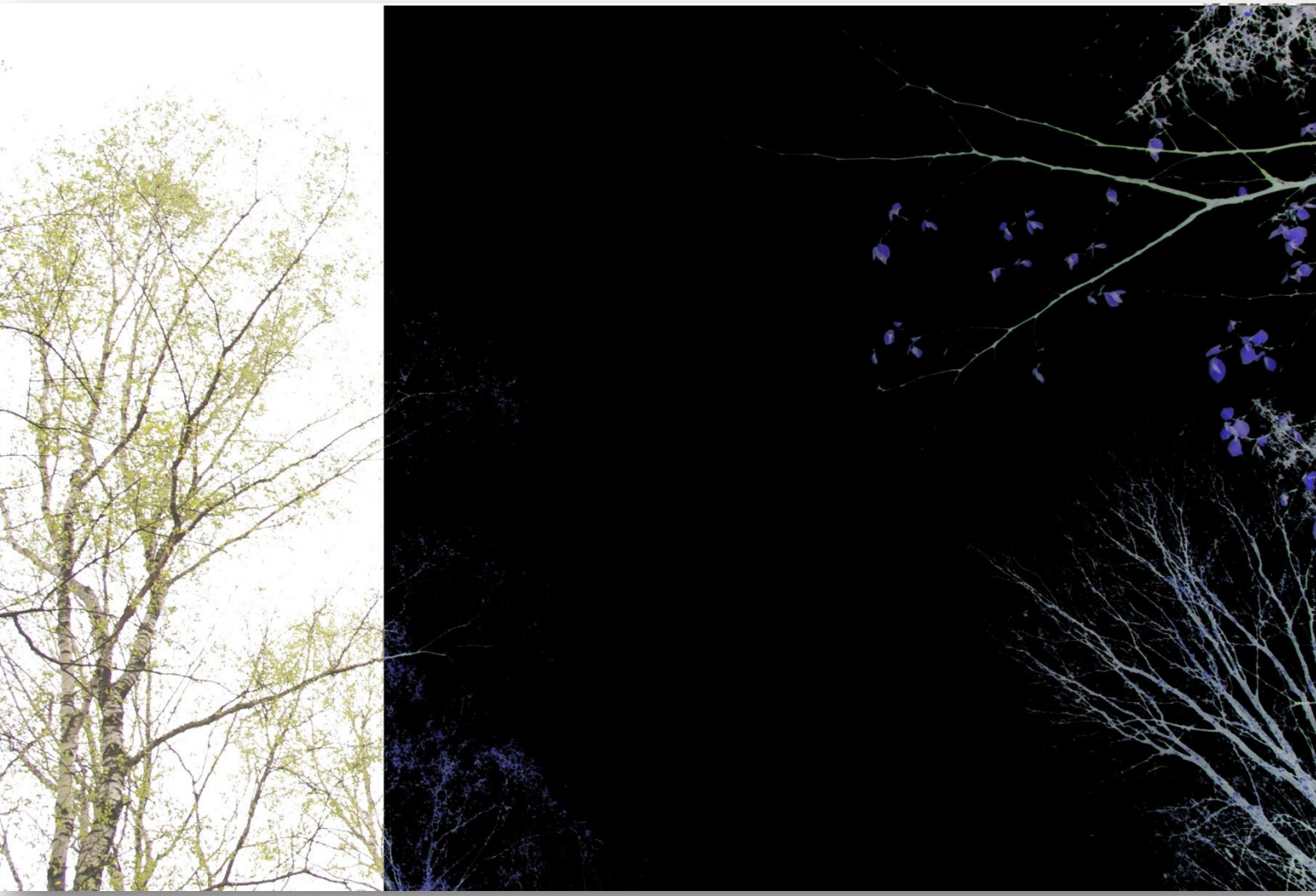
Metamorfozy świata

Język – Literatura – Kultura

Pod redakcją:
Małgorzaty Andrzejak-Nowary, Aleksandry Paluch



Opole 2015

Metamorfozy świata. Język – Literatura – Kultura
pod redakcją Małgorzaty Andrzejak-Nowary, Aleksandry Paluch

Recenzent: DR HAB. KATARZYNA ŁEŃSKA-BĄK

Redaktorzy językowi:
Język polski: MAŁGORZATA ANDRZEJAK-NOWARA, ALEKSANDRA PALUCH
Język angielski: SŁAWOMIR KUŹNICKI

Fotografie: MARTYNA SIDOROWICZ
Redakcja techniczna, projekt graficzny, skład tekstu: ALEKSANDRA PALUCH

ISBN 978-83-942369-0-8

Copyright by Małgorzata Andrzejak-Nowara, Aleksandra Paluch, Martyna Sidorowicz i autorzy, Opole 2015

SPIS TREŚCI

Od Redakcji **4**

TOMASZ PILCH,
Zmienność świata, czyli metamorfozy Metamorfozy **8**

KONRAD MALENDOWICZ
Krytyczna analiza dyskursu, czyli w poszukiwaniu tego,
co między perswazją a hegemonią **18**

MARIUSZ FRĄCKOWIAK,
O niedoskonałości języków doskonałych w europejskim
kręgu kulturowym **42**

SŁAWOMIR KUŹNICKI,
„Rok potopu" Margaret Atwood – Boży Ogrodnicy i koniec świata **61**

ALEKSANDRA PALUCH,
(Anty)utopijne przestrzenie w powieści „Mięso" Martina Harníčka **69**

BARTOSZ SUWIŃSKI,
Na wyspie Haiku. „Imię powietrza" Williama Stanley`a Merwina **79**

LIDIA URBAŃCZYK,
Od dydaktyzmu do gotycyzmu –
o pisaniu dla dzieci i młodzieży dawniej i dziś **85**

AGNIESZKA GRAJCAR,
„Kim ty u diabła jesteś, Bielawa?" Wybrane aspekty konstrukcji głównego bohatera
„Trylogii husyckiej" Andrzeja Sapkowskiego **96**

EWELINA PUDEŁKO,
Przemieniająca moc zwierciadła. Narcyz w poezji Staffa i Valéry`ego **110**

AGNIESZKA GARUFO,
Metamorfozy Achillesa w literaturze niemieckiej **119**

MAŁGORZATA ANDRZEJAK NOWARA,
Metamorfozy w „Samuelu Zborowskim" Juliusza Słowackiego na podstawie
„Sprawy" Jerzego Jarockiego z Teatru Narodowego w Warszawie **132**

ALEKSANDRA LUBCZYŃSKA,
Od prawdziwości do performatywności, czyli metamorfozy postrzegania płci
na podstawie filmu „The Rocky Horror Picture Show" **152**

DAWID ŁUCARZ,
Obraz młodego pokolenia we współczesnym kinie polskim.
Spojrzenie Roberta Glińskiego **160**

Streszczenia artykułów w języku angielskim **170**

Od Redakcji

Tytułowe hasło tomu pokonferencyjnego posiada szeroki i zapraszający zakres. Zapowiada przegląd rozmaitych tematów, mnogość metodologii badawczych, umożliwiając – jak zapewniali organizatorzy konferencji – opisanie wielu mechanizmów kulturowych. Zderzenie ze sobą tradycji, współczesności i wizji przyszłości (utopie i antyutopie) daje efekt bogactwa różnych estetyk przedstawiania: od językowych, poprzez literackie, do artystycznych.

