykorzystują barwę w swej czołówce do *Przyłódka strachu*. Postrzegając dzieło filmowe jako kompleksowy układ dramaturgiczny, w którym pojedyncze rozwiązanie pozostaje w relacji do całości, czynią oni z sekwencji tytułowej narzędzie przygotowania emocjonalnego, pokazując przy tym, że także sposób użycia barwy może stać się kluczem otwierającym dzieło. Potwierdza się tu słuszność rozpoznania Hansa J. Wulffa, że swoje specyficzne właściwości wyrazowe barwa rozwija dopiero w kontekście konkretnego filmu, co warunkuje również sposób jej opisu³⁹.

ANNA IGIELSKA – adiunkt w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Problematyką wyrażania emocji w sztuce zajmowała się początkowo w kontekście studiów nad operą XVII i XVIII wieku. Obecnie łączy wcześniejsze zainteresowania z badaniami nad estetyką.

³⁶ W. Faulstich, dz. cyt., s. 71.

³⁷ Tamże, s. 83.

³⁸ Tamże, s. 83–85.

³⁹ H.J. Wulff, *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*, <http://www.derwulff.de/files/2-19.pdf> [dostęp: 21.04.2013 r.].

MAŁGORZATA LEBDA

UNIwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

EMOCJE UWIECZNIONE W KADRZE. POETYKA WYBRANYCH TEKSTÓW WIZUALNYCH

Stając wobec zagadnienia emocji, tego czym są i w jaki sposób uobecniają się w tekście, proponuję w poniższym referacie przyjrzenie się emocjom „uwiecznionym w kadrze”. Tekstem wizualnym (materiałem badawczym) czynię tu dwa cykle fotograficzne, w których – moim zdaniem – emocje odgrywają role kluczowe, są to bowiem dzieła, które powstają pod wpływem emocji, zawierają emocjonalny przekaz i ostatecznie – w odbiorze – wywołują głębokie emocje¹. Zanim jednak przejdę do szczegółowej analizy fotograficznych przedstawień, kilka słów o samej istocie fotografii i literaturoznawczym podejściu do niej, które pozwala mi na analizę tego medium w kontekście emocji.

Fotografia to dziedzina sztuki, która nie może poszczycić się, tak jak malarstwo, muzyka czy literatura, wieloma wiekami trwania i rozkwitu. Początkowo traktowana jako dokument, zyskiwała z czasem miano sztuki, by dzisiaj, po kilkuset latach szukania swojego miejsca, stać się sztuką pożądaną, bez której media, Internet straciłyby swoją moc. Nauka czyni z fotografii materiał badawczy, wobec którego należy zastosować odpowiednie narzędzia. Z pomocą przychodzi tu poetyka, dziedzina teorii literatury znana już od czasów Arystotelesa. Jak podają źródła², poetykę

¹ Andrzej Klawiter i Dawid Wiener wyodrębniają na etapie „odbioru” sekwencje procesów emocjonalnych: „Postulujemy też, że odbiór dzieła sztuki zaczyna się i kończy procesem emocjonalnym. Naszym zasadniczym celem jest ukazanie, że podczas odbioru dzieła sztuki realizowana jest sekwencja procesów emocjonalnych z trzema punktami węzłowymi: emocją wstępną, emocją wewnątrzestetyczną oraz emocją finalną. Twierdzimy, że aby dzieło zostało w pełni odebrane, niezbędne jest zrealizowanie co najmniej tych trzech procesów emocjonalnych. Pierwszy z nich, tzw. emocja wstępna, sprawia, że zwracamy uwagę na pewien przedmiot i wyodrębniamy go z naszego naturalnego świata. Emocja wstępna inicjuje zatem przeżycie estetyczne dzieła. Proces drugi – emocja wewnątrzestetyczna – ustanawia związek między odbiorcą a elementami świata dzieła sztuki; emocje tego typu zatrzymują nas w tym świecie, sprawiają, że nie chcemy go opuścić”, A. Klawiter, D. Wiener, *Emocje w odbiorze sztuki*, www.staff.amu.edu.pl/~klawiter/emocje-estet.pdf [dostęp: 10.04.2013 r.].

² *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 314.

interesują ogólne zasady budowy dzieł literackich. Struktura fotografii to dla mnie przestrzeń, w której narzędzia poetyki otwierają nowe drogi interpretacyjne³.

W pełnym „zrozumieniu” i odczytaniu obrazu pomocna będzie kategoria narracji⁴, bowiem przychyliam się do stwierdzeń prezentujących pogląd o istnieniu „obrazu narracyjnego” stawianego w opozycji do „obrazu niennarracyjnego”⁵. Mówić o emocjach w kontekście fotografii, czyli obrazów zatrzymanych w kadrze, to zadanie trudne i wymagające sięgania do kontekstów wielu nauk. Potrzeba ta uświadamia, jak szeroki, ważny i interdyscyplinarny charakter mają emocje.

Opisując cykle fotograficzne Richarda Billingham’a i Nan Goldin, analizuję trzy sfery, w których „dzieją się” emocje, są to – wspomniane wyżej – sfera tworzenia dzieła (zadaję tu pytanie pod wpływem jakich emocji działał twórca)⁶, dalej – sfera emocjonalnego przekazu (jakie emocje zostały utrwalone, jak wygląda i co w sobie mieści powstałe dzieło)⁷, ostatecznie analizuję sferę emocjonalnego odbioru (jakie

³ Kadr, barwa, światło to elementy budowy, które coś znaczą, coś kryją. Aby dotrzeć do pełnego odkrycia ich znaczenia (jeśli to w ogóle możliwe) używam do analizy fotografii narzędzi stosowanych w analizach poetyki werbalnej wypowiedzi. Właśnie ta poetyka werbalnej wypowiedzi, w którą wkracza narracja, metafora, alegoria, symbol będzie szczególnie ważna w moich interpretacjach. Natomiast poetyka wizualna, poetyka ikoniczna, w kręgu zainteresowań której znajduje się kompozycja kadru, światło oraz zagadnienia związane z techniką powstawania obrazów schodzą na dalszy plan. Należy podkreślić, że przysposobienia poetyki dla piktograficznego zapisu były czynione już wielokrotnie np.: W. Birek, *Z poetyki komiksu: ekwiwalencja graficzna jako chwyt znaczeniowy*, w: *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej*, red. T. Budrewicz, J.S. Ossowski, Kraków 2008, s. 35–59; M. Zeic-Piskorska, *Poetologia na usługach filmoznawstwa*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa, 1995, s. 178–189.

⁴ Rola narracji w zrozumieniu emocji jest bardzo istotna, ma ona udział w rozwoju świadomego kierowania własnym zachowaniem poprzez rozumienie siebie i świata. Narracja w moim przekonaniu jest najpełniej możliwa do uchwycenia na przestrzeni cyklu fotograficznego, sekwencji zdjęć, co zbliża ją do filmu. Zaistnienie narracji w pojedynczym zdjęciu jak i w cyklu fotograficznym jest szeroko dyskutowane np.: B. Österman, *Obrazowe opowieści w: Fotospołeczeństwo*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 647–664; M. Michałowska, *Foto-teksty, związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.

⁵ A. Waligórska, E. Dryll, *Narracja w odbiorze obrazu*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Kraków 2008, s. 211–212.

⁶ „Emocje artysty związane są przede wszystkim z procesem twórczym w jego fazie koncepcyjnej, realizacyjnej i ekspozycyjnej. Wydaje się, że są to uczucia mieszane: radość, duma, niepewność, złość spowodowana oporem materii, brakiem zrozumienia u współczesnych, nadzieja docenienia przez przyszłe pokolenia” A. Matuchniak-Krasuska, *O emocjach w sztuce. Szkic socjologiczny*, w: *Studia z socjologii emocji*, red. A. Czerner, E. Nieroba, Opole 2011, s. 240.

⁷ „Co w dziele sztuki plastycznej budzi emocje odbiorców? Po pierwsze, samo dzieło sztuki – element uniwersum dóbr symbolicznych. Po drugie forma i jej walory artystyczne – kانونiczne czy nowatorskie. Po trzecie >>świat obrazu<<, czyli rzeczywistość ukazana na płótnie (możliwość taką dają jedynie obrazy przedstawiające)”. Zatem, budowa dzieła, kolor, nasycenie, kompozycja, piękno, ekspresyjne walory treści (które powodują u odbiorcy powstawanie mechanizmów identyfikacji i projekcji), bohater obrazu (który wyraża swoje emocje poprzez

emocje towarzyszą recepcji wybranych cykli)⁸. Jest to zatem analiza opierająca się na schemacie komunikowania się opartego na elementach: twórca – dzieło⁹ – odbiorca.

DYSFUNKCYJNY ŚWIAT. ALBUM RODZINNY RICHARDA BILLINGHAMA

Autor cyklu *Ray's a Laugh*¹⁰ sięga po aparat po to, by zatrzymać w kadrze momenty, które mógłby wykorzystać do realizacji malarskich pomysłów. Interesuje go ojciec, który nie potrafi pozować, zdjęcia są jedynym wyjściem, by zatrzymać ojca „w miejscu”. Z czasem projekt rozrasta się. Billingham interesuje już nie tylko ojciec, ale relacje rodzinne. Młody artysta odkrywa, że rejestrowanie dysfunkcyjnej rodziny, to sposób na radzenie sobie z trudną sytuacją. To sposób na uświadomienie sobie, przerobienie i wyartykułowanie swoich emocji. Ta swoista terapia, która w tym wypadku nosi znamiona przeniesienia na odbiorców przeżyć dotychczas wypartych, a zatem spoczywających w stanie nieświadomości. Mamy tu do czynienia z pokazywaniem zdjęć, mówieniem dzięki nim, opowiadaniem. Cały cykl przedstawia obraz wielkiej ludzkiej tragedii, alkoholizmu, który zaczyna podporządkowywać sobie codzienne życie całej czwórki. Richard jest dotknięty rodzinnym dramatem, a stawianie sienie samego za obiektywem jest pewnego rodzaju ucieczką, stawianiem siebie poza „tym”, co się dzieje. Język tych fotografii pozbawiony jest metafor, jest konkretny, ostry, pozbawiony ubarwień. Na etapie tworzenia tego cyklu artysta musiał zmierzyć się z własną przeszłością (z takiej bowiem rodziny się wywodził), niosło to zapewne wewnętrzne konflikty i pytania o to, gdzie jest granica w tworzeniu tego cyklu. Wydaje się, że granicy tu nie ma. To wielka odwaga, to wyzbycie się wstydu, przekroczenie estetycznych i etycznych granic, dokonuje się tu transgresja.

Warstwa przedstawieniowa cyklu kipi od emocjonalnych przedstawień. Bohaterami są: ojciec Ray (alkoholik, który całe dni spędza w domu, pijąc, śpiąc) i matka Liz (borykająca się z otyłością, zafascynowana układaniem puzzli, kolekcjonowaniem porcelanowych figurek, otaczająca się domowymi zwierzakami, wszczynająca awantury). Dopelnieniem tego smutnego obrazu jest brat artysty – Jason, który wrócił do rodziców po pobycie w domu dziecka. Całość akcji dzieje się w mieszkaniu komunalnym Billinghamów w West Midlands w Anglii.

mimikę, gesty), to wszystko elementy, które czynią z wizualnej prezentacji nośnik głębokich emocji. Fotografika będąc jedną z form sztuki plastycznej (formy płaszczyznowe, kreowanie obrazu) podlega wyżej opisanym schematom; tamże, s. 241–245.

⁸ Ważne w wyzwalaniu emocji w odbiorców jest przeżycie estetyczne: „jest centralnym problemem estetyki i psychologii recepcji (M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984). Pozwala widzowi dotrzeć do wartości dzieła, a przedmiot artystyczny – wytwór artysty – przekształcić w przedmiot estetyczny, rezultat odbiorczej konkretyzacji”, tamże, 245–246.

⁹ Dzieło sztuki i jego odbiór rozumiem tu następująco: „Dzieło sztuki odbierane jako dzieło sztuki jest doświadczeniem, nie przesłaniem ani odpowiedzią na pytanie. Sztuka jest nie tylko o czymś, sama w sobie jest czymś. Dzieło sztuki to obiekt w ś w i e c i e, a nie komentarz lub tekst na t e m a t ś w i a t a”, S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 35.

¹⁰ Album do obejrzenia pod adresem: <http://vimeo.com/36929439> [dostęp: 10.04.2013 r.].

Mimika bohaterów, ekspresja, swoboda, bezwstydnosc, niezwracanie uwagi na fotografa, pozwala odczytać „teatr emocji” dziejący się na obrazach: smutek, radość, gniew, złość, agresja, żal, zawiść, cierpienie, lęk, pesymizm, rozpacz, poczucie winy. Bardzo łatwo odczytać narrację, dialog, jaki pojawia się między bohaterami. Wpływ na taki porządek rzeczy ma z pewnością ekspresja, ruch, dynamika zdjęć. Aby nieco rozjaśnić znaczenie obrazu, zasadne wydaje się w tym miejscu przywołanie adekwatnych terminów (które mają zastosowanie w literaturoznawstwie), takich jak np. emfaza (podkreślenie, wzmocnienie wypowiedzi). Można ją tu zaobserwować w wielu miejscach, wytwarza się ona poprzez potężną ekspresję tych fotografii, przesadne gesty, mimikę. Bohaterowie powtarzają się na fotografiach, wracają do widza niczym refren jakiejś smutnej pieśni, jest w tym cyklu rytmiczacja, która podkreśla znaczenie poszczególnych bohaterów, zwiększa ekspresję.

Jakie emocje wzbudza prezentowany cykl w odbiorcach? Poruszenie, współczucie, wstręt, oburzenie, szok, lęk. Ale czy tylko? Widz czuje politowanie, w dużym stopniu to, co widzi napawa go niesmakiem. Młodemu artyście przypisywano, że uwiecznił swoją rodzinę w celach politycznych, aby skierować uwagę społeczeństwa na problem, jaki istniał nie tylko w jego rodzinie; drugą przesłanką miałyby być potrzeba wpisania się i zaznaczenia swojego miejsca w kulturze tzw. *reality show*. W tym ostatnim przypadku widzom przypisana miała być rola podglądaczy, a cała artystyczna akcja fotografowania rodziny bez jakiegokolwiek cenzury i barier miałyby służyć celom rozrywkowym. Z pewnością cykl ten poprzez swoją popularność przyczynił się do rozwinięcia debaty społecznej, ale również wiele osób mogło dzięki niemu zaspokajać swoją ciekawość (z bezpiecznego dystansu, bowiem w przekonaniu, że ten problem nie dotyka widza bezpośrednio: „to nie mój dom, to nie moja rodzina”).

Paradoksalnie nie to było zamierzeniem fotografa. Interesowała go rodzina jako materiał artystyczny (w pierwotnym zamierzeniu modele obrazów), relacje jakie zachodzą między jej członkami, a ostatecznie zjawisko uzależnienia, nudy, do powstawania której przyczyniał się alkohol. Nie jest to zwyczajny materiał dokumentalny, nie ma tu dystansu między obserwatorem a obiektem, jest subiektywność, zażyłość psychiczna. Jest i oczyszczenie, które w moim odczuciu próbował uzyskać artysta, zatem cykl ten spełniałby funkcję katartyczną, gdzie podmiot mówi za pomocą obrazu o cierpieniu, które jest jego udziałem. Artysta przedstawia swoją rodzinę w sposób autentyczny, wpływa on jednak na odbiór tej rzeczywistości poprzez zastosowanie hiperboli, która w tym odniesieniu polega na wyolbrzymianiu niektórych elementów świata przedstawionego (twórca osiąga to poprzez zbliżenia, konstrukcję kadru, taki a nie inny sposób patrzenia – jest bardzo blisko bohaterów).

Cykl ten jest w stanie wzbudzić w odbiorcach *katharsis*¹¹. Widz pozostaje obserwatorem, który z bezpiecznej odległości przygląda się rozwojowi akcji (kłót-

¹¹ Mam tu na myśli *katharsis* rozumiane w kategoriach nie pitagorejskich (uszlachetnianie uczuć widzów), lecz arystotelesowskich: „losy bohatera tragicznego pobudzają do niezmier-

nie, lejąca się krew, alkohol, zwierzęta traktowane z nadmierną opiekuńczością, czasem maltretowane, miłość, nienawiść, ale przede wszystkim choroba, w której pogrążona jest cała rodzina). Nie mając wpływu na oglądaną, ale zaistniałą, autentyczną, rzeczywistość, widz jest w stanie odczuć „litość” wobec bohaterów i „trwogę”, która jest w jakiś sposób wrodzona, która pojawia się w momentach realnego zagrożenia. Przeglądając cały album *Ray's a Laugh*, widz odnosi wrażenie, że brutalność przedstawień, ich surowość, dosadność dokumentalna wierność jest równoważna poprzez wprowadzanie elementów neutralnych (fotografie ptaków, detali mieszkania, zwierząt). Zabieg oparty jest na antytezie (użytej w celu uzyskania wyższej ekspresji), pozwala na chwilę kontemplacji, pogłębia refleksję, uświadamia, że obok wielkiej ludzkiej tragedii natura żyje swoim życiem, daleka od ludzkich trosk. Można mówić tu również o zastosowaniu parentezy, bowiem zdjęcia przedmiotów, zwierząt, tak różne od ekspresji zdjęć, na których widzimy rodzinę Billinghamów, są jak zdania wtrącone w nawias, uzupełniają wypowiedź, na dodatek są niekoniecznie powiązane kontekstowo z całością cyklu. Ta z pozoru prosta historia o rodzinie alkoholika, staje się nową jakością, nową symboliczną wartością. Zyskuje wymiar uniwersalny, bowiem przedstawiona opinii publicznej zaczyna żyć swoim życiem, uświadamia i nie pozwala pozostać obojętnym, nabiera nowych odczytań, nowych sensów. Mamy do czynienia z przypadkiem granicznym, wręcz rażącym, z wielkimi emocjami, bólem, ekspresją, a w końcu – poprzez sam fakt wykonywania tych fotografii – z niezgodą na taki porządek rzeczy. Cały album odczytuję jako bezradny głos syna, na którego oczach cała rodzina niknie, pogrążając się w chorobie. Wystawienie tych prac na widok publiczny zdaje się być ostatecznym aktem rozpaczki, krzykiem: „patrzcie, to jest album rodzinny, patrzcie, to jest album rodzinny naszej chorej rodziny”. Fotograf dokonał na swojej rodzinie wywiadu fotograficznego, gotowy materiał przedstawił widzowi, wiedząc, że widzowie zabierze głos, że wyrazi swoje emocje, że przyjmie rolę sędziego, ale może też terapeuty. Autor wierzył, że widzowie zrozumieją. I choć wiadomo, że „Nasz związek z fotografiami rodzinnymi zawsze nosi znamiona prywatnych emocji”¹², to każda – nawet obca – historia rodzinna, jest bodźcem do przeżycia, do spojżenia w głąb siebie, w głąb swojej rodziny.

OBSESJE I UZALEŻNIENIA. KRONIKA INTYMNA NAN GOLDIN

Cykl fotograficzny *The Ballad of Sexual Dependency*¹³ tworzony na przestrzeni dwudziestu lat (1970–1990), jest sztandarową pracą Nan, która w sposób wyraźny

nie intensywnego przeżycia litości i trwogi, a przez to pozwalają mu się od nich oswobodzić i osiągnąć spokój wewnętrzny”); *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 239.

¹² M. Michałowska, *Obraz utajony, szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007, s. 20.

¹³ Fotografie z albumu można obejrzeć pod adresem: <http://www.youtube.com/watch?v=Pl-ZJMS1wwsU> (10.04.2013).

określa jej zainteresowania twórcze i estetykę. W wielu wywiadach artystka zdradza kulisy pracy twórczej, wielokrotnie podkreśla fakt używania tylko aparatów z małą ogniskową, co przypomina jej przy każdym wykonywaniu zdjęcia, że musi podejść bliżej, musi zmniejszyć dystans, przekroczyć sferę intymną fotografowanych; wplątuje ją to w emocjonalne relacje.

W omawianym cyklu fotografowani to w większości bliscy przyjaciele Nan, których ona sama traktuje jak rodzinę. To swoiste plemię, w którym żyje, a rejestrowanie ich codzienności staje się nawykiem. Artystka ma bowiem świadomość, że może ich wszystkich stracić, więc w sposób maniackalny zatrzymuje ich w kadrze. Trudne doświadczenia dorastania: samobójcza śmierć siostry, problemy ze znalezieniem swojego miejsca swojego *ja*, emocjonalna huśtawka, skrajna nadwrażliwość, skłonność do depresji, brak wiary w siebie, wydają się leżeć u źródeł omawianej twórczości. Można wpisać tę twórczą drogę w naukowy schemat: „Ponieważ skutkiem biologicznych podstaw emocji często jest ich duża siła przy jednoczesnym pewnym stopniu nieokreśloności, jak się zdaje, imperatywem dla artystów od zarania zapisanych dziejów była twórcza artykulacja i ekspresja emocji w ich poszczególnych postaciach”¹⁴. Nan fotografuje swoich przyjaciół w sposób prosty i prawdziwy, to nie kreacja, to nie pozowanie, to życie. Mało tego, fotografka żyje tym życiem, jest częścią fotografowanej rzeczywistości, świadczy swoimi „migawkami”, że powstają one z miłości, akceptacji, zainteresowania, powstają w trosce o pamięć, o wspomnienia. Poszukuje w tym maksymalnego zbliżenia ze swoimi „modelami”, tak uczuciowego jak i fizycznego.

Pozostając w estetyce *Ballady*, warto podkreślić, że zmysłowy, intensywny kolor swoich zdjęć, zawdzięcza Nan wywoływaniu filmu w technice cibarchromu. Dodatkowo najczęściej prace wykonywane są w świetle nocnych klubów (czerwone światło), z użyciem lampy błyskowej – to wszystko uwypukla, podkreśla detale, nadaje erotyczny, seksualny, cielesny klimat. Pierwsze prezentacje zdjęć, które złożyły się na *Balladę*, miały formę pokazu slajdów, z czasem w miarę przybywania fotografii pokazy slajdów wydłużały się, towarzyszyła im muzyka (rock, opera), w 1983 roku całość przedsięwzięcia dostała nazwę *Ballada o seksualnej zależności*¹⁵. Podobnie jak Brecht w swojej operze, tak Goldin w swoich pracach porusza tematy niewygodne, trudne, będące tabu społecznym, wzbudzające emocje. Nan mówi: „*Ballada* opowiada historie różnych związków, szczęśliwych par. Dla mnie zasadniczym znaczeniem projekcji jest seksualne uzależnienie jednej osoby od drugiej, które nie ma absolutnie nic wspólnego z miłością. Chodzi o przemoc, o bycie wpisanym w kategorie męskości i kobiecości. Projekcja zaczyna się od pokazania różnych ról kobiecych, potem są dzieci, wychowanie dzieci, dalej

¹⁴ K. Oatley, J. M. Jenkins, *Zrozumieć emocje*, przeł. J. Radzicki, J. Suhecki, Warszawa 2003, s. 367.

¹⁵ Tytułowa piosenka pochodzi z *Opery za trzy grosze* sztuki teatralnej Bertolta Brechta. To musical, do którego muzykę napisał Kurt Weill. Sztuka jest adaptacją XVIII-wiecznej *Opery żebraczej* Johna Gaya, satyry na burżuazję i wysokie sfery Londynu.

mężczyźni i dużo przemocy. Ten rodzaj przemocy, który lubią mężczyźni. Widzimy kluby, bary, potem prostytutkę jako jedną z możliwych realizacji kobiecości – prostytutka lub małżeństwo. Dalej różne sytuacje społeczne, nowożeńców i pary, które biorą któryś z rzędu ślub, pary uprawiające miłość, na koniec podwójne nagrobki¹⁶. Po raz kolejny doświadczamy „teatru emocji”.

Bohaterami zdjęć są bliscy Nan, ale i ona sama, szczególnie jej autoportrety zapadają w pamięć. Są one nacechowane emocjami, artystka nie szczędzi swojej twarzy¹⁷, swojego ciała, swojej intymności. Fotografiami buduje narracyjną opowieść, a takie narracyjne „myślenie o osobie powoduje aktywizację struktur wiedzy i kategorii poznawczych dotyczących emocji i motywacji¹⁸. Im mocniejsze, wyraźniej nacechowane emocjonalnie fotografie (których nie brak w tym cyklu), tym łatwiej przychodzi nam interpretacja tego, co widzialne, bowiem: „Widzenie to nie tylko percepcja, ale może przede wszystkim interpretacja – jak wyraźnie piszą rozważający właśnie metodykę współczesnego analizowania sztuki Mieke Bal, czy wcześniej Norman Bryson – co oznacza, że to, co wizualne przechodzi w to, co wypowiedane¹⁹. Fotografie Goldin są przesycone symbolami, które wydają się być jasne: symbolika wody (symbol przeobrażenia, odrodzenia ducha i ciała, ale też symbol ten przywołuje w kontekście omawianego cyklu negatywne skojarzenia – chaos, niestałość, zmienność, niebezpieczeństwo, śmierć)²⁰. W wodzie zanurzone są ciała „modeli”, woda ich obmywa, pochłania, czasem zaś odgradza od rzeczywistości. Dalej, symbol lustra – to jedna z częstszych figur istniejących w cyklu. Lustro ukazuje tu swoje symboliczne znaczenia: próżność, zalotność, prorocstwo, kobiecość, objawienie, refleksję, samoświadomość i prawdę²¹. Lustra odbijające bohaterów, zwielokrotniają ich, potwierdzają ich istnienie, często fotografie przedstawiają tylko odbicia lustrzane, prawda jest gdzieś poza nimi, poza kadrem. Twarze zatrzymane w kadrach cechuje mała ekspresyjność, to raczej momenty kontemplacji „to *Ja*, tam w lustrze to *Ja*”. Smutek emanuje z tych lustrzanych kadrów. Istnieją tu również gradacja, zdjęcia są szeregowane według tego, jak nasila się lub słabnie ich intensywność znaczeniowa, emocjonalna, ekspresywna. Ta gradacja powtarza się na przestrzeni cyklu wielokrotnie, wywołując wrażenie pulsowania tej materii, żyje ona własnym rytmem, własną gradacją. Bohaterowie *Ballady* podlegają również wyolbrzymieniu, przejaskrawianiu są ich cech, ich stosunek emocjonalny. Artystka

¹⁶ *Fotografuję bez względu na wszystko*, <http://fototapeta.art.pl/2003/ngi.php> [dostęp: 10.04.2013 r.].

¹⁷ Paul Ekman dowodził istnienia „ponadkulturalnego składnika w wyrażaniu emocji za pomocą mimiki, jakiegoś szczególnego <<powiązania między ruchami określonych mięśni twarzy i emocjami>>”, zob. *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczk, Warszawa 2012, s. 9.

¹⁸ J. Trzebiński, M. Zięba, *Narracyjne rozumienie innego człowieka a jakość więzi społecznych*, „Psychologia Jakości Życia” 2006, t. 5, nr 2, s. 157.

¹⁹ R. Solewski, *Synteza i wypowiedź*, Kraków 2007, s. 74.

²⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 475.

²¹ Tamże, s. 206.

to ułatwia odczytanie zakodowanych w obrazie emocji). „Twarz objawia prawdę”²⁵. Widz, odbiorca musi posiadać rozwiniętą inteligencję emocjonalną – o której pisał Daniel Goleman²⁶ – tę drogocenną zdolność do rozpoznawania przez nas własnych uczuć i uczuć innych.

Emocje działające w tych konkretnych wizualnych tekstach, wydają się być na każdym z etapów (tworzenie – dzieło – odbiór) zależne od innych czynników. W pracy nad dziełem twórca poddany jest wewnętrznym emocjom, nastrojom, które wynikają z jego osobowości, przeżyć, doświadczeń, wspomnień. Fotografowanie może być swoistą fotografoterapią, terapią narracyjną czy też psychoanalizą dokonywaną na sobie przez artystów. Dzieło zaś, bohater czy bohaterzy wizualnego tekstu mówią już swoim językiem. Często jest to przedłużenie emocji twórcy, jest to dowód w sprawie, są to emocje zatrzymane w kadrze. Faza odbioru jest już poza twórcą, wprawdzie może on komentować, dopowiadać, ale ostateczna interpretacja, ostateczne emocje należą do odbiorcy. Ale i to „Każde zdjęcie – pisze Susan Sontag – jest tylko fragmentem rzeczywistości i dlatego jego znaczenie moralne i emocjonalne zależy od tego, gdzie zostanie umieszczone”²⁷. Dodam do tego – jak zostało przedstawione. Cykliczność, która wydestylowała emocje z omawianych zdjęć zdaje się być sposobem na narracyjne, a przez to bliskie człowiekowi przybliżenie fotograficznych tekstów. Fotografie Billingham’a i Goldin nie moralizują, choć rzucają wyzwanie, dopominają się odczytania, dopominają się reakcji. Emocjonalnej reakcji. Artyści dobrze wiedzą, że poruszane tematy (choroba, patologia, alkoholizm, śmierć, seks, miłość, nienawiść, ból) to tematy będące udziałem każdego z widzów. Bez wyjątku.

Źródła:

<http://fototapeta.art.pl/2003/ngi.php> [dostęp: 10.04.2013 r.].

<http://vimeo.com/36929439> [dostęp: 10.04.2013].

MAŁGORZATA LEBDA – doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Interesuje się relacjami pomiędzy literaturą i sztukami wizualnymi. Ponadto wyróżniona (za twórczość poetycką): Stypendium Twórczym Miasta Krakowa (2006), Stypendium Grazelli (2006), Stypendium MKiDN (2012). Ostatnio wydana książka to *Tropy* (Gniezno, 2009), w przygotowaniu tom *Granica lasu. Fotografuje* (www.lebda.org). Mieszka w Krakowie.

damiamy. Używając tych mięśni, możemy wykonać aż 10 tys. różnych grymasów”, <http://www.wprost.pl/ar/172885/Czytanie-z-twarzy/> [dostęp: 10.04.2013 r.]. Należy pamiętać o symbolicznym wymiarze twarzy: „Twarz jako taka symbolizuje >>uobecnianie się<< żywiołu anemicznego w ciele, przejawienie się życia duchowego. Odbijają się w niej – szczególnie w spojrzeniu – niezliczone w swej zmienności >>stany duszy<<, które analogicznie mogą się wiązać z rozmaitymi porządkami rzeczywistości”; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2012, s. 429.

²⁵ R. Solewski, dz.cyt., s. 140.

²⁶ D. Goleman, *Inteligencja Emocjonalna*, Poznań 2007.

²⁷ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 116.

AGNIESZKA MUSZYŃSKA-ANDREJCZYK
UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

EMOCJE W MUZYCE –
FORMY PRZEKAZU NA PRZYKŁADZIE MONOLOGU
MANON Z VI AKTU OPERY *MANON LESCAUT*
GIACOMO PUCCINIEGO

Aspirowanie muzyki do wyrażania i do symbolizowania jest tak stare, jak sama muzyka. Rekonstrukcja procesu trwającego przez wiele wieków, w trakcie którego przypisywano muzyce różne cechy i symbole, jest oczywiście tematem zbyt obszernym jak na rozmiary niniejszego opracowania. Można jednak wskazać, przynajmniej kilka, istotnych w historii muzyki momentów. Organiczna jedność muzyki i słowa w chorale gregoriańskim wraz z wpływem czasu została zastąpiona przez funkcjonalny stosunek pomiędzy muzyką a słowem. Tego rodzaju relacja, oparta na renesansowej idei *imitatio*, miała wpływ na tworzenie się nowych formuł, w obrębie których tekst i muzyka rozwijały nowe formy wzajemnych zależności. W rezultacie, w XVII wieku, ukonstytuował się konwencjonalny język muzyczny, który mając swe źródło w języku niemuzycznym (retorycznym), stworzył cały system znaczeń. Reguły teorii afektów (*Affektenlehre*) i retoryki muzycznej (*musicalische Rethorik*) (Johannes Mattheson¹) uzależniły tekst od muzyki, zarówno na poziomie emocjonalnym, jak i symbolicznym. Zdolność wyrażania stała się najistotniejszą cechą muzyki. W XIX wieku obiektywną, niemal psychologiczną kategorię afektu (*Affekt*) zastąpiono indywidualną, osobistą koncepcją emocji (*Empfindung*). Muzyka stała się produktem wolnego aktu tworzenia i zarazem środkiem, za pomocą którego autor wyrażał własny wewnętrzny świat. Nowe tendencje pojawiające się wraz z romantyzmem (a szczególnie charakterystyczny dla tej epoki indywidualizm) nie zniszczyły barokowego języka afektów, lecz nadały mu inne odcienie i barwy, budując most pomiędzy językiem afektów a językiem emocji. Pod koniec XIX wieku pojawiło się rozróżnienie pomiędzy teorią formy a estetyką. Problemem treści (pod tym terminem rozumiano emocjonalną i duchową stronę muzyki) zajmowała się estetyka; w rzeczywistości muzycznej ist-

¹ Idee związane z teorią afektów i retoryką muzyczną można odnaleźć w dziele Matthesona zatytułowanym *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. Matthesona cytuje Jarosław Mianowski w książce *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000, s. 11.

niała forma i duch, fakt akustyczny i treść: emocjonalna lub symboliczna. W ten sposób myślało wielu teoretyków na przełomie XIX i XX wieku.