Oddajemy do rąk Czytelników monografię, na którą składa się trzynaście artykułów naukowych, uporządkowanych według wyodrębnionych bloków tematycznych. Tworzą one trzy kręgi: języka, literatury, kultury. Autorami tekstów są doktoranci Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Opolskiego. Studia zgromadzone w tomie stanowią naukowy rezultat sesji „Metamorfozy świata. Język – Literatura – Kultura" Studium doktoranckiego Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Opolskiego, która odbyła się w ośrodku szkoleniowo-konferencyjnym w Niwkach w dniach 28-30 listopada 2013 roku.

Publikację otwiera przekrojowy artykuł Tomasza Pilcha *Zmienność świata, czyli metamorfozy Metamorfozy*. Autor śledzi ewolucję relacji między percepcją a postacią świata. Wychodząc od Owidiuszowej *Księgi Przemian* (*Metamorphoseon Libri*), poetyckiej prezentacji mitów zawierających wątek przemiany kształtu, Pilch zastanawia się nad zmiennością jako powszechną zasadą bytu i fundamentalną cechą kondycji świata. W skróconym przeglądzie filozoficznych postaw, począwszy od starożytnych Arystotelesa i Platona, poprzez myśl Kartezjusza i Newtona, aż po opisywane przez Heideggera i Gadamera koło hermeneutyczne, Pilch w namyśle nad naturą i źródłem zmienności świata dochodzi do konkluzji, że „to, co postrzegamy jako świat, ulega nie obiektywnym metamorfozom, ale subiektywnym autorskim »Metamorfozom«".

Pierwszy blok tematyczny tomu – *Język* – reprezentują dwa artykuły. W rozważania lingwistyczne wprowadza nas *Krytyczna analiza dyskursu, czyli w poszukiwaniu tego, co między perswazją a hegemonią* Konrada Malendowicza. Autor na przykładzie listu Sławomira Olejniczaka – prezesa Instytutu Ks. Piotra Skargi – w którym ten zachęca odbiorców do finansowego wsparcia swego Instytutu, posługując się krytyczną analizą dyskursu, przedstawia ową metodę jako interdyscyplinarny zbiór pojęć i praktyk, opartych na interpretacyjności tekstu. Szczegółowe badania demaskują zawarte w tekście schematy manipulacyjne, które oddziałując na odbiorcę, mają sprowokować go do pożądanego przez nadawcę działania. Malendowicz udowadnia, że krytyczna analiza dyskursu jako program badawczy może wyja-

śnić, jak dzięki tekstowi dokonuje się metamorfoza świata. Kolejny w tym bloku porządkujący artykuł Mariusza Frąckowiaka *O niedoskonałości języków doskonałych w europejskim kręgu kulturowym* przytacza definicje języka naturalnego i sztucznego, uniwersalnego, doskonałego. Autor, prezentując losy omawianych języków, wskazuje na wady i zalety wybranych języków sztucznych. W podsumowaniu Frąckowiak podkreśla, że dążący do wyeliminowania wad języków naturalnych twórcy języków doskonałych odkryli wiele zalet istniejących systemów semiotycznych.

Literatura to drugi blok tematyczny. Ta część publikacji zawiera siedem artykułów. W pierwszym z nich, autorstwa Sławomira Kuźnickiego, odnajdujemy refleksję nad jedną z części antyutopijnej trylogii Margaret Atwood – *Rok potopu*. W swojej trylogii kanadyjska autorka rozprawia się z problemami cywilizacyjnymi. Jak zauważa Kuźnicki, są nimi: zmiany klimatyczne, inżynieria genetyczna, masowy konsumpcjonizm, wreszcie przemoc i pornografia. Autor tekstu *„Rok potopu" Margaret Atwood – Boży ogrodnicy i koniec świata* skupia swą uwagę przede wszystkim na Bożych Ogrodnikach, którzy pragną jak najlepiej przygotować się na zapowiadany koniec świata. Pozostając w kręgu antyutopii, prezentujemy tekst Aleksandry Paluch *(Anty)utopijne przestrzenie w powieści „Mięso" Martina Harníčka*. Autorka, analizując kategorię przestrzeni, zapoznaje Czytelników ze światem wykreowanym przez Harníčka. Opisując skontrastowane ze sobą miejsca – antyutopijne miasto i utopijną osadę – zwraca uwagę na subiektywność takiej oceny zależnej od perspektywy (czytelnika lub bohatera) i wskazuje na niemożność metamorfozy głównego bohatera powieści, niepotrafiącego żyć w przestrzeni innej, niż ta, która go ukształtowała. Z kolei poetycki tekst Bartosza Suwińskiego *Na wyspie Haiku. „Imię powietrza" Wiliama Stanley'a Merwina* jest próbą przyjrzenia się sztuce poezji – nie tylko Merwina, ale poezji w ogóle. Suwiński, przywołując fragment *Listu do młodego poety* Reinera Marii Rilkego, analizuje proces tworzenia, który dla wielu artystów zamiast „radości tworzenia" oznacza „piekło". Lidia Urbańczyk w tekście *Od dydaktyzmu do gotycyzmu – o pisaniu dla dzieci i młodzieży* zajmuje się zjawiskiem wielofunkcyjności i wielowymiarowości literatury spoza tak zwanego wysokiego obiegu. Autorka, zastanawiając się nad problemem komercjalizacji literatury dla najmłodszych, ukazuje tendencje zacierania się granic pomiędzy lekturą dla dzieci i dorosłych. Agnieszka Grajcar artykułem *„Kim ty u diabła jesteś, Bielawa?" Wybrane aspekty konstrukcji głównego bohatera „Trylogii husyckiej" Andrzeja Sapkowskiego* wprowadza nas w magiczny klimat powieści *fantasy*. Analizując wybrane aspekty konstrukcji bohatera cyklu Sapkowskiego, przedstawia niezwykłe losy Reinmara z Bielawy, zwanego Reynevanem, który poprzez obrzęd przejścia (*rite de passage*) doświadcza głębokiej przemiany duchowej. Artykuł

pióra Eweliny Pudełko *Przemieniająca moc zwierciadła. Narcyz w poezji Staffa i Valéry'ego* jest interesującym studium porównawczym przedstawienia wizerunku Narcyza. Autorka prezentuje cechy bohatera, opierając się na przykładzie wybranego utworu francuskiego symbolisty – Paula Valéry'ego, zestawiając go z wizją mitycznego młodzieńca w twórczości młodopolskiego poety – Leopolda Staffa. Praca Agnieszki Garufo – ostatnia w tej części publikacji – *Metamorfozy Achillesa w literaturze niemieckiej* stanowi udaną próbę przyjrzenia się recepcji mitu o Achillesie na przestrzeni XVIII-XX wieku, który został przeniesiony na grunt literatury niemieckiej. Garufo, eksponując różnice, zwraca także uwagę na podobieństwa w obrazowaniu postaci greckiego herosa.

W trzecim bloku tematycznym *Kultura* – zamykającym publikację – znalazły się artykuły autorów, których rozważania wykraczają poza literaturę, obejmują inne media: teatr (praca Małgorzaty Andrzejak-Nowary) i film (teksty Aleksandry Lubczyńskiej oraz Dawida Łucarza). Tekst Małgorzaty Andrzejak-Nowary *Metamorfozy w „Samuelu Zborowskim" Juliusza Słowackiego na podstawie „Sprawy" Jerzego Jarockiego z Teatru Narodowego w Warszawie* dotyczy inscenizacji autorstwa zmarłego w 2012 roku wybitnego polskiego reżysera. Autorka śledzi zmiany oraz przesunięcia interpretacyjne adaptacji teatralnej względem oryginalnego tekstu. Artykuł Andrzejak-Nowary dotyczy metamorfoz postaci dramatu, które ujawniają się także w przekładzie scenicznym dzieła Słowackiego. Aleksandra Lubczyńska w pracy *Od prawdziwości do performatywności, czyli metamorfozy postrzegania płci na podstawie filmu „The Rocky Horror Picture Show"* podejmuje problematykę kulturowych uwarunkowań płci. W konkluzji autorka wyjaśnia, że kultowość *The Rocky Horror…* to nie tylko kwestia uwielbienia publiczności, ale także wagi poruszanych w nim problemów i sposobu ich prezentacji. W ostatnim artykule *Obraz młodego pokolenia we współczesnym kinie polskim. Spojrzenie Roberta Glińskiego* Dawid Łucarz przedmiotem obserwacji uczynił bolesne dojrzewanie i wkraczanie w dorosłość bohaterów filmów Glińskiego *Świnki* i *Cześć, Tereska.* Autor skupia uwagę na młodym pokoleniu oglądanym z perspektywy reżysera, który w swoich filmach wielokrotnie odwoływał się do problematyki inicjacji okupionej upokorzeniem i przemocą.

Wobec tak dużej różnorodności form i tematów sesyjnych prezentacji słowo „Od Redakcji" warto uzupełnić spinającą konkluzją ze *Wstępu* do polskiego przekładu *Metamorfoz* autorstwa Stanisława Stabryły: „Obserwujemy zmienianie się świata, gdyż świat się zmienia".

Małgorzata Andrzejak-Nowara,
Aleksandra Paluch

TOMASZ PILCH

Zmienność świata, czyli metamorfozy Metamorfozy

Z perspektywy rozwoju naukowej refleksji nad światem wybór terminu *metamorfozy* zamiast *transformacje* lub *przemiany*, można by potraktować jako interesującą prowokację do namysłu nad ewolucją postrzegania relacji między percepcją a postacią świata. Okolicznością, która spopularyzowała związek pojęcia *metamorfoza* z namysłem nad postacią rzeczywistości było posłużenie się nim przez Owidiusza w tytule poetyckiej prezentacji mitów zawierających wątek przemiany kształtu, tj. ukończonych w 8 roku naszej ery *Metamorphoseon Libri*, czyli *Księgi Przemian*. Fakt, że dzieło Owidiusza prezentuje historie mityczne, kwalifikował je w oczach współczesnych do kategorii proto-nauki jaką były mity czyli, jak przedstawia to *Słownik terminów literackich* narracyjnych form prezentacji i intelektualnego uporządkowania archaicznej wiary na temat takich fundamentów świata jak powstanie bytu, bogów, człowieka oraz natury łączących ich relacji, co naturalnie czyni mitologię najwcześniejszą nauką o rzeczywistości[1].

To, co wydaje się charakteryzować podejście Owidiusza i co znaleźć można również w dziełach wielu ówczesnych poważnych badaczy, to założenie autonomicznej odrębności nauki i jej przedmiotu, tzn. świata. Jeśli zajrzymy do traktatów Arystotelesa, którym słuszne jest przypisanie szczególnego statusu w historii nauki, gdyż na ponad tysiąc lat zdominowały kształt refleksji w zakresie nauk przyrodniczych, zauważymy, że główny wysiłek skierował na studiowanie komponentów obrazu świata, natomiast zabrakło tu krytycznego namysłu nad relacją między metodą a uzyskanym obrazem. Gdy Arystoteles wdaje się w polemikę z poglądami zawartymi w teoriach, które uznaje za błędne, jego zastrzeżenia zwykle dotyczą niedostatecznie kompletnego zestawienia cech analizowanego zjawiska lub logicznej wadliwości wnioskowania. Na przykład, podaje w wątpliwość poglądy Demokryta z Abdery, Anaksagorasa, Diogenesa, Platona i Empedoklesa w rozdziale *O Oddychaniu* stanowiącym część *Traktatu o Młodości i Starości* zawartego w *Krótkich Rozprawach Psychologiczno-Biologicznych*. Analizując poglądy tezy Diogenesa i Anaksagorasa dotyczące procesu oddychania ryb odkrywa, że są one „niemożliwe", gdyż autorzy nie zauważają, że pomijają połowę czynności składających się na owo oddychanie. Albowiem oddychanie to wdychanie i wydychanie, natomiast Diogenes i Anaksagoras nie dostrzegają wagi faktu, że skoro ryby

[1] M. Głowiński, *Mit*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s.243-244.

równocześnie z oddychaniem pobierają lub wydalają wodę, musiałyby równocześnie wciągać wodę i wydychać powietrze lub wydalać wodę i wdychać powietrze, co Arystoteles uznaje za niemożliwe, gdyż te dwa procesy jako skierowane w przeciwnych kierunkach, uniemożliwiałyby się nawzajem[2]. W podobny sposób toczona jest polemika z poglądami pozostałych badaczy.

To, co uderza w powyższych poglądach, to brak refleksji nad tym, co od Kartezjuszowego Traktatu o Metodzie (1637) stanowi integralną część dyskursu naukowego, tzn. nad krytyczną analizą metody, czyli uwzględnieniem w badaniu również wpływu obserwatora i metody obserwowania na kształt uzyskanych wyników. Dla Owidiusza transformacje świata należy przypisać nie naturze obserwacji, a istocie przedmiotu obserwowanego, z czego w konsekwencji wypływa naturalne przekonanie rzymskiego poety, jak pisze Stanisław Stabryła, o zmienności jako powszechnej zasadzie bytu i fundamentalnej cesze kondycji świata[3]. Innymi słowy, obserwujemy zmienianie się świata, gdyż świat się zmienia.