Przechodząc do teorii XX-wiecznych, pragnę krótko odnieść się do myśli kilku badaczy, w szczególności Romana Ingardena, Susanne Langer oraz Leonarda B. Meyera. Według Ingardena różne formy stanowią czynnik racjonalnego porządku w dziele muzycznym². Ten porządek jest nie tylko odczuwalny, lecz także zrozumiały i możliwy do zanalizowania; nie jest wykluczone, że razem z nim współistnieją również jakości emotywnie. W opinii Ingardena czynnik racjonalny, formalny, staje się mniej uchwytny w muzyce epoki romantyzmu, w której bardziej efektywnie działają takie elementy jak: dynamika, agogika, zmiany organizacji rytmicznej (*tempo rubato*) czy też walory kolorystyczne i brzmieniowe. Mimo to czynnik formalny nie znika, ale – jak mówi Ingarden – jedynie ukrywa się pod wszystkimi wyżej wymienionymi zjawiskami, gdyż stał się już niezbywalnym elementem dla muzyki zachodnioeuropejskiej.

Jakie znaczenie mogą zyskać poszczególne formy muzyczne? Według dziewiętnastowiecznych teorii każda forma posiada cechy architektoniczne, czyli prawie zawsze można wyróżnić części, na które podzielony jest utwór. Sama struktura kompozycji wystarczy, by przekazać określony typ znaczeń. W formie trzyczęściowej ABA ważna jest repetycja pierwszej części na końcu utworu, co daje wrażenie powrotu do już znanego i słyszanego materiału. Podobnych odczuć możemy doświadczyć podczas słuchania ronda i innych pokrewnych mu form; ich cechą charakterystyczną jest refren, powtarzający się kilkukrotnie w trakcie utworu i pełniący funkcję swoistego tematu, do którego myśl muzyczna musi prędzej czy później powrócić. W formach muzycznych, obok wymienionych statycznych elementów znaczących, funkcjonują również elementy dynamiczne, dzięki którym utwór zyskuje własną dramaturgię. Weźmy przykład formy ABA1. Istnienie części A i B to fakt architektoniczny. Dynamika zasadza się w kontraście pomiędzy A i B; A1 jest powtórzeniem części A, czasem w nieco zmienionej formie, mającej charakter konkluzji. W ten sposób, dzięki powrotowi do fragmentu już słuchaczowi znanego, zostaje osiągnięta równowaga energetyczna. Często, gdy celem jest precyzja formalna, wyraz emocjonalny stanowi efekt drugorzędny i odwrotnie: jeśli naczelnym zamiarem jest przekazanie emocji, forma musi się do tego dostosować.

Na problemie emocji, które są w muzyce środkiem niosącym znaczenie, opiera się duża część teorii próbujących wykazać semantyczny charakter muzyki. Od prostych stwierdzeń, że muzyka wyraża lub wywołuje różne emocje (jak to ma miejsce w pracach nie stawiających tego problemu w centrum dyskursu, np.: koncepcje Leszka Ossowskiego, Romana Ingardena, Zofii Lissy czy Jurija Łotmana) do teorii szerzej ujętych i godnych uwagi, wśród których pragnę zacytować myśl Susanne Langer i Leonarda B. Meyera.

² R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 239–242.

Dla Langer³ problem emocji w muzyce nie równa się z potrzebą uznania jej za bodziec emocjonalny, symptom lub *katharsis*. Według autorki muzyka jest logiczną ekspresją emocji, środkiem nadającym się do komunikowania, a idąc dalej, rodzajem języka bez słów. Muzyka ponadto „może wyrażać się w formach niedostępnych dla języka”⁴. Nie posiada więc ona dosłownych znaczeń, ale „może służyć jako symbol (...) przedstawiający doświadczenie emocjonalne poprzez globalne formy”⁵. Według badaczki istnieje sfera świadomości, która jest trudna lub wręcz niemożliwa do opisanego słowami. W takim momencie w sukurs przychodzi muzyka, otwierając dla nas ową nieznaną sferę. Ludzkie uczucia okazują się bardziej podobne do form muzycznych niż do form języka mówionego przede wszystkim z powodu ambiwalencji znaczeniowej tych pierwszych. Niektóre aspekty życia wewnętrznego człowieka mają cechy formalne podobne do tych muzycznych, jak np.: ruch i odpoczynek, napięcie i rozluźnienie, zgoda i niezgoda, przygotowanie, spełnienie, ekscytacja, jakaś gwałtowna zmiana, itp. Podobną myśl odnajdujemy także w *Vom Musikalisch-Schönen* Edouarda Hanslicka, gdzie można przeczytać o szczególnej relacji pomiędzy muzyką a naszym światem uczuciowym: muzyka może wyrażać dynamikę uczuć i jest zdolna do naśladowania ruchu fizycznego⁶. W swoim kolejnym dziele, *Feeling and Form*, Langer twierdzi, że można uchwycić formę, znaczenie formalne i wartość artystyczną jedynie na sposób intuicyjny⁷. Rozumiemy i odczuwamy przyjemność estetyczną ze słuchania muzyki w akcie intuicyjnym, poza sferą logiki.

Innym uczonym, stosującym do studiowania i interpretowania struktur dyskursu muzycznego min. psychologię i teorię informacji, jest Leonard B. Meyer⁸. Według niego można mówić o znaczeniu jedynie w kontekście danego dzieła i w odniesieniu do systemu zależności w nim funkcjonującym. Punkty, na których koncentruje się Meyer to: a) znaczenie rozumiane jako zespół zależności działających w strukturach danego utworu muzycznego; b) to, w jaki sposób te zależności wpływają na proces słuchania. Według uczonego każdy element muzyczny posiada jakieś znaczenie, ponieważ zapowiada to, co nastąpi dalej, kontynuację. Po drugie narzuca on słuchaczowi oczekiwanie na to, co będzie się działo w przebiegu kompozycji muzycznej⁹. To oczekiwanie buduje napięcia, które muszą zostać rozwiązane. Tak więc kwestia znaczenia w dziele muzycznym jest ściśle związana z procesem komunikacyjnym; zależy on jednak od procedur technicznych zdolnych do tworzenia napięć i ich rozwiązywania charakterystycznych dla danej epoki. Odczucie przyjemności emocjonalnej lub intelektualnej (dla Meyera są to dwie

³ S.K. Langer, *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976, s. 306–388.

⁴ Tamże, s. 233.

⁵ Tamże, s. 232.

⁶ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, tłum. S. Niewiadomski, M. Arct, Warszawa 1903, s. 38.

⁷ S.K. Langer, *Feeling and Form: a theory of art*, New York 1953, s. 378.

⁸ L.B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974.

⁹ Tamże, s. 51.

twarze tego samego procesu psychicznego) wypływa z następujących oczekiwań: dana sytuacja muzyczna powinna zostać rozwiązana a rozluźnienie, jak również poprzedzające je napięcie, musi wnieść coś nowego; odchodząc w jakiś sposób od normy musi mieścić się w granicach kontekstu stylistycznego, w którym dana muzyka została skomponowana, a więc w rzeczywistości znajomej słuchaczowi. Formalna struktura dzieła muzycznego skłania się więc ku zaspokajaniu potrzeb związanych z funkcjonowaniem ludzkiej psychiki.

By zamknąć temat emocjonalnego komponentu w muzyce, należy rozwiązać jeszcze problem natury semiotycznej. Czy można mówić o języku emocji, czy też aspekt emocjonalny jest zjawiskiem innego typu? Uczeni są zgodni, że nie istnieje nawet jeden utwór muzyczny, któremu nie można przypisać wyrazu emocjonalnego. Wynika to z faktu, że każdy dźwięk posiada własną ekspresję, która zależy m. in. od jego dynamiki, agogiki, długości i artykulacji. Te cechy pobudzają, również dzięki konwencji, skojarzenia przede wszystkim emocjonalne. Każda sztuka ma swoje źródło w naśladownictwie jakiegoś zjawiska naturalnego: sztuki figuratywne odnoszą się do rzeczywistości wizualnej, teatr i formy dramatyczne do życia codziennego, literatura do wymiany myśli, a muzyka do wewnętrznych emocji¹⁰. Według Leszka Polony muzyka jest zjawiskiem humanistycznym silnie związanym z aspektem psychicznym i biologicznym życia ludzkiego¹¹. Bardziej niż w każdym innym gatunku sztuki, w muzyce mamy do czynienia ze zjawiskiem ekspresji, będącej środkiem niejęzykowym, ale mogącym współdziałać z lingwistycznymi aspektami muzyki. W ekspresji działają ikony, czyli struktury pozostające w stosunku podobieństwa z rzeczywistością, którą przedstawiają i której cechy ewokują; by natomiast zrozumieć znak, który jest niezwykłym elementem języka, musimy znać kod. W rezultacie po to, by odebrać przekaz dzięki ekspresji, nie musimy się niczego uczyć, a więc ten aspekt muzyki jest jasny i czytelny zarówno dla słuchacza doświadczonego, jak i dla dyletanta. Ekspresja, wraz z formą mówiącą o znaczeniach formalnych oraz z systemem znakowym sygnalizującym znaczenia pozamuzyczne, tworzy całość, która decyduje o charakterze emocjonalnym lub określonej atmosferze.

W muzyce odnajdujemy struktury analogiczne do wielu obecnych w świecie procesów, jak np. ruch wyrażany poprzez różne rytmy (spokojne, nerwowe, miarowe, monotonne, itp.). Ponieważ sama muzyka jest procesem mogącym mieć różne fazy rozwoju, ma również zdolność przedstawiania procesów innego rodzaju. Czasami są one wykorzystywane do zilustrowania lub symbolizowania różnych zjawisk i struktur muzycznych, jak zmiany dynamiczne (*crescendo*, *decrescendo*, *subito forte*, *subito piano*, itp.), zagęszczenie instrumentacji, *accelerando* lub *diminuendo*; reasumując, różne rodzaje gradacji. Wyżej wymienione elementy mogą służyć jako analogie różnych stanów i procesów emocjonalnych. Wyrażenia stosowane w notacji muzycznej w celu wyjaśnienia sposobu, w jaki utwór muzyczny

¹⁰ E. Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław 1991, s. 192.

¹¹ *Muzyka w kontekście kultury*, red. L. Polony, Kraków 1978, s. 189–190.

ma zostać wykonany, są również wyrazem stanów emocjonalnych (np.: *tranquillo* – spokojnie, *grave* – poważnie, *dolce* – słodko, *giocoso* – radośnie, zabawnie.). *Allegro con brio*, *Adagio lugubre*, *Andante con spirito* pokazują wyraz emocjonalny w pewien sposób zaplanowany i narzucony wykonawcy oraz słuchaczowi przez kompozytora. Strukturami zastosowanymi do przedstawienia stanów emocjonalnych są np. wznoszenie się i opadanie linii melodycznej, wyrażające uniesienie, wzrost napięcia, lub spадanie napięcia, rozluźnienie; interwały konsonujące (jedność, harmonia, przyjemność) i dysonujące (podział, dysharmonia, coś nieprzyjemnego); skala diatoniczna funkcjonująca jako norma i skala chromatyczna, będąca wyjątkiem od tej reguły, powodująca u słuchacza wrażenie naruszenia pewnego *status quo*; oscylowanie pomiędzy trybem majorowym i minorowym wyraża niepewność nastrojów i uczuć, i ich ciągłą zmienność; i wreszcie relacje harmoniczne wyrażające różnorodne napięcia. Trzeba tym niemniej mieć na względzie, że reguły percepcji dotyczące harmonii zmieniają się w zależności od kompozytora, okresu historycznego i określonego kręgu kulturowego.

Wylizaliśmy dotąd struktury o charakterze melodycznym lub harmonicznym. Nie mniej ekspresyjne okazują się być struktury rytmiczne i tempo. Tempo jest w sposób prawie automatyczny kojarzone z różnymi stanami ducha jak radość, żywotność lub powolność, smutek, powaga. Tak zwane *tempo rubato*, polegające na nieustannej zmianie tempa, jest jednym ze źródeł ciągłych napięć. Między innymi dzięki niemu muzyka Chopina, w której *tempo rubato* jest niezwykle częstym elementem, zdaje się nam być tak pełna emocji. *Metrum* (np. trójkowe lub dwójkowe) zakłada pewną regularność i periodyczność, natomiast zmiany i nieregularność rytmu, jak np. synkopy, wprowadzają element przeciwstawny. Jan Wierszyłowski, mówiąc o znaczeniu rytmiki i tempa twierdzi, że zjawisko rytmiczne pojawia się, gdy zostają potraktowane w szczególny sposób takie cechy dźwięku jak czas trwania, głośność i barwa¹². Z tego wniosek, że w formowaniu się rytmu muzycznego biorą udział inne cechy muzyki, co dowodzi ścisłego związku zachodzącego pomiędzy różnymi aspektami sztuki muzycznej.

Obok wyżej wymienionych elementów muzycznych, tonacje i ich znaczenie są jednym z najważniejszych czynników wpływających na percepcję dzieła muzycznego i, w konsekwencji, na jego interpretację¹³. Próby scharakteryzowania różnych tonacji sięgają czasów starożytnej Grecji i tradycji arystotelesowskiej, w której przyporządkowywano różnym *modi* różne cnoty i walory edukacyjne. Idee starożytnych znajdują swoje odbicie w myśli Boecjusza, potem zaś także w twierdzeniach Athanasiusa Kirchera¹⁴. Natomiast w myśli Gioseffo Zarlino,

¹² J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1979, s. 235–237.

¹³ W opracowaniu tej części pracy będę odnosić się do jednego z rozdziałów książki Jarosława Mianowskiego pt. *Historia charakterystyki tonacji*, w: *Semantyka tonacji...*, dz. cyt., s. 21–35.

¹⁴ Autor traktatu *Musurgia universalis* z 1650 roku, w którym poszerza znaczenia *modi* greckich dodając cechy związane z narodowościami. Owe cechy charakteryzują różne narody oraz istniejące między nimi różnice w postrzeganiu określonych afektów.

częściowo opartej na estetyce *imitatio della natura*, widać pierwsze znaki charakteryzowania tonacji nie tylko z punktu widzenia akustycznego, lecz również estetycznego¹⁵. Trudno stwierdzić, od jakiego momentu relacja między tonacjami i ich znaczeniem afektywnym przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie akustyczne, by zyskać w to miejsce funkcję symboliczną; tym niemniej ta kwestia bez wątpienia decyduje o wieloznaczności w charakteryzowaniu tonacji. Pod koniec XVII wieku, wraz z rozwojem systemu tonalnego bazującego na skalach majorowych i minorych, pojawiają się również nowe koncepcje dotyczące semantyki tonacji. Obok idei Jeana Baptiste'a Rousseau, Marc-Antoine'a Charpentiera i Charlesa Massona¹⁶, najbardziej złożona i najczęściej cytowana jest teoria Johanna Matthesona. Autor *Das Neu eröffnete Orchester* (1713) i *Das Beschützte Orchester* (1717), jak również słynnego traktatu *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), potwierdza istnienie konotacji pozamuzycznych dotyczących systemu tonalnego. Mattheson odwołuje się do terminu „afekt muzyczny”, którego definiuje jako fizjologiczną bazę muzyki i reakcję zmysłów ludzkich na piękno muzyki. Mattheson charakteryzuje 17 tonacji w sposób szeroki i precyzyjny¹⁷. W swoim zestawieniu uczoney bierze także pod uwagę inne czynniki mające wpływ na reakcję słuchacza na muzykę, jak np.: rytm, tempo, forma danego utworu, a także sposób odbioru dzieła, inny dla każdego słuchacza i zależny od jego temperamentu. Idee Matthesona mają więc nie tylko bazę teoretyczno-muzykologiczną, ale posiadają też charakter humanistyczny i psychologiczny. W II połowie XVIII wieku teoretycy uzupełniają idee barokowe charakterystykami związanymi z cechami brzmieniowymi instrumentów i nowymi, romantycznymi koncepcjami sztuki; zmienia się również sposób charakteryzowania tonacji. Najczęściej cytowanym i najbardziej cenionym był system Christopha F. D. Schubarta, w którym między innymi odnajdujemy wiele skojarzeń tonacji ze zjawiskami religijnymi i duchowymi. O istotnej roli semantyki Schubart mówi tak: „Wyrażanie określonych afektów poprzez tonacje jest rzeczą tak pewną, że nawet jeśli w tej chwili nie jest to wystarczająco przekonujące dla niektórych krytyków i filozofów, niedługo z pewnością stanie się to jasne”¹⁸. Na temat akustycznych i barwowych walorów poszczególnych instrumentów i roli tych cech dla semantyki tonacji pisze Hektor Berlioz w *Grand traité d'instrumentation*

¹⁵ Większość wcześniejszych charakterystyk, również tych starożytnych, odwoływała się do walorów akustycznych i do ich wpływu na percepcję *modi*. Zarlino jako pierwszy opisuje tercję wielką jako „wesołą” (*allegra*), a tercję małą jako „smutną” (*mesta*). Opis ten jest opisem czysto estetycznym i nie ma nic wspólnego z wcześniej używanymi kategoriami akustycznymi.

¹⁶ Wymienieni autorzy charakteryzują tonacje odnosząc się częściowo do średniowiecznych *modi*, częściowo do czystego znaczenia semantycznego tonacji.

¹⁷ Brakuje charakterystyki pozostałych siedmiu tonacji (ogólnie jest ich 24). Mattheson wyjaśnia ich pominięcie tym, że tonacje takie jak Fis-dur, Cis-dur i Gis-dur oraz cis-moll, gis-moll, dis-moll i b-moll są rzadko używane w praktyce muzycznej, stąd brak jasnych odniesień semantycznych.

¹⁸ J. Mianowski, dz. cyt., s. 30.

et d'orchestration moderne z roku 1843. Wiele z idei Berlioza odbija się szerokim echem także w traktacie François-Auguste'a Gevaerta¹⁹.

W II połowie XIX wieku pojawia się wiele krytycznych stanowisk, zwróconych w kierunku semantycznych idei dotyczących tonacji. Najbardziej znana jest myśl Edourda Hanslicka, rzecznika muzyki absolutnej. Krytycyzm Hanslicka ma swoje źródło w negowaniu przesady, która w owym czasie cechowała interpretacje muzykologiczne. W rzeczywistości Hanslick nie przeczy związkom afektów z tonacjami, ale uważa ten problem za mało znaczący²⁰. Ciekawe są także idee Hermanna von Helmholtza dotyczące akustyki²¹. Helmholtz właściwie nie charakteryzuje konkretnych tonacji, ale próbuje pokazać różnice w percepcji poszczególnych dźwięków w zależności od ich cech akustycznych i od instrumentów, na których zostały wykonane.

Reasumując, pod koniec XIX wieku możemy wyróżnić trzy grupy uczonych zajmujących się semantyką tonacji. Pierwsza składa się z kontestujących tą teorię (Heinrich Adolf Köstlin, Edmund Gurney, Otto Bahr, August Reiser). Drugą grupę stanowią badacze tworzący własne klasyfikacje oparte na traktatach z XVIII i XIX wieku, na afektach obecnych w kompozycjach tamtego czasu, jak również na bazie osobistych doświadczeń (Albert Lavignac, Paul Ertel). W trzeciej grupie znajdują się teoretycy wyjaśniający zjawisko semantyki tonacji z punktu widzenia akustyki, psychologii czy estetyki (August Reismann, Carl Billert, Felix Draeseke, Richard Henning i najślynniejszy z nich, Hugo Riemann, który analizuje problem również z historycznego i filozoficznego punktu widzenia)²².

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania na temat znaczenia (także emocjonalnego) poszczególnych struktur tworzących muzyczny dyskurs, pragnę przyrzeć się bliżej centralnemu fragmentowi IV aktu *Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego. Monolog głównej bohaterki, Manon, rozpoczynający się od słów *Sola perduta, abbandonata*²³ rejestruje chwilę tuż przed śmiercią dziewczyny gdzieś na „bezkresnej równinie na granicy terytorium Nowego Orleanu”²⁴. Ona i jej ukochany, Des Grieux, musieli uciekać z miasta po tym, jak kochanek w obronie dziewczyny dokonał morderstwa.

W tabeli, dołączonej na końcu pracy (załącznik 1), znajduje się zestawienie podstawowych elementów struktury i treści tego fragmentu: długość poszczególnych odcinków, metrum, takt i tonacja danego odcinka, tekst libretta w oryginale i w tłumaczeniu autorskim, oznaczenia agogiczne, wyrazowe, didaskalia oraz najbardziej moim zdaniem czytelne elementy melodyczne i rytmiczne mające wpływ na odbiór.

¹⁹ *Traité Générale d'Instrumentation*, 1863.

²⁰ *Von musikalischen Schönen*, Lipsk 1854, s. 17, w: J. Mianowski, dz. cyt., s. 33–34.

²¹ J. Mianowski, dz. cyt., s. 34.

²² Tamże, s. 35.

²³ Pełny tekst włoski oraz tłumaczenie na j. polski odnajdą Państwo na końcu pracy, w załączonej tabeli.

²⁴ Cytat z didaskaliów rozpoczynających akt IV w tłumaczeniu autorki.

Jest też możliwość skonfrontowania moich uwag z własną analizą w oparciu o załączony tekst wyciągu fortepianowego omawianego fragmentu opery (załącznik 2).

Monolog rozpoczyna się w tempie powolnym (*Largo*). Ów wstępny fragment jest najdłuższą składową całego monologu. Utrzymany jest w tonacji f-moll, która w ostatnich sześciu taktach przechodzi w Des-dur. W całym ustępie w f-moll akompaniament orkiestrowy jest całkowicie zdominowany przez dwie funkcje harmoniczne pojawiające się naprzemiennie: f-moll i b-moll. O posępnym, funeralnym charakterze pierwszego odcinka monologu decyduje kilka czynników. Nie hierarchizując ich w żaden sposób (gdyż tak naprawdę decydujący jest dopiero ich konglomerat) możemy wymienić: wolne tempo, charakterystykę tonacji f-moll (J.B. Rousseau (1691) – cierpienia, lamenty; M.A. Charpentier (1692) – płaczliwa, ciemna; Ch. Masson (1697) – smutna, posępna; J. Mattheson (1713) – wątpienie, śmiertelny strach w sercu, melancholia, smutek; J. Rameau (1722) – łagodność i płacz oraz śpiewy posępne; Ch. Daniel Schubart (1789) – głęboka melancholia, skarga ciała, jęk bólu, dążąc ku grobowi; H. Berlioz (1856) – mało brzmiąca, ciemna, gwałtowna; P. Ertel (1896) – nieprzyjemnie działająca i obciążająca, przypisany los²⁵), monotonię przebiegu harmonicznego (zmiany funkcji f-moll/b-moll), towarzyszący temu tekst mówiący o samotności, cierpieniu, śmierci, konieczności poddania się nieuchronnemu losowi, opatrzone kompozytorskimi komentarzami co do wykonania: „z wielkim wyrazem i trwogą” (*con massima espressione e con angoscia*), „upadając na duchu” (*con avvilito*). Wraz z myślą Manon o „oazie spokoju” („terra di pace”) następuje zmiana tonacji na Des-dur (u P. Ertla to tonacja melancholijna, nokturn, ciche szczęście, smutek), pojawia się określenie wyrazowe „niezwykle słodko” (*dolcissimo*), a zdwojenia oktawowo partii wokalne wzmacniają wymowę zacytowanych słów, przygotowując słuchacza na kolejny krótki fragment monologu, w którym w jednej chwili całkowicie zmienia się charakter.

Następne dziesięć taktów to bardzo szybkie tempo *Allegro vivo*, kontrastująca z poprzednim fragmentem, w całości utrzymany w dynamice *pianissimo-piano*, dynamika *forte*, zaostrzona dodatkowo silnymi akcentami *sforzato*. Tonacją pozostaje f-moll, pojawia się jednak znaczący element harmoniczny, akord tristanowski. Puccini próbuje być może przerzucić pomost pomiędzy losami bohaterów wagnerowskich oraz Manon i Des Grieux, tragizmem ich miłości i przeznaczeniem, które determinuje ich życie. W pierwszym fragmencie monologu pojawia się zresztą motyw przeznaczenia (w orkiestrze: towarzyszący śpiewowi Manon temat pochodzi z partii Des Grieux), zapowiadając niejako pojawienie się akordu tristanowskiego (w preludium do I aktu wagnerowskiego *Tristana i Izoldy* łączy on dwa motywy: przeznaczenia oraz pragnienia miłości).

W kolejnym, 14-taktowym fragmencie tempo zmienia się na umiarkowane (*moderato*), lecz duże zagęszczenie ruchu utrzymuje nadal ten sam charakter, co

²⁵ Wszystkie charakterystyki tonacji zacytowane w niniejszej pracy (obok nazwiska autora klasyfikacji podają datę dla orientacji w epoce muzycznej) podają za rozdziałem *Przegląd katalogów tonacji-tabela* z książki J. Mianowskiego, dz. cyt., s. 36–47.

w poprzednim fragmencie. Choć dynamika w t. 11 po nr 12 zmienia się na *piano*, to dzieje się tak tylko na moment, gdyż już za chwilę, na słowie „wypływa” (*risorge*) mamy obrazujące niejako to zjawisko *crescendo* („zgåłniając”). Gdy Manon śpiewa o dokonanych przez kochanka zabójstwie („Ah! di sangue s'è macchiato”), tonacja zmienia się na h-moll (w opisie Berlioz'a jest ona bardzo brzmiąca, okrutna, ostra, złowroga, gwałtowna; u Gevaerta – ostra). Dramat podkreśla dynamikę *fortissimo* oraz wskazane przez kompozytora i librecistę opis zachowania bohaterki: „przemierzając scenę we wzburzeniu” (*percorrendo, agitatissima, la scena*).

Przechodzimy do przedostatniego, najkrótszego, 6-taktowego fragmentu monologu, w którym wraca początkowe wolne tempo (*largo molto sostenuto*). Manon zyskuje pewność swego tragicznego przeznaczenia („Ach! Wszystko skończone” („Ah! tutto è finto!”). Na przestrzeni dwóch taktów, na wyżej zacytowanych słowach, dynamika zmienia się gwałtownie z *fortissimo* na *pianissimo*, podkreślając tragiczną konstatację bohaterki. Tonacja przechodzi w d-moll (u Schubarta oznacza ona posępną kobiecość, która lęgnie *spleen* i marę)

Ostatni fragment nawiązuje wprost do samego początku monologu: wraca tonacja f-moll, naprzemiennie stosowane akordy f-moll i b-moll oraz dynamika *pianissimo*. Powrót znanego materiału muzycznego tworzy klamrę kompozycyjną fragmentu i pomaga określić go formalnie jako jedną całość.

W powyższej analizie świadomie wybrałam te elementy, które moim zdaniem są najłatwiej postrzegalne przez tzw. „przeciętnego” słuchacza. Kwestia dynamiki, tempa czy oznaczeń wyrazowych realizowanych przez wykonawczynię to aspekty, które odbiorca odczytuje bez większego trudu, gdyż, jak pisze Susanne Langer, są bliskie pewnym aspektom życia wewnętrznego człowieka pod względem formalnym. Niektóre elementy muzyczne mają charakter ikoniczny, jak tempo, które w przypadku omawianego fragmentu przechodzi następujące fazy: wolne – bardzo szybkie – umiarkowane – wolno, bardzo powstrzymując – bardzo powstrzymując. Dynamika zaś przechodzi przez następujące stopnie: *pianissimo*, *piano* – *forte* – 4 takty *piano* oraz *crescendo* do *forte* – *fortissimo* do *pianissimo* na przestrzeni 2 taktów – *piano*, *pianissimo*. Zarówno tempo, jak i dynamika kształtują przebieg energetyczny monologu na kształt łuku z najwyższym punktem we fragmencie od słów „Ahi! mia beltà funesta” do „Ah! tutto è finito!”, co zresztą koresponduje z treścią tekstu libretta. Dodatkowe podparcie stanowi wskazany przez kompozytora sposób realizacji wyrazowej: w kulminacyjnym fragmencie pojawiają się określenia „majacząc” (*delirando*), „przebiegając scenę we wzburzeniu” (*percorrendo, agitatissima, la scena*). Kolejnym elementem ikonycznym jest rytm, w pierwszym fragmencie oparty na stojących akordach, na dodatek na tylko dwóch zmieniających się funkcjach harmonicznym. Ewokuje to wrażenie statyczności, niezmienności, nieuchronności. W kolejnym fragmencie pojawiają się *sforzata*, nadające ostrości słowom o gniewie i oderwaniu od ukochanego („Ahi! mia beltà funesta, ire novelle accende”), a w dalszym fragmencie *Moderato* duże zintensyfikowanie ruchu (grupy triol i szesnastek), gdy Manon śpiewa o dokonanych przez kochanka zabójstwie („Ah! di sangue s'è macchiato”). Ze słowami

o grobie jako ostatnim azylu spokoju („Asil di pace”) pojawiają się grupy sekstol, które upłynniają i łagodzą ruch rytmiczny. Ostatni fragment to powrót do początkowych stojących akordów z naprzemiennie traktowanymi funkcjami f-moll i b-moll. Widać, że także i rytm buduje energetyczny przebieg na kształt paraboli, współdziałając z pierwiastkiem agogicznym i dynamicznym.

W monologu Manon pojawiają się przynajmniej dwa elementy nie mające charakteru ikonicznego, lecz znakowy. By zrozumieć znak, musimy znać kod. W przypadku motywu przeznaczenia (w I części monologu, *Largo*) konieczna jest znajomość wcześniejszych fragmentów opery, w których się on pojawia oraz umiejętność odczytania motywu w kontekście muzyczno-słownym tychże fragmentów jako motywu przeznaczenia właśnie. Drugim elementem jest akord tristanowski, którego rozpoznanie słuchowe czy też w analizie tekstu nutowego wymaga od słuchacza znajomości dzieła innego kompozytora oraz umiejętności czysto fachowych z zakresu teorii muzyki.

W przypadku tonacji i ich znaczenia trudno stwierdzić, czy Puccini używał określonych tonacji w sposób znaczący i przemyślany; w każdym razie w dotychczasowych badaniach na temat twórczości kompozytora brak na ten temat informacji. Puccini był jednakże wykształconym muzykiem i trudno zaprzeczyć, iż uzus nie miał żadnego wpływu na jego kompozytorskie wybory. Tak jak my, słuchacze, intuicyjnie odbieramy barwę i charakter danej tonacji, tak i twórca stosuje taką, która najbardziej pasuje mu do kontekstu emocjonalnego (nie ignorując oczywiście takich czynników jak chociażby tessitura danego głosu). W przypadku monologu Manon zastosowany układ tonacji bardzo dobrze (przypadkiem czy nie?) współgra z treściami uczuciowymi tekstu.

W omawianym fragmencie dzieła Pucciniego mamy do czynienia z szeregowaniem odcinków o różnym charakterze. Jednak każdy z elementów w pewien sposób zapowiada słuchaczowi kontynuację i, jak mówi L.B. Meyer, narzuca, co będzie się dalej działo w przebiegu muzycznym. Jako forma monolog Manon tworzy więc emocjonalną całość, a wszystkie elementy muzyczne (agogika, dynamika, rytm, tonacje, etc.) służą podkreśleniu silnych uczuć targających bohaterką.

Ozn. ago-giczne	Ilość tak-tów	Metrum i takt, tonacja	Tekst libretta w j. włoskim	Tekst libretta w j. polskim (tłum. aut.)	Didaskalia i określenia wyrazowe	Elementy melodyczne i rytmiczne
<i>Modera-to</i> 11 t. po nr 12	14 2/4 f-moll	or tutto il mio passato orribile risorge, e vivo innanzi al guardo mio si posa. Ah! di sangue s'è macchiato!...	teraz cała moja straszna przeszłość znów wypływa, i jak żywa staje mi przed oczyma. Ach! Krwią się splamił!...	<i>incalzando</i> (percorrendo, agitatissima, la scena)	Triole oraz grupy czterech szesnastek – duże zagęsz- czenie ruchu Dynamika <i>piano</i> do <i>forte</i>	
<i>Largo molto sostenuto</i> nr 13	6 4/4 d-moll	Ah! tutto è finito! Asil di pace... ora la tomba invoco... No... non voglio morir, non voglio morir!	Ach! Wszystko skończono! Grób zdaje mi się teraz ażylem spokoju... Nie... Nie chcę umierać!... Nie chcę umierać!	<i>parlato</i> <i>ritenuto</i> <i>rallentando</i> (lentamente) (rapido)	<i>ff-pp</i> na przestrzeni dwóch taktów Sektostole – płynność ruchu	
<i>Molto sostenuto</i> nr 14	8 4/4 f-moll	no! no! non voglio morir... amore, aita!	Niel! Nie! Nie chcę umierać... Miłości, pomóż!	(con disperazione) <i>a tempo</i> <i>rallentando e diminuendo</i> <i>a tempo</i>	Powrót do funkcji f-moll i b-moll naprzemiennie – powrót do charakteru początkowego Dynamika <i>p-pp</i>	

Załącznik 2. Monolog Manon z IV aktu *Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego (wyciąg fort. Carlo Carignaniego, wyd. G. Ricordi & C., Mediolan 1893), s. 249–254.