W tym kontekście ciekawą ilustrację wagi obserwacji Kartezjusza stanowi debata nad naturą embriogenezy, jaką między rokiem 1758 a 1777 toczyło dwóch wpływowych naukowców europejskich XVIII wieku, Albrecht von Haller i Caspar Friedrich Wolff[4]. Naukowym tłem tego sporu są zainicjowane przez Kartezjusza wysiłki nauki mające na celu znalezienie wyjaśnienia zjawiska życia, a szczególnie embriogenezy w oparciu o mechaniczną naukę najpierw XVII, a potem XVIII wieku. Owocem tych usiłowań było stworzenie dwóch konkurujących ze sobą modeli embrio- i morfogenezy, to znaczy teorii epigenezy i preformacji/preegzystencji. Pierwsza z nich, epigeneza, kontynuująca kierunek obrany przez Kartezjusza, wyjaśnia powstanie organizmu przy założeniu, że rodzi się on *de novo* z niezorganizowanej początkowo masy. Zaletą takiego podejścia była zgodność z obserwacjami mikroskopowymi, wskazującymi brak początkowej organizacji, natomiast wadą, że nie mogąc wytłumaczyć teleologicznej natury wzrostu istoty żywej w oparciu o ślepe, mechaniczne siły znane nauce, teoria ta musiała albo pozostawić niewyjaśnioną zagadkę celowego charakteru tego procesu, albo założyć istnienie dodatkowych, niewykrywalnych, aczkolwiek inteligentnych sił innych niż te, których istnienie nauka potrafiła udowodnić. Z kolei preformacja, w oparciu o rzekome obserwacje Jana Swammerdama opublikowane w *Historia Insectorum*

[2] Por. Arystoteles, *O Oddychaniu*, [w:] *Dzieła Wszystkie*, t. 3, red. E. Głębicka, L. Szancer, tłum. P. Siwek, Warszawa 1992.
[3] S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] Owidiusz, *Metamorfozy*, t. 1, tłum. A. Kamieńska, Wrocław 2004, s. LXXXVII.
[4] Choć, jak wynika z pracy S. A. Roe *Matter, Life, and Generation*, naukowcy ci nigdy nie spotkali się twarzą w twarz, prowadzili jednak ożywioną, jak na ówczesne warunki, polemikę za pośrednictwem publikacji i listów – pełny katalog tekstów napisanych przez obu badaczy w reakcji na publikacje poglądów adwersarza obejmuje piętnaście polemicznych listów i dziesięć publikacji naukowych.

Generalis (1669) i Marcello Malphigiego w *Dissertatio Epistolica de Formatione Pulli in Ovo* (1673), tłumaczyła celowy wzrost od zarodka do w pełni ukształtowanego osobnika obecnością miniatury „dorosłej formy”[5] tegoż osobnika w materiale dostarczonym przez mężczyznę lub kobietę[6]. W rezultacie, morfogeneza mogła być wyjaśniana jako „ewolucja,” czyli stopniowe rozwijanie się istniejącej struktury w wyniku działania prostych sił mechanicznych znanych nauce. Dodatkową a niebagatelną zaletą tego modelu był fakt, że można było go dostosować do nauki Kościoła, rezerwującej akt kreacji istot żywych dla Boga działającego w momencie stwarzania świata. Autorem, który połączył wnioski wynikające z tych obserwacji z powszechnie akceptowanym wówczas biblijnym opisem genezy świata i człowieka był Nicolas Malebranche, który w roku 1674 formułuje teorię „preegzystencji,” zakładającej, że wszystkie żywe stworzenia żyjące dotąd oraz te, które dopiero miały powstać, zostały stworzone razem ze światem i od tego czasu trwają zamknięte jedno w drugim jak w coraz mniejszych kapsułkach (stąd nazwa tej teorii, *emboîtement*, co po francusku znaczy „zagnieżdżanie, zapakowanie”), czekając na swoją kolej do życia[7].

Starszy z obu naukowców, von Haller, w okresie studiów przejmuje teorię preformacji od swojego mentora akademickiego Hermana Boerhaave[8]. Następnie, po zetknięciu się z odkryciem Abrahama Trembleya na temat zdolności stułbi do regeneracji całego organizmu z fragmentu tkanki, porzuca preformację na rzecz epigenezy[9]. Po pewnym czasie jednak, usiłując skonstruować naukowy model epigenezy, napotyka na trudności, które wydają mu się dowodzić niezgodności tej hipotezy z rzeczywistością, czego rezultatem jest seria nowych samodzielnych badań, w wyniku których powraca do pomysłu Malphigiego[10]: pogodzenia preformacji z faktem braku naocznych obserwacji takich struktur, tłumacząc to przeźroczystością zarodkowych, preformowanych kształtów, których obserwacja możliwa jest dopiero, gdy przez napełnienie krwią stają się nieprzeźroczyste, a więc widoczne pod mikroskopem[11].

[5] R.J. Richards, *The Romantic Conception of Life*, Chicago 2002, s. 211. Jeśli nie podano inaczej, teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autora.
[6] Por. S.A. Roe, *Matter, Life, and Generation. 18-th Century Embryology and the Haller-Wolff Debate*, Cambridge 1981. Roe cytuje prace Swammerdama z 1669 i 1672, w których twierdzi on, że w poczwarce motyla można pod mikroskopem dostrzec kształt dorosłego motyla a w czarnej plamce w skrzeku żab, miniaturę całego dorosłego osobnika czekającego żeby zacząć rosnąć, czyli według ówczesnej terminologii, ewoluować (por. Richards 212).
[7] S.A. Roe, *Matter, Life, and Generation. 18-th Century Embryology and the Haller-Wolff Debate*, Cambridge 1981, s. 6.
[8] Tamże, s. 21.
[9] Tamże, s. 23.
[10] Tamże, s. 53.
[11] Tamże, s. 23-53.

Spór rozpoczął się, gdy młody Wolff po przeczytaniu *Sur la Formation du Coeur dans le Poulet* (1757), publikującej dowody na poparcie preformacji, jakie von Haller dostrzegł w najwcześniejszych stadiach embriogenezy kurczaka, przesyła mu swoją dysertację doktorską (*Theoria Generationis*[12])[13]. W rezultacie powstała polemika, która trwała prawie dwadzieścia lat, i zaowocowała blisko trzydziestoma tekstami. Część z nich to listy, a część publikacje naukowe[14].

Istotą sporu między von Hallerem a Wolffem była krańcowo różna interpretacja obserwacji rozwoju kurzych zarodków. Wolff opisywał powolne tworzenie się elementów zarodka z niezorganizowanej masy żółtka, podczas gdy von Haller twierdził, że dostrzega dowody istnienia przeźroczystej struktury przyszłego organizmu powoli wchodzącej w pole widzenia, w miarę jak krew tłoczona przez serce czyni ją nieprzezroczystą, a przez to widoczną. To, co istotne, to fakt, że obaj naukowcy patrzyli na ten sam proces, dostrzegając różne rzeczywistości. Debata ta, jak opisuje w szczegółach Shirley A. Roe, ilustruje łatwość z jaką nawet przeciwstawne pozycje teoretyczne potrafią włączać obserwacje drugiej strony do dowodów na swoją korzyść. Pomimo tego, że spór między naukowcami przechodził kilka faz koncentrujących się za każdym razem na całkiem nowych obserwacjach elementów rozwoju zarodków, jego przebieg wydaje się dowodzić jałowości poszukiwania *experimentum crucis*, który potrafiłby się obronić przed przerobieniem na dowód popierający stronę przeciwną[15].

Dodatkowym walorem poznawczym omawianej debaty jest fakt, że może służyć jako ilustracja istotnych ograniczeń jakie znajdziemy w podstawowym dla charakteru oświecenia krytycyzmie kartezjańskim. Choć w powszechnej świadomości autor *Rozprawy o Metodzie* funkcjonuje jako ojciec naukowego sceptycyzmu i zdystansowania, spojrzenie na opis jego metody ujawnia zaufanie podmiotu w stosunku do własnego postrzegania, traktowane jako jądro całej postawy. Opisując ową postawę, na pierwszym miejscu Kartezjusz wymienia zasadę:

> nigdy nie przyjmować za prawdziwą żadnej rzeczy, zanim by jako taka nie została rozpoznana przeze mnie w sposób oczywisty: co znaczy, aby starannie unikać pośpiechu i uprzedzeń oraz aby nie zawrzeć w swoich sądach nic ponadto, co jawi się przed mym umysłem tak jasno i wyraźnie, że nie miałbym żadnego powodu, by o tym powątpiewać[16].

[12] Zawierającą w opinii Wolffa dowody na to, że von Haller się pomylił, i że powinien porzucić obronę preformacji.
[13] S.A. Roe, dz. cyt., s. 45.
[14] Tamże, s. 157.
[15] Tamże, s. 149.
[16] R. Descrates, *Rozprawa o Metodzie właściwego Kierowania Rozumem i Poszukiwania Prawdy w Naukach*, tłum. W. Wojciechowska, Warszawa 1981, s. 22.

Jeśli spojrzeć na przebieg wyżej omówionego sporu, wydaje się, że jego kształt i brak ostatecznego rozstrzygnięcia może służyć jako przykład unaoczniający słabość takiej metody weryfikacji poprawności badawczej. Jak wiadomo ani von Haller, ani Wolff nie działali w pośpiechu, obaj dokładali starań, by swoje obserwacje przeprowadzać dokładnie. Nie wydaje się ponadto, żeby mieli wrażenie, iż pozwalają czynnikom zewnętrznym wpływać na swoje wnioskowanie. Zarówno jeden, jak i drugi, prezentuje tylko to, co jawi się przed jego „umysłem […] jasno i wyraźnie”[17], i żaden z nich nie ma „powodu, by o tym powątpiewać”[18]. Obaj badacze stosują zatem tę samą metodę weryfikacji wnioskowania, obserwują identyczne zjawisko, a jednak mimo to, ich opisy świadczą o tym, że postrzegają różne rzeczywistości. Naturalnym wnioskiem jaki zdaje się wynikać z tych faktów, jest ostrzeżenie, że nawet w debacie naukowej, to, co badacz dostrzega w swoim przedmiocie może nie zależeć ani od rzeczywistego kształtu przedmiotu, ani od przyjętej metody, ale w dużej mierze może być skutkiem bagażu intelektualnego, jaki badający wnosi do badania.

Poszukując wyjaśnienia tego zjawiska, Roe wydaje się krzywdzić von Hallera, sugerując, że przebieg sporu jest wynikiem konfrontacji empiryzmu i racjonalizmu Wolffa z wiernością religii von Hallera[19]. Jeśli weźmiemy pod uwagę poglądy obu badaczy, które Roe opisuje w swojej publikacji, dostrzeżemy wymieniane przez nią postawy po obu stronach sporu. Obaj naukowcy deklarują troskę o to, by przez nieuprawnione wnioskowanie nie podważać roli Boga jako stwórcy rzeczywistości (Wolff wyraźnie przyznaje w liście VII do von Hallera, że przemyślał taką możliwość[20]). Obaj wypełniają luki w zebranym materiale empirycznym przy pomocy racjonalnej argumentacji – w obu przypadkach punktem wyjścia do formułowania teorii nie jest cudzy autorytet, ale dane empiryczne zebrane w serii przeprowadzonych samodzielnie doświadczeń. Wydaje się zatem, że poszukiwanie wyjaśnienia istniejącej różnicy zdań w oskarżeniu von Hallera o uprawianie nauki według kryterium zgodności z wcześniej przyjętym światopoglądem religijnym jest chybione, gdyż, jak to wynika z publikacji Roe, w kluczowych sprawach, poglądy religijne obu naukowców nie różniły się wystarczająco, żeby wytłumaczyć tak poważny rozziew między wynikami ich obserwacji.

Prawdą jest, że w świetle sporu: co rzeczywiście widać przez mikroskop we wczesnych stadiach rozwoju kurczaka i jak należy to wyjaśniać, obserwacje i opinie Wolffa mogą się dzisiaj wydawać bardziej zgodne z danymi empirycznymi i racjonalnym rozumowaniem. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że znając późniejsze odkrycia nauk biologicznych,

[17] Tamże, s. 22.
[18] Tamże, s. 22.
[19] S. A. Roe, dz. cyt., s. 149.
[20] Tamże, s. 168.

kierunek rozumowania przyjęty przez Wolffa wydaje się być bardziej poprawny. Sytuacja jednak zmienia się, gdy przedmiotem analizy uczynimy nie fragmenty, ale całości teorii spierających się naukowców oraz gdy przyjmiemy perspektywę stanu wiedzy im współczesnej. Wolff oparł swoje wyjaśnienia genezy i kształtu morfologii gatunków na koncepcji *materia qualificata vegetabilis*[21] (czyli „specyficznej materii wegetatywnej" – tłumaczenie autora), z której według niego składa się świat istot żywych, i której różne rodzaje decydują, jaki gatunek powstanie w przypadku uruchomienia procesu embrio- i morfogenezy oraz *vis essentialis*[22], czyli „siły istotnej," która ten proces napędza. To, czego brakowało tej teorii, to dowodu innego niż spekulacyjnej dedukcji z wyglądu zjawiska, na istnienie zarówno owego tajemniczego pre-zorganizowania materii, jak i siły istotnej. Dodatkowo Wolff nie zdołał skonstruować modelu prezentującego, jak owa kombinacja miałaby w mechaniczny sposób skutkować powstaniem złożonych istot o stałym kształcie. Innymi słowy, kosztem przyjęcia wyjaśnienia epigenetycznego musiałoby być włączenie do mechanizmu odpowiedzialnego za celowy wzrost istoty żywej bytów całkowicie hipotetycznych, których pochodzenie, istota i działanie nie pozwalało na empiryczną i racjonalną weryfikację. Owa nieusuwalna słabość wszystkich XVII i XVIII wiecznych teorii epigenezy tłumaczyć może upór z jakim, wbrew gromadzącym się wątpliwościom, von Haller szuka możliwości obrony teorii preformacji. Musimy pamiętać, że wracając do obozu preformacji w roku 1757, tuż przed konfrontacją z Wolffem, von Haller miał już za sobą usiłowanie pogodzenia empirycznego i mechanicznego racjonalizmu z epigenezą w wersji przedstawionej przez Buffona w *Histoire Naturelle* (1749), próbującej wyjaśnić mechanikę powstawania istot żywych przy pomocy racjonalistycznych spekulacji w oparciu o koncepcję hipotetycznych bytów jak „wewnętrzny kształt" (*mole interieur*) i współdziałających z nim „sił penetrujących"[23]. Von Haller dochodzi do wniosku, że na gruncie znanych nauce sił i zjawisk mechanicznych nie jest możliwe skonstruowanie modelu buffonowskiej epigenezy, gdyż wymagałoby to założenia, że owe „siły penetrujące" charakteryzują się inteligencją, czyli nie należą do ślepych sił znanych nauce z badań nad rzeczywistością[24]. Wydaje się prawdopodobne, że analizując model zaproponowany przez Wolffa, von Haller dostrzegł te same słabości, które napotkał wcześniej u Buffona i tym chyba należy tłumaczyć fakt, że z takim uporem trzymał się modelu preformacji, gdyż ten ostatni, w przeciwieństwie do epigenezy, pozwalał na wyjaśnienie celowego charakteru wzrostu zarodka na gruncie mechanistycznej nauki XVIII wieku.