(L'orizzonte si oscura: l'ambascia vince Manon; è stravolta, impaurita, accasciata)
 con la massima espress. e con angoscia

MOSSO **LARGO (in due)** ♩ = 92

M So - la per - duta, ab - ban - do - na -

MOSSO (10) **LARGO (in due)** ♩ = 92

pp

M - ta..... In lan - da de - so - la - ta.....

(Oboe) *tempre pp l'accomp.* (Flauto int.) *ppp (come un'eco)*

M Or - ror!..... In - torno a me s'o - scura il

(Oboe) *f*

portando la voce

M ciel..... Ahimè, son so - la!

(Flauto int.) *ppp*

M.
E nel pro - fon - do de - ser - to io

M.
ca - do, *con ansia* stra - zio cru - del, ah!

M.
so - la, ab - ban - do - na - ta, io la de - ser - ta

M.
don - na! Ah! non vo - glio mo -

(ff) *p Sostenuuto* *stent:.....* *ff* *stent:.....* *affrett.*

M.
-rir, no! non vo - glio mo - rir!.....

dim. *rit.* *p*

M.
Tut - to dunque è fi - ni - to.

con avvilimento
pp

M.
Ter.ra di pa - ce mi sem - bra - va que - sta...

p *tratt.*
pp dolciss. *tratt.*

M.
ter.ra di pa - ce, mi sem - bra - va que - sta!

dolciss. *pp* *rit.*

(delirando)
ALL^o VIVO. $\text{♩} = \text{♩}$

M
 (12) Ahi! mia bel - tà fu - ne - - sta, i - re no.

ALL^o VIVO. $\text{♩} = \text{♩}$

rit.

M
 - vel - le accen - - de..... Strap - par da lui mi si vo.

rit.

MODERATO. $\text{♩} = \text{♩}$

M
 - le - a; or tut - to il mio pas - sa - to or - ri - bi - le ri.

MODERATO. $\text{♩} = \text{♩}$

M
 - sor - ge, e vi - vo innan - zi al guar - do mio si

f incalz.

(Percorrendo, agitatissima, la scena)

incalzando

M po - sa. Ah! di san - gue

ff *incalzando*

M s'è mac - chia - - - to.

crec. *alleg. un poco*

LARGO MOLTO SOST.^{to}

M Ah! tutto è fi - ni - to!

LARGO MOLTO SOST.^{to} (13)

ff tutta forza *sosten. leg.* *pp*

M A - sil di pa - ce.....

p *riten.* *riten.* *rall.*

M. *rall.* *p* *lentamente* *f* *rapido*

o.ra la tom - ba in - vo - co... no, non voglio mo.rir, non vo.glio mo -

M. *MOLTO SOST.^{to}* (*con disperazione!*) *ff* *a tempo*

-rir! no! no! non vo - glio mo - rir... a - mo - re, a -

(14) *MOLTO SOST.^{to}* *stent.* *a tempo*

M. *rall. e dim.* *a tempo*

-i - - - ta!.....

rall. e dim. *a tempo* *pp e legatissimo* *rall.* *col canto*

M. *lento a piacere* *pp*

Fra le tue brac.cia, a - mo - re, l'ul - ti - ma

(16) *col canto*.....

AGNIESZKA MUSZYŃSKA-ANDREJCZYK – w pracy naukowej zajmuje się komparatystyką muzyczno-literacką (praca doktorska na temat aspektów muzycznych włoskiej prozy dekadencjonalnej). Obecnie jej zainteresowania oscylują głównie wokół związków muzyki z tekstem we włoskich librettach operowych ze szczególnym uwzględnieniem dzieł Giacomo Pucciniego. Dokonuje także przekładów filologicznych librett i adaptuje je pod względem językowym do wizji reżyserskiej na potrzeby konkretnej realizacji scenicznej (ostatnio *Così fan tutte* W.A. Mozarta oraz *Suor Angelica* G. Pucciniego; *Don Giovanni* W.A. Mozarta w przygotowaniu).

MARTA NOWICKA
UNIwersytet Gdański

LANA DEL REY – EMOCJE NA ŻĄDANIE, CZYLI *BORN TO DIE* JAKO REALIZACJA WSPÓŁCZESNEGO AMERYKAŃSKIEGO MARZENIA O MIŁOŚCI

Sztuka zawsze miała budzić emocje. Konkretnie jej typy miały budzić konkretne emocje i wywoływać określone stany, a przede wszystkim być odmianą i odpoczynkiem od trosk życia codziennego. Ulgą, zapomnieniem bądź po prostu ucieczką od codzienności miała być np. radość, jaką daje obejrzenie dobrej komedii lub wzruszenie losami bohaterów tragedii. Nie od każdego rodzaju rozrywki, a jej formą jest sztuka, oczekujemy *katharsis* czy doznań mistycznych lub pretekstu do filozoficznych rozważań nad sensem istnienia. Jeżeli naszym nastawieniem jest przede wszystkim rozrywka, a nie rozwój intelektualny i/lub emocjonalny, będziemy prawdopodobnie szukać sztuki o charakterze lekkim łatwym i przyjemnym, z którą można się zapoznać w niedługim czasie.

Mamy różne zapotrzebowania na różne emocje. Do emocji można dojść na wiele sposobów – drogą na skróty do nich jest kicz (najszybsze uzyskanie substytutu realizacji naszej potrzeby). O kicz bardziej lub mniej świadomie ociera się wielu artystów. Jedną z artystek ocierających się o kicz w sposób najzupełniej świadomy jest amerykańska piosenkarka – Lana del Rey.

Droga na skróty to często droga upraszczająca, nieprawdziwa, w której czasem źle są położone akcenty. Skrót, jakiego dokonuje Lana, to stworzenie wrażenia emocji przez przybliżenie ich słowami-kluczami, bez mówienia, określania, nazywania, co jest tej emocji prawdziwym powodem, czego tak naprawdę doświadczył „podmiot wokalny” i co chce przekazać. Utwory amerykańskiej nastolatki dzięki sztabowi producentów dają odbiorcom to, co bryk licealiście – wrażenie, że coś się wie i czegoś się doświadczyło.

Kiczowy twórca, jakim jest Lana del Rey, świadomie usuwa treść, zostawiając tylko wyrazistą, przyjemną dla oka/ucho, choć pustą w środku formę. *Born to die*, czyli debiutancki album Lany, pokazuje, że niezależnie od opinii krytyków i braku szczególnie głębokiego przekazu produkt amerykańskiej wokalistki znalazł aż dwa miliony nabywców. Ci pierwsi mało przychylnie patrzyli na brak oryginalności artystki. „Mówią, że *Born to Die* to perfekcyjny produkt marketingowy i podrasowana produkcyjnie sklejka plagiatów. To prawda. Gdy po miesiącach

oczekiwań, dostaliśmy do rąk pierwszą płytę Lany del Rey, nie ma już wątpliwości, że album świeżo wzeszłej gwiazdy nie jest muzyczną rewolucją. To zgrabny patchwork stylów, klimatów, inspiracji. Całość wyprodukowana na błysk tak, że od momentami zdaje się, jakbyśmy zostali obdarowani wypasioną bombonierą¹ – tak wyczekiwany album opisała Malwina Wapińska, recenzentka opiniotwórczego czasopisma muzycznego „Machina”.

W zarzutach Wapińskiej widoczne jest to, co negatywnie będzie oceniane przez wszystkich antyfanów twórczości Amerykanki – że do czynienia mamy tu w większym stopniu z produktem i sztucznym tworem niż dziełem, porywem artystycznego geniuszu czy szału. Lana tworzy samą siebie, jej muzyka jest kreacją, przedstawieniem, w którym główną rolę gra ona sama. Towar na sprzedaż w dramie, kreowanej przez wielkoustą aktoreczkę, to młoda, piękna i czująca dziewczyna.

Jako towar Lana budzi bardzo sprzeczne emocje – jest kochana za muzykę i łatwość czucia marzeń, o których śpiewa i które pokazuje swoim ciałem i klimatem teledysków, a jednocześnie nienawidzona², ponieważ nawet mało wprawny odbiorca zdaje sobie sprawę, że jest w tym wszystkim coś nieautentycznego, jakaś fikcja.

W ROLI LANY

W przypadku Lany del Rey jej sztuczność jest świadomym zabiegiem artystycznym – wokalistka sama siebie kreuje na konkretny produkt, zależy jej na przemyślanej wizji; w większym stopniu jest aktorką niż piosenkarką. Jako sztuczny twór jest kontrowersyjna, ale to ani pierwszy, ani ostatni przypadek, w którym artysta to efekt działań specjalistów od potrzeb rynku. Tak zwani *spin doctorzy* wykreowali już niejednego produkt, bazując na archetypicznych potrzebach i wyobrażeniach ludzkich. Podobnie sztucznymi tworamii byli np. *The Beatles* jako nienagannie grzeczni chłopcy czy *The Rolling Stones* jako ich przeciwieństwo; *Tatu* jako rzekomo zakochane w sobie nastolatki czy *The Kelly Family*, muzykująca rodzina, której członkowie potem przyznawali, że ich zapał do śpiewania niekoniecznie wynikał z prawdziwego umiłowania muzyki. *Spin doctorom* niejednokrotnie udało się wykreować modę na określony typ wykonawców muzycznych (*girlsbandy*, *boysbandy*) – udało im się stworzyć konstrukt, na którym opierała się spodziewana (i faktycznie później istniejąca) reakcja odbiorców. Konkretnie cechy – faktycznie posiadane lub takie, które *spin doctorzy* za wszelką cenę starają się wytworzyć/ podkreślić u „produkowanych” przez siebie artystów – mają u odbiorców wywołać konkretne emocje, np. wzruszenie, przyływ wiary, energii itd. Takie zadanie stoi przed każdym twórcą muzyki, klipu reklamowego lub kazania – wszystkie te

¹ <http://www.machina.pl/recenzje/id,388/Lana-Del-Rey-Born-To-Die.html> [dostęp: 12.03.2013 r.].

² <http://www.complex.com/music/2011/10/interview-lana-del-rey-talks-plastic-surgery-internet-backlash-and-ne-w-album>, [dostęp: 12.03.2013 r.].

formy wypowiedzi mogą charakteryzować się podobną retoryką, choć odmienną formą, ponieważ wszystkie spełniają podobną funkcję – mają odbiorcę namówić do czegoś, przekonać go o czymś. Zarówno w kazaniu, jak i w reklamie oraz w wakacyjnym szlagierze bardziej liczy się efekt niż forma. Przekaz w każdym z tego typu tekstów będzie prosty i jednotorowy – w przypadku piosenek Lany będzie on głosił: rozluźnij się i myśl o wyjątkowości wakacyjnej miłości.

Miarą gry aktorskiej jest to, jak bardzo jesteśmy w stanie uwierzyć, że postać grająca na scenie przeżyła to, co było doświadczeniem kreowanego przez nią lub niego bohatera. Elisabeth Grant³, czyli „aktorka” grająca „rolę” Lany del Rey, niekoniecznie i nie zawsze pozwala uwierzyć, że naprawdę kiedykolwiek poczuła coś, co może czuć młoda, piękna dziewczyna. Ale w jej przypadku brak autentyczności jest kluczowy, wydaje się wręcz być założeniem artystki. Zarzucać Lanie brak realizmu czy bycie produktem, to jak zarzucać reżyserowi filmów grozy, że podczas ich kręcenia użył keczupu zamiast prawdziwej krwi.

Takie zarzuty byłyby charakterystyczne dla niedojrzałego odbiorcy, np. dziecka utożsamiającego aktora z graną przez niego postacią. Dzieci nie czują, że czarny charakter jest stworzony a nie tożsamy z człowiekiem wykonującym swój zawód na scenie. Oczekiwania/nastawienia są kluczowe dla odbioru. Szukając rozrywki i jednocześnie będąc świadomymi, kiczowymi odbiorcami, nie powinniśmy mieć za złe rozrywce, że jest rozrywką. Choć może ciężko w to uwierzyć myśląc o czasach, w których żyjemy w dość powszechny sposób, czyli jako o najgorszych z możliwych pod względem moralno-intelektualnym, ale rozrywki dla rozrywki szukano również w poprzednich epokach. Odbiorca antycznych tragedii czy średniowiecznych moralitetów również wbrew pozorom szukał czasem czegoś, co go po prostu odpręży.

Dzisiejszy odbiorca jest znacznie bardziej wyspecjalizowany w swoich potrzebach niż odbiorcy z poprzednich epok i ma coraz bardziej precyzyjne oczekiwania względem muzyki, literatury i obrazów, które przyswaja z własnej nieprzymuszonej woli. Oczekuje od nich konkretnych rzeczy. Lana mu te rzeczy daje. Świadomość odbiorcy zwiększała się na przestrzeni dziejów; dziś umiemy znacznie szczegółowiej określić własne potrzeby, co umożliwia ich pełniejszą realizację. Teoretycznie możemy dzięki temu być bliżej szczęścia.

Spektakl, jaki tworzy Lana del Rey, powstaje dokładnie po to, by uszczęśliwić i zrelaksować odbiorców. Wielkoustą piosenkarką osadza samą siebie w roli, w której jej zdaniem słuchacze chcą ją widzieć i słyszeć. Spektakl w rozumieniu Guya Deborda to nie zbiór obrazów, ale społeczny stosunek między ludźmi nawiązywany za pośrednictwem obrazów⁴. Jest potwierdzeniem dokonanego wcześniej wyboru społecznie dominującego modelu życia, a w przypadku Lany

³ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/album-lana-del-rey-born-to-die-intercope-6296383.html> [dostęp: 12.03.2013 r.].

⁴ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Warszawa 2006, s. 11–12.

marzenia o życiu. Lana, jako aktorka, tworzy relację między sobą a odbiorcami w przedstawieniu, jakim są jej utwory. Sprzedaje swoje marzenie, *american dream* w wersji *hollywood sadcore*⁵, jak sama nazywa swoją twórczość; wymienia swój talent na prezentację, spektakl jest – jak twierdzi Debord – drugą stroną pieniądza, pieniądzem do oglądania⁶.

Rozwijając myśl Deborda można stwierdzić, że Lana tworzy siebie na wzór gwiazdy filmowej a więc spektakularnej reprezentacji żyjącego człowieka. Warunkiem jej istnienia jest banalność i specjalizacja w życiu pozbawionym głębi. Gwiazdy istnieją, by przedstawiać różne typy stylu życia. Można je przedstawiać w skali globalnej – Lana opisując swój styl jako *hollywood sadcore* porównuje siebie do Kurta Cobaina, nieżyjącego wokalisty zespołu *Nirvana*. I choć niektórym może wydawać się to świętokradztwem (wymienianie obok siebie samobójczego grunge'u i lekkiego popu), to oba te zjawiska kulturalno-muzyczne występowały i występują w skali masowej. *Heroin chic* to także model społeczny, typ gwiazdy, model do naśladowania zachowań, niezależnie od tego, czy są one szczególnie zdrowe, naturalne bądź moralne czy nie. *Spin doctorzy* lub sama Lizzie Grant tworząc z siebie widowisko, *show*, skupiają się na formie, nie na treści. Lizzie jako Lana jest jak erotyczny posąg, którego uczucia – jeśli w ogóle istnieją – mają niewielkie znaczenie. Spektakl przez nią wykreowany jest tandetny i kiczowaty, ale zdecydowanie sugestywny i świetnie spełniający swoją funkcję, czyli doskonale odzwierciedlający życie pozorne.

Sztukę będziemy nazywali tandetną bądź złą na przykład wtedy, gdy nasze (odbiorców) oczekiwania nie będą spójne z tym, co niesie ze sobą dzieło. Odbiorca reklamy nie szuka *katharsis*, ale nie oznacza to, że nie doceni dobrej reklamy. W XXI wieku możemy mówić o sztuce, której doświadczamy niejako przypadkowo. Reklamy przed filmem w kinie oglądamy z przymusu, czasem z nastawieniem wręcz negatywnym; podobnie jest z nachalną muzyką w hipermarketach itd. Tej przypadkowo i celowo doświadczanej sztuki jest znacznie więcej niż w jakiegokolwiek epoce wcześniej – w XXI wieku zarówno szmiry, jak i sztuki, doświadczamy prawdopodobnie w dwustukrotnie większym stężeniu niż przeciętny żyjący w średniowieczu człowiek.

Cechami sztuki tandetnej, zwanej również kiczem, wg Abrahama Moles'a są: niedostosowanie, kumulacja, synestezja, przeciętność i komfort⁷. Wszystkie te cechy często charakteryzowały sztukę powstałą w XIX wieku, dlatego można powiedzieć, że wtedy właśnie narodził się kicz. W romantyzmie nie istniały bowiem wartości średnie. Każde osunięcie się z wyżyn genialności powodowało katastrofalny upadek z kosmicznych wysokości na poziom kiczu⁸. Mecenat dworski w XIX

⁵ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/album-lana-del-rey-born-to-die-interscope-6296383.html> [dostęp: 12.03.2013r.].

⁶ Tamże, s. 26.

⁷ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998, s. 219.

⁸ M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 163–164.

wieku przerodził się w mieszczański a tradycja estetyczna w etyczną, co oznacza, że kiedyś można było „bezkarnie” lubić kicz i szmirę, a potem nadano temu wymiar etyczny. Kicz jest więc owocem romantyzmu, bo romantyzm uznaje piękno, platońską ideę sztuki za bezpośredni cel dzieła. System kiczu mówi „rób rzecz piękną”, a system sztuki stawia postulat etyczny „rób rzecz dobrą” – kicz jest zatem złem w systemie wartości sztuki (dlatego Lana del Rey śpiewa o sobie *sweet serial killer*). Kicz nie istniałby bez kiczowego odbiorcy a ten bez hysterii. Powodem tej ostatniej oraz domeną kiczu są najtrudniejsze ludzkie doświadczenia (religia, śmierć, miłość), które kicz redukuje do granic dostępnego mu doświadczenia⁹. Kicz fałszuje więc rzeczywistość przez uproszczenie a jednocześnie – jak twierdzi Jerzy Andrzejewski – jest nawozem, o który ociera się geniusz¹⁰. Odbiorca kiczowy przeżywa sztuczne emocje, które „wrosły” na takim właśnie, niegodnym miana prawdziwej sztuki, nawozie. Jednak z psychologicznego punktu widzenia nie jest istotne, czy przyczyną przeżycia jakiegokolwiek rodzaju, od zachwyty, aż po samobójstwo, jest sztuka, czy kicz. Dzieje się tak dlatego, że opowiadanie własnej historii odbiorcom o specyficznej wrażliwości spowoduje u nich wrażenie, że im samym przytrafić może się podobna. Podobny mechanizm można zaobserwować u, oglądających komedie romantyczne i czytających harlequiny, odbiorczyń tzw. „literatury kobiecej”¹¹, które czytając bądź oglądając doświadczających miłości bohaterów, usiłują przywołać do siebie ich emocje. Fałszywość lub bajkowość uczuć bohaterów romansów nie jest tak naprawdę istotna – im bardziej oddali ona odbiorców od tzw. szarej rzeczywistości, tym większej doznają oni ulgi.

Fałsz kiczu polega na tym, że wyciska on dwie łzy wzruszenia: pierwsza z nich mówi np. jakie to piękne, dzieci biegnące po trawniku. Druga łza mówi: jakie to

⁹ Tamże, s. 252.

¹⁰ J. Andrzejewski, *Miazga*, Londyn 1992, s. 12.

⁹ Pogarda dla szmiry treściowej i artystycznej wydaje mi się równie niedorzeczna, jak niedorzeczna byłaby np. pogarda dla nawozu, który uzyskuje bujną płodność. Zaryzykowałbym stwierdzenie, iż większość dzieł wybitnych i uznanych zawdzięcza w pewnej mierze swoją znakomitość właśnie elementom szmiry, szmiry wczorajszej i współczesnej, bowiem to ona – łatwa, niecierpliwa i przypochebca nawet w buntach – w sposób najbardziej bezpośredni reaguje na rozległe manifestacje życia. Słysza je, trywializuje i upraszcza! Oczywiście! Lecz w ostatecznym rozrachunku bywa dobroczynnym nawozem, bowiem tak zawsze było i dzieje się nadal, iż sztuka, ta z wysokich rejonów, żywi się nie tylko życiem, i nie tylko osobą samego artysty, żywi się także sztuką i to w jej najróżniejszych przejawach, także tych płaskich, jarmarcznych i durnych, chociaż do tych powinowactw wielcy twórcy nie lubią się zazwyczaj przyznawać. Powiedziałbym nawet więcej, powiedziałbym, iż nie dowierzam arcydziełom, które nie pozwalają mi, dzięki ich skamieniałej doskonałości, odnaleźć ech oraz cieni natrętnej i wulgarnej szmiry. Wielki talent robi wszystko, co chce; geniusz tyle tylko, co może.

¹¹ W ten sposób zwykle określa się sztukę lub produkty stworzone głównie z myślą o kobietach. Tego typu filmy, utwory lub teksty, nazywane często pogardliwie „literaturą menstruacyjną”, mają być rzekomo niegodne odbioru poważnego, dojrzałego, heteroseksualnego i oczywiście męskiego odbiorcy o prawdziwie wysublimowanych potrzebach.

piękne wzruszyć się z całą ludzkością dziećmi biegnącymi po trawniku. Dopiero ta druga łąza robi z kiczu kicz¹². Braterstwo wszystkich ludzi świata można więc zbudować tylko na kiczu. Hermann Broch uważa również za podstawową cechę kiczu podobać się wszystkim za wszelką cenę. Do każdego trafi tekst będący manipulacją. Warstwa liryczna Lany del Rey to przykład nowomowy, a więc formy manipulacji. Dzięki badaniom Michała Głowińskiego i innych językoznawców oraz psycholingwistów analizując słownictwo, składnię, frazeologię i charakterystyczne tropy stylistyczne, możemy określić psycholingwistyczne podłoża nowomowy/manipulacji¹³. Manipulować można zarówno obrazem, jak i słowem; wtedy naszym celem jest narzucenie komuś emocji, zaprojektowanie ich na konkretnym odbiorcy. Lana marzy o sprawowaniu władzy poprzez sławę, czyli żeby wszyscy robili/czuli to, co ona chce. Każdy, kto chce manipulować tekstem, musi posługiwać się określoną retoryką – specyficznymi słowami i strukturą wypowiedzi. *I've heard that you like the bad girls* – śpiewa Lana jako *bad girl*; zakładając, że odbiorca ma dane potrzeby, realizuje je poprzez roztaczanie wizji, w której centrum jest ona sama. Pokazuje siebie taką, jaką jak jej się wydaje, że chcą ją widzieć słuchacze/widzowie teledysków i taką, jaka spełnia ich potrzeby.

Z nowomowy raczej nie skonstruuje się prawdy o życiu, ale nie to jest celem przekazu wakacyjnych szlagierów – one najwyżej przypadkiem mogą się o nią otrzeć. Zadaniem szlagierów, podobnie jak reklam, jest stworzenie wrażenia, jednej silnej emocji, która symbolizuje więcej, punktu skojarzeń.

LANA LOVES YOU TILL THE END OF TIME

Teksty Lany spełniają wszystkie cechy, jakie przypisuje nowomowie francuska badaczka Françoise Thom. Znajdziemy tu składniowe podziały na MY i ONI (jeżeli Lana kocha, to zawsze *more than those bitches before*), użycie trybu rozkazującego (*come here and save me*), beczasowość (*that day we met in December* – to czy to był grudzień, rok, czy 10 lat temu jest kompletnie nieistotne). Językowo Lana wyróżnia swoje emocje w następujący sposób: jeżeli *kiss* to tylko *hard in the pouring rain*, jeżeli *dress*, to tylko *red*, wszystkie słowa są od razu w chmurze znaczeń i konotacji, jeżeli *love*, to tylko *of my life/one true/till the end of time*. *Only worth living if somebody is loving you* śpiewa Lana, wyraźnie pokazując, że *first things first*. Artystka, zwracając się do swojego odbiorcy, prosząc go o „wybawienie”, jednocześnie pokazuje mu, że jest całkowicie niezbędny dla procesu, nie tyle twórczego, co dla efektu. Jej dzieło powstaje dla kogoś. Odbiorca utworów Lany jest kimś, dla kogo coś się dzieje, powodem, dopełnieniem obrazu.

Wszystkie rzeczowniki, jakich używa w swoich tekstach Lana del Rey, i jakie zobrazowane są w poszczególnych kadrach jej teledysków, podkreślają płęć i sek-

¹² M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 286.

¹³ M. Zielińska, *Romantyczne manipulacje: styl czy wyrachowanie*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, Warszawa 1995, s. 241–242.

sualność piosenkarki. *Dress, parfume, lilac fumes, bacardi, heart-shaped sunglasses, soft ice-cream, Bambi eyes, cherry snaps, degenerate beauty queen* – to są wyrazy, za którymi coś idzie, jak tren. Wyrazy albo królewskie (pełne przepychu, władzy), albo przepełnione atmosferą erotycznych wakacji. Nie ma rachunków, są drogie drinki, nie ma kolorowych opon, są cadillaki, itp. Jest to fałszywa, niepełna, ale wciąż piękna wizja.

Samą Lanę charakteryzuje hasło *imma ride or die*, wzdychanie po francusku i wieczne czerwona sukienka, sukienka, w której macha nam na pożegnanie. Machając, utrwała wspomnienie, robi coś w momencie, gdy już się oddaliśmy – taką osobę zapamiętuje się szczególnie mocno. Jest tandetna, ale sugestywna. Umie się rozebrać, pozować i tworzyć obrazy.

Lana del Rey dla wspólnoty kochanków i słuchaczy kreuje podobne „plany imaginacyjne”. Są to koncepty skojarzeń intelektualno-emocjonalnych, wyspy złożone z przyjemnych fantazji, podobne do tych, jakie starają się wytworzyć w naszej wyobraźni autorzy reklam. Zarówno słuchaczom, jak i byłym i przyszłym amantom, Lana (podobnie jak narrator w reklamie) szepce, jak niezwykle będzie ich kochać. Miłość, jaką oferuje, jest hipernierealistycznie estetyczna – Lana del Rey jest w pewien sposób antynomią punka i grunge’a rozumianych jako agresywnych nurtów antyestetycznych.

KICZ, CZYLI PATRZ I BĄDŹ SZCZĘŚLIWY

Zarówno muzyka, jak i teksty tworzone przez Lanę są mocno zadymione. Zamglone dźwięki, delikatnie wydobywające się z rozchylnych ust piosenkarki, tworzą romantyczny, intymny klimat. Lana, która śpiewa pałac, odwołuje się do całego szeregu pałacowych wokalistek. Jazzowe piosenkarki z lat 20. głośno zaciągały się papierosem w przerwie pomiędzy refrenem a kolejną zwrotką, a potem dramatycznie wydychały powietrze, tak jakby dopiero po wypuszczeniu dymu mogły mówić dalej, z głębi siebie. Wiedziały bowiem, tak samo jak Lana, że rzeczowniki w dymie zyskują na znaczeniu, nabierają tajemniczej, nostalgicznej aury. A przecież stworzona historia, obraz wykreowany w utworach del Rey zawsze jest ważniejszy niż prawda. Lana nie pali nałogowo ani z nerwów, zawsze jest to u niej rodzajem pozy. Dymiąca osoba nie może oczywiście mówić normalnym głosem, tylko szeptać, a jak szeptać, to oczywiście po francusku, czyli w języku miłości. Słowa, które wypowiada Lana w tymże języku w utworze *Carmen* też są co najmniej sztampowe – *Mon amour, je suis que tu m'aimes aussi. Tu as besoin de moi dans ta vie. Tu ne peux plus vivre sans moi. Et je mourais sans toi. Je tuerraiss pour toi*. Czyli jak zwykle umieramy z miłości, podkreślając to francuskim akcentem oksytonicznym. Relacja pomiędzy nadawcą a odbiorcą w utworach Lany to nie narzucenie władzy, tylko opozycja męskiego odbioru i osoby męczyzny względem kobiecego nadawania, aktorstwa. Męczyzna jest niezbędnym odbiorcą (modelowym) czynności kobiet, widzem. Ten wodewil, ta szopka powstaje specjalnie dla męskiego patrzącego odbiorcy.

A patrzący odbiorca zdecydowanie ma na co patrzeć. Videoclipy Lany del Rey to prawdziwa kolekcja wszystkiego, co najbardziej schematyczne i kiczowate. Mamy w nich galopujące konie (*Blue jeans*), Lanę jako królową tygrysów w zjawiskowym olbrzymim kościele (*Born to die*), złoto zachodzącego słońca, samobójstwo na moście i samotną dziewczynę na dwupasmówce (*Summertime sadness*), Lana jako Jezus, Lana jako Marilyn Monroe, Lana jako Pocahontas wśród harleyowców na pustyni (*Ride*)... Jej teledyski są nie tyle dosłowne, co wręcz ultradosłowne – jeżeli Lana śpiewa o upadku, w teledysku ktoś się potyka, gdy w tekście jest mowa o szaleństwie, na ekranie widzimy Lanę rysującą sobie palcami kółka na skroni. Del Rey w swoim podkreślaniu kiczu jest bardziej dosadna niż Stefan Żeromski kończący *Ludzi bezdomnych* opisem rozdartej jak doktor Judym sosny.

Dosłowność i kicz w teledyskach piosenkarki są jasnym dowodem jej (lub: jej sztabu menadżerów i specjalistów od wizerunku) egzaltowanej wyobraźni. Sztuce zdarza się przeczuwać rzeczywistość (lub w przypadku sztuki naturalistycznej: próbować ją naśladować) i to odróżnia ją od kiczu¹⁴. Paradoksalnie u Lany tym przecuciem rzeczywistości jest sztuczność, przeładowanie i świadoma kreacja. Piękno, jakie w jej utworach jest tworzone za wszelką cenę (w myśl postulatu estetycznego „pracuj pięknie”), wchodzi w sferę kiczu – wtedy mamy do czynienia z maksymalnym stężeniem tygrysów na tle zachodzącego słońca. Sztuka to – odwołując się dalej Hermana Brocha, austriackiego filozofa kultury – rozwijający się system logiczny¹⁵. Piękno jest celem, ale jawiącym się w nieskończonej dali. Kicz przybliży wrażenie, że to już tu i dlatego jest fałszem. Jeśli jednak WIEMY, że to nieprawda, możemy świadomie czerpać z tego przyjemność.

LANY GENDER

Lana również świadomie czerpie przyjemność ze śpiewania o przyjemności. Amerykańska piosenkarka w pewnym stopniu wciela się w rolę żeńskiego Cassanovy. Zachowuje się jak świadoma i dojrzała uwodzicielka, o zaplanowanych gestach, których efektem jest uzyskanie niezbędnego jej podziwu, zainteresowania, uwagi i pożądania. Konsekwentnie tworzy scenerię, w której emocje są rozpylane jako naturalna część atmosfery – oddychający nią odbiorcy ulegają czarowi wokalistki i dają jej zachwyty, którego tak potrzebuje. W teledysku *Ride* ma kontakty seksualne z pięcioma różnymi mężczyznami – jest to totalna zmiana optyki; w teledyskach żadnej wokalistki przed Laną nie było tyle erotyki – najazdów na dekolty, pośladki, scen erotycznych widzianych stereotypowo męskim okiem. Dotychczas schemat prezentował się następująco: przystojny, męski wokalista, *heart breaker*, umieszczał w swoich teledyskach przypadkowe piękne kobiety, które pełniły bardziej funkcję ozdobnych przedmiotów niż pełnoprawnych postaci. U współczesnych twórców muzyki popularnej i kieszonkowej często widać zarówno bawiących się

¹⁴ H. Broch, dz. cyt., s. 113.

¹⁵ Tamże, s. 113.

mężczyzn, jak i kobiety. U Lany jest jednak inaczej. W zdacydowanej większości jej klipów (wyjątek stanowi *Summertime sadness* z homoerotycznym wątkiem i romantycznym letnim samobójstwem w tle) jedyną kobietą jest Lana, wszystkie światła i oczy mają być zwrócone na nią, a nad nią, pod nią i obok niej przewijają się kolejni amanci: kierowcy, motocykliści, biznesmeni... Jako współautorka videoclipów Lana tworzy w nich postać siebie samej takiej, jaką ją widzą mężczyźni, a jednocześnie jest to przykład autokreacji idealnej. Lana przedstawia siebie jaką tą, która chce być pożądana – i osiąga swój cel. Przekaz wizualno-liryczny, jaki kieruje artystka do fikcyjnych odbiorców swoich utworów pokrywa się z tym, jaki kieruje ona do swoich słuchaczy. Metafora „uwodzić słuchaczy” staje się więc w tym przypadku prawdą. Kochanek to odbiorca, słuchacz jej tekstów i widz obrazów, które ona tworzy.