[21] Tamże, s. 129.
[22] Tamże, s. 48-49.
[23] Tamże, s. 16.
[24] A. Bednarczyk, *Filozofia Biologii Europejskiego Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 358-359.

Jeśli spojrzeć na problem z punktu widzenia zgodności z danymi empirycznymi z jednej strony, a z drugiej możliwościami wyjaśnienia celowego charakteru procesu wzrostu istoty żywej, dylemat przed którym stoi filozofia naturalna XVII i XVIII wieku to konieczność wyboru zgodności empirycznej z końcem lub początkiem embriogenezy. Jeśli oprzemy się na obserwacji początkowych faz wzrostu, bardziej poprawną okaże się epigeneza. Jeśli przyjmiemy za kryterium poprawności zdolność do wyjaśnienia teleologicznej natury procesu, jedyna zdolna to uczynić na gruncie mechanistycznej nauki okazywała się teoria preformacji. Jeśli wziąć to pod uwagę, spór omawianych naukowców jawi się jako skutek wyboru różnych punktów odniesienia – kształt postrzeżeń von Hallera wydaje się wynikać z koncentracji na zdolności do wyjaśnienia celowości wzrostu, a w przypadku Wolffa, ze skupienia się na początkowym braku widocznej organizacji zarodka. W konsekwencji, jak słusznie zauważa Roe, nie wydaje się, żeby na którymkolwiek etapie dyskusji von Haller i Wolff mieli szansę spojrzeć na wspólnie zebrane dane empiryczne z tej samej perspektywy. To tłumaczyłoby, że nawet przy założeniu szczerości i czystości intencji naukowych, debata między nimi musiała się zakończyć jedynie umocnieniem wcześniejszych pozycji[25].

Fakt, że uprawnionym wnioskiem z omawianego sporu jest waga uprzedzenia dla kształtu uzyskiwanych wyników, rzuca szczególne światło na kwestię mechanizmu napędzającego metamorfozy rzeczywistości: czy zmiany te mają swoje źródło w naturze świata, jak chciał Owidiusz czy, jak można wywnioskować z prac Kartezjusza, mogą wynikać z uprzedzeń obserwującego podmiotu, co tłumaczyłoby rezultat debaty von Haller-Wolff.

W historii koncepcji rzeczywistości, jedna z najbardziej radykalnych transformacji świata ma miejsce w konsekwencji odkryć Izaaka Newtona. Gdybyśmy mieli przyjąć, że czynnikiem powodującym przemianę jest zmiana optyki obserwatora, powstałoby pytanie, co było przyczyną, dla której to właśnie Newtonowi udało się rozwiązać zagadkę ciążenia i, w efekcie, mechaniki wszechświata. Jak wiadomo, pracował nad tym problemem również Arystoteles. Dlaczego zatem kluczowe pytania oraz właściwe odpowiedzi przypadły w udziale reprezentantowi oświecenia, a nie antyku? Jak wynika z rozważań przedstawionych w traktacie *O Niebie*, decydujące dla kształtu poglądów Arystotelesa było przyjęcie wstępnego założenia, że materia jest pasywna, a w efekcie również elementy materii muszą być pasywne względem siebie nawzajem. Dynamizm ciążenia tłumaczony jest zatem wrodzoną relacją materii do świata[26]– w myśl tego, kawałek skały „na mocy swej natury”[27] zawsze będzie dążył

[25] A.S. Roe, dz. cyt., s. 149-150.
[26] Por. Arystoteles, *O Niebie*, [w:] *Dzieła Wszystkie*, t. 2, red. E. Głębicka, L. Szancer, tłum. P. Siwek, Warszawa 1990.
[27] Tamże, s. 334.

w stronę środka ziemi nie dlatego, że ziemia go przyciąga, ale dlatego, że zgodnie ze swoją naturą, ciało absolutnie ciężkie, takie jak skała, powinno dążyć do ustawienia się pod substancjami lekkimi jak woda, powietrze i ogień, a zatem powinno dążyć do środka wszechświata, który dla Arystotelesa pokrywa się ze środkiem ziemi. Takie założenie naturalnie zablokowało poszukiwania w kierunku siły wzajemnego przyciągania ciał, które jest z kolei podstawą mechaniki newtonowskiej.

Powstaje pytanie, dlaczego badając ten sam fenomen, Newton poszedł w kierunku przeciwnym do Arystotelesa: czy było to rezultatem kartezjańskiej analityki, czy też *novum organum* Francisa Bacona, przenoszącego na grunt nauki metodologię prawniczego dochodzenia do prawdy wspartej matematyką i eksperymentem[28]. Choć wątpliwą wydaje się możliwość znalezienia przekonujących dowodów wyjaśniających, dlaczego to właśnie Newton uznał za uprawniony powrót do pytania dlaczego jabłka nigdy nie padają skosem, a tylko pionowo[29], w myśl tego co wydaje się wynikać z przebiegu sporu między von Hallerem a Wolffem, jedno wydaje się dość prawdopodobne, a mianowicie, że nowe odkrycia nie są rezultatem badań mniej uprzedzonych, a raczej takich, które uprzedzone są inaczej – jak twierdzi Martin Heidegger, niemożliwe jest podjęcie problemu bez wniesienia do procesu rozumienia swojego przed-rozumienia[30] czyli, innymi słowy, uprzedzenia.