Lizzie Grant w roli Lany del Rey charakteryzuje absolutne mistrzostwo w najfatalniejszym odgrywaniu twarzą niektórych emocji. Wprost ciężko wyobrazić sobie kogoś, kto z jeszcze mniej adekwatnym wyrazem twarzy śpiewałby, że jest *fuckin' crazy, fuckin' dying* lub *love to the end of times*. Wybitnie pozbawione emocji oblicze Lany w połączeniu z jej zapewnieniami o wielkich uczuciach tworzą kontrast nieirytujący dla odbiorcy, który po prostu słyszy Lanę w ulubionej drogerii lub na lotnisku, a jednocześnie dający mu punkt zaczepienia do zastanawiania się, czy coś w tym *Hollywood sadcorze* jest czy nie. Morał estetyczny, jaki płynie z videoclipów Lany del Rey jest następujący: mamy piękną dziewczynę, świadomą swojej urody, podkreślającą ją, tworzącą własną historię i „ukiczowiającą” ją jak się da – ona idzie tak, by dobrze prezentować się na tle zachodzącego słońca, huśta się na dachu świata tak, by wszyscy widzieli. Im więcej śmierci z miłości, tym lepiej, tym medialniej. Może odbiorca odłoży puszkę z piwem, może nie, a Lana i tak będzie śpiewać, że *maybe we are in love*. Fakty są mniej istotne niż dorobiona historia, aura romansu i *thrill* są koniecznym powodem istnienia zarówno tekstów, jak i teledysków Lany.

Taki *thrill* kojarzyć może się z młodością, nastoletnimi zauroczeniami i przekraczaniem granic związanych z „dorosłością”. Lana robi z młodości towar na sprzedaż. Opisuje i prezentuje w teledyskach wszystko to, co dozwolone jest od osiemnastego roku życia. Wszystko to co ma podkreślić dojrzałość, choćby nawet fikcyjną: pierwsze doświadczenia seksualne, którymi można się „chwalić” przed rówieśnikami, pierwsze drinki, pierwszy pocałunek, „tamta sukienka”. Chodzi o to, by stworzyć obraz siebie jako kogoś dojrzałego niż w rzeczywistości, starszego, kogoś kto przeżył i wie więcej. Duże usta, duże okulary i za krótkie spodenki a później czerwona wieczorowa sukienka – Lana pozuje na pewną siebie, wręcz narcystyczną, nastoletnią lolitę. Leniwie żując gumę, pomalowanymi błyszczącym ustami pije słodkie, niezdrowe gazowane napoje, które są nieodzownym atrybutem stylu młodych, pięknych i pożądanых (picie *Cherry Coke* działa tu tak samo jak reklama *Sprite'a* – budzi pożądanie i gasi pragnienie). Ma podejście zadaniowe – jej celem jest wywołanie jakichś emocji i bycie zapamiętaną. Realizuje swoje zadanie w konwencji romansu *for ever*, którego faktyczny czas trwania nie

jest ani znany, ani istotny. Piosenkarka podkreśla elementy, które w rzeczywistości tworzą krótką i banalną niczym *summertime sandess* historię.

Lana robi z siebie prezent urodzinowy z kokardką, dokonuje samouprzedmiotowania, z premedytacją tworzy z siebie produkt dla słuchacza/mężczyzny/kochanka. Tak samo jak Cassanova nie istnieje bez odbiorców. Zastanawiać się można, czy czerpanie z odbioru ma wpływ na to, kim jest podmiot. W przypadku Lany jest to podmiot będący tym, co chcieli zobaczyć i czym chcieli go wypełnić odbiorcy. Mamy więc do czynienia ze śmieszną i paradoksalną sytuacją, w której obiekt tworzony przez odbiorców śpiewa sam o sobie i sam siebie określa na podstawie domniemanego obrazu kochanków lub słuchaczy. Można powiedzieć, że „świadomy produkt”, jakim jest Lana, niejako wyprzedza reakcje konsumentów.

Ten produkt jest czymś w rodzaju avatara, czyli portretu, który tworzy sam artysta. Portret taki (profil na portalu społecznościowym, prywatna strona internetowa lub zbiór ulubionych teledysków czy piosenek na serwisach muzycznych) ma z założenia być obserwowany przez miliony albo podziwiany, albo kontrowersyjny dla rzeszy odbiorców. Współczesny artysta bywa zmuszany przez sztab producentów do tworzenia autofikcji, podkreślania u siebie rzekomo lub naprawdę istniejących, wybranych, cech, które pozwolą założyć konkretny odbiór. Będą to cechy słuchaczy, tożsame z cechami potencjalnych kochanków Lany.

Żeby słuchacz miał przyjemność ze słuchania musi mieć odpowiednie nastawienie. Jeżeli szukamy rozrywki w tragedii lub traktujemy serio rzecz błahą prawie na pewno popełnimy błąd w ocenie¹⁶. Powyższe „zbrodnie” są podobnego kalibru; tak samo doszukiwanie się elementów tragedii lub prawd o życiu w produkcie rozrywkowym najwyższej klasy, jakim jest twórczość Lany del Rey, będzie nadużyciem ze strony odbiorcy. Przewrotna przyjemność z oglądania złej sztuki to co innego niż mówienie, że coś sztuką nie jest.

Profesjonalistą można być zarówno w sztuce niskiej, jak i wysokiej, a dostrzeżenie kunsztu w kiczu może być również przejawem pewnego typu wrażliwości. Sztuka przesadnie wyrazista może być postrzegana negatywnie i rozpatrywana tylko w kategoriach skandalu, który jest najprostszym sposobem na zapewnienie rozgłosu. Od czasów Marcela Duchampa granice między sztuką, antysztuką a brakiem sztuki nie są bardzo wyraźne¹⁷. Ten nieostry podział przenosi się także na artystę – coraz trudniej określić, kto nim jest, a kto nie, kto jest „tylko” kreatorem, a kto „aż” geniuszem. W czasach specjalistów od PR można by się zastanawiać, czy ten ostatni podział jest jeszcze zasadny. Sztuka współczesna dostarcza dużo nawrotów, rehabilitacji, przewartościowań – ich początek to może nobilitacja „niskich” tematów w twórczości XIX-wiecznych realistów. Celowe (świadome) wykorzystanie braku gustu jest jednym z najradykałniejszych naruszeń norm estetycznych. W tym kontekście można rozpatrywać także: prymitywizmy, brutalizmy, przewrotną fascynację kiczem i delektowanie się produktami złego gustu. Sztuka

¹⁶ M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 144.

¹⁷ Tamże, s. 9.

„zła” może zachwycać zarówno odbiorcę masowego, jak i najbardziej wyrafinowanego. W przypadku tego ostatniego będzie to świadomy policzek wymierzony smakowi publicznemu¹⁸.

EMOCJE W PIGUŁCE

Wśród przedstawicieli sztuki niskiej, tandetnej i łatwo przyswajalnej też spotkać można jednostki wybitne. Lana del Rey znalazła się na topie dlatego, że słuchanie jej jest formą płytkiej, ale efektywnej rozrywki – również na poziomie emocjonalnym. Słuchając jej możemy szybko (dzięki drodze na skróty) doświadczyć stanów takich jak: uniesienie, rozmarzenie czy wrażenie przeżywania czegoś oryginalnego i przyjemnego. Konsument samozachwalającego się produktu, jakim jest Lana del Rey, doświadcza emocji w pigułce, stanu zakochania i porozstaniowej rozpaczy skondensowanych do rozmiaru popowego teledysku.

„Zarzucamy” sztuce, że jest kiczem, wymagamy od niej oryginalności, a tymczasem mówienie o awangardzie w ponowoczesności jest nieporozumieniem. Artyści dzisiaj mogą jedynie przyjąć postawę zapamiętaną z czasów burzy i naporu. Będzie to jednak bardziej romantyczna poza niż postawa, pusta, nieposiadająca dawnego sensu i niepowodująca rewolucji kulturalnej; objaw nostalgii, a nie buńczuczności czy hartu ducha. Pojęcie awangardy ponowoczesnej, czyli czegoś poza kiczem czy wtórnością to *contradictio in adiecto*¹⁹. Współcześnie Ameryka nie bywa kojarzona ze sztuką wysoką a bardziej z konkretną i prostą przyjemnością „na wynos”. Pozwólmy zatem dramatycznie przerysowanej Lanie marzyć i śpiewać o miłości a odbiorcom czuć to, co chcą.

Źródła:

<http://muzyka.onet.pl/gatunek/pop/lana-del-rey-born-to-die,1,5014368,recenzja.html> [dostęp: 12.03.2013r.];

<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-16729651> [dostęp: 12.03.2013r.];

<http://www.complex.com/music/2011/10/interview-lana-del-rey-talks-plastic-surgery-internet-backlash-and-new-album> [dostęp: 12.03.2013r.];

<http://www.digitalspy.co.uk/music/news/a355105/lana-del-rey-nirvanas-kurt-cobain-inspired-me.html> [dostęp: 12.03.2013 r.];

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/album-lana-del-rey-born-to-die-interscope-6296383.html> [dostęp: 12.03.2013r.];

<http://www.machina.pl/recenzje/id,388/Lana-Del-Rey-Born-To-Die.html> [dostęp: 12.03.2013r.];

<http://popkulturalnie.wordpress.com/2012/01/26/lana-del-rey-born-to-die-recenzja> [dostęp: 12.03.2013r.];

<http://www.porcys.com/Reviews.aspx?id=1591> [dostęp: 12.03.2013r.].

¹⁸ Tamże, s. 154.

¹⁹ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 161.

MARTA NOWICKA – studentka filologicznych studiów doktoranckich Uniwersytetu Gdańskiego, lektorka języka polskiego jako języka obcego, statystka w Teatrze Wybrzeże, kobieta pracująca, niepoprawna realistka, zainteresowana genderowymi odczytaniem literatury XIX w. zarówno polskiej, jak i obcej. Fanka logiki, Prousta, Słowackiego oraz muzyki dziwnej i różnorodnej: od skandynawskiego trip-hopu po amerykański mainstream pop.

DARIA ANNA URBAŃSKA
UNIwersytet Warszawski

JACK KEROUAC, JAZZ I BEATNIKOWSKA POETYKA IMPROWIZACJI

12 marca 1955 umarł Charlie Parker „Bird”, a akt zgonu stwierdził, że nieboszczyk miał około 50 do 60 lat, podczas gdy „Bird” Parker dożył zaledwie 34 lat. Również 12 marca 1955 roku Jack Kerouac świętował swoje trzydzieste trzecie urodziny. Byli prawie rówieśnikami, a Kerouac znalazł w Parkerze duchowy i estetyczny wzór do naśladowania, a mimo że Kerouac często pojawiał się na występach Parkera, nigdy się nie poznali.

Niedługo po tym wydarzeniu, Kerouac zaczął pisać *Belief and Technique for Modern Prose*, które ukazało się ostatecznie wiosną 1959 i stało się największą deklaracją beatnikowskiej estetyki. Możemy o tym dziele powiedzieć, iż było ono swoistą współpracą między Kerouaciem a Parkerem i to nie dlatego, że byli współautorami, ale dlatego, że bez brzmienia Parkera, tekst tego dzieła autorstwa Kerouaca, jak i wiele jego innych dzieł, wydaje się niekompletny. Z kolei jazz i jego poetyka, emocje jakie wywołuje, są niezbędne do właściwej interpretacji dzieł wszystkich twórców Beat Generation, gdyż nie tylko Parker i Kerouac korzystali z tego typu relacji i zależności między muzykiem a poetą lub pisarzem. Poeta Allen Ginsberg nazywa jazzmanów takich jak: Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Max Roach, Miles Davies i, oczywiście, Charlie Parker, cichymi, sekretnymi bohaterami (*the secret heroes*) beatników i tamtej generacji¹.

John Clellon Holmes w artykule *The Philosophy of the Beat Generation* stwierdza: „W dziedzinie sztuki, nowoczesny jazz to prawie wyłącznie muzyka Beat Generation, tak, jak poezja (przynajmniej do czasu powieści Kerouaca) jest ich literaturą (...) jest tak, ponieważ jazz jest głównie muzyką wewnętrzną wolności, improwizacji, kreatywnej jednostki, a nie edukującej grupy. Jest to muzyka ludzi zanurzonych, którzy *czują się* wolni i dokładnie tak czują się młodzi ludzie w dzisiejszych czasach. Dlatego właśnie krótkie, gwałtowne życie saksofonisty altowego Charliego Parkera (razem z [Jamesem] Deanem i Dyla-

¹ *The Portable Beat Reader*, red. A. Charters, New York 2003, s. 12.

nem Thomasem) wywołuje silny pociąg tego pokolenia, ponieważ wszyscy trzej podążali własną drogą, bez kompromisu, wsłuchując się w wewnętrzny głos, świętując cokolwiek było do świętowania, a potem ochoczo płacąc za to cenę samozagłady. Ale jeśli ci młodzi ludzie ich ubóstwiają (...) to wiedzą (i prawie stoicko to akceptują), że jednym z zagrożeń zajścia tak szybko, tak daleko, jest śmierć”².

Nasuwa się zatem pytanie: czy to jazz i jego twórcy byli siłą napędową stojącą za działalnością artystyczną Beat Generation? Jakie dostrzegamy między nimi podobieństwa? Która ze stron bardziej potrzebowała tej artystycznej wymiany pomysłów?

Najbardziej oczywistym podobieństwem jest samo słowo *beat*. Jack Kerouac wprowadził to określenie w roku 1948, aby opisać nonkonformistyczne podziemie artystyczne Nowego Jorku, a potem całą swoją generację. Określenie to padło spontanicznie w rozmowie z innym beatnikiem, Johnem Clellon Holmsem, w której Kerouac powiedział: „Wiesz, to jest naprawdę zmęczone, pokonane pokolenie” (*You know, this is really a beat generation*)³. W muzyce to określenie oznaczało takt, rytm, a beatnicy, będąc świadomi tego, rozszerzyli pierwotne znaczenie do „słabej części taktu, nieakcentowanej” (w oryginale: *upbeat*), a nawet do „zbawienego, świętego” (*beatific*) aspektu swojej twórczości oraz do specyficznego podejścia do życia i procesu kreacji (*beatitude*).

Kerouac w *San Francisco Scene* pisze:

A teraz jazz i wrzawa. Wciąż chodzę po schodach, barmani, zespół Jacka i boski brodaty perkusista wznoszący niebieskie oczy do nieba. Opłakuje kapsle od piwa i wybija rytm – zaraz wszystko będzie rytmem – to pokolenie rytmu, a rytm trzeba podtrzymywać – to bicie serca. Starożytny galernik wiosłujący pod bicie bębna i służący rytmicznie żonglujący talerzami”⁴.

Beatnicy mieli w zwyczaju zapożyczanie określeń z innych dziedzin życia i twórczości, nadawania im nowego znaczenia, które pasowało do ich światopoglądu. I tak też zrobili z innymi terminami ze slangu jazzu i hipsterów lat 40. i 50., tj. *square*, *cat*, *to dig*, oznaczające odpowiednio: osobę nie na czasie, niebędącą hipsterem albo beatnikiem, modnego faceta i czasownik kumać, lubić.

Dla artystów Beat Generation jazz był sposobem życia, odmiennym podejściem do kreatywnego procesu tworzenia dzieła. W swojej książce *Venice West. The Beat Generation in Southern California*, John Arthur Maynard pisze:

² J.C. Holmes, *The Philosophy of the Beat Generation*, w: *Beat Down to the Soul: What Was the Beat Generation*, red. A. Charters, New York 2001, s. 235–236. Wszystkie tłumaczenia w wykonaniu autorki.

³ J.C. Holmes, *This Is the Beat Generation*, w: *Beat Down to the Soul...*, dz. cyt., s. 222.

⁴ J. Kerouac, z płyty: *Readings by Jack Kerouac on the Beat Generation*, New York 1997.

Jazz służył jako ostateczny punkt odniesienia, mimo że, a może właśnie dlatego, że jedynie kilku z nich go grało. To z jazzu zaadoptowali mit tajemniczego, nękanego przez cierpienie, samotnego artysty, który występuje z innymi, a jednak zawsze jest sam. Oni mówili językiem jazzu, tworzyli wspólne rytuały, które opierały się na używaniu narkotyków jazzmana i wielbili martwych muzyków jazzowych z największą żarliwością. Muzyk, którego muzyka była śmiertelna, odzwierciedlał czystą spontaniczność⁵.

Z kolei w swojej jedynej, cieszącej się popularnością, książce *Go*, beatnik John Clellon Holmes stwierdza:

W tym współczesnym jazzie, oni [beatnicy] słyszeli coś buntowniczego i bezmien- nego, co do nich przemawiało i ich życie poznało ewangelię po raz pierwszy. TO było coś więcej niż muzyka; TO stało się podejściem do życia, sposobem chodzenia, językiem i kostiumem; i te introwertyczne dzieciaki... teraz czuły się wreszcie u siebie” (emfaza własna)⁶.

„To” można opisać jako moment objawienia, definicję procesu twórczego, coś, co nieuchwytnie, ale konieczne podczas tworzenia. W swojej książce *W drodze* Jack Kerouac opisuje to w następujący sposób:

[Dean Moriarty] Wiesz, stary, tamten alcista wczoraj wieczór naprawdę miał TO COŚ, a jak już to coś znalazł, to ciągnął. W życiu nie widziałem żeby ktoś tak długo ciągnął frazę. Chciałem się dowiedzieć, co to jest takiego TO COŚ.

– Zaczyna pierwszy chorus, po czym zbiera własne myśli, ludi, taaa, taaa, ale jak złapać to coś, po czym wzbija się na wyżyny swojego losu i musi na tym samym poziomie dmuchać. I nagle gdzieś w środku chorusu łapie to coś... wszyscy podnoszą głowy i już wiedzą, a on to podchwytuje i ciągnie. Czas staje. Facet wypełnia pustą przestrzeń treścią naszego życia, wyznaniami prosto z trzewi, wspomnieniami różnych myśli, starymi numerami w nowym brzmieniu. Musi dmuchać przez mosty, zawracać i robić to z tak bezbrzeżnym uczuciem zgłębiania duszy dostrojonym do danej melodii, aż wszyscy zrozumieją, że to nie melodia się liczy, tylko TO COŚ...” (emfaza własna)⁷.

Twórcy Beat Generation wykorzystywali podstawowe pomysły jazzu, a w szczególności jego odmiany zwanej bebopem, i aplikowali je do tworzenia poezji, w wypadku Kerouaca – szczególnie do prozy. Bebop był w tym czasie stylem alternatywnym, rewolucyjnym, pełnym improwizacji, z nową melodyką, rytmem, harmonią. Wprowadzał nowatorskie rozwiązania oraz awangardowe brzmienie. Mit, który uformował się wokół jazzu tamtej epoki, miał bezpośredni wpływ na prozę i pomógł w wytworzeniu idei artysty-straceńca. Jazzman stał się definicją wolności, pełni życia, intensywności przeżyć, a tym samym, stał się również postacią transcendentalną.

⁵ J.A. Maynard, *Venice West: The Beat Generation in Southern California*, New Brunswick 1993, s. 48.

⁶ J.C. Holmes, *Go*, New York 1988, s. 134.

⁷ J. Kerouac, *W drodze*, Warszawa 2005, s. 250.

W wypadku Kerouaca właśnie można posługiwać się terminem poetyka bebopu, ponieważ jego styl pisania był głęboko zanurzony w strumieniu świadomości, w poddaniu się procesowi twórczemu, a słowa przez niego pisane wypływały z niego w formie dynamicznych, ale i rytmicznych wybuchów. Kerouac rzadko poprawiał swoje dzieła, używał niewielu znaków przestankowych. W swoim dziele *Essentials of Spontaneous Prose* pisze: „Bez kropek... ale z dynamicznym myślnikiem oddzielającym retoryczny oddech (tak, jak muzycy jazzowi, którzy biorą oddech między wydmuchiwanymi frazami)”⁸.

Potwierdzeniem tego jest fakt, że *W drodze* napisane zostało na pojedynczym, ogromnym zwoju papieru (*the Scroll*), który to zwój od lat przemierza całe Stany Zjednoczone i otoczony jest czcią, niemal jak relikwie. W oryginalnej wersji jedno zdanie rozciągało się na dwunastu stronach bez znaków przestankowych, a oddech był zaznaczony jedynie jako myślnik.

Twórczość Beat Generation miała charakter oralny, nadawała się, a nawet była przeznaczona do publicznego wykonywania, podobnie jak utwór muzyczny. W szczególności Jack Kerouac często czytał fragmenty swoich powieści czy wiersze przy akompaniamencie muzyków jazzowych. Powieść *W drodze* jest swego rodzaju historią jazzu w Stanach Zjednoczonych lat 50. XX wieku.

Kerouac nazywał siebie jazzowym poetą. W *Essentials of Spontaneous Prose* pisał o kreatywności muzyka i pisarza, o tworzeniu i wykonywaniu tak naturalnym, jakby bez udziału świadomości, jednak z udziałem umysłu i intelektu. Nakreśla to w następujący sposób: „Tenorzysta bopowy bierze oddech i wydmuchuje frazę na saksofonie, aż do czasu, gdy zabraknie mu tchu. Wtedy to, co chciał powiedzieć, jest skończone. Podobnie i ja oddzielałam swoje zdania, niczym oddech czyni to w umyśle”⁹.

Jack Kerouac w poezji nie zapomina o postaci swojego idola Charliego Parkera, pisząc dla niego elegię zawartą w zbiorze *Mexico City Blues*, który składa się z 242 niezatytułowanych chorusów, a brzmi ona:

Charlie Parker Wyglądał jak Budda
 Charlie Parker, który umarł ostatnio
 (...) był nazywany Muzykiem Idealnym.
 I jego wyraz na jego twarzy
 Był tak spokojny, piękny i głęboki
 Jak wizerunek Buddy
 Przedstawiany na Wschodzie (...)

I dalej:

Wail, Wop- Charlie zagrzmiał
 Jego płuca osiągając prędkość

⁸ J. Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose*, w: *The Portable Beat Reader*, red. A. Charters, New York 2003, s. 69–71.

⁹ R. Weinreich, *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac: A Study of the Fiction*, Carbondale 1987, s. 9.

Taką, jakiej chciały wyścigówki
 A to czego chciały
 To jego wiecznego Spowolnienia¹⁰.

Należy zwrócić uwagę, że wiersze w tym zbiorze nie mają tytułów, jedynie numery, a same są nazywane chorusami, które są jednostkami formalnymi w jazzie. Fakt, że Kerouac nazwał swoje wiersze chorusami, daje czytelnikowi do zrozumienia, że ma do czynienia z poetą, na którego twórczość wpływ miała muzyka, a wiersze z założenia powinny być czytane na głos oraz, najlepiej, przy akompaniamencie muzycznym. Poprzez wspólne występy z poetami lub pisarzami, muzycy jazzowi znaleźli dla siebie nowe wyzwanie, polegające na asymilacji z brzmieniem głosu i emocjami recytującego poety czy czytającego fragmenty prozy pisarza.

Właśnie w muzyce Charliego Parkera, Jack Kerouac odnalazł metody literackie i zagadkowe siły, które dały mu odwagę, aby wdać się w proces aktywnego nadawania znaczenia, podczas pisarza odczuwał zarazem głębię uczuć, jaką życie w powojennej Ameryce nie było zdolne mu zapewnić.

W biografii Kerouaca, Ann Charters nakreśliła doskonale obraz artystycznej relacji między pisarzem a jazzem: „Jack... identyfikował się bardziej z muzycznymi geniuszami, jak Bud Powell, Charlie Parker (...) i Thelonius Monk niż z kimkolwiek z ugruntowanej sceny literackiej i ze wszystkich książek, jakie kiedykolwiek napisał, *Mexico City Blues* jest w najbardziej bezpośredni sposób powiązana z jazzem. Bop był dla Kerouaca nową formą sztuki, która przebiła się do prawdziwej wymowy. Jego własna metoda spontanicznej kompozycji miała na celu robić to samo ze słowami, co muzycy bopowi robili ze swymi instrumentami”¹¹.

Kerouac uważał rozum za wyłączny i wyłączający obszar tego, co w myśleniu tradycyjne i racjonalne. Rozum był dla niego częściowo wyłączony z artystycznego procesu tworzenia, który opierał się na improwizacji. Sam proces improwizacji powinien, według Kerouaca, pociągać za sobą aktywne uczestnictwo odbiorcy poprzez zaangażowanie jego możliwości poznawczych, zarówno intelektualnych, jak i emocjonalnych.

Artysta zafascynował się otwartością jazzu, a w szczególności bebopu i rozszerzył jego praktyki improwizacyjne na język. Coś w wizerunku Parkera i w jego występach zainspirowało Kerouaca do wymyślenia i wytworzenia własnego image'u beatnika oraz cech charakterystycznych własnych występów. Stąd rzekomo wywodzi się pomysł na tworzenie prozy spontanicznej, dzięki której czytelnik doświadcza improwizacyjności w odbiorze twórczości Beat Generation.

Kerouac pojmował improwizację jako aktywną manipulację albo eksperyment na przyjętych i ustalonych jednostkach, takich jak tradycje czy tożsamość. Ten zabieg zdefiniował teksty twórcy Beat Generation, jak i preferowany sposób ich odbioru. Jednak Kerouac nadal wymagał od siebie i swojego czytelnika zaangażowania.

¹⁰ J. Kerouac, *Mexico City Blues*, New York 1959, s. 344, 245.

¹¹ *The Rolling Stone Book of the Beats. The Beat Generation and American Culture*, red. H. George-Warren, New York 1999, s. 29.

zowania intelektu i wcześniej nabytej wiedzy, i to wiedzy znajdującej się poza własnymi etnicznymi tradycjami.

Z kolei sam proces improwizacji tworzy pozaetniczne ugrupowanie, gdzie tradycje „czarne” i „białe” przenikają się bez całkowitego pochłonięcia którychkolwiek z nich. Kerouac postrzega termin zbiorowość, tak ważny dla Beat Generation, jako nagromadzenie tradycji i eksperymentowanie z nimi, szacunek dla znaczenia poza językiem oraz zaangażowanie intelektualne i emocjonalne.

Kerouac potępiał intelektualność, będącą jedynie formą upozowania, które jakoby utwardza społeczne ograniczenia, lecz zarazem celebrował intelekt jako narzędzie służące do porządkowania „spraw tego świata” w odpowiedniej kolejności. I tak, proces tworzenia to dla niego, moim zdaniem, mieszanka intelektu, emocji, tradycji, eksperymentu, dźwięku, języka, indywidualności, kolektywności, jasności oraz tajemnicy.

Hipsteryzm, wzmiankowany wcześniej, był dla Kerouaca przeciwieństwem „białych” konformistycznych wartości Ameryki lat 50. XX wieku. W swoim artykule z „Playboya” z 1959 roku. *The Origins of the Beat Generation*, Kerouac stwierdza, że słowo *hip*, czyli ‘modny, na czasie’, oznacza najwyższy stopień udoskonalenia rozumienia współczesnego świata i życia w nim¹². Biograf Kerouaca, Gerald Nicosia, w *Memory Babe* tłumaczy to stwierdzenie: „Oznaczało to okazanie największej łagodności i względu na własnych współcierpiących w świecie, który stawał się stopniowo coraz bardziej niedoskonały”¹³. Wyznania osobistych doświadczeń są według niego nośnikiem ludzkiego współdziałania, sposobem na przenoszenie wzajemności uczuć i ekspresją inteligencji w narastająco izolującym i represyjnym świecie.

Czarnoskórzy jazzmani współcześni beatnikom byli kwintesencją buntu, życia na skraju, nowoczesnego stylu gry i dzięki temu twórcy Beat Generation szybko utożsamili się ze światem jazzu i czerpali z niego inspirację. Co było Kerouacowi często zarzucane w jego fascynacji jazzem, to idealizowanie tożsamości Afroamerykanów. W powieści *Podziemni* (*The Subterraneans*), narrator pierwszoosobowy spędza noc w jednym z klubów jazzowych w San Francisco, w *Red Drum* (*Czerwonym Bębnie*) i słucha tam występu Charliego Parkera:

później wróciliśmy do *Czerwonego Bębna* na pozostałe sety, posłuchać Birda który widziałem wyraźnie, wpatruje się w Mardou parokrotnie, zresztą mnie też popatrzył prościutko w oczy szukając odpowiedzi na pytanie czy rzeczywiście jestem tym wielkim pisarzem za którego się uważam jak gdyby odczytywał moje myśli i aspiracje (...) nie było w tym spojrzeniu wyzwania a tylko król i twórca bopowej generacji, a przynajmniej jej muzyki, który łapał się na swoją publiczność, łaknął jej oczu, tajemniczych, obserwujących go oczu, wydymał wargi i puszczał w ruch swoje wielkie płuca i nieśmiertelne palce, mając w oczach ciekawość i dobroć, najzyczliwszy muzyk jazzowy a jednocześnie największy...¹⁴

¹² J. Kerouac, *Origins of the Beat Generation*, w: *Good Blonde & Others*, red. D. Allen, San Francisco 1998.

¹³ G. Nicosia, *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, Berkeley 1994, s. 206.

¹⁴ J. Kerouac, *Podziemni*, Warszawa, 2005, s. 23–24.

Kerouac obrazuje Parkera jako łagodną, cichą duszę. Nie jest to jednak opis uprzedmiotawiający i uproszczający obraz tego wybitnego muzyka. Kerouac nadaje mu raczej wielkości i świetności, a złożoność jazzmana przejawia się w jego roli jako aktywnego przenośnika, postaci mediującej tajemniczą, wiążącą siłę ujawniającą indywidualny intelekt, wrażliwość oraz dar kreatywności.

Powyższy przykład pokazuję, że proza Jacka Kerouaca miała jazzowy rytm. On sam jednak uważał, że jako biały człowiek nie jest w stanie osiągnąć takiej złożoności emocji jak czarnoskóry artysta. W powieści *W drodze* stwierdza:

W pewien fioletowy wieczór szedłem cały obolały pośród światła Dwudziestej Siódmej i Welton w dzielnicy kolorowych w Denver, żałując, że nie jestem Murzynem, czując, że najlepsze strony świata białych nie mają dosyć ekstazy, dosyć życia, radości, ubawu, mroku, muzyki, nie mają dosyć nocy¹⁵.

Ponownie w *Mexico City Blues*, w chorusach 240 i 241, czyli pod sam koniec tomu, pisze:

Muzycznie ważny jak Beethoven
ale zupełnie niedoceniany jako taki
Dystygowany dyrygent orkiestr smyczkowych

oraz

Charley Parker, módl się za mnie –
Módl się za mnie i za nas wszystkich¹⁶.

W ten sposób Kerouac daje do zrozumienia, że poprzez aktywne intelektualne i emocjonalne zaangażowanie, my, odbiorcy muzyki i literatury, twórczości jako takiej, stajemy się odkupieni i zbawieni, a samemu Parkerowi, który był przecież czarnoskórym muzykiem, Kerouac nadaje cechy duchowego przywódcy, uświęca jego imię, nazywając go w jednym z chorusów, który już wcześniej cytowałam, Buddą. Kerouac, poprzez zwrócenie się do geniuszu Parkera, przeistoczył muzyczną improwizację w literacką praktykę, a przez to ustalił metodę dla wielu późniejszych pisarzy.

Jako wniosek można wysnuć również stwierdzenie, że jazz, jego twórcy i wykonawcy, w znacznie mniejszym stopniu uzależnieni byli od twórców Beat Generation. Jednak beatnicy, a w szczególności Jack Kerouac, opierali swój proces twórczy na geniuszu takich artystów jak: Charlie Parker czy Miles Davies pod kątem czerpania inspiracji z ich dzieł, pochodzenia etnicznego, stylu życia, tajemnicy, czy częściowego wykluczenia ze społeczeństwa.

Jednak jakiegokolwiek zależności miały miejsce między tymi dwiema grupami, to oba zjawiska, zarówno jazz-bebop, jak i Beat Generation, spotykały się z krytyką, ponieważ posądzone były o brak umiaru i dyscypliny twórczej, o zbyt duże

¹⁵ J. Kerouac, *W drodze*, dz. cyt., s. 219.

¹⁶ J. Kerouac, *Mexico City Blues*, dz. cyt., s. 347, 349.

wyszukiwanie, oraz niszowość. Jednak te zjawiska były w latach 50. XX wieku wyjątkowo awangardowe, postępowe, wręcz rewolucyjne i z związku z tym uitorowały drogę przyszłym pokoleniom muzyków, poetów i pisarzy.

DARIA ANNA URBAŃSKA – jest absolwentką Uniwersytetu Śląskiego na kierunku filologia angielska, program tłumaczeniowy z językiem niemieckim. Obecnie doktoryzuje się w Instytucie Anglistyki na Uniwersytecie Warszawskim i tam również prowadzi zajęcia ze studentami. Interesuje się amerykańską i niemiecką poezją po roku 1945, w szczególności grupą Beat Generation, klasycznym filmem hollywoodzkim (jest wielką fanką filmów z Jamesem Deanem) oraz kulturą powojennej Ameryki. Poza tym ogromną radość sprawiają jej podróże (im mniej typowe, tym lepiej), powroty do rodzinnej Wisły oraz wizyty w teatrze i kinie.

ANNA TRZEŚNIEWSKA
UNIwersytet Łódzki

TEATRALIZACJA EMOCJI I PRACA NAD EMOCJAMI W PRACY SPRZEDAWCÓW SZWAJCARSKICH I POLSKICH

Metafora teatralna dawno już przeniknęła z życia potocznego do socjologii. Za jej twórcę uchodzi William Szekspir, autor słynnego cytatu: „Świat jest teatrem, aktorami ludzie, którzy kolejno wchodzi i znikają”. Robert Park uznaje tę metaforę za centralną zasadę życia społecznego¹. Jerzy Szacki podkreśla natomiast wagę takiego podejścia dla teorii socjologicznych, które za jego sprawą miałyby się wzbogacić. I wzbogaciły się – za sprawą prac Ervinga Goffmana, wybitnego przedstawiciela perspektywy dramaturgicznej. Jako perspektywa oglądu socjologicznego pozwala ona na zbadanie życia społecznego, zwłaszcza zaś życia społecznego w organizacji. Punkt widzenia przyjęty przez Goffmana to kontekst przedstawienia teatralnego opierający się na regułach dramaturgicznych. Termin ten na stałe wpisał się we współczesną socjologię, jako sposób patrzenia na interakcję².

Podejście dramaturgiczne uznawane jest przez Szackiego za narzędzie, które służy do badania ludzkich działań, działań aktorskich. Badacz-dramaturg potrafi bowiem dostrzec ukryte funkcje interakcji. Sam reprezentant metaforyki teatralnej nie wierzy w naturalne działania ludzi. Podważa on tutaj autentyczność i autonomię jednostki, która nie jest człowiekiem, a jest jedynie kukłą, marionetką poruszającą się mimowolnie na scenie, pociągana za sznurki. Gdziekolwiek jednostka się znajdzie, jeśli będzie jej towarzyszyła obecność innych ludzi, to jej działanie, jak stwierdza Goffman, zamieni się automatycznie w występ. Głównym celem jednostki stanie się wywarcie wrażenia na obserwatorach. W tym celu aktorzy społeczni, tutaj sprzedawcy, zakładają określone maski, by „unieruchomić” ekspresję uczuć i emocji. Na scenie przedstawia się z reguły rzeczywistość udawaną. Prezentuje się emocje, by wywołać określone na odbiorcy wrażenie. Ważne jest, że w koncepcji Goffmana emocji nie przekazuje się (*given*), ale wzbudza się

¹ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia społecznego*, Warszawa 2008, s. 7.

² J.H. Turner, *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*, Poznań 2004, s. 72.

je (*given off*) w określonym odbiorcy. Właśnie ta czynność staje się przedmiotem jego zainteresowań³.

Goffman wyróżnia fasadę sceniczną i fasadę osobistą. Fasada sceniczna definiowana jest jako całe otoczenie aktora, za sprawą którego definiuje on sytuację, w której się znajduje oraz dostarcza definicji sytuacji obserwowującym go osobom.

Na scenie aktorzy społeczni otoczeni są dekoracją, różną w zależności od miejsca przedstawienia i jego celu. Do dekoracji zaliczyć należy scenerię, czyli m.in. umeblowanie, sprzęty czy niezbędne urządzenia. Dekoracja znajduje się na ogół w tym samym miejscu, rzadko ulega przemieszczeniu, na co zwracał uwagę Goffman. Aktorzy opuszczając scenę, na której rozgrywa się przedstawienie, muszą jednocześnie zakończyć swój występ.

Możemy również mówić o fasadzie osobistej. Fasadę osobistą odnosi się do środków wyrazu, które wiążą się z samym wykonawcą – przemieszczają się razem z nim. Częściami osobistej fasady mogą być insygnia związane z zajmowaną pozycją, ale przede wszystkim jest to płeć, wiek, cechy rasowe, postura ciała, wygląd zewnętrzny, sposób mówienia, mimika czy gesty. W celu manipulacji wrażeniem, aktor wykorzystuje rozmaite rekwizyty, będące niezbędnym elementem do wiarygodnego odegrania roli.

Czasami udaje się sprzedawcy, który jest aktorem, odegrać rolę poprawnie i wiarygodnie, jednakże Goffman wskazuje, że pewne role są często źle zaprojektowane z punktu widzenia pożądaných znaczeń. Publiczność odczuwa wrażenie, jakie zostaje mu przekazane za wiarygodne albo fałszywe. Również sam aktor-sprzedawca może dokonywać mistyfikacji wrażeń chcąc upodobnić je do prawdziwych. Jednakże klienci mogą czuć się zagrożeni jeśli przedstawienie będzie coraz bardziej dokładne, zbliżające się do idealnego.

Często odgrywanie samej roli wymaga wiele energii, polega na kontrolowaniu ekspresji. Kontrolowanie ekspresji ma na celu niedoprowadzenie do zakłopotania, które może się pojawić w sytuacji niezrozumienia gestów, czy mimiki aktora przez odbiorców, bądź w przypadku odebrania przypadkowych gestów za celowe. Dlatego jednostki muszą mobilizować się, by zakomunikować w trakcie trwania interakcji to, co chcą przekazać⁴. Kontrolowanie ekspresji przez sprzedawców ma za zadanie wyeliminować ewentualne potknięcia, do których można zaliczyć:

Po pierwsze: wykonawca może przez przypadek okazać nieumiejętność, niezręczność towarzyską czy brak szacunku, tracąc chwilowo kontrolę nad swoim ciałem. Może się potknąć, zająknąć, ziewnąć, czknać, podrapać się, dostać wzdęcia albo niechcący zderyżyć się z inną osobą.

Po drugie: wykonawca może działać w taki sposób, że wywoła wrażenie nadmierne-go lub niedostatecznego przejścia się interakcją. Może się zająknąć, zapomnieć rolę, okazać zdenerwowanie, zmieszanie czy skrępowanie. Może ulec w nieodpowiednim

³ E. Goffman, dz. cyt., s. 21.

⁴ Tamże, s. 60.

momencie nagłego atakowi śmiechu, gniewu lub czegoś innego, co chwilowo obezwładni go jako uczestnika interakcji. Może okazać za wielkie lub za małe zaangażowanie czy zainteresowanie.

Po trzecie: dramaturgiczny kierunek występu wykonawcy może okazać się niewłaściwy. Dekoracja może być jeszcze w nieładzie, może być przygotowana do zupełnie innego przedstawienia lub w trakcie występu ulec zniszczeniu, (...) wykonawca wejdzie na scenę lub opuści ją w niewłaściwym momencie albo też w czasie interakcji powstaną kłopotliwe chwile milczenia⁵.

Autor zwraca również uwagę na dramatyzację działań jednostek. Za pomocą pewnych znaków aktorzy naświetlają swoje ukryte działania, które w innych okolicznościach nie byłyby zauważone. Mogą to być czynności, które są wykonywane przez aktorów, ale nie widzi ich sama publiczność.

Goffman zauważa, że aktora społecznego powinna charakteryzować spójność. W wyniku podejmowania przez jednostkę działań symbolicznych, publiczność oczekuje spójności w występie sprzedawcy. Powinien się on charakteryzować brakiem rozbieżności pomiędzy tym co słyszy i widzi dana publiczność. Aktor zachowuje również dystans do publiczności, który jest mniejszy w odniesieniu do zespołu, w ramach którego działa.

ROLA SPOŁECZNA – WYJAŚNIENIE POJĘCIA

Jak wynika z dostępnych opracowań literaturowych, termin „rola” został zapożyczony z twórczości literackiej i dramatu. Odgrywanie roli społecznej traktuje się jako realizację nakreślonego scenariusza. Omówiona wcześniej metafora teatru już dawno przeniknęła do języka współczesnej socjologii. Współczesne pojmowanie roli może pełnić jedynie funkcje pomocnicze, podczas gdy w przeszłości rola społeczne była traktowana jako odrębna teoria socjologiczna.

Przedstawiciele interakcjonizmu symbolicznego, postrzegali role społeczne jako strategie interakcyjne możliwe do nabycia w procesie „stawania się w roli innego”, w celu zrozumienia innych uczestników interakcji. Rolę odgrywa się dla publiczności, w pewnej grupie społecznej. Wszyscy w grupie i na zewnątrz niej są aktorami, w stosunku do których pełni się wiele ról społecznych (jedną lub kilka). Grupa posiada również swoją hierarchię i strukturę. Składa się ona z osób posiadających różny status, co generuje inny sposób odgrywania roli przez każdego aktora społecznego⁶.

Na podejmowanie roli przez aktorów społecznych, tutaj sprzedawców, można patrzeć przez pryzmat kontroli społecznej. W tym kontekście grupa staje się uogólnionym innym i kontroluje dewiacyjne zachowania jednostek. Wpływ na powstawanie zachowań dewiacyjnych mają znaczący inni. Oznacza to, że im re-

⁵ Tamże, s. 81–82.

⁶ Tamże, s. 321–326.

akcje otoczenia na zachowania dewiacyjne będą ostrzejsze, tym wzrośnie prawdopodobieństwo, że dana jednostka ich nie popełni⁷.

Rola społeczna może również służyć do zdefiniowania mechanizmu procesu, który zachodzi w danej grupie społecznej. Z tej właśnie perspektywy postaram się omówić proces pracy nad emocjami w ramach niniejszej pracy.

W odniesieniu do definicji Petera L. Bergera oraz Thomasa Luckmanna rola społeczna może posłużyć także jako typizacja zachowań jednostek w społeczeństwie⁸. Poprzez definiowanie roli jednostka staje się uczestnikiem społecznego świata. Źródłem roli społecznej jest nawyk oraz obiektywizacja tworzenia roli. Jak podkreślają autorzy, wszelkie postępowanie w instytucjach i organizacjach powiązane jest z wykonywaniem danej roli. Autorzy ci, podkreślali instytucjonalny charakter roli, która podlega kontroli instytucji. Kontekst wpływa na postępowanie podyktowane regułami działania. Samo wykonywanie roli konstytuuje jej istnienie oraz ukazuje instytucjonalne powiązanie z postępowaniem aktora. Osoby są przedstawicielami danej instytucji lub organizacji, co zostaje uwidocznione w formie scenariusza danej roli.

Berger oraz Luckmann w książce *Spoleczne postrzeganie rzeczywistości* zwracają uwagę na to, że role pełnione w instytucjach są „zaprogramowane” i sprawiają wrażenie niezapisanego scenariusza dramatu. Realizacja scenariusza w dramacie opiera się na zasadzie powtarzalnego odgrywania roli. Autorzy podkreślają, że bez tej powtarzalności nie istnieje dramat oraz sama instytucja. Działanie opierające się na powtarzalności zachowań ma zapewniać trwałość instytucji czy organizacji.

Oprócz rytualnego odtwarzania, ważny jest także zasób wiedzy o roli. Przykładowo ważna jest wiedza o znajomości sposobów postępowania, czy też mówiąc ściślej, wiedza o prawidłowym odgrywaniu roli w organizacji czy instytucji. Stałe odtwarzanie roli ma odzwierciedlać porządek organizacji czy instytucji. Takie działanie pokazuje również strategię organizacji lub instytucji, ale także integrację takich zachowań w świecie⁹.

Nie można pominąć kwestii omówionego przez Goffmana dystansu do odgrywanej roli. Dystans do roli można omówić z punktu widzenia przełożonego i pracownika. Z punktu widzenia pracownika dystans do roli oznaczać będzie spoufalanie się z przełożonym, co nie jest dobrze widziane z punktu widzenia przełożonych. Poufałość oznaczać może brak akceptacji przełożonych, odrzucenie ich autorytetu lub niskie morale podwładnych. Sama poufałość traktowana jest jako przywilej osób zajmujących wyższe stanowiska. Wtedy nie jest postrzegana w negatywnym kontekście, a traktuje się ją jako towarzyskość mającą na celu wzbudzenie zadowolenia u pracowników¹⁰.

⁷ Tamże.

⁸ P.L. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości, Traktat z socjologii wiedzy*, Warszawa 2010, s. 106.

⁹ Tamże, s. 106–116.

¹⁰ E. Goffman, dz. cyt., s. 106.

Ujęcie Goffmana, które przywołuję w swoim badaniu dla próby zrozumienia społecznego świata sprzedawców, łączy się z koncepcją pracy nad emocjami Arlie Russell Hochschild. Przyjęła ona w swojej koncepcji pewne elementy z podejścia Goffmana.

Autorka przedstawia cztery aspekty pracy nad emocjami. Opisuje ona pracę emocjonalną w kontekście pracy zawodowej stewardes i windykatorów. Wyróżnia normy odczuwania, mówiące m.in. o tym, jakich emocji powinna doświadczać jednostka, oraz normy wyrażania, związane z rodzajem okazywanych przy pomocy ekspresji emocji.

Sprzedawcy również stosują pewne techniki pracy emocjonalnej, które polegają na odczuwaniu bądź wyrażaniu pewnego rodzaju emocji. Wykonują pracę ciała, polegającą przede wszystkim na zmianie własnych fizjologicznych zachowań. Wykonują oni działania powierzchniowe, polegające na manipulacji gestami ekspresywnymi czy działaniem polegające na okazywaniu pozytywnych emocji np. klientowi.

Działanie takie polegać będzie na realizacji scenariusza, według którego wymaga się, by sprzedawca był miły w relacji z klientami, ale również takie działanie ma pomóc w świadomym wprowadzeniu siebie w emocje, które sprzedawca powinien odczuwać.

Działanie głębokie polegać będzie na celowym wzbudzeniu w sobie określonej gamy emocji, np. radości w przypadku odczuwania emocji negatywnej. Praca poznawcza ma za zadanie przywoływanie pozytywnych emocji i doświadczeń w celu utożsamienia się pracownika z tymi emocjami, w tym celu by jego ekspresja emocji była jeszcze bardziej autentyczna, w sytuacji kiedy sprzedawca danych emocji nie czuje. Praca emocjonalna może tutaj polegać również na przywoływaniu idei i myśli kojarzących się z daną emocją, którą sprzedawca chce w sobie wywołać.

W koncepcji Hochschild ekspresja uczuć polega na ich komercyjnej sprzedaży. W przypadku nieautentycznej ekspresji uczuć może pojawić się dysonans emocjonalny. Dysonans emocjonalny może prowadzić do napięć, co w następstwie może powodować ich redukcje.

Redukcja napięcia to zazwyczaj próba zmiany uczuć lub próba ich ujednolicenia. Działanie takie ma na celu zmianę w nieszczerym wyrażaniu emocji. Zarówno oczekiwania klientów, jak i przełożonych, zakładają wchodzenie w głębsze wymiany emocjonalne, które polegają na szczerym odgrywaniu swojej roli¹¹.

Praca nad emocjami w społecznym świecie sprzedawców polega na tłumieniu uczuć (emocji niechcianych, niepożądanych wywołanych w określonych sytuacjach). Tłumienie emocji wiąże się z drugiej strony z okazywaniem pozytywnych emocji w pracy sprzedawcy.

Zwiększone oczekiwania klientów na okazywanie pozytywnych emocji mogą zwiększać ryzyko rozczarowania, spowodowane ich nieotrzymaniem. Nie tylko

¹¹ A.R. Hochschild, *Zarządzanie emocjami, komercjalizacja ludzkich uczuć*, Warszawa 2009, s. 102.

oczekuje się okazywania określonych emocji od sprzedawcy jako pracownika, ale również oczekuje się od niego pokazania swoich umiejętności już na etapie rozmowy kwalifikacyjnej. Jest to moment, w którym oczekuje się, że osoba ta wejdzie w rolę sprzedawcy.

Oczekiwania pracodawcy w stosunku do pracownika są oczekiwaniami odnośnie do jego wyglądu (oceny według kryteriów na temat tego jak powinien wyglądać idealny pracownik). Proces rekrutacji zamienia się w casting na idealnego aktora, który będzie musiał pasować do roli sprzedawcy. Od kandydatów, poza wyglądem, oczekuje się również określonych cech osobowości. Tym samym życzliwość wpisana w scenariusz stanowi grę aktorską. Każda firma ma swoje oczekiwania w stosunku do typu osoby, której poszukuje w procesie rekrutacji. Polityka niektórych firm opiera się na nieprzekraczaniu zbyt życzliwego odnoszenia się do klienta, w celu nie wzbudzenia poczucia sztuczności. Wybór wykorzystywanego wizerunku w firmie ma na celu przyciągnięcie określonej klasy klientów do wyboru konkretnej marki i utożsamiania się z tym wizerunkiem. Uwaga firmy ukierunkowana jest na określoną grupę odbiorców o określonych cechach czy statusie¹².

W pracy sprzedawców spotykamy się również z nadzorem. Nadzór sprawdza się do kontroli pracowników oraz przyczynia się do wytworzenia hierarchii strachu, która utrzymuje się na linii pasażerowie a przełożeni i dotyka bezpośrednio pracy zawodowej sprzedawców.

Strach wzbudzany w nich związany jest z wykonywaną przez nich pracą i wiąże się z systemem kar i nagród, które przyznawane są w związku z ich działaniem. Informacje o zachowaniach sprzedawców docierają drogą formalną i nieformalną do przełożonych. Do nieformalnych dróg przekazywania informacji zaliczyć należy opinie pasażerów na temat wykonywanej przez nie pracy. Informacje takie docierają najpierw do kierowników a następnie z powrotem przekazywane są do pracownika. Do bardziej sformalizowanych dróg należy wypełnianie kwestionariuszy ankiet, których wyniki przekazywane są sprzedawcom bezpośrednio przez koordynatorów¹³.

Mechanizm procedury nadzoru ma charakter pośredni. Związany jest również z „biurokratyczną” kontrolą spotykaną w instytucjach.

Hochschild zwraca uwagę na fakt, że radzenie sobie z emocjami w pracy stewardes wiąże się z radzeniem sobie z frustracjami pasażerów. W celu uniknięcia przełania negatywnych emocji na pracowników linii lotniczych kierownicy wymagają od nadzorców, by zawsze byli gotowi i pozwalali na „wygadanie się” stewardesom. „Wygadanie się” pracownika powoduje wyrzucenie negatywnych emocji tkwiących w nim, skumulowanych w wyniku interakcji z pasażerami i przełożonymi.

Nadzorca przyjmuje całą ekspresję stewardessy, dla której wyrzucenie emocji odbywa się za kulisami, zaś dla nadzorca sytuacja ta ma miejsce na scenie¹⁴. Do

¹² Tamże, s. 107.

¹³ Tamże, s. 124–125.

¹⁴ Tamże, s. 124–126.

awantur dochodzi „za kulisami”, czyli w biurach, nie zaś na pokładzie samolotu. Celem takiego działania jest uzyskanie lepszego samopoczucia w miejscu pracy oraz tzw. *oczyszczenia*, czyli pozostawienia negatywnych, niechcianych emocji poza sceną. Również w pracy sprzedawcy spotykamy się z ekspresją emocji wyrażoną w rozmowie. Sprzedawcy rozmawiają i komunikują się między sobą w celu okazania lub wyzbycia się określonych emocji. Jak również pozbycie się emocji odbywa się za kulisami.

Zarządzanie emocjami opiera się w ten sposób na kontrolowaniu niechcianych w miejscu pracy emocji. Sama praca emocjonalna wymaga motywacji ze strony sprzedawcy, ponieważ nawet przy opłaceniu ich pracy, bez wewnętrznej motywacji nie możemy mówić o sukcesie organizacji czy instytucji, jeśli pracownicy nie będą chcieli jej wykonywać.

W tym miejscu warto przywołać transmutację 3 podstawowych elementów życia emocjonalnego, które szczegółowo opisuje A. R. Hochschild. Trzy aspekty transmutacji to po pierwsze – założenie wykonywania pracy emocjonalnej. Opiera się ona na regułach ustalonych przez pracodawców-reżyserów, którzy selekcionują, szkolą i nadzorują innych, przez co praca emocjonalna staje się nie tylko aktem prywatnym, ale i publicznym¹⁵.

Po drugie, reguły odczuwania omawiane są na forum publicznym, podczas szkoleń, ale także przedstawiane są w rozmowach z przełożonymi oraz w regulaminach, przewodnikach i podręcznikach linii lotniczych dla stewardes.

Po trzecie, możemy mówić o ściśle dookreślonych wymianach społecznych, które nie podlegają żadnej indywidualnej zmianie. System wymian emocjonalnych służy dążeniu do zysku całej korporacji, tylko z pozoru ma zaspokajać potrzeby pojedynczej jednostki. System prywatnego zarządzania emocjami w kontekście rynku rządzi się powyższymi zasadami transmutacji systemu emocjonalnego¹⁶.

W pracy sprzedawcy dochodzi do opisanej przez Goffmana „sytuacji”. Praca sprzedawcy poddawana jest ciągłej kontroli. Warto przy tym zaznaczyć, że nie chodzi jedynie o kontrolę posiadanych umiejętności, ale także czynności wykonywanych w miejscu pracy. Praca sprzedawców składa się z wielu rutynowych czynności, które podlegają kontroli. Najczęściej sprowadza się to do sprawdzenia np. sprzedawca w miły sposób obsłużył klienta, rozłożył towar, poukładał go na pułkach¹⁷.

Czasami w pracy sprzedawcy, podobnie jak w pracy stewardess, dochodzi do obniżenia kwalifikacji. Zachowanie takie ma swój wyraz w postawie pracodawcy wyrażające się niemożnością samodzielnego wypowiedzenia się w kwestii pracy przez pracownika, a jedynie podręcznikowe zastosowanie się do niej¹⁸.

¹⁵ Tamże, s. 127.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 128.

¹⁸ Tamże, s. 129.

Sprzedawcy muszą również radzić sobie z postrzeganiem ich pracy przez innych. Praca emocjonalna polegać będzie tutaj na radzeniu sobie z negatywnym odbiorem pracy sprzedawcy, która może być postrzegana jako mało wymagająca, wykonywana bez potrzeby posiadania poważniejszych umiejętności. Dokonuje się tutaj praca emocjonalna nad radzeniem sobie z postrzeganiem zawodu, który się wykonuje.

Czasami nie dochodzi do realizacji zachowań transmutacji. Dzieje się tak ze względu na krótki czas trwania interakcji pomiędzy sprzedawcami a klientami. Krótki czas zachodzącej interakcji prowadzi w efekcie do trudności w realizacji założeń pracy nad emocjami, reguł odczuwania i wymian społecznych. Taka sytuacja prowadzi do trudności w realizacji scenariusza, zgodnie z którym sprzedawca powinien być stale uśmiechnięty i jednocześnie szczery w czasie pracy. Oczekują tego także przełożeni. Tym samym krótki czas interakcji powoduje w efekcie zastępowanie pracy głębokiej pracą powierzchniową. W takim kontekście preferowana jest również forma powierzchniowa kontaktu z klientami przez samych pracowników.

W pracy nad emocjami dochodzi także do przedefiniowania własnego *ja* jednostek. Przedefiniowanie własnego *ja* polega na odróżnieniu sytuacji, które wymagają identyfikacji z firmą i pełnioną w niej rolą, od sytuacji z nią nie związanych.

Umiejętność odróżnienia sytuacji wiąże się z możliwością jej „depersonalizacji”. Depersonalizacja polega na nieprzyjmowaniu do siebie zarówno pozytywnych jak i negatywnych uwag na temat komfortu przelotu, które należą do wad lub zalet linii przewoźnika, a nie samej stewardesy. Hochschild wiąże umiejętność depersonalizacji sytuacji ze stażem pracownika. Oznacza to, że dłuższy staż pracy przekłada się na umiejętność „depersonalizacji sytuacji.” Nieumiejętność natomiast wiąże się z niskim stażem oraz nieumiejętnością zdefiniowania sytuacji jako pełnionej roli¹⁹.

Jak wynika z analiz autorki, doświadczone stewardesy nauczyły się kontrolować i wpływać na swoje emocje. Z podobną sytuacją spotykamy się w pracy sprzedawcy, napotykamy tutaj również kontrolę emocji. W związku z tym uśmiech jest postrzegany przez bardziej doświadczone pracownice nie jako spontaniczny, lecz świadomie wzbudzony.

W analizie dokonywanej przez Hochschild w kontekście pracy stewardes pojawia się również problem fałszywości prezentacji własnej roli. Uznaje się za fałszywy nie uśmiech lub osobę, a sposób „podtrzymywania iluzji” na przykład mile spędzonego czasu przez pasażerów. Czasem pojawia się również problem przymusowego identyfikowania się z firmą, która ma taką strategię działania. W efekcie na pracę zawodową stewardes i sprzedawcy patrzy się przez pryzmat iluzji działań, które pełnią funkcje wzbudzania określonych emocji w odbiorcy. Również obracanie w żart sytuacji niemiłych traktowane jest jako strategia firmy, która nakazuje by nie traktować swojej pracy zbyt poważnie, by być do niej zdystansowanym.

¹⁹ Tamże, s. 140.

Praca zmusza często do wzbudzania iluzji oraz mistyfikacji pewnych zachowań. Autorka zwraca uwagę na fakt, iż wśród stewardes znajdują się osoby działające mechanicznie. Przy użyciu twarzy jako maski, buntują się jednocześnie przeciwko swojej roli²⁰. Również w pracy sprzedawcy dochodzi do mistyfikacji pewnych zachowań oraz dochodzi do mechanicznego odtwarzania czynności.

ANALIZA WYNIKÓW BADAŃ ANKIETOWYCH

Pierwsze pytanie dotyczyło zweryfikowania *czy sprzedawcy zaliczają siebie do osób szczęśliwych*. Większość respondentów uważa się za osoby szczęśliwe. W Łodzi 26,7% badanych deklaruje, że są osobami zdecydowanie szczęśliwymi. 50,5% uznaje siebie za raczej szczęśliwe. Prawie 6% osób raczej nie uznaje się za osoby szczęśliwe a 1% zdecydowanie nie. 15,8% nie ma wyrobionej opinii i trudno jest im powiedzieć czy zaliczają się do osób szczęśliwych.

W Genewie większy odsetek respondentów może powiedzieć o sobie, że uznaje się za osoby szczęśliwe. 37,6% uważa się za zdecydowanie szczęśliwe. 54,5% uważa się za raczej szczęśliwe podczas gdy tylko 2% deklaruje, że raczej nie należą do osób szczęśliwych. Nikt nie wybrał odpowiedzi zdecydowanie nie. Jedynie 5,9% osobom trudno jest powiedzieć czy uważają się one za osoby szczęśliwe.

W opinii większości badanych w pracy sprzedawcy występuje dużo emocji. W Łodzi 36% badanych uważa, że w pracy sprzedawcy zdecydowanie jest dużo emocji. 42,6% deklaruje, że raczej dużo emocji jest w pracy sprzedawcy. Prawie 21% twierdzi, że w pracy sprzedawcy raczej nie występuje dużo emocji a tylko 1% uważa, że zdecydowanie nie.

Podobny odsetek osób w Genewie deklaruje zdecydowanie duże występowanie emocji w pracy sprzedawcy (29,7%). Raczej duże występowanie emocji stwierdza 47,5% badanych. Prawie 12% badanych stwierdza, że w pracy sprzedawcy ogólnie rzecz biorąc nie występuje dużo emocji. 9,9% twierdzi, że zdecydowanie w pracy sprzedawcy nie występuje dużo emocji.

Kolejne pytanie dotyczyło stwierdzenia czy prawdziwe jest zdanie: *W mojej pracy uczymy się okazywać pozytywne emocje i uczymy się tłumić negatywne emocje w stosunku do klientów*. Twierdząco odpowiedziało 89,1% a zaprzeczyło temu twierdzeniu 10,9% badanych.

Podobnie odpowiadano w Szwajcarii. Twierdząco na pytanie „czy w pracy sprzedawcy uczą się okazywać pozytywne emocje przy jednoczesnym tłumieniu negatywnych emocji” odpowiedziało 89,1%, podczas gdy nie zgadza się z tym stwierdzeniem 10,9% badanych.

Ponad połowa respondentów (94,1%) na poziomie deklaracyjnym twierdzi, że stara się pracować nad swoimi emocjami w pracy sprzedawcy. Tylko 5% odpowiedziała negatywnie na to pytanie. 1% stanowiły braki danych, które poja-

²⁰ Tamże, s. 143.

wiały się czasami również przy innych pytaniach. W przypadku sprzedawców, z którymi przeprowadzono badanie w Genewie 88,1% badanych twierdzi, że stara się panować nad emocjami w pracy, podczas gdy 11,9% nie zgadza się z tym stwierdzeniem.

ANNA TRZEŚNIEWSKA – doktorantka studiów humanistycznych na Uniwersytecie Łódzkim. Absolwentka administracji w Wyższej Szkole Salezjańskiej w Łodzi oraz absolwentka socjologii na Uniwersytecie Łódzkim. Prezes Studenckiego Koła Metoda, działającego pod patronatem Oddziału Łódzkiego Polskiego Towarzystwa Socjologicznego przy Katedrze Metod i Technik Badań Społecznych przy Instytucie Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Główne zainteresowania badaczki oscylują wokół socjologii emocji, zarządzania emocjami i pracy nad emocjami.



КАВИНКИНА ИРИНА

ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ

ГЕНДЕРНЫЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПТА «СЧАСТЬЕ»

Гендерный анализ языка обращен к ментальным процессам мужчин и женщин – участников коммуникации. Гендерный анализ языка как метод исследования позволяет выявить и описать различия в тактике и стратегии порождения и понимания речи, в усвоении языковых фактов, в оценке языковых явлений мужчинами и женщинами – носителями определенного языка.

Гендерный анализ языка как метод исследования призван решить следующие задачи: доказательность взаимосвязи языка и фактора пола; фиксацию точек зрения мужчин и женщин на языковые факты; исследование языкового поведения мужчин и женщин в одно- и разнополых группах; использование языка в коммуникативных целях, и в частности речевое поведение как процесс выбора оптимального варианта для построения высказывания, характерного для мужчин или для женщин. При этом выявляется сам механизм отбора вариантов, значимых для каждого из полов, устанавливаются критерии, лежащие в основе выбора. С помощью гендерного анализа можно описать модели языковой картины мира мужчин и женщин, показать корреляцию, дифференциацию полученных моделей в широком социокультурном контексте.

Несомненно, одним из важнейших аспектов изучения проблемы «Язык и гендер» является исследование проявления гендера в ментальных сферах через наиболее значимые для носителей определенного языка концепты. Языковая личность и концепт – базовые категории современного языкознания, отражающие ментальность носителя естественного языка. Таким образом, по нашему мнению, концептуальный анализ следует рассматривать как один из подходов гендерного анализа.

Важность изучения концепта «счастье» определяется его ролью в разносторонней деятельности человека. В концептосфере русского языка концепт «счастье» занимает одну из центральных позиций, поскольку находится в тесной связи с концептами «человек», «жизнь» и «смерть», «добро» и «зло».

Счастье – проявление индивидуально-психического мира человека, следовательно, данный конструкт опирается на сущность ментальную, на представление человека о цели жизни, ориентированной на получение полного удовлетворения и способов его достижения.

Представления о счастье претерпевали изменения в связи с развитием общества, культуры, языка. В этимологическом словаре указывается, что общеславянское слово **счастье** образовано с помощью приставки **съ-** (в значении “хороший”) и суффикса **-иј-** от **часть** [Шанский, 1971, с. 433]. Наиболее древняя концепция счастья в русском языке – ‘обладание хорошей долей, хорошая участь’ – отражает представления о счастье как о явлении, существующем независимо от воли человека, а данным, подаренным свыше, зачастую случайным и неожиданным.

Со временем акцент был перенесен на личную волю человека, когда на первый план выступает понимание счастья не как проявление власти некой силы, а, напротив, как цель жизни и отдельного человека, и общества в целом. Так, в словаре В.И. Даля дано следующее определение счастья: “всё желанное, всё то, что покоит и доволит человека, по убеждениям, вкусам и привычкам его [Даль, 1978, с. 371].

Современные словари определяют счастье как «чувство и состояние полного, высшего удовлетворения. Успех, удача» [Ожегов, 1983]. Однако за пределами этой дефиниции остается ряд устойчивых ассоциаций, символов, обусловленных наивной картиной мира носителей русского языка, особенностями женского и мужского мировосприятия.