Jednak w związku z tym, że indywidualne uprzedzenia powinny mieć charakter indywidualny, a więc, ze względu na ilość czynników działających na jaźń, w dużej mierze przypadkowy, zasadne staje się pytanie dlaczego metamorfozy świata nie mają charakteru równie chaotycznego. Jeśli obrazowanie jest uprawnioną techniką formułowania hipotez, odpowiedzią mogłaby tu być wizja nauki jako kolektywnej budowli, jeśli wierzyć koncepcji koła hermeneutycznego Schleiermachera i Heideggera[31] o kołowym przekroju, w której każda historyczna transformacja wiedzy stanowiłaby kolejne piętro. Jest oczywiste, że praktycznie żadne z poważnych prac naukowych nie są tworzone w kompletnej nieświadomości dokonań poprzedników na tym samym i pokrewnych polach nauki, a w związku z tym, błędem byłoby mniemać, że w typowych przypadkach, jak te wspomniane wyżej, dzieło powstało w izolacji od wcześniejszych i współczesnych badań i ich konceptualnej obróbki. Zatem rozpoczynając indywidualną interakcję z problemem, można założyć, że naukowiec posiada już wiedzę o stanie badań nad wytłumaczeniem danego zjawiska wraz z historią jej kształtowania się, co oznacza, że jego namysł nie rozpoczyna swojej drogi w miejscu, z którego wyruszali jego

[28] B. Gower, *Scientific Method. An Historical and Philosophical Introduction*, London 1997, s. 41.
[29] W. Stukley, *Memoris of Sir Isaac Newton`s Life*, London 1936, s. 20.
[30] M. Heidegger, *Being and Time*, transl. J. Macquarrie i E. Robinson, Oxford 1988.
[31] H. G. Gadamer, *Prawda i Metoda. Zarys Hermenteutyki Filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 279.

poprzednicy, ale powyżej, na poziomie nadbudowanym przez ich działania. W rezultacie, gdybyśmy mieli pokusić się o obrazowe przedstawienie ludzkich badań nad rzeczywistością w wymiarze diachronicznym, figurą, która wydaje się najwierniej oddawać kształt tej aktywności, będzie nie tyle koło, co raczej kolektywna helisa hermeneutyczna, do której każdy badacz wkracza wraz ze specyficznym heideggerowskim przed-rozumieniem opartym na dotychczasowych dokonaniach swoich i poprzedników, po czym, jeśli ma szczęście, buduje kolejny zwój helisy, wyższy niż ten, który odziedziczył po poprzednikach. Zwróćmy uwagę na to, że ani von Haller, ani Wolff nie próbowali kopiować rozwiązań swoich poprzedników: Kartezjusza, Georga Ernsta Stahla, Roberta Whytta, Johna Turbervilla Needhama, Georga Louisa Leclerca de Buffona i innych, ale na ich sukcesach i porażkach budowali swoje własne hipotezy, z którymi wkraczali w obieg myśli naukowej. Podobnie Newton, podejmując problem ciążenia, nie powtarzał drogi Arystotelesa, ale wsparty krytycyzmem Kartezjusza, formułował własne hipotezy oparte na ówczesnym stanie wiedzy.

Na koniec, powracając do początkowego pytania o naturę i źródło zmienności świata, w świetle analizy mechanizmów jakie odpowiedzialne były za kształt sporu naukowego omawianego w niniejszym artykule, można zaryzykować twierdzenie, że to, co postrzegamy jako świat, ulega nie obiektywnym metamorfozom, a subiektywnym autorskim „Metamorfozom". Nawet jeśli fenomen nazywany światem, nie jest rezultatem konfliktu wewnątrz poznającej i samopoznającej jaźni, o której pisze Schelling w *Systemie Idealizmu Transcendentalnego*[32] fakt nieustającego zmieniania się rzeczywistości, obserwowany przez człowieka, wydaje się być, przynajmniej w dużym stopniu, skutkiem nie tyle zmienności przedmiotu, co raczej postępujących przemian podmiotu. Jednocześnie, przyjęcie modelu poznania, jako dynamicznej helisy, bezustannie pnącej się do góry dzięki wysiłkom kolejnych pokoleń naukowców rodzi kilka interesujących pytań. Po pierwsze, czy w miarę wstępowania w górę, helisa działalności naukowej będzie miała postać niekończącej się reinterpretacji wciąż tego samego materiału, wydobywając z niego wciąż nowe aspekty i zmieniając jedynie w ten sposób nasze patrzenie nań? A może postęp naukowego poznania świata opisywany jest przez helisę rozbieżną, zwiększającą stale swój promień, która dążąc do nieskończoności zmuszona jest objąć w końcu ową opisywaną nieskończoność, osiągając w ten sposób kres ruchu obrotowego, gdyż obrót po nieskończenie rosnącym promieniu musi chyba zmienić się w linię prostą? Czy też, jak w wizji Czyśćca Dantego, badanie świata ma kształt helisy zbieżnej, po której wspinając się ludzkość coraz bardziej zbliżać się będzie do centrum świata

[32] R. Panasiuk, *Schelling*, Warszawa 1987, s. 46-47.

i światła. Przy obecnym stanie epistemologicznej refleksji nad rzeczywistością, pytania te, jak się zdaje, długo jeszcze będą musiały pozostać bez odpowiedzi.

Bibliografia

Arystoteles, *O Niebie,* [w:] *Dzieła Wszystkie*, t. 2, red. E. Głębicka, L. Szancer, tłum. P. Siwek, Warszawa 1990.

Arystoteles, *O Oddychaniu,* [w:] *Dzieła Wszystkie*, t. 3, red. E. Głębicka, L. Szancer, tłum. P.Siwek, Warszawa 1992.

Bednarczyk Andrzej, *Filozofia Biologii Europejskiego Oświecenia*, Warszawa 1984.

Descartes Rene, *Rozprawa o Metodzie Właściwego Kierowania Rozumem i Poszukiwania Prawdy w Naukach*, tłum. W. Wojciechowska, Warszawa 1981.

Gadamer Hans-Georg, *Prawda i Metoda. Zarys Hermeneutyki Filozoficznej,* tłum. B. Baran, Kraków 1993.

Gower Barry, *Scientific Method. An Historical and Philosophical Introduction*, London 1997.

Panasiuk Ryszard, *Schelling*, Warszawa 1987.

Heidegger Martin, *Being and Time,* transl. J. Macquirre i E. Robinson, Oxford 1988.

Richards Robert J., *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the Age of Goethe,* Chicago and London 2002.

Roe Shirley A., *Matter, Life, and Generation. 18-th Century Embryology and the Haller-Wolff Debate,* Cambridge 1981.

Stabryła Stanisław, *Wstęp*[w:] Owidiusz. *Metamorfozy*, t. 1, tłum. A. Kamieńska, Wrocław 2004.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976.

Stukeley William, *Memoirs of Sir Isaac Newton's Life,* London 1936.