При ознакомлении с научной литературой нам не встретились работы, ставящие своей целью выявление гендерного фактора в данном концепте. Обсуждение связанных с этой проблемой вопросов и формирует содержание и направление нашего исследования – изучение проявления гендера в ментальных сферах через концепт «счастье».

Экспериментальным материалом нашего исследования послужили ассоциативные словники, составленные на основе свободного ассоциативного эксперимента с 400 женщинами и 400 мужчинами, носителями русского языка, в возрасте 20-45 лет, с высшим образованием, либо получающими высшее образование, проживающими в городах Беларуси. Нивелирование, сведение до минимума различий в параметрах «возраст», «образование», «место жительства», «родной язык», а также большой массив информантов позволяют нам исключить влияние этих факторов на ассоциации и делать выводы, касающиеся культурной репрезентации фактора пола в русском языке.

Если в анкете проявляется индивидуальность реципиента, то в ассоциативном словнике статистическая градация ответов стирает индивидуальные черты (социальный опыт, языковая способность, психофизиологический настрой), формируя семантико-грамматическое, когнитивное и прагматическое пространство усредненной языковой личности. Количественные и качественные показатели сравниваемых ассоциативных словников де-

монстрируют особенности лингвокреативного гендерного мышления, верифицируют зоны особо значимых ассоциаций для каждого пола.

Так, ассортимент реакций (мы обозначаем его как L) у мужчин в целом шире и разнообразнее, чем у женщин. На стимул СЧАСТЬЕ мужчины дали 106 разных реакций (27% от общего количества ассоциатов), женщины – 96 (21%).

У женщин, по сравнению с мужчинами, выше процент описательных номинаций (в среднем 16% против 13%) концепта «счастье» (женщины дали ответ - *единство душ*). Общее число определений больше у мужчин (20% по сравнению с 17,5% у женщин). В то же время определения у женщин более индивидуальны, менее стереотипны. Для описания концепта «счастье» женщины используют преимущественно в качестве ассоциатов оптативно-оценочные определения (СЧАСТЬЕ – *теплое*), в то время как мужчины – перцептивные определения (СЧАСТЬЕ – *мое*).

Реакции-глаголы отсутствуют у информантов-женщин. У мужчин такие реакции присутствуют, хотя число их и незначительно: 4 глагола-реакции – на стимул СЧАСТЬЕ (*свалилось, пришло, улыбнулось, привалило*). Вполне вероятно, что такие количественные показатели подтверждают мнение социопсихологов (см., например, работы А. Пиза, И.С. Кона, Т.В. Говорун, О.М. Кикинежди) о статическом взгляде на мир у женщин (через называние имен, предметов, событий, явлений) и динамическом – у мужчин (через активное действие).

Реакции, организованные в ассоциативные словники, можно представить в виде ассоциативных полей (далее – АП). В полученных АП мы выделили ядро, состав которого мы ограничили, исходя из данных эксперимента, 18 словоупотреблениями, ближнюю периферию (от 17 словоупотреблений и до 2 включительно) и отдаленную периферию (единичные реакции).

Конфигурация АП была описана с помощью измерения меры стандартности наиболее частой реакции, которая в психолингвистике обозначается как F1 (она определяется как отношение числа испытуемых, давших самую частую реакцию, к общему числу испытуемых). F1 на стимул СЧАСТЬЕ у женщин 0,2075, у мужчин – 0,0725. Как видно, у женщин значительно выше стандартность наиболее частой реакции, чем у мужчин, это означает, что в женских АП 1/3 ассоциатов приходится на ядро, в то время как у мужчин иная конфигурация АП – недостаточно мощное, небольшое ядро и обширная диффузная периферия. Последующий анализ подтверждает это наблюдение.

Сравнив ядерные и периферийные зоны реакций женщин и мужчин на стимул СЧАСТЬЕ мы получили следующее:

1. Плотность ядра данных АП (то есть отношение ассоциатов ядерной зоны к общему количеству реакций) составляет: на стимул СЧАСТЬЕ у женщин – 50%, у мужчин – 22,25%. Очевидно, это свидетельствует о единстве мирозидения всех женщин и одинаково ощущаемом ими месте “я” в мире (по

утверждению психологов, женщина существует в мире отношений и связей). Мужчина же воспринимает мир как отдельный человек в иерархии общественного устройства.

2. Ядро женского ассоциативного поля вместительнее, оно представлено большим количеством ассоциатов по сравнению с ядром мужского АП (в среднем 5 против 3,5). Так, на стимул СЧАСТЬЕ для женщин это прежде всего *любовь, семья, радость, дети, здоровье*, для мужчин – *здоровье, радость, деньги, большое*. Наиболее часто эксплицируемыми в ассоциативном словаре женщин являются семы 'любовь, чувство сердечной привязанности' и 'семья'. Сема 'значительный по силе, по размерам' доминирует у мужчин в ядре АП. Можно предположить, что ассоциативный эксперимент позволяет выделять в первую очередь наиболее значимые с позиций гендера семы в значениях слов.

3. Ближние периферийные зоны АП обширнее у мужчин, по сравнению с женщинами, что подтверждают количественные показатели: ближняя периферийная зона на стимул СЧАСТЬЕ состоит из 143 реакций у женщин и из 269 у мужчин. Иная картина наблюдается при сопоставлении отдаленных периферийных зон АП данных стимулов. Так, число единичных реакций на стимул СЧАСТЬЕ у женщин – 51 и у мужчин – 42. Необходимо отметить, что среди единичных реакций у женщин преобладают метафоры (СЧАСТЬЕ – *солнце*) и развернутые высказывания, объединяющие в одно целое некоторые понятия (СЧАСТЬЕ – *это всё, вместе взятое*). В качестве единичных реакций у мужчин чаще всего выступают субъективно-оценочные синтагмы (СЧАСТЬЕ – *оно не вечно, где оно*).

Когнитивный уровень языковой способности женщин и мужчин прежде всего проявляется:

- 1) в метафоризации, ибо большинство слов-реакций имеют прозрачную мотивировку и могут рассматриваться как метафоры (у женщин СЧАСТЬЕ – *небо, стекло*; у мужчин: СЧАСТЬЕ – *лотерея, пыль*);
- 2) через прочные, устойчивые связи, классифицируемые как:
 - а) фразеологизмы (у женщин СЧАСТЬЕ – *хрупкое*; у мужчин СЧАСТЬЕ – *улетит – не поймаешь*);
 - б) прецедентные тексты русской и мировой культуры: СЧАСТЬЕ – *быть понятой* (женщины), *погода в доме, счастье идиота, был бы милый рядом* (мужчины);
- 3) в виде отдельных слотов фреймов, наглядно демонстрирующих мысленные образы, типовые «картинки» (у женщин СЧАСТЬЕ – *когда с радостью идешь на работу и домой*; у мужчин СЧАСТЬЕ – *пыль*).

Прагматический уровень языковой способности женщин и мужчин представлен реакциями, выражающими субъективно-оценочное отношение информанта к общему смыслу стимула и стоящей за ним реальности: СЧАСТЬЕ – *самое прекрасное в жизни* (женщины), *всё хорошо* (мужчины).

Мужчины в качестве реакций предпочитают слова, входящие со стимулами в одно лексико-семантическое поле, то есть отражающие, во-первых, собственное состояние (*свобода, отдых*), во-вторых, полную обеспеченность (*обеспеченность, коттедж*). В отличие от женщин информанты-муж-

чины в своих ответах пытаются охватить не только «ближний круг жизни» (*жена, жена и дети*), но и «дальнее окружение» человека (*родина*). Среди перцептивных определений, используемых мужчинами в качестве ассоциатов, прослеживается разграничение по размерам (*маленький*) и принадлежности (*чужое*). В целом анализ предпочтений некоторых словоупотреблений еще раз доказывает, что женщинам присуще образное вербальное мышление в отличие от мужского логико-понятийного.

Помимо реакций, характеризующих гендерную принадлежность реципиентов, нами были также выделены и проанализированы реакции, общие и для женщин, и для мужчин, с целью определения закономерностей их употребления, выявления актуализированного семного значения концептов.

Сопоставив семантические множители, с одной стороны, выявленные в ходе ассоциативного эксперимента у информантов мужского и женского пола, с другой – обозначенные в «Русском семантическом словаре» под редакцией Ю.Н. Караулова [Караулов, 1983], в котором с указанием частоты употребления и продуктивности дан перечень семантических множителей (сем) к каждому понятию, нами было выявлено, что в сознании женщин актуализируются и являются приоритетными иные семы, чем в сознании мужчин и чем данные в словаре. Так, по данным «Русского семантического словаря» (в порядке убывания частотности:

чувство
состояние
приятный
удовлетворение
радость
успех
благоприятный
благополучие
удача
счастливый
судьба
доля
довольство
участь;

в то время как по данным ассоциативного эксперимента, у женщин:

чувство (118 ассоциатов)
удовлетворение (116)
состояние (37)
радость (36)
успех (14)
благополучие (14)
довольство (10)

удача (9)
приятный (6)
благоприятный (3);

у мужчин:

удовлетворение (47)
чувство (46)
состояние (43)
благополучие (33)
радость (32)
удача (31)
успех (27)
довольство (18)
судьба (11)
приятный (3).

Очевидно, для женщин СЧАСТЬЕ - это прежде всего само чувство и состояние удовлетворения, радости (либо наличие СЧАСТЬЯ, либо его ожидание, предвкушение), в отличие от мужчин, для которых важнее внешнее проявление такого состояния, благополучие.

Отметим, что сема 'благоприятный' отмечена только в женских ассоциациях, а сема 'судьба' присутствует только в ассоциатах мужчин. Очевидно, психические особенности, социокультурные стереотипы оказывают влияние на продуктивность, «ядерность» семантических множителей у женщин и у мужчин. У женщин 'судьба' отмечена отрицательной коннотацией и потому не может быть соотносима со счастьем, в то же время склонность женщин к детализированию, уточнению проявилась в использовании не только семы 'приятный', но и семы 'благоприятный'.

Сравнив и проанализировав иерархически упорядоченные семантические множители, полученные в результате эксперимента и приведенные в словаре Ю.Н. Караулова, мы пришли к таким наблюдениям: во-первых, семантическое наполнение концепта «счастье», по данным словаря и данным эксперимента, имеет количественные и качественные различия (14 семантических множителей указаны в словаре, у мужчин и женщин актуализированными являются лишь 10 из них); во-вторых, наиболее продуктивные семы являются разными у женщин, у мужчин и в словарной статье; в-третьих, пол носителя языка в силу различных внеязыковых факторов влияет на позицию смыслового центра концепта «счастье».

Семный анализ ассоциативных полей концепта «счастье» у женщин и мужчин подтверждает сделанные выводы.

Так, нами было выделено лишь 39 групп семных конкретизаторов слова СЧАСТЬЕ у реципиентов женского пола, в то время как у мужчин – 45 групп, что может свидетельствовать о том, что употребление лексики мужчинами носит более индивидуальный характер по сравнению с женщинами.

Таблица 1 – Семные конкретизаторы ассоциатов на стимул СЧАСТЬЕ у женщин и их количественная характеристика

Любовь, чувство сердечной привязанности	Наличие семьи, родных, близких людей	Большое душевное удовлетворение	Дети	Здоровое состояние организма	Значительность по силе
85	44	40	29	27	26
<i>любовь</i> ⁸³	<i>семья</i> ³²	<i>радость</i> ³⁰	<i>дети</i> ²⁹	<i>здоровье</i> ²⁶	<i>большое</i> ¹⁶
<i>ощущение любви</i> ¹	<i>семейное</i> ⁴	<i>улыбка</i> ³		<i>здоровье всех близких</i> ¹	<i>громное</i> ⁸
<i>когда тебя любят</i> ¹	<i>родные</i> ²	<i>праздник</i> ¹			<i>море</i> ¹
	<i>близкие</i> ²	<i>надежда</i> ¹			<i>море, у</i>
	<i>супружеское</i> ¹	<i>чувство удовлетворенности</i> ¹			<i>которого</i>
	<i>в семье</i> ¹	<i>умирать, ни о чем не жалея</i> ¹			<i>нет границ</i> ¹
	<i>мир в семье</i> ¹	<i>когда тебе хорошо</i> ¹			
	<i>когда у тебя в семье</i>	<i>когда с радостью идешь на</i>			
	<i>всё хорошо</i> ¹	<i>работу и домой</i> ¹			
		<i>светлое</i> ¹			
Желательный исход дела	Жилье	Недолговечное	Полная обеспеченность	Мужчина	Понимание и согласие
15	13	11	10	9	8
<i>удача</i> ⁷	<i>дом</i> ¹³	<i>быстротечное</i> ³	<i>благополучие</i> ¹⁰	<i>муж</i> ⁵	<i>взаимопонимание</i> ⁴
<i>успех</i> ⁶		<i>мимолетное</i> ²		<i>любимый человек</i> ²	<i>понимание</i> ³
<i>везенье</i> ²		<i>хрустальное</i> ¹		<i>любимый</i> ¹	<i>быть понятой</i> ¹
		<i>минута</i> ¹		<i>любящий муж</i> ¹	
		<i>молодость</i> ¹			
		<i>птица</i> ¹			
		<i>стекло</i> ¹			
		<i>хрупкое</i> ¹			

Продолжительное, ожидавшееся долго	Неожиданное	Принадлежащее кому-либо	Внутренний психический мир человека	Лучшее	Капитал, денежные средства
8	8	7	7	7	6
<i>долгожданное⁵</i>	<i>неожиданное⁵</i>	<i>человеческое²</i>	<i>состояние души³</i>	<i>красота³</i>	<i>деньги⁶</i>
<i>долгое³</i>	<i>нежданное²</i>	<i>женское²</i>	<i>настроение²</i>	<i>прекрасное³</i>	
	<i>случайное¹</i>	<i>личное²</i>	<i>душа¹</i>	<i>самое прекрасное</i>	
		<i>счастье женщины¹</i>	<i>покой¹</i>	<i>в жизни¹</i>	
Чрезвычайное, исключительное	Достигающее предела, наивысшее	Занятие, труд, деятельность	Совокупность всех явлений действительности	Те, кто связан дружбой	Бесконечное, бессрочное
5	4	4	3	3	3
<i>безграничное²</i>	<i>полное³</i>	<i>работа³</i>	<i>жизнь¹</i>	<i>друзья³</i>	<i>вечное¹</i>
<i>сумасшедшее¹</i>	<i>небо¹</i>	<i>на работе¹</i>	<i>весь мир¹</i>		<i>каждый день¹</i>
<i>лучезарное¹</i>			<i>это всё, вместе взятое¹</i>		<i>на всю жизнь¹</i>
<i>неземное¹</i>					
Средоточие чего-нибудь высокого	Обман	Неуловимое	Горестное	Заслуженное	Гармония
2	2	2	1	1	1
<i>солнце¹</i>	<i>липовое¹</i>	<i>неуловимое²</i>	<i>горькое¹</i>	<i>заслуженное¹</i>	<i>гармония¹</i>
<i>звезда¹</i>	<i>призрачное¹</i>				
Желание	Отрицание существования	Отсутствие несчастья	Данное свыше	Полнота жизни	Тепло
1	1	1	1	1	1
<i>то, чего хотелось бы¹</i>	<i>нет и не будет его¹</i>	<i>отсутствие несчастья¹</i>	<i>это дар божий¹</i>	<i>как два крыла у птицы¹</i>	<i>теплое¹</i>
Чувство	Свобода	Чувство единения			
1	1	1			
<i>чувство¹</i>	<i>независимость¹</i>	<i>единство душ¹</i>			

Таблица 2 – Семные конкретизаторы ассоциатов на стимул СЧАСТЬЕ у мужчин и их количественная характеристика

Большое душевное удовлетворение	Значительность по силе	Желательный исход дела	Здоровое состояние организма	Полная обеспеченность	Наличие семьи, родных, близких людей
52	31	31	29	27	25
<i>радость</i> ²⁴	<i>большое</i> ¹⁸	<i>удача</i> ¹³	<i>здоровье</i> ²⁹	<i>благополучие</i> ¹⁰	<i>семья</i> ¹⁴
<i>удовлетворение</i> ⁵	<i>огромное</i> ⁶	<i>успех</i> ¹¹		<i>достаток</i> ⁸	<i>семейное</i> ⁷
<i>веселье</i> ³	<i>много</i> ⁵	<i>везенье</i> ⁷		<i>обеспеченность</i> ⁴	<i>родители</i> ²
<i>улыбка</i> ³	<i>великое</i> ¹			<i>машина</i> ³	<i>погода в доме</i> ¹
<i>хорошо</i> ³	<i>бездна</i> ¹			<i>благополучие</i> ²	<i>хорошие</i>
<i>всё хорошо</i> ²					<i>отношения в</i>
<i>смех</i> ²					<i>семье</i> ¹
<i>светлое</i> ²					
<i>кайф</i> ¹					
<i>лучистое</i> ¹					
<i>отсутствие</i>					
<i>горя</i> ¹					
<i>когда всё</i>					
<i>хорошо</i> ¹					
Капитал, де-нежные средства	Любовь, чувство сердечной привязанности	Занятие, труд, деятельность	Судьба	Женщина	Жилье
19	18	16	11	11	10
<i>деньги</i> ¹⁸	<i>любовь</i> ¹⁵	<i>работа</i> ⁹	<i>фортуна</i> ⁵	<i>любимая</i> ⁴	<i>дом</i> ⁸
<i>валюта</i> ¹	<i>был бы милый рядом</i> ¹	<i>развлечения</i> ²	<i>рок</i> ³	<i>жена</i> ³	<i>дача</i> ¹
	<i>женщина + мужчина</i> ¹	<i>любимое дело</i> ²	<i>судьба</i> ³	<i>женщина</i> ²	<i>коттедж</i> ¹
	<i>ты любишь и любим</i> ¹	<i>любимое занятие</i> ²			
		<i>спорт</i> ¹			

Принадлежащее кому-либо	Те, кто связан дружбой -	Отрицание существования	Недолговечное	Совокупность всех явлений действительности	Свобода
9	8	8	8	7	7
<i>мое⁶</i>	<i>друзья⁸</i>	<i>нет⁷</i>	<i>мимолетное³</i>	<i>жизнь⁷</i>	<i>свобода⁵</i>
<i>чужое²</i>		<i>миф¹</i>	<i>молодость²</i>		<i>независимость²</i>
<i>человеческое¹</i>			<i>пыль¹</i>		
			<i>оно не вечно¹</i>		
			<i>улетит – не поймаешь¹</i>		
Дети	Понимание и согласие	Незначительность по силе, по продолжительности	Неожиданность	Обучение	Бесконечное, бессрочное
6	6	6	5	5	5
<i>дети⁶</i>	<i>понимание⁴</i>	<i>маленькое³</i>	<i>лотерея²</i>	<i>образование⁵</i>	<i>вечное⁴</i>
	<i>взаимопонимание²</i>	<i>мгновение²</i>	<i>свалилось¹</i>		<i>на всю жизнь¹</i>
		<i>миг¹</i>	<i>улыбнулось¹</i>		
		<i>привалило¹</i>			
Целеустремленность	Твердая вера	Чрезвычайное, исключительное	Продолжительное, ожидавшееся долго	Внутренний психический мир человека	Уважение
5	4	4	3	3	3
<i>достижения³</i>	<i>уверенность⁴</i>	<i>безграничное³</i>	<i>долгожданное³</i>	<i>душевное спокойствие²</i>	<i>уважение³</i>
<i>целеустремленность¹</i>		<i>безрассудство¹</i>		<i>душевное¹</i>	
<i>пришло¹</i>					
Изменчивое	Верность	Дружба	Желание	Место рождения	Тепло
3	2	2	1	1	1
<i>непостоянное³</i>	<i>верность²</i>	<i>дружба²</i>	<i>желание¹</i>	<i>родина¹</i>	<i>свет¹</i>
Неповторимое	Неуловимое	Земное	Сомнения в существовании	Недостижимое	Трудное
1	1	1	1	1	1
<i>одно¹</i>	<i>его мы ищем всегда¹</i>	<i>земное¹</i>	<i>где оно¹</i>	<i>недостижимое¹</i>	<i>трудное¹</i>

Горестное	Профанное	Обман
1	1	1
<i>горькое</i> ¹	<i>Счастье идиота</i> ¹	<i>обман</i> ¹

В лингвокреативном мировосприятии женщин лексическое значение слова СЧАСТЬЕ раскрывается прежде всего через следующие семные конкретизаторы: ‘любовь, чувство сердечной привязанности’ (85 ассоциатов: *ощущение любви, когда тебя любят*), ‘наличие семьи, родных, близких людей’ (44 ассоциата: *в семье, родные, супружеское*), ‘ощущение большого душевного удовлетворения’ (39: *радость, улыбка, праздник*), ‘дети’ (29 словоупотреблений существительного *дети*), ‘здоровое состояние организма’ (27 ассоциатов: *здоровье, здоровье всех близких*).

Как видно из проанализированного материала, у информантов женского пола ядро групп семных конкретизаторов практически совпадает с наиболее частотными семантическими множителями слова СЧАСТЬЕ, а также с ядром ассоциативного поля данного концепта, то есть существует тесная связь в сознании женщин между компонентами значения слова и его вербальными ассоциациями.

Иные группы семных конкретизаторов являются наиболее актуализированными в лексическом значении слова СЧАСТЬЕ у мужчин:

‘ощущение большого душевного удовлетворения’ (53 ассоциата: *удовлетворение, веселье, всё хорошо*), ‘значительность по силе’ (31 ассоциат: *большое, огромное, великое*), ‘желательный исход дела’ (31: *удача, успех, везенье*), ‘здоровое состояние организма’ (29 реакций: *здоровье*), ‘полная обеспеченность’ (27 ассоциатов: *благополучие, достаток*).

В отличие от женщин, у мужчин не полностью совпадают ядерные группы семных конкретизаторов с продуктивными семантическими множителями слова СЧАСТЬЕ, являются пересекающимися такие, как ‘удовлетворение’, ‘удача’, ‘успех’, что, очевидно, может быть показателем иной (вполне вероятно, дискретной) структуры отражения действительности в языковом сознании мужчин.

Чувство и состояние счастья фиксирует движение потребностей человека. Конечно, удовлетворение витальных (биологических) потребностей и удовлетворение социальных потребностей ощущаются человеком в различной степени. Проследим, какие потребности человека, вербализуясь в компонентах значения концепта «счастье», являются смыслообразующими с позиции гендера.

Гендерные стереотипы, закрепляющие определенный тип поведения женщин и мужчин в социуме (*женщина – прежде всего мать, она должна рожать и воспитывать детей, мужчина должен делать карьеру, чтобы обеспечивать свою семью*), отражены в следующих соотношениях ассоциатов: с семьей ‘дети’ у женщин дано 29 словоупотреблений, у мужчин – лишь 6;

в то время как мужчинами приведено 19 реакций с семей 'капитал, денежные средства', а женщинами – 6 реакций с данной семьей, тема 'занятие, труд' наиболее актуализирована в ответах мужчин (16 ассоциатов), а не женщин (4 ассоциата).

Женщины, отдавая предпочтение любви, устроенной личной жизни (ассоциаты: *семья, муж, дети*), душевному удовлетворению (*радость, надежда, праздник*) и своему здоровью, тем не менее, в отличие от мужчин, характеризуют СЧАСТЬЕ и как 'понимание и согласие' (8 ассоциатов: *быть понятой, понимание*), и как 'лучшее' (7 реакций: *красота, прекрасное*); 'достигающее предела, наивысшее' (4: *полное*); 'средоточие чего-нибудь высокого' (*солнце, звезда* – всего 2 словоупотребления); 'гармония' (1: *гармония*); 'данное свыше' (1 реакция - *это дар божий*).

Мужчины скептически относятся к существованию СЧАСТЬЯ, что находит отражение в следующих группах семных конкретизаторов: 'отрицание существования' (8 ассоциатов: *нет его, миф*), 'сомнения в существовании' (1 реакция - *где оно?*), 'обман' (1), 'профанное' (1 ассоциат - *Счастье идиота*); не идеализируют его, как женщины, а видят СЧАСТЬЕ в ясном понимании своего места в жизни, своей социальной роли. Для реципиентов мужского пола компонентами СЧАСТЬЯ являются: 'желательный исход дела' (31 ассоциат: *успех, удача*); 'полная обеспеченность' (27 ассоциатов: *достаток, машина*); 'денежные средства' (19 реакций: *деньги, валюта*); 'занятие, труд, деятельность' (16: *работа, любимое дело, спорт*) и 'свобода' (7: *свобода, независимость*). СЧАСТЬЕ у мужчин характеризуется через такие отношения и качества, как 'верность', 'уважение', 'дружба', 'целеустремленность'. И при этом неважно, *огромное* это СЧАСТЬЕ или *маленькое*; *длительное* или *бесконечное* (то есть размеры, степень проявления СЧАСТЬЯ не столь существенны для мужского понимания счастья, в отличие от женщин, для которых нет маленького, незначительного СЧАСТЬЯ, оно может иметь только значительные размеры, значительную степень проявления). Счастье у женщин связано с эмоциональной стороной жизни – это 'чувство', 'чувство единения' (ассоциат – *единство душ*), 'полнота жизни' (*как два крыла у птицы*). Мужчины счастье понимают как закономерный итог своей деятельности, подчеркивая социальную природу концепта «счастье» либо как проявление провидения, судьбы (11 ассоциатов: *фортуна, судьба*).

Вполне естественно – согласно мифологическому архетипу андрогена – реципиенты обоих полов считают, что счастье – это 'мужчина' (9 ассоциатов у женщин: *муж, любимый человек, любящий муж*) или 'женщина' (11 реакций у мужчин: *любимая, жена, девушка*), то есть лицо противоположного пола.

На основе данной характеристики семантических множителей концепта «счастье» можно сделать вывод, что женщина является пассивным получателем счастья, в то время как мужчина выступает активным творцом своего

счастья. Счастье для мужчины - и процесс, и результат, и признание твоего труда.

Таким образом, семантическое пространство концепта «счастье» (на основе ассоциаций) имеет разное наполнение у женщин и у мужчин, что подтверждают количественные и качественные характеристики сем. Представленный обобщенный количественный и качественный ассоциативный анализ данного концепта, безусловно, отражает, с одной стороны, специфику языкового сознания женщин и мужчин, особенности выбора языковых средств для раскрытия ассоциативных смыслов и связей, гендерное предпочтение одних семантических отношений остальным, с другой, - социальные и культурные установки, стереотипы, сложившиеся в обществе и оказывающие влияние на лингвокреативное мышление женщин и мужчин - носителей русского языка.

ИРИНА КАВИНКИНА – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой лингвистических дисциплин и методик их преподавания Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь). Сфера научных интересов – гендерные исследования в языке и коммуникативном поведении носителей русского языка, дискурсивные тактики и стратегии студенческой молодежи, психолингвистические механизмы порождения письменной речи.

| BIBLIOGRAFIA

- Adamczewska I., „Krajobraz po Masłowskiej”. *Ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze*, Łódź 2011.
- Agamben G., *Otwarte*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 1.
- Agren T., *Disruption of Reconsolidation Erases a Fear Memory Trace in the Human Amygdala*, „Science” 2012, nr 337.
- Ahmed S., *Cultural Politics of Emotion*, Edynburg 2004.
- Ahmed S., *Ekonomie afektywne*, przeł. M. Glosowicz, „Opcje” 2013, nr 1–2.
- Ahmed S., *Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the ‘New Materialism’*, „European Journal of Women’s Studies” 2008, t. 15, nr 1.
- Airlie S., *The history of emotions and emotional history*, „Elary Medieval Europe” 2001, z. 10.
- Aitchison J., *Ziarna mowy*, przeł. M. Sykurska-Derwojed, Warszawa 2002.
- Alighieri D., *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, oprac. K. Morawski, Wrocław 1977.
- Amiel I., *Osmaleni*, Izabelin 1999.
- Amiel I., *Podwójny krajobraz*, Warszawa 2008.
- Ancypo M., „A jak ja byłam młodą panienczką...”, czyli o konceptualizacji małżeństwa w pieśniach ludowych Ziemi Sokólskiej, w: *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, red. U. Sokólska, Białystok 2011.
- Ancypo M., *Wartościowanie w pieśniach ludowych na przykładzie opozycji swój–obcy*, w: *Język – styl – tekst w teorii i praktyce badawczej*, red. W. Śliwiński, Kraków 2012.
- Andrzejewski J., *Miazga*, Londyn 1992.
- Antologia współczesnej poezji francuskiej*, red. A. Ważyk, Warszawa 1947.
- Antonik D., *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
- Arnold M., *Emotion and personalisty*, New York 1960.
- Aronson E., *Człowiek istota społeczna*, Warszawa 2006.
- Arystoteles, *Poetyka*, w: *Trzy poetyki klasyczne*, przeł. T. Sinko, Wrocław 2006.
- Athanasiou A., Hantzaroula P., Yannakopoulos K., *Towards a New Epistemology: The „Affective Turn”*, „Historein” 2008, t. 8.
- Autumn White M., *Critical Compulsions: On the Affective Turn*, „Topia: Canadian Journal of Cultural Studies” 2008.
- Averill J.R., *A constructivist view of emotion*, w: *Emotion: Theory, research, and experience*, t. 1, *Theories of emotion*, red. R. Plutchnik, H. Kellerman, New York 1980.
- Bachelard G., *La poétique de l’espace*, 9e éd., Paris 1978.

- Bachelard G., *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II (*Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*), oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972.
- Bachtin M., *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.
- Bal M., *A gdyby tak? Język afektu*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2.
- Banasiak B., *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Rousselu*, Łódź – Wrocław, 2007.
- Barach D., Barach N., *Madame Bovary’s Ovaries: A Darwinian Look at Literature*, New York 2006.
- Barad K., *Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 2003, t. 28, nr 3.
- Baraniewski W., *Ekspresjoniści*, w: *Sztuka świata*, t. 9, Warszawa 1996.
- Baranowska M.M., „I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność” „Ja” liryczne Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, „Ruch Literacki” 1986, z. 4.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Bartmiński J., *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2009.
- Bartmiński J., *Ludowy styl artystyczny*, w: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001.
- Bartmiński J., *Opozycja swój/obcy a problem językowego obrazu świata*, „Etnolingwistyka” 2007, t. 19.
- Bartmiński J., *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999.
- Basara A., *Studia nad wokalizmem w gwarach Mazowsza*, Wrocław 1965.
- Bassie A., *Ekspresjonizm*, Warszawa 2006.
- Bator J., *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2011.
- Bauman Z., *Moralność we dwoje*, w: tenże, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000,
- Beat Down to the Soul: What Was the Beat Generation?*, red. A. Charters, New York, 2001.
- Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z., *Symbolika domu w tradycji ludowej (cz. II)*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1990, z. 4.
- Benedyktowicz Z., *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski i in., Poznań 1975.
- Berent W., *Próchno*, Warszawa 1956.
- Bereś W., Burnetko K., *Kazik Ratajzer. Bohater z cienia*, Warszawa 2012.
- Bergen K.J., *History and psychology: Three weddings and a future*, w: *Emotional history of the UNited States*, red. P.N. Stearns, J. Lewis, New York 1998.
- Berger, L., Luckmann T., *Spoleczne tworzenie rzeczywistości, Traktat z socjologii wiedzy*, Warszawa 2010.
- Bergson H., *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniński, Kraków 2004.
- Bergson H., *Materia i pamięć*, tłum. R. J. Weksler-Waszkinel, Kraków 2006.
- Berne E., *Games people play: the psychology of human relationships*, London 2010.

- Berwiński R., *Bogunka na Gople*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, oprac. P. Bukowiec, Kraków 2003.
- Bettelheim B., *Postface*, w: *Je ne lui ai pas dit au revoir*, red. C. Vegh, Paris 1979.
- Biblia Tysiąclecia Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1990.
- Biczkowska P., *Ukryć się, by pokonać rzeczywistość – o wczesnej prozie Ireneusza Iredyńskiego*, Gdańsk 2009 [niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Turo].
- Birek W., *Z poetyki komiksu: ekwiwalencja graficzna jako chwyt znaczeniowy*, w: *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej*, red. T. Budrewicz, J. S. Ossowski, Kraków 2008.
- Błoński J., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramaturg*, Kraków 1973.
- Błoński J., *Teatr Witkiewicza: Forma formy*, „Dialog” 1967, nr 2.
- Błoński J., *Witkacy na zawsze* (Monografia Stanisława Ignacego Witkiewicza, cz. 1), Kraków 2000.
- Błoński J., *Witkacy: sztukmistrz, filozof, estetyk* (Monografia Stanisława Ignacego Witkiewicza, cz. 2), Kraków 2000.
- Błoński J., *Wreszcie z sensem*, w: K. Puzyna, *Witkacy*, Warszawa 1999.
- Błoński J., *Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie” S.I. Witkiewicza*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 8.
- Bobkowski A., *Szkice piórkiem*, wyd. V, Warszawa 1995.
- Boger R., *The writer as naysayer: Miroslav Krleža and the Aesthetic of Interwar Central Europe*, Columbia, Ohio 1991.
- Bolaño R., 2666, przeł. K. Okrasko, J.W. Rajter, Warszawa 2012.
- Borkowska G., *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger i C. Scheide, Kraków 2000.
- Brach-Czaina J., *Wniknięcie*, w: tejże, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Braidotti R., *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Cambridge 2006.
- Braidotti R., *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, przeł. M. Głosowicz, przejrzała A. Mitek-Dziemba, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012.
- Brodzka A., *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1966.
- Bromberek-Dyzman K., *Język emocji a język ironii w pragmatyce eksperymentalnej*, w: *Studia z Kognitywistyki i Filozofii Umysłu*, t. 5 nr 1, red. A. Klawiter, Poznań 2011.
- Broniewski W., *Wiersze i poematy*, Warszawa 1973.
- Brückner A., *Dzieje literatury polskiej zarysie*, t. II, Warszawa 1924.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1985.
- Buczkowski M., *Gorzkie żale. Między rozumem a uczuciem*, Kraków 2010.
- Bugajski L., *Iredyński*, Warsaw 1979.
- Bugajski L., *Iredyński. Życie jako gra*, w: tenże, *W gąszczu znaczeń*, Kraków 1988.
- Bukowska A., *Duży bluff*, „Współczesność” 1963, nr 3.
- Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tł. P. Graff, Warszawa 1968.
- Burska L., „Pokolenie” – co to jest i jak używać?, „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96).
- Bury M., *Porównania utarte i indywidualne w twórczości T. Konwickiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1996, t. 44, nr 6.
- Burzyńska A., *Literatura, komunikacja i miłość*, w: *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 2, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, Kraków 2005.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku*, Warszawa 2007.

- Byng-Hall J., *The family script: a useful bridge between theory and practice*, „Journal of Family Therapy” 1985, t. 3.
- Caillois R., *Modliszka*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967.
- Caillois R., *Paryż, mił współczesny*, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1967.
- Caillois R., *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, by oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, przeł. J. Błoński w: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, Warszawa 1967.
- Carroll J., *Evolution and Literary Theory*, Columbia 1995.
- Carroll J., *Rejoinder to the Responses*, „Style” 2008, t. 42, z. 2–3.
- Cassirer E., *Eseje o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977.
- Cavanagh P., *Artist as Neuroscientist*, „Nature” 2005, t. 434.
- Cendrars B., *Poezje*, red. A. Ważyk, Warszawa 1962.
- Chandler R., *List do Jamesa Sandoe*, w: tegoż, *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, Warszawa 1983.
- Chandler R., *Siostrzyczka*, przeł. P. Kamiński, Warszawa 2003.
- Charkiewicz J., *Dyjariusz podróży hiszpańskiej z Wilna do miasta Walencyj na kapitułę generalną Zakonu mniejszych Braci św. Franciszka to jest Bernardynów, odprawionej w roku 1768*, wstęp i oprac. B. Rok, Wrocław 1998.
- Charters A., *Kerouac: A Biography*, New York, 1973.
- Chirpaz F., *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998.
- Chlebda W., *Frazematyka, w: Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001.
- Chrestomatia staropolska: teksty do roku 1543*, wybór i oprac. W. Wydra, W. R. Rzepka, Wrocław 1995.
- Chrzanowski I., *Smutek Żmichowskiej jako główny pierwiastek jej uczuciowości*, „Wędrowiec”, 1902, nr 26.
- Ciekawość świata (z Julią Hartwig rozmawia A. Koss)*, „Kresy” 1997, nr 1.
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, Kraków 2006.
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, Znak, Kraków 2012.
- Clough P., *The Affective Turn. Political Economy, Biomedica, and Bodies*, w: *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg, G. J. Seigworth, Druham, London 2010.
- Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska i A. Mazur, Opole 2007.
- Cooper G. B., *Mysterious Music: Rhythm and Free Verse*, Stanford 1998.
- Cornelius R. R., *Theoretical approaches to emotion*, <http://www.cs.columbia.edu/~julia/papers/cornelius00.pdf> [dostęp: 1.03.2013 r.].
- Cornelius R.R., *The science of emotion, Research and tradition In the psychology of emotion*, Upper Sadle River 1996.
- Cowley S. J., *Conversational functions of rhythmical patterning: a behavioural perspective*. „Language and Communication” 1994, nr 14.
- Culler J., *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013.
- Culler J., *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 229.
- Cyrulik B., *Anatomia uczuć*, tłum. B.A. Matusiak, Warszawa 1997.
- Czapliński P., *Biopoetyka*, w: *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012.
- Czapliński P., *Od konwencji do prawdy*, „Znak” 2012, nr 686.

- Czapliński P., *Polska do wymiany: późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
- Czapliński P., *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.
- Czapliński P., *Resztki Nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011.
- Czapliński P., *Trocinowa ponowoczesność*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3525-trocinowa-ponowoczesnosc.html> [dostęp: 20.06.2013r.].
- Czechowicz J., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1997.
- Czechowicz J., *Szkice literackie. Pisma zebrane*, t. V, oprac. T. Kłak, Lublin 2011.
- Czechowiczówna I., *Outsider w twórczości Iredyńskiego*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Seria: Filologia polska – Historia i Teoria Literatury” 1994, z. IV.
- Czesława Miłosza *autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził A. Fiut*, Kraków 1994. *Ośmieliłam się otworzyć (wywiad Donaty Subbotko z Julią Hartwig)*, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” 2009 nr 20.
- Czubaj M., *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2012.
- Damasio A., *Błąd Kartezjusza*, tłum. M. Karpiński, Poznań 2002.
- Damasio A., *Błąd Kartezjusza: emocje, rozum ludzki mózg*, przeł. M. Karpiński, Poznań 1999.
- Damasio A., *Tajemnica świadomości: ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Poznań 2000.
- Damasio A., *W poszukiwaniu Spinozy: radość, smutek i czujący mózg*, przeł. J. Szczepański, Poznań 2005.
- Danieli Y., *Mourning in Survivors and Children of Survivors of the Nazi Holocaust: the Role of Group and Community Modalities*, w: *The Problem of Loss and Mourning: Psychoanalytic Perspectives*, New York 1986.
- Darwin K., *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Majlert i K. Zaćwichowska, Warszawa 1988.
- Data K., *W jaki sposób językoznawcy opisują emocje?*, w: *Język a kultura*, t. 14, *Uczucia w języku i tekście*, red. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000.
- Dąbrowicz E., *Apatia. Słowo o podmiotowości późnoromantycznej (Norwid – Żmichowska)*, w: *Przygody romantycznego „Ja”: idee – strategie twórcze – rezonanse*, red. M. Berkan-Jabłońska i B. Stelmaszczyk, Poznań, 2012.
- Dąbrowicz E., *Tożsamość przybrana w piśmiennictwie lat 40. i 50. XIX wieku. Narcyza Żmichowska*, w: *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa i J. Borowczyk, Poznań 2007.
- Dąbrowski A., *Wpływ emocji na poznawanie*, „Przegląd Filozoficzny” 2012, nr 3.
- Dąbrowski S., *O panegiryku*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 3.
- Debord G., *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Warszawa 2006.
- Degler J., *Co było i co będzie z Witkacym?* w: *Witkacy w teatrze końca XX wieku. Materiały z sesji Witkacowskiej Kraków – Ochodza, 3–5 października*, Kraków 1991.
- Degler J., *Stanisław Ignacy Witkiewicz. O czystej formie i inne pisma o sztuce*, w: *Dzieła zebrane: wydanie krytyczne*, Warszawa 2003.
- Degler J., *Witkacego portret wielokrotny*, Warszawa 2009.
- Degler J., *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973.
- Delestre-Poirson Ch.G., Duveyrier A.H. J., Scribe A. E., *Kaplica w Czarnych skalach, czyli Sen okropny*, przeł. A. F. Żółkowski, rkps Biblioteki Narodowej, BOZ sygn. 1018.
- Deleuze G., *Kino 1 Obraz- ruch 2 Obraz czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.

- Deleuze G., *Bergsonizm*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1999.
- Delumeau J., *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, Warszawa 1994.
- Delumeau J., *Skrzydła anioła. Poczucie bezpieczeństwa w duchowości człowieka Zachodu w dawnych czasach* Warszawa 1998.
- Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, Warszawa 1986.
- Dembek A., *Profesjonalizacja emocji w domu i w pracy – wybrane przejawy problematyzacji emocji we współczesnym kapitalizmie*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3.
- Demińska-Paweł J., *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010.
- Długosz K., *Przezswiska uczniów z Kielecczyzny (analiza semantyczno – słowotwórcza)*, Szczecin 1986.
- Dłuska M., *Prace wybrane*, pod red. S. Balbusa, t. 2: *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 2001.
- Domańska E., *Historie niekonwencjonalne, refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
- Droga krzyżowa. Nabożeństwo ku czci bolesnej męki i śmierci Pana Naszego Jezusa Chrystusa i Jego Matki Najświętszej Panny Bolesnej: do użytku kościelnego i domowego*, Bytom 1895.
- Drotkiewicz A., *Mówimy sobie wszystko. Elfriede Jelinek i Sławomir Shuty w walce z dyskursem elementarza*, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10.
- Dymnicka-Wołoszyńska H., *Radziwiłł Michał Kazimierz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, Wrocław 1987.
- Dziechciarz O., *Wielkopolski*, Nowa Ruda 2012.
- Dziechcińska H., *Diariusz*, w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*, red. T. Michałowska, przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1998.
- Dziechcińska H., *O staropolskich dziennikach podróży*, Warszawa 1991.
- Dziechcińska H., *Pamiętniki czasów saskich. Od sentymentalizmu do sensualizmu*, Bydgoszcz 1999.
- Dziechcińska H., *Świat i człowiek w pamiętnikach trzech stuleci: XVI–XVII–XVIII w.*, Warszawa 2003.
- Eco U., *Czytelnik modelowy*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2.
- Ekman P., *Czytanie z twarzy*, <http://www.wprost.pl/ar/172885/Czytanie-z-twarzy> [dostęp: 10.04.2013 r.].
- Eliade M., *Święty obszar i sakralizacja świata*, w: tegoż, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyd. III, przeł. A. Tatarkiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, Warszawa 1993.
- Elias N., *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980.
- Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczk, Warszawa 2012.
- Encyklopedia biblijna*, red. W. Chrostowskiego, Warszawa 2004.
- Engelking B., *Zagłada i pamięć*, Warszawa 2001.
- Fabvre L., *A new kind of history*, New York 1973.
- Filipiak I., *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006.
- Fish S., *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna*, przeł. M. B. Fedewicz w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz.1, *Badania strukturalno-semiotyczne. Problemy recepcji i interpretacji*, Kraków 1992.
- Fogassi L., Gallese V., *The neural correlates of action understanding in non-human primates*, w: *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*, red. M.I. Stamenov, V. Gallese, J. Benjamins, Amsterdam – Philadelphia 2002.

- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.
- Foucault M., *Filozofia, historia, polityka*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa – Wrocław 2000.
- Freeman M. H., *Minding: feeling, form, and meaning in the creation of poetic iconicity*, w: *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, red. G. Brône, J. Vandaele, Berlin, New York 2009.
- Fresco N., *Remembering the Unknown*, „International Journal/Review of Psycho-Analysis” 1983, nr 11.
- Freud Z., *Nieświadomość*, przeł. M. Poręba, w: *Freud*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2002.
- Frijda N.H., *The emotions*, Cambridge 1986.
- Gabriel Sh., Young A.F., *Becoming a Vampire Without Being Bitten: The Narrative Collective-Assimilation Hypothesis*, „Psychological Science” 2011, nr 22.
- Gergen K. J., *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, przeł. M. Marody, Warszawa 2009.
- Gerould D.C., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Warszawa 1981.
- Giddens A., *Teoria i praktyka czystej relacji*, w: tenże, *Nowoczesność i tożsamość „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2002.
- Głosowicz M., Radomska M., *Nowe połączenia, relacje oraz transformacje*, „artPAPIER” 2012, nr 13 (205).
- Głosowicz M., *Zwrot afektywny*, „Opcje” 2013, nr 1–2.
- Głowiński M. i in., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2005.
- Głowiński M., *Od Wiktora Hugo do Aragona*, „Nowiny Literackie i Wydawnicze” 1958, nr 6.
- Głowiński M., Sławiński J., *Sapho słowieńska*, „Twórczość” 1956, nr 4.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia społecznego*, Warszawa 2008, s. 7.
- Goldin N., *Fotografuję bez względu na wszystko*, <http://fototapeta.art.pl/2003/ngi.php> [dostęp: 10.04.2013 r.].
- Goleman D., *Inteligencja Emocjonalna*, Poznań 2007.
- Gołębiewska M., *Człowiek w technologii. Benjamina szkic do portretu*, w: tejże, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003, s. 33–44.
- Goodheart E., *Do We Need Literary Darwinism*, „Style” 2008, t. 42, z. 2–3.
- Gosk H., *Bohater swoich czasów. Postać literacka w prozie polskiej XX wieku*, Izabellin 2002.
- Gottschall J., *Literature, Science, and a New Humanities*, New York 2008.
- Góra K., *Pokój widzeń*, Poznań 2011.
- Górska U., *W poszukiwaniu tożsamości Europy Środkowej. Przypadek bohatera galicyjskiego*, Warszawa 2012.
- Górski K., *Kilka uwag o artyzmie językowym Henryka Sienkiewicza*, „Poradnik Językowy”, z. 3.
- Grabias S., *Język w zachowaniach społecznych*, Lublin 1997.
- Grabias S., *O ekspresywności języka. Ekspresja a słowotwórstwo*, Lublin 1981.
- Grabias S., *O ekspresywności języka*, Lublin 1987.
- Grabowski A., *Wiersz. Forma i sens*, Kraków 1999.
- Greenblatt S., *Poetyka kulturowa*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.
- Greif G., „...plakaliśmy bez łez...”. *Relacje byłych więźniów żydowskiego Sonderkommando z Auschwitz*, Warszawa–Oświęcim 2010.
- Greszczuk B., *Z historii konstrukcji porównawczych z „jako”, „jakoż” itp.*, „Język Polski”, R. LXI, z. 1–2.
- Grice P., *Logika i konwersacja*. tłum. J. Wajszczuk, „Przegląd Humanistyczny” 1977 z. 6.
- Grochowski M., *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995.

- Grzegorzczkowska R., *Struktura semantyczna wyrażen ekspresywnych*, w: *Słownictwo współczesnego języka polskiego*, red. M. Szymczak, Wrocław 1978.
- Grzegorzczkowska R., *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, Warszawa 2001.
- Guczalska B., *Jerzy Jarocki – artysta teatru*, Kraków 1999.
- Guitton E., *Rhétorique et poésie à l'époque de Chénier et de Chateaubriand*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1998, nr 50.
- Gumbrecht H., *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, w: *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012.
- Gustafsson L., *Dziwne drobne przedmioty. Wybór wierszy*, wyb. i tłum. Z. Krszyński, Kraków 2012.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992.
- Handbook of affective sciences*, red. R.J. Davidson, K.R. Scherer, H. Hill Goldsmith. Oxford 2009.
- Handke R., *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008.
- Hanslick E., *O pięknie w muzyce*, tłum. S. Niewiadomski, M. Arct, Warszawa 1903.
- Hartwig J., [Miasto], „Zeszyty Literackie” 2012, nr 3.
- Hartwig J., *Błyski*, Warszawa 2002.
- Hartwig J., *Czułość*, Kraków 1992.
- Hartwig J., *Dziennik amerykański*, Warszawa 1980.
- Hartwig J., *Dziennik*, Kraków 2011.
- Hartwig J., *Pisane przy oknie*, Warszawa 2004.
- Hartwig J., *Podziękowanie za gościnę*, „Zeszyty Literackie” 2008, nr 1.
- Hartwig J., *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006.
- Hartwig J., *Pożegnania*, Warszawa 1956.
- Hartwig J., *Trzecie błyski*, Warszawa 2008.
- Hartwig J., *Wstęp*, w: E. Hartwig, *Mój Kazimierz*, Lublin 1998.
- Hartwig J., *Zapis nowojorski*, w: L. Główniczewska, *Nowy Jork. Kartki z metropolii 1983–2002*, Warszawa 2004.
- Hartwig J., *Zawsze powroty. Dzienniki podróży*, Warszawa 2001.
- Hartwig J., *Zwierzenia i błyski*, Warszawa 2004.
- Hastrup K., *Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1–2, 1997, s. 22–28, cyt. za: L. Ratkowska-Widlarz, *Narracje (relacje świadków) w warsztacie antropologa Kultury. Pamięć i antropologia*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2011, nr 1.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Hemingway E., *Ruchome święto*, wyd. II, przekład B. Zieliński, Warszawa 2000.
- Hemmings C., *Invoking Affect. Cultural theory and the ontological turn*, „Cultural Studies” 2005, t. 19, nr 5.
- Hemmings C., *Invoking Affect. Cultural theory and the ontological turn*, „Cultural Studies” 2005, t. 19, nr 5.
- Herbert Z., *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
- Herling-Grudziński G., *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Warszawa 2000.
- Hertz P., *Zbiór poetów polskich XIX w. Księga piąta*, Warszawa 1967.
- Heuckelom van K., „*Patrząc w promień od ziemi odbity*” *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004.
- Heym G., *Wieczny dzień*, przeł. A. Lam, Warszawa 1994.

- Hirsch M., *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge 2002.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory*, facweb.northseattle.edu/HirshPostmemory.pdf [dostęp: 1.07.2013 r.].
- Hochschild A.R., *Zarządzanie emocjami, komercjalizacja ludzkich uczuć*, Warszawa 2009.
- Hogan P. C., *What Literature Teaches Us about Emotion*, New York 2011.
- Hogan P., *Affective Narratology*, Lincoln 2011.
- Hogan P., *Cognitive Science, Literature, and the Arts*, New York 2003.
- Hogan P., *The Mind and Its Stories*, Cambridge 2003.
- Hogan P., *What Literature Teaches Us About Emotions*, Cambridge 2011.
- Holland N., *Literature and the Brain*, Gainesville 2009.
- Holmes J.C., *Go*, New York, 1988.
- Holmes J.C., *The Philosophy of the Beat Generation*, w: *Beat Down to the Soul: What Was the Beat Generation*, red. Ann Charters, New York, 2001.
- Holmes J.C., *This Is the Beat Generation*, w: *Beat Down to the Soul: What Was the Beat Generation*, red. A. Charters, New York, 2001.
- Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1961.
- Hunt D., *Parents and children in history: The psychology of family life In modern France*, New York 1970.
- Hurnikowa E., *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995.
- Husserl E., *Fenomenologia świadomości estetycznej*, w: „Sztuka i Filozofia” 2002, z. 21.
- Illouz E., *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010.
- Imbir K., *Odmienność emocji automatycznych i refleksyjnych: poszukiwanie zróżnicowania neurobiologicznego i psychologicznego*, Warszawa 2012 [komputeropis].
- Ingarden R., *Intuicja i intelekt u Henryka Bergsona – przedstawienie teorii i próba krytyki*, w: tegoż, *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963.
- Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków 2000.
- Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958.
- Ingarden R., *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Iredyński I., *Dzień oszusta*, w: tegoż, *Dzień oszusta. Ukryty w słońcu*, Warszawa 1973.
- Iwazkiewicz J., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1938.
- Jaeglé C., *Portret oratorski Gillesa Deleuze’a o kocim spojrzeniu*, przeł. M. Jacyno, Warszawa 2013.
- Jagiello J., *Matka*, w: *Słownik ludowych stereotypów językowych. Zeszyt próbny*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1980.
- Jakubowska M., *Teoria kina Deleuze’a*, Kraków 2003.
- James W., *What is an emotion?*, „Mind” 1884, t. 9, nr 34.
- Jameson F., *Signatures of the Visible*, New York–London 1992.
- Janion M., *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, Warszawa 2006.
- Janion M., *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.
- Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.
- Janiszewski M., *Muzykoterapia aktywna*, Warszawa – Łódź 1993,
- Januszkiewicz M., *Emotywny wymiar dzieła literackiego i problem emotywniej koncepcji znaczenia*, w: *Magma uczuć*, red. P. Orlik, Poznań 2005.

- Jarosz Ł., *Pełna krew*, Kraków 2012.
- Jastrzębiec-Mosakowski M., *Strategie wymazywania. Kobiecte bohaterki w męskich tekstach francuskiego Oświecenia*, Gdańsk 2007.
- Jauksz M., *Pozytywizm „na haju”*, „Polonistyka” 2010, nr 10.
- Jestem tą, która tam była*. Z Irit Amiel rozmawia Remigiusz Grzela, Tel Awiw 2012, <http://remigiusz-grzela.pl> [dostęp: 3.04.2013 r.].
- Jędrzejko E., Nowakowska-Kempna I., *O uczuciach i ich objawach w aspekcie semantyki leksykalnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1985, nr 7/8.
- Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999.
- Kamiński J.N., *Bolesław Śmiały mieszkaniec przepaści czyli Dziewica w górach karynckich. Romantyczna melodrama w trzech aktach*, rkps Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 1054/ I. Tekst poprzedzony prologiem *Bitwa pod Karpatami*.
- Kantak K., *Charkiewicz Juwenalis*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. III, Kraków 1937.
- Kantor T., *Teatr śmierci*, Wrocław 2004.
- Kapuściński R., *Podróże z Herodotem*, Kraków 2005.
- Karpiński F., *Pieśni nabożne*, Warszawa 2000.
- Keen S., *Empathy and the Novel*, Oxford 2010.
- Keen S., *Introduction: Narrative and the Emotions*, „Poetics Today” 2011, t. 32, nr 1.
- Keen S., *Narrative Empathy*, w: *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*, red. F.L. Aldama, University of Texas Press 2010.
- Kerouac J. z płyty: *Readings by Jack Kerouac on the Beat Generation*, New York, 1990.
- Kerouac J., *Essentials of Spontaneous Prose*, w: *The Portable Beat Reader*, red. A. Charters, New York, 2003.
- Kerouac J., *Mexico City Blues*, New York, 1959.
- Kerouac J., *Origins of the Beat Generation*, w: *Good Blonde & Others*, red. D. Allen, San Francisco, CA, 1998.
- Kerouac J., *Podziemni*, Warszawa, 2005.
- Kerouac J., *W drodze*, Warszawa, 2005.
- Kępiński A., *Melancholia*, Warszawa 1985.
- Kierkegaard S., *Pojęcie lęku. Proste rozważania o charakterze psychologicznym odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierwotnego autorstwa Vigiliusa Haufniensisa*, przeł. A. Szwed, Kęty 2000.
- Kisiel J., *Zastłony ciała. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *też: Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011.
- Kita M., „...uda się im raz jeszcze mówić o miłości”. *Wyznanie miłosne z perspektywy interakcyjnej*, w: *też: Szeptem albo wcale. O wyznawaniu miłości*, Katowice 2007.
- Klawiter A., *Kognitywistyka* (ang. *cognitve science*), <http://www.staff.amu.edu.pl/~klawiter/Kogni-notka.htm> [dostęp: 4.03.2013 r.].
- Klawiter A., Wiener D., *Emocje w odbiorze sztuki*, www.staff.amu.edu.pl/~klawiter/emocje-estet.pdf [dostęp: 10.04.2013 r.].
- Kledzik E. *Prowincja w najnowszej literaturze polskiej i niemieckiej oraz współczesnych polonistycznych i germanistycznych badaniach literackich*, https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/1200/1/610_Kledzik%20E.,%20Prowincja%20w%20najnowszej%20literaturze.pdf [dostęp: 23.04.2013 r.].
- Klemensiewicz Z., *Ze studiów nad językiem i stylem*, Warszawa 1969.
- Kłak T., *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973.
- Kłos A., *Piękni zboczeńcy i wspaniały świat Nan Goldin*, <http://www.swiatobrazu.pl/piekni-zboczenec-y-i-wspanialy-swiat-nan-goldin-3293.html> [dostęp: 10.04.2013 r.].

- Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2–4.
- Kłoskowska A., *Szkic zagadnień kultury masowej w Polsce*, w: tejże, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005.
- Kobos A., *Wielki krzyk. Edvard Munch i jego dzieło*, <http://www.zwoje-scrolls.com> [dostęp: 10.01.2013 r.].
- Kofin E., *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław 1991.
- Kołąkowski L., *Bergson*, Kraków 2008.
- Komornicka M., *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, Kraków 1996.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2012.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, <http://www.sloownik-online.pl> [dostęp: 2.08.2013].
- Kopczyńska Z., Pszczołowska L., *Wiersz*, w: *Słowiańska metryka porównawcza*, t. 1: *Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*, pod red. L. Pszczołowskiej i M. Červenki, Wrocław 1978.
- Kopeć J., *Droga krzyżowa. Dzieje nabożeństwa i antologia współczesnych tekstów*, Poznań 1987.
- Kopeć J., *Historia nabożeństw pasyjnych*, w: *Kult męki pańskiej: historia i terażniejszość: materiały z sesji naukowej w Olsztynie, 3–4 marca 2001*, red. H.D. Wojtyński, Olsztyn 200.
- Korpus Języka Polskiego Wydawnictwa Naukowego PWN*, <http://korpus.pwn.pl/> [dostęp: 24.03.2012 r.].
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Kotzebue A., *Hiszpani w Peru, albo Śmierć Rolli. Tragedia romantyczna w pięciu aktach [Die Spanier in Peru oder Rollas Tod]*, przeł. A. Chodkiewicz, rkps Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 5097/ I, prem. 1797.
- Kowalczyk A.S., *Miejskie. Amsterdam, Paryż I, Paryż II, Berno I, Berno II*, Warszawa, Londyn, Lublin 2003.
- Koźmian K., *Wybór poezji*, Kraków 2002.
- Koźmian S., *Dalila*, w: tegoż, *Teatr. Wybór pism*, t. 2, Kraków 1959.
- Krajewski M.D., *Pani Podczaszyna*, wstęp i oprac. I. Łossowska, Warszawa 1991.
- Krajewski M.D., *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przypadki swoje opisująca*, wstęp i oprac. I. Łossowska, Warszawa 1992.
- Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych (1866–1914). Studia i szkice*, red. K. Fiołek, M. Stala, Kraków 2011.
- Krawczyk A., *Frazeologiczny mimiczny i gestyczny (na materiale gwarowym)*, „Socjolingwistyka” 1983, nr 5.
- Krleża M., *Chorwacki Bóg Mars*, tłum. W. Gluck i H. Siennicka, przemowa J. Benešić, Warszawa 1939.
- Krleża M., *Dzienniki i eseje*, wyb. dokonał J. Wierzbicki, Łódź 1984.
- Krleża M., *Na krawędzi rozumu*, tłum. M. Krukowska, Warszawa 1977.
- Krleża M., *Świerszcz pod wodospadem i inne opowiadania*, tłum. M. Krukowska, Warszawa 1961.
- Krleża M., *Tysiąc i jedna śmierć*, tłum. K. Bąk, J. Chmielewski, M. Głowacka, I. Kraszek-Muszynska, M. Młynarska, I. Olszewska, J. Wierzbicki, Łódź 1978.
- Krokiewicz A., *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000.
- Krzyszowski T.P., *Parametr aksjologiczny w przedpojęciowych schematach wyobraźniowych*, „Etnolingwistyka” 1994, t. 6.
- Krzywy R., *Od hodoepiconu do eposu peregrynackiego*, Warszawa 2001.
- Kubiak I., Kubiak K., *Chleb w tradycji ludowej*, Warszawa 1981.

- Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1999.
- Kucner A., *Przedmiot, źródła i drogi poznania*, w: *Podstawy filozofii*, red. S. Opar, A. Kucner, B. Zielewskiej, Olsztyn 2003.
- Kudra A., *Porównanie w poezji Stanisława Grochowiaka*, Łódź 2004.
- Kuhn A., *Family secrets: acts of memory and imagination*, London 2002.
- Kulawik A., *Poetyka*, Kraków 1997.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. III, Kraków 1997.
- Kulawik A., *Tak zwany wiersz emocyjny wśród innych metod kształtowania wiersza*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 6 (117).
- Kulawik A., *Teoria wiersza*, Kraków 1995.
- Kulawik A., *Wprowadzenie do lektury wiersza współczesnego*, Kraków 1977.
- Kuncewicz P., *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska: Nokturn starej panny*, w: *Czytamy wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 1973.
- Kuncewicz P., *Staroświecka Pani z Krakowa*, „Poezja” 1972, nr 11.
- Kunz T., *Kulturowa socjologia literatury, rozpoznania i propozycje*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.
- Kunz T., *Uniwersum społecznej nieważkości. O (bez)użyteczności kategorii pokolenia dla badań nad literaturą polską ostatniego dwudziestolecia*, w: *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*, red. S. Gawliński i D. Siwor, Kraków 2011.
- Kwiatkowski J., *O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Życie Literackie” 1954, nr 45.
- Kwiatkowski J., *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Kwiatkowski J., *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1980.
- Lachman M., *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafors we live by*, Chicago 1980.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988.
- Langacker R. W., *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, tłum. E. Tabakowska, M. Buchta, H. Kardela, W. Kubiński, P. Łozowski i in., Kraków 2009.
- Langer L., *Holocaust Testimonies – the Ruins of Memory*, New York 1991.
- Langer S.K., *Feeling and Form: a theory of art*, New York 1953.
- Langer S.K., *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976.
- Leggett B.J., *Dzień dobry, bluesie*, przeł. J. Fruzińska, „Literatura na Świecie” 2011, nr 3–4.
- Lehmann H. T., *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004.
- Leman N., *Dziennik*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tyniecka-Makowska, Kraków 2006.
- Leśmian B., *Poezje*, Poznań 2008.
- Leśmian B., *Rytm jako światopogląd*, w: tegoż, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Levenson R.W., Reuf A.M., *Empathy: A Physiological Substrate*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1992, nr 63.
- Levi P., *Czy to jest człowiek*, Warszawa 1996.
- Levitt J., *Znaczenie i czucie w antropologii emocji*, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Strączuk, Warszawa 2012.
- Lewandowski R., *Bojaźń i drzenie*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 4.
- Lifton R., *The Concept of the Survivor*, w: *Survivors, Victims and Perpetrators. Essays on the Nazi Holocaust*, New York 1980.
- Lilja E., *Towards a theory of aesthetic rhythm*, w: *Versatility in Versification. Multidisciplinary Approaches to Metrics*, red. T.K. Devey I Frog, Series: Berkeley Insights in Linguistics and

- Semiotics, t. 74, New York – Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – Oxford – Wien, 2009
- Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, wyd. 2, Lwów, 1854–1861.
- Lindenberger H., *Arts in the Brain; or, What Might Neuroscience Tell Us?*, w: *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*, red. F.L. Aldama, Austin 2010.
- Linker S., *How the Mind Works*, New York 1997.
- Literatura strachu: Jak w XX wieku książki opisywały emocje?*, <http://ksiazki.newsweek.pl/literatura-strachu--jak-w-xx-wieku-ksiazkiopisywalyemocje,102670,1,1.html> [dostęp: 12.04.2013 r.].
- Literatura w uścisku mediów*, rozmowa redakcyjna, „Res Publica Nowa” 2000, nr 7.
- Lorenc I., *Między episteme a doksa*, „Sztuka i Filozofia” 2002, z. 21.
- Loyoli I., *Ćwiczenia duchowne*, tłum. J. Ozóg, Kraków 2003.
- Lubecki M., *Otwartość i świat w perspektywie Sein und Zeit Martina Heideggera*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2010, t. XXXVIII, z. 3.
- Luhmann N., *Ewolucja możliwości komunikacyjnych*, w: tegoż, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. Ł. Łoziński, Warszawa 2001.
- Lutz C.A., *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*, Chicago 1988.
- Lutz C.A., White G.M., *The Anthropology of Emotion*, „Annual Reviews of Anthropology”, 1986, t. 15.
- Łabaszczuk M., *Kryteria środków wyrażania emocji w języku*, w: *Wyrażanie emocji*, red. K. Michalewski, Łódź 2006.
- Łapiński Z., „*Psychosomatyczne są te moje wiersze*”. *Impuls motoryczny w poezji J. Przybosia*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6.
- Łobocki M., *Metody i techniki badań pedagogicznych*, Kraków 2009.
- Maciąg W., *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław – Warszawa - Kraków 1992.
- Makowiecka A., *Międzypokoleniowy przekaz traumy i jego wpływ na dzieci osób ocalałych z Holocaustu*, „Świat Psychoanalizy” 1999, nr 1.
- Maleńczuk M., [z zespołem Psychodancing], *Wysocki Maleńczuk*, EMI 2011.
- Marcinów Z., *Bohater obok świata: o poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego*, Katowice 2011.
- Marecki P., *Avant-pop po polsku*, w: *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Kraków 2010.
- Marecki P., *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku*, Kraków 2005.
- Markiewicz H., *Postać literacka*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 4: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- Markiewicz H., *Rzut oka na najnowszą teorię badań literackich za granicą*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz.1, *Badania strukturalno-semiotyczne. Problemy recepcji i interpretacji*, Kraków 1992.
- Markiewicz P., Przybysz P., *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: *Teorie wyobraźni*, red. P. Francuz, Kraków 2007, s. 132–135.
- Markowski M. P., *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010.
- Markowski M. P., *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009.
- Markowski M.P., *Histeria, przyjaźń i melancholia*, [<http://tygodnik.onet.pl/33,0,34343,3>] [dostęp: 2.08.2013 r.].
- Markowski M.P., *Raport z obłązonego miasta*, [<http://tygodnik.onet.pl/33,0,31137,artykul.html>] [dostęp: 2.08.2013 r.].