KONRAD MALENDOWICZ

Krytyczna analiza dyskursu, czyli w poszukiwaniu tego, co między perswazją a hegemonią

„Możesz mieć samochód w każdym kolorze,
pod warunkiem, że będzie to czarny”
[Henry Ford]

Zarys teoretyczny

Krytyczna analiza dyskursu to program badawczy postrzegający dyskurs jako praktykę społeczną. Zgodnie ze schematem postulowanym przez Normana Faircloughа badany tekst nie pozostaje w izolacji od środowiska, w którym występuje, lecz będąc w nim osadzony, staje się dynamiczną interakcją między nadawcą a odbiorcą z uwzględnieniem wszystkich uwarunkowań społecznych, którym ci dwaj ulegają i podlegają[1]. Stąd w krytycznej analizie dyskursu przedmiotem badania jest nie tylko tekst, ale również otoczenie społeczne, w którym ów tekst powstaje i funkcjonuje, a także jego nadawca i odbiorca. Co więcej, przedmiotem badań są również same warunki społeczne, w których rodzi się tekst.

Krytyczna analiza dyskursu, zgodnie z tym, co postuluje Ruth Wodak, opiera się na trzech podstawowych koncepcjach: sile, ideologii i krytyczności. Przez pojęcie siły rozumiana jest tutaj zdolność wzajemnych oddziaływań między tekstem, społeczeństwem, nadawcą i odbiorcą. Ideologią w krytycznej analizie dyskursu jest zbiór przekonań prezentowanych przez te podmioty. Krytyczność natomiast to zdolność oceny i wartościowania siebie, jak i innych podmiotów rzeczonej praktyki społecznej[2].

Krytyczna analiza dyskursu skupia się na siedmiu wymiarach. Jak twierdzi Wodak, są to: „właściwości naturalnie występujących wypowiedzi używanych przez rzeczywistych nadawców, większe jednostki językowe (np. tekst, gatunek itp.), niewerbalne aspekty języka,

[1] N. Fairclough, *Language and power*, Harlow 2001, s. 10. Jeśli nie podano inaczej, teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autora.
[2] R. Wodak, *Cricital disclourse analysis: history, agenda theory and metodhology*, [w:] R. Wodak, M. Meyer, *Metodhs of cricital disclourse analysis*, London 2009, s. 4.

poziom interakcyjny tekstu, dynamiczne, poznawcze, socjokognitywne oraz interakcyjne strategie tekstu, funkcje kontekstu użycia języka, szerokie spektrum zjawisk językowych”[3].

Ponadto, krytyczna analiza dyskursu nie opiera się na jednej, ściśle sprecyzowanej ukierunkowanej teorii. Jest raczej interdyscyplinarnym zbiorem pojęć i praktyk opartych w znacznej mierze na interpretacji tekstu. Zauważyć należy, że przy założeniu, iż tekst, nadawca, odbiorca, społeczeństwo, ale także badacz posługujący się krytyczną analizą dyskursu należą do tegoż dyskursu, przyjęcie szeroko pojętej interpretacyjności jest zatem uzasadnione.

Stąd właśnie rola krytyczności staje się kluczowa w interpretacji dyskursu. Celuje ona bowiem w „ujawnianiu struktury siły i rozjaśnianiu ideologii”[4]. O ile ideologia to „spójny i względnie stały zbiór przekonań i wartości”[5] lub jak u Faircloughа „reprezentacja aspektów rzeczywistości przyczyniających się do ustalenia i utrzymania zależności i wykorzystania”[6], o tyle siła, według Wodak to „prawdopodobieństwo przeforsowania przez jednostkę własnej woli mimo oporu ze strony innych”[7]. Uwzględniając te definicje zauważyć można, iż ideologie mają charakter masowy, siła natomiast bardziej jednostkowy. Krytyczność z kolei, to niejako katalizator obu tych zjawisk.

Uzasadnione zatem jest twierdzenie, że istnieje relacja wprost proporcjonalna między krytycznością a siłą, natomiast związek między krytycznością a ideologią jest odwrotnie proporcjonalny. Idąc tym tropem dojść można do wniosku, iż przy zerowym poziomie krytyczności mamy do czynienia z hegemonią, którą Richardson definiuje, jako „proces podporządkowania lub sytuację, której jedna ze stron uzyskuje władzę bez konieczności dalszego używania siły”[8]. Innymi słowy, jeżeli siła przestaje być potrzebna, ulegając ideologii, mamy do czynienia z hegemonią. Biorąc pod uwagę znaczenie krytyczności w analizie dyskursu, wart rozważenia zdaje się pogląd Richardsona, który trzy pierwotne koncepcje krytycznej analizy dyskursu rozszerza do czterech; są to u niego: „twórczy, a zarazem odtwórczy charakter dyskursu, siła i relacje społeczne, ideologia i hegemonia”[9].

O ile zatem hegemonia to absolutny brak krytyczności, skutkujący całkowitym zanikiem siły na rzecz ideologii, o tyle można przewidzieć sytuację odwrotną. Akceptowalny wydaje się tutaj punkt widzenia, w którym nieograniczony krytycyzm skutkuje nieskończoną

[3] Tamże, s. 2.
[4] Tamże, s. 9.
[5] Tamże.
[6] N. Fairclough, dz. cyt., s. 14.
[7] R. Wodak, dz. cyt., s. 9.
[8] J. Richardson, *Analysing newspapers*, London 2007, s. 27.
[9] Tamże.

siłą, przy całkowitym zaniku ideologii. Takie zjawisko łatwo utożsamić z anarchią. Jakkolwiek jednak, skoro nieskończoność jest pojęciem całkowicie abstrakcyjnym, stąd i postulat nieistnienia absolutnej anarchii zdaje się uzasadniony. Wniosek stąd taki, że krytyczność może przyjmować mierzalną postać, a w przypadku każdej mierzalnej wartości krytycyzmu większej od zera, mamy do czynienia z perswazją. Stąd, perswazję można by zdefiniować, jako wzajemny stosunek siły i ideologii oraz relacje między uczestnikami dyskursu poruszającymi się w obszarze tych kategorii.

Nadmienić wszakże należy, że żadne z tych zjawisk, tj. krytyczność, siła, relacje społeczne, ideologia, hegemonia, czy perswazja nie może być postrzegane, jako wielkość stała. Wynika to z faktu, iż, jak już wspomniano, dyskurs jest praktyką społeczną i ma twórczy a zarazem odtwórczy charakter. Oznacza to, że tekst posiada określoną wartość siły lub określoną wartość ideologiczną jedynie w określonych warunkach socjologicznych. Wartości te zmieniają się przy każdej zmianie uwarunkowań społecznych, zatem są inne w momencie jego powstawania, inne w momencie odbioru, inne w momencie oddziaływania, a jeszcze inne w trakcie badania i analizy. Na taką swobodę podejścia pozwala postulat Faircloughа o interpretacyjności krytycznej analizy dyskursu, jako programu badawczego[10].

Zarys metodologiczny

Jeżeli chodzi o sam proces krytycznej analizy dyskursu, Fairclough wyróżnia trzy etapy: „opis tekstu, interpretację relacji między tekstem a interakcją oraz wyjaśnienie związków między interakcją