- Maruszewski T., *Psychologia poznania*, Gdańsk 2002.
- Maruszewski T., *Psychologia poznania. Sposoby rozumienia siebie i świata*, Gdańsk 2001.
- Maslow A.H., *Wzrost i poznanie*, w: tegoż, *W stronę psychologii istnienia*, tłum. I. Wyrzykowska, Warszawa 1986.
- Masłowska D., *Woja polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002.
- Mastalski A.S., *Habitualizacja, dyshabitualizacja i isensytyzacja jako narzędzia kognitywnej werologii (rekonesans metodologiczny)* [w druku]. Wersja online: <http://www.academia.edu/1235511/> [dostęp: 24.02.2013r.].
- Matczak A., *Zarys psychologii rozwoju*, Warszawa 2003.
- Matuchniak-Krasuska A., *O emocjach w sztuce. Szkic socjologiczny w: Studia z socjologii emocji*, red. A. Czerner, E. Nieroba, Opole 2011.
- Maynard J.A., *Venice West: The Beat Generation in Southern California*, New Brunswick, NJ, 1993.
- Mazurkiewicz R., *Z dawnej literatury maryjnej: zarysy i zbliżenia*, Kraków 2011.
- Meyer L.B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 197
- Miall D. S., *Feeling from the Perspective of the Empirical Study of Literature*, „Journal of Literary Theory” 2007, nr 1/2.
- Miall D.S., *Neuroaesthetics of Literary Reading*, w: *Neuroaesthetics*, red. M. Skov, O. Vartanian, Amityville – New York 2009.
- Mianowski J., *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000.
- Michalewski K., Wiśniewska B., *Zmiany walencyjne jako środek stylistyczny*, w: H. Jelitte, J. Wierzbński, *Textsemantik und Textstilistik*, Peter Lang 1999.
- Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.
- Michalski J., *Radziwiłł Karol zwany Panie Kochanku*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, Wrocław 1987.
- Michałowska M., *Foto-teksty, związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.
- Michałowska M., *Obraz utajony, szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007.
- Miciński T., *Poezje*, Kraków 1980.
- Mickiewicz A., *Listy, dedykacje, notaty*, oprac. S. Pigoń, Warszawa, 1964.
- Mieszkowski K., *Marzyciel*. Rozmowa K. Mieszkowskiego z Grzegorzem Jarzyną, „Notatnik Teatralny” 2002 nr 24–25.
- Mikoś E., *Empatia w hermeneutycznej interpretacji tekstu literackiego*, „Polonistyka” 2008, nr 2.
- Milch B., *Testament*, Warszawa 2012.
- Miłosz Cz., *Abecadło*, Kraków 2001.
- Miłosz Cz., *Nieobjęta Ziemia*, Kraków 1988.
- Miłosz Cz., *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2002.
- Miłosz Cz., *Rodzinną Europą*, Kraków 2001.
- Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Kraków 1994.
- Mitosek Z., *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska «Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną»)*, w: tegoż, *Poznanie (w) powieści: od Balzaca do Masłowskiej*, Kraków 2003.
- Młoda Polska. Materiały do ćwiczeń. Seria pierwsza. Teksty*, cz. I wyboru dokonała I. Maciejewska, cz. II, wyboru dokonała D. Knysz-Tomaszewska, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 2000.
- Mocarska-Tycowa Z., *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń 2005.
- Moles A., *Kicz, czyli sztuka szczęścia: studium o psychologii kiczu*, Warszawa 1978.

- Mond-Kozłowska W., *O istocie rytmu. Na pograniczech tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Kraków 2011.
- Morawska T.K., *Dariusz z podróży 1773–1774*, wstęp i oprac. B. Rok, Wrocław 2002.
- Morzyńska-Wrzosek B., Bączkowska A., *Konceptualizacja bliskości w sytuacji intymnego spotkania*, w: *Język, rytuał, pleć. Prace Komisji Językoznawczej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego*, t. XXI, red. M. Cieszkowski, J. Szczepaniak, Bydgoszcz 2011.
- Morzyńska-Wrzosek B., *Fenomenologia i symbolika morza. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *Morze w literaturze czeskiej i polskiej*, red. L. Martinek, Opava 2009.
- Mościcki P., *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008.
- Murowiec W., *Charkiewicz Juwenalis*, w: *Słownik polskich teologów katolickich t. 1*, red. H. Wyczawski, Warszawa 1981.
- Muza łacińska. *Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, oprac. ks. M. Starowieyski, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.
- Muzyka w kontekście kultury*, red. L. Polony, Kraków 1978.
- Nancy J.L., *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010.
- Nasiłowska A., *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, Toruń 2010.
- Natura emocji*, red. P. Ekman, R. Davidson, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk 2012.
- Natura emocji: podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R.J. Davidson, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk 1998.
- Nawarecki A., *Akwatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: tegoż, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005.
- Nicosia G., *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, Berkeley, CA, 1994.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 1995.
- Niziński R. S., *Człowiek i trwoga. Nicość w ujęciu Martina Heideggera*, Poznań 2004.
- Niziołek G., *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997.
- Nowakowska-Kempna I., *Konceptualizacja uczuć w języku polskim: Część II. Data*, Warszawa 2000.
- Nowakowska-Kempna I., *Konceptualizacja uczuć w języku polskim: prolegomena*, Warszawa 1995.
- Nowakowska-Kempna I., *O uczuciach-stanach emocjonalnych. Propozycja analizy semantycznej*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 3.
- Nowakowski P., *Emocjonalne podłoże wypowiedzi językowych. Zarys problematyki z perspektywy biolingwistyki*, w: „Język, Komunikacja, Informacja” red. P. Nowak, P. Nowakowski, 1/2006.
- Nowowiejski B., *Mowa mieszkańców Sokółki w woj. białostockim*, w: *Polszczyzna północno-wschodnia. Metodologia badań językowych*, red. B. Falińska, Wrocław 1989.
- Nowowiejski B., *Regionalizmy kresowe (północno-wschodnie) w mowie mieszkańców Sokółki*, w: *Regionalizmy w języku rodzinnym (Zbiór studiów)*, red. K. Handke, Wrocław 1991.
- Nowy słownik języka polskiego*, pod red. E. Sobol, Warszawa 2002.
- Nycz R., *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.
- Nycz R., *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
- Oatley K., *Emotions: A Brief History*, Oxford 2004.
- Oatley K., J.M. Jenkins, *Zrozumieć emocje*, tł. J. Dzadzicki, J. Suchecki, Warszawa 2005.

- Oatley K., Jenkins J.M., *Zrozumieć emocje*, przeł. J. Radzicki, J. Suchecki, red. T. Maruszewski, Warszawa 2003.
- Olędzka-Frybesowa A., *Powiem tak. Wiersze z lat 1963–1998*, Kraków 1998.
- Oronowicz-Kida E., *Emocjonalność ludowych pieśni religijnych z powiatu jarosławskiego*, w: *Wokół językowej funkcji emocjonalnej. Fakty dawne i współczesne*, red. K. Wojtczuk, V. Machnicka, Siedlce 2006.
- Österman B., *Obrazowe opowieści w: Fotospołeczeństwo*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, Wrocław 1995.
- Ożdżyński J., *Mówione warianty wypowiedzi w środowisku sportowym*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979.
- Ożóg K., *Polszczyzna konsumpcyjna lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, w: tegoż, *Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku*, Rzeszów 2007.
- Pająk P., *Kategoria rozpadu w chorwackiej prozie awangardowej*, Warszawa 2003. *Przestrzeń i literatura: studia*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Warszawa 1978.
- Pajdzińska A., *Jak mówimy o uczuciach? Poprzez analizę frazeologizmów do językowego obrazu świata*, w: *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990.
- Pawelec D., *Pieśń nad pieśniami*, w: tenże, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w druzgiej połowie XX wieku*, Katowice 2003.
- Paz O., *System słoneczny*, w: tegoż, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, tłum. P. Fornelski, Kraków 1996.
- Peiper T., *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław [et al.] 1979.
- Perechodnik C., *Spowiedź*, Warszawa 2011.
- Peursen van CA., *Nieuchwytny „ja”: Wittgenstein, Ryle, Hampshire*, w: tegoż, *Antropologia filozoficzna. Zarys problematyki*, tłum. T. Mieszkowski, T. Zembrzusi, Warszawa 1971.
- Philips U., *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, Warszawa, 2008.
- Piasecka E., *„Dolina mroku”. Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, Opole 2006.
- Piątek A., *Mój prywatny konfesjonal*, red. i przedmowa: M. Pieniążek, Olkusz 2012.
- Pivnik S., *Ocalały*, Warszawa 2013.
- Pleśniarowicz K., *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997.
- Płazewski J., *Historia filmu*, Kraków 1995.
- Podbielska K.B., *Aktorstwo to rozwścieczenie marzenia*”. Rozmawia Bogny Podbielskiej z Krystianem Lupą, „Teatr” 2006, nr 12.
- Podgórska J., *Aleksytymia. Emocje: Co ja czuję?* <http://www.polityka.pl/psychologia/pora-dnikpsychologiczny/211079,1,aleksytymia.read> [dostęp: 12.04.2013 r.].
- Polonista w szkole: podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2000.
- Poprzęcka M., *O złej sztuce*, Warszawa 1998.
- Prater D., *Dźwięcząca szkło. Rainer Maria Rilke. Biografia*, tłum. D. Guzik, Warszawa 1986.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Lublin 1966.
- Preston S., de Waal F.B.M., *Empathy: Its Ultimate and Proximate Bases*, „Behavioral and Brain Sciences” 2002, nr 25.
- Pruszyński K., *Un petit coin de France*, „Odrodzenie” 1947, nr 28.
- Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, t. 1, wyd. III, Kraków 1905.
- Przyboś J., *L'entreprise mélodramatique*, Paryż 1987.

- Przyboś J., *O Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej*, w: tenże, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959.
- Przybysz P., Baranowski P., *Sztuka a mózg. Neuroestetyczne sekrety wieloznaczności*, „Czas Kultury” 2011, nr 5.
- Przybysz P., Dziarnowska W., *Emocje i dylematy moralne z perspektywy neuroetyki*, w: *Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, t. 6, nr 1, red. A. Klawiter, Poznań 2012.
- Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, Gdańsk 2005.
- Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2, red. J. Strelau, Gdańsk 2006.
- Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 3, red. J. Strelau, Gdańsk 2001.
- Pszczółowska L., *Forma wierszowa a utwór liryczny*, w: *Problemy teorii literatury*, t. 3, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1987.
- Pszczółowska L., *Semantyka form wierszowych*, w: tenże, *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002.
- Puzyna K., *Witkacy*, Warszawa 1999.
- Puzynina J., *Słowo poety*, Warszawa 2006.
- Puzynina J., *Uczucia a postawy we współczesnym języku polskim*, „Język a Kultura” 2000, t. 14.
- Ratkowska-Widlarz L., *Narracje (relacje świadków) w warsztacie antropologa Kultury. Pamięć i antropologia*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2011, nr 1.
- Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac. i wstęp J. Lipiński, Wrocław 1956.
- Richard J. P., *Poezja i głębia*, Gdańsk 2008.
- Ricoeur P., *Tożsamość osobowa*, w: *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992.
- Ricouer P., *Trwoga rzeczywista i złudna*, tłum. P. Kamiński, „Znak” 1982, nr 5 (330).
- Rilke R. M., *Poezje*, przeł., M. Jastrun, Kraków 1974.
- Ritz G., *Nić w labiryncie pożądania*, Warszawa 2002.
- Rizzolatti G., Craighero L., Fadiga L., *The mirror system in humans w: Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*, red.. M.I. Stamenov, V. Gallese, J. Benjamins, Amsterdam – Philadelphia 2002.
- Rok B., *Rola podróży w kształtowaniu obrazu świata w mentalności polskiej w latach 1773–1774*, w: *Między barokiem a oświeceniem. Edukacja, wykształcenie, wiedza*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2005.
- Rok B., *Z dziejów wyobrażenia Niemiec w kulturze staropolskiej*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka” 2004, z. 3.
- Rok B., *Życie towarzyskie Teofili z Radziwiłłów Morawskiej w europejskiej podróży w latach 1773–1774*, w: *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVII w.*, red. J. Urbanowicz, Białystok 2003.
- Romankówna M., *Mickiewicz w życiu i twórczości Narcyzy Żmichowskiej*, Łódź, 1962.
- Romankówna M., *Narcyza Żmichowska (Gabryella)*, Kraków 1970.
- Rosenwein B.H., *Problems and Methods In the History of Emotions*, „Passions In Context” 2010, nr 1, <http://www.passionsincontext.de/index.php?id=557> [dostęp: 3.03.2013 r.].
- Rosenwein B.H., *Worrying about Emotions in History*, „The American Historical Review” 2001, t. 107, nr 3, s. 821–845.
- Rosińska M., *Schizofreniczność afektu*, w: „Kultura Współczesna” 2012, nr 3(74) *Emocje w późnym kapitalizmie*.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Rudnicki A., *Kartka znaleziona pod murem straceń*, w: tegoż., *Żywe i martwe morze*, Warszawa 1956.
- Rudzki P., *Witkacy w PRL-u*, „Notatnik teatralny” 2007, nr 45–46.
- Rybicki A., *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym: studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009.

- Rzeka płynie przez mój dom. XXX-lecie Klubu Literackiego MOK w Olkuszu. 1982–2012*, wybór, red. i wstęp: M. Pieniążek, Olkusz 2012.
- Sade D.A.F. de, *Julietta. Powodzenie występku*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Kraków 2004.
- Sade D.A.F. de, *Justyna czyli Nieszczęścia cnoty*, przeł. M. Bratuń, Łódź 1991.
- Sandauer A., *Sklócona z historii*, w: tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1962.
- Sawicka M., *Każdy z nas jest Emmą Bovary*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3.
- Schahadat S., *Szalone kobiety, nerwowi mężczyźni: histeria i „gender” na przełomie wieków*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger i C. Scheide, Kraków 2000.
- Schmidt P., *Przestrzeń życia codziennego. Przejawy tożsamości w identyfikacjach z przestrzenią grupy lokalnej*, w: *Miejsca znaczące i wartości symboliczne*, red. I. Bukowska-Floreńska, Katowice 2001.
- Senderecka M., *Różne punkty widzenia prawej i lewej półkuli mózgu*, „Przegląd Psychologiczny” 2007, t. 50, nr 2.
- Serogl A., *MAŻ*, w: *Ciało. Pleć. Literatura*, red. G. Ritz, M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001.
- Sękowska E., *Obrazy miast europejskich utrwalone w dyjariuszu podróży hiszpańskiej... (1768) Juwenalisa Charkiewiczza*, „Prace Filologiczne” 2007.
- Sidorek J., *Uobecnienie*, „Sztuka i Filozofia” 2002, z. 21.
- Sieniewicz M., *Czwarte niebo*, Warszawa 2003.
- Sieradzka-Baziur B., *Językowy obraz serca w polskich utworach Jana Kochanowskiego*, „Język a Kultura” 2000, t. 14.
- Siwczyk K., *Komercja jako cenzura*, „Polityka” 2013, nr 2911.
- Skarga B., *Mój świat*, w: tegoż, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009.
- Skarga B., *Tożsamość Ja*, w: tegoż, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009.
- Skubalanka T., *O stylu poetyckim i innych stylach języka*, Lublin 1995.
- Skubalanka T., *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Lublin 2002.
- Sławiński J., *Miejsce interpretacji*, „Teksty Drugie” 1995, nr 5.
- Słowacki J., *Arab, Godzina myśli, Hugo*, w: Tenże, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1987.
- Słowacki J., *Jan Bielecki, Lambro, Mnich, Ojciec zadżumionych, Waclaw, Żmija*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t.1., red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1989.
- Słowacki J., *Wiersze i poematy (wybór)*, Warszawa 1981.
- Słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2002.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1988.
- Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 5, Wrocław 2008.
- Sokólska U., *Studia i szkice o języku pisarzy. Zagadnienia wybrane*, Białystok 2010.
- Sokólska U., *Światło i cień w „Zającu” Adolfa Dygasińskiego. Analiza leksykalno-stylistyczna*, *Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny*, t. 9, red. M. Białoskórska, Szczecin 2010.
- Solewski R., *Synteza i wypowiedź*, Kraków 2007.
- Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009.

- Spodek [Skwarnicki M.], *Anatomia kiczu*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 2.
- Spolsky E., *Darwin and Derrida: Cognitive Literary Theory As a Species of Post-Structuralism*, „Poetics Today” 2002, t. 23, nr 1.
- Spolsky E., *Narrative as Nourishment*, w: *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*, red Frederick Luis Aldama, Austin 2010.
- Spolsky E., *The Centrality of the Exceptional in Literary Studies*, „Style” 2008, t. 42, z. 2–3.
- Stachowski R., *Historia współczesnej myśli psychologicznej. Od Wundta do czasów najnowszych*, Warszawa 2000.
- Stanzel F., *Typowe formy powieści*, przeł. R. Handke w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, red. R. Handke, Kraków 1980.
- Stearns P.N., Stearns C., *Emotionology: Claryfying the history of emotions and emotional standards*, „American Historical Review” 1985, nr 90 (4).
- Steffen-Batogowa M., *Struktura akcentowa języka polskiego*, Warszawa–Poznań 2000.
- Stemplewska-Żakowicz K., *Koncepcje narracyjnej tożsamości. Od historii życia do dialogowego „ja”* w: *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002.
- Stępień M., *Narcyza Żmichowska*, Warszawa, 1968.
- Stocker-Sobelman J., *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kazus KL Auschwitz-Birkenau*, Warszawa 2012.
- Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.
- Strindberg A., *Misogynia i Gynolatria*, „Gil Blas” 1895, z dn. 24 VII.
- Szadura J., *Profile „ognia” w polszczyźnie ludowej i potocznej*, w: *Profilowanie w języku i tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998.
- Szarecki A., *Zaangażowany pracownik, kontrola emocjonalna i kolonizacja ciała pracującego w kulturze korporacyjnej*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 4.
- Szastyńska-Siemion A., *Muza z Mityleny. Safona*, Wrocław 1993.
- Szczerba D., *Praktycznym leksykonie modlitwy*, Kraków 2008.
- Szczukin W., *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006.
- Szelburg-Zarembina E., *Idzie niebo*, w: *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślowski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982.
- Sztachelska J., *Podróż, czyli... życie*, w: *Metamorfozy podróży: kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, Białystok 2012.
- Sztuka patrzenia (z Julią Hartwig rozmawia Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski)*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 33.
- Szymańska B., *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.
- Śladkowski W., *W epoce zaborów*, w: *Lublin. Dzieje miasta*, t. II, red. T. Radzik, W. Śladkowski G. Wójcikowski, W. Wójcikowskiego, Lublin 2000.
- Śnieżyński M., *Przewiska nauczycieli*, Kraków 2003.
- Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne w kościele katolickim używane dla wygody kościołów parafialnych przez M. M. Mioduszewskiego zebrane*, Kraków 1838.
- Świąder B., *W metafizycznej dziurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*, Gdańsk 2004.
- Tatarkiewicz W., *Przeżycia estetyczne: dzieje pojęcia*, w: tegoż, *Dzieje szczęścia*, Warszawa 1988.
- Taylor Ch., *Podmiotowość w przestrzeni moralnej*, w: tegoż, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek i in., wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.

- Tennyson A., *Czy zagorzałe popioły...*, w: A. Kobos, *Pełen gwałtownego gniewu zachód słońca*, <http://www.zwoje-scrolls.com> [dostęp: 10.01.2013].
- Teracha Cezary, *Diariusz podróży hiszpańskiej księdza Juwenalisa Charkiewicza z 1768 roku. W związku z książką Bogdana Roka, Diariusz podróży hiszpańskiej...*, „Studia historyczne” 2000, z. 2.
- Terlecki T., *Paryż*, Tonbridge 1952.
- The Affective Turn: Theorizing the Social*, red. P. Clough, J. Halley, Durham – London 2007.
- The Portable Beat Reader*, red. A. Charters, New York, 2003.
- The Rolling Stone Book of the Beats. The Beat Generation and American Culture*, red. H. George-Warren, New York, 1999.
- Thomas L.V, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991.
- Tischner J., *Dramat człowieka*, tekst spisany na podstawie zapisu magnetofonowego wykładów wygłoszonych w PWST oraz UJ w latach 1981–83, oprac. S. Grotomirski, Opole 1998.
- Tischner Józef, *Filozofia wypróbowanej nadziei*, „Znak” 1974, nr 3 (237).
- Tłumačalny slovník belaruskaj litaraturnaj movy*, red. M. Ramanavič Sudnik, M. Nilavič Kryuko, Minsk 1996.
- Tokarska-Bakir J., *Rzeczy mgliste*, Sejny 2004.
- Tokarski R., *Wartościowanie człowieka w metaforach potocznych*, „Pamiętnik Literacki” 1991, LXXX.
- Tomaszewski B., *Francuski melodramat początku XIX wieku. (Z historii tragedii nieregularnej)*, przeł. E. Szrojt, „Dialog” 1967, nr 11.
- Tomczyk-Watrak Z., *Józef Szajna i jego teatr*, Warszawa 1985.
- Trakl G., *Poezje zebrane*, przeł. A. Lam, Tarnów 1992.
- Trakl G., *Zagłada*, <http://www.portalliteracki.pl/modules.php> [dostęp: 15.01.2013].
- Treugutt S., *Ody napoleońskie Kajetana Koźmiana*, w: tegoż, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, Warszawa 1993.
- Tryksha A., *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*, Lublin 2008.
- Trzebiński J., *Autonarracje nadają kształt życiu człowieka w: Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002.
- Trzebiński J., Zięba M., *Narracyjne rozumienie innego człowieka a jakość więzi społecznych*, „Psychologia Jakości Życia” 2006, tom 5, nr 2.
- Trześniowski D., *Biblijne twarze i maski. Młodopolski portret kobiety*, w: *Modernizm i feminizm*, red. E. Łoch, Lublin 2001.
- Tsur R., *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Brighton – Portland 2008.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstępem opatrzył K. Wojciechowski, Warszawa 1987.
- Tuan Y.-T., *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall 1974.
- Tuin van der I., *Response to Sara Ahmed’s ‘Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the “New Materialism”*”, „European Journal of Women’s Studies” 2008, t. 15, nr 1.
- Tulli M., *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011.
- Turner J.H., *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*, Poznań 2004.
- Twine R., *Intersectional disgust? Animals and (eco)feminism*, „Feminism & Psychology” 2010, t. 20.
- Tymowski K., *Do dramy*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, wyd. E. Z. Wichrowska, Warszawa 2005.
- Tytkowska A., *CZAR(ne) Anioły. Fantazmaty mrocznej kobiecości w młodopolskim dramacie*, Katowice 2007.

- Ujeżdżiłem raka. Zbiór prac laureatów konkursu literackiego „Ujeżdżiłem raka”, red. M. Pie-
niązek, W. Sarota-Stach, A. Zub, Olkusz 2013.
- Uniwersalny słownik języka polskiego, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.
- Urbanik M., „Tożsamość narracyjna” Ricoeura jako medium między pojęciem doświadczenia
i „ja”, „Rocznik Kognitywistyczny” 2010, t. IV.
- Ursel M., *Bohater romantycznej powieści poetyckiej*, „Prace Literackie” 1973, nr 15.
- Vetlesen A.J., *Perception, Empathy, and Judgment: An Inquiry into the Preconditions of Moral
Performance*, North University Drive (PA) Pennsylvania State University Press, 1994.
- Voisine-Jechowa H., *Spojrzenie na podróż – odgłos literatury, pryzmat sztuki (kilka rozważań
nad gatunkami i motywami literackimi związanymi z podróżą)*, w: *Metamorfozy podróży:
kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, Białystok 2012.
- Waligórska A., Dryll E., *Narracja w odbiorze obrazu*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Jan-
usz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Kraków 2008.
- Weinreich R., *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac: A Study of the Fiction*, Carbondale,
1987.
- Weissowa H., *Dziennik Helgi. Świadectwo dziewczynki o życiu w obozach koncentracyjnych*,
Kraków 2013.
- Wępa A., *Uczucia wyrażane za pomocą języka ciała w pieśniach ludowych z Warmii i Mazur*,
„Prace Językoznawcze” 2009, z. XI.
- West M. L., *Muzyka starożytnej Grecji*, przekł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003.
- Wiatr A., *Odnajdując i tracąc siebie*, w: *tejże, Historie intymne. Odnajdując i tracąc siebie*,
Kraków 2010.
- Wielcy Malarze. Edvard Munch*, red. E. Dołowska, Kraków 2000.
- Wielcy Malarze. Ekspresjoniści niemieccy*, red. E. Dołowska, Kraków 2000.
- Wierszyłowski J., *Psychologia muzyki*, Warszawa 1979.
- Wierzbicka A., *Kocha, lubi, szanuje*, Warszawa 1971.
- Wierzbicka-Michalska K., *Radziwiłłowa z Wiśniowieckich Franciszka Urszula*, w: *Polski słow-
nik biograficzny*, t. XXX, Wrocław 1987.
- Wierzbicki J., *Miroslav Krleža*, Warszawa 1975.
- Wierzyński K., *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966.
- Wikan U., *Beyond the Words: The Power of Resonance*, „American Ethnologist” 1992, t. 19, z. 3.
- Wilgowicz P., *The Effects of the Holocaust on the Children of Former Prisoners and Survivors*,
w: *A Global Perspective on Working with Holocaust Survivors and the Second Generation*,
Jeruzalem 1995.
- Winklowska B., *Narcyza Żmichowska i Wanda Żeleńska*, Kraków, 2004.
- Wirth A., *Teatr Jarockiego*, cz. II, przeł. D. Borkowska, „Dialog” 1991, nr 2.
- Witkiewicz St.I., *Czysta forma w teatrze*, Warszawa 1977.
- Witkiewicz St.I., *Szewcy*, w: Witkiewicz St.I., *Dzieła wybrane. Dramaty*, t. V, Warszawa 1985.
- Witkowska A., *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk, 1997.
- Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Warszawa 2003.
- Witkowski M., *Copyright*, Kraków 2001.
- Witkowski M., *Recycling. (Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedem-
dziesiątych)*, w: *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Kraków 2010.
- Witkowski P., *Trzeba zabić starych poetów*, „Przekrój” 2012, nr 12.
- Witosz B., *Poetyckie kreacje kobiety-kochanki*, w: *tejże, Kobieta w literaturze. Tekstowe wizu-
alizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001.
- Wnuk A., *Między poświęceniem a zbrodnią. Kreacja bohatera w romantycznej powieści po-
etyckiej*, „Biesiada. Czasopismo Internetowe Zakładu Literatury Romantyzmu Wydzia-

- łu Polonistyki UW”, dostęp online: <http://biesiada.polon.uw.edu.pl/miedzyniebem.htm> [dostęp: 27.06.2013 r.].
- Wojciechowski K., *Kajetan Koźmian. Życie i dzieła*, Lwów 1907.
- Wojciszke B., *Psychologia miłości: intymność, namiętność, zaangażowanie*, Gdańsk 2003.
- Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.
- Wojtczuk K., *Wykrzykniki polskie jako jednostki składni emocjonalnej. Próba opisu wybranych tendencji funkcjonalnych*, w: *Funkcja emocjonalna jednostek językowych i tekstowych*, red. K. Wojtczuk, A. Wierzbicka, Siedlce 2004.
- Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.
- Wolski W., *Arcana*, Warszawa 1911.
- Wolski W., *Wzloty na Parnas. Profile duchowe poetów współczesnych*, Warszawa 1901.
- Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Między buntem a rezygnacją*, Warszawa, 1978.
- Wójtowicz A., *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)*, Wrocław 2004.
- Wprowadzenie do filozofii umysłu i kognitywistyki: <http://kognitywistyka.upjp2.edu.pl/index.php?s=mat> [dostęp: 7.09.2013].
- Wspólna wanna. Rozmowa Renaty Gorczyńskiej z Czesławem Miłoszem i Tadeuszem Różewiczem, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 41.
- Wybór wierszy poetów lubelskich, Związek Zawodowy Literatów Polskich, Lublin 1945.
- Wyka M., *Liryka Pawlikowskiej*, „Twórczość” 1969, nr 4.
- Wysocka A., *O miłości uskładanej ze słów. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej i Haliny Poświatowskiej*, Lublin 2009.
- Zabawa K., „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” - młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999.
- Zacharska J., *Dama i baba. O kobiecie w poezji Pawlikowskiej i Świrszczyńskiej*, w: *Pogranicza literatury*, red. G. Borkowska, J. Wójcicki, Warszawa 2001.
- Zagajewski A., *Szary Paryż*, w: B. Konopka, *Szary Paryż. Paris en gris*, wstęp do kat. A. Zagajewski A., *Uwagi o wysokim stylu*, w: tegoż, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.
- Zagajewski, red. H. Abramowicz, E. Muszyńska, Lublin 2002.
- Zajenkowski M., *Emocje i procesy poznawcze jako przykład elementarnych przedmiotów psychicznych*, w: *Kognitywistyka*, red. J. Szymanik, M. Zajenkowski, Warszawa 2004.
- Zaleski M., *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław [et al.] 2000.
- Zbiór poetów polskich XIX w. Księga piąta*, ułożył i opracował P. Hertz, Warszawa 1967.
- Zeic-Piskorska M., *Poetologia na usługach filmoznawstwa*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.
- Zieleńczyk A., *Metafizyka płci*, „Sfinks” 1911, t. XV.
- Zielinski R., *Karol Szymanowski 1882-1937: The Father of Contemporary Polish Choral Music*, „Choral Journal” 2005, september.
- Zielińska M., *Romantyczne manipulacje: styl czy wyrachowanie*, w: tejże, *Nasze pojedynki o romantyzm*, Warszawa 1995.
- Zielińska M., *Tropiki: zagadnienie psychofizyczne*, „Didaskalia” 1997, nr 18.
- Zielińska Z., *Morawski Ignacy Feliks h. Dąbrowa*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXI, Kraków 1976.
- Zimniak-Hałańko M., *Struktura nowego optymizmu. „Doskonalenie kadr” na Uniwersytecie Warszawskim*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 3.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000.

- Žižek S., *Logika powieści detektywistycznej*, przeł. J. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3.
- Zrozumieć średniowiecze, wyb. i oprac. R. Mazurkiewicz, Tarnów 1994.
- Zschokke H., *Juliusz de Sassen, czyli Barbarzyństwo oświeconego wieku*, przeł. D. Jakubowicz, rkps Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 5789/ I.
- Zunshine L., *Why Do We Read Fiction*, Albany 2005.
- Żbikowski P., *Kajetan Koźmian. Poeta i obywatel 1797 – 1814*, Wrocław 1972.
- Żbikowski P., *Kajetan Koźmian. Szkic do portretu*, Rzeszów 1991.
- Żmichowska N., *Listy*, t. I: *W kręgu najbliższych*, oprac. S. Pigoń, Wrocław, 1957.
- Żmichowska N., *Listy*, t. II: *Rozdroża*, oprac. S. Pigoń, Wrocław, 1960.
- Żmichowska N., *Listy*, t. V: *Narcyssa i Wanda*, oprac. B. Winklowska i H. Żytkiewicz, Warszawa, 2007.
- Żmichowska N., *Maina i Kościej*, w: *Pisma Narcyzy Żmichowskiej (Gabryelli)*, t. 1, Warszawa, 1885.
- Żuławski J., *Z Monachium. „Salome” Oscara Wilde’a*, w: tegoż, *Eseje*, Warszawa 1960.

Książka zatytułowana skromnie, *Emocje – ekspresja – poetyka – przegląd zagadnień*, stanowi zbiór prac uderzający bogactwem inspiracji, lektur, własnych projektów badawczych i analiz poszczególnych utworów literackich, filmów, piosenek, przekazów medialnych, wreszcie użytecznych w wyrażaniu i wywoływaniu emocji konstrukcji języka ogólnego i gwary. Ktokolwiek zamyśla przyjrzeć się bliżej aurze emocjonalnej towarzyszącej i kształtującej szeroko rozumiane uczestnictwo w kulturze, znajdzie tu obiecujące pomysły dla siebie.

Z recenzji
dr. hab. Mariana Płacheckiego, prof. SWPS



ISBN 978-83-64275-34-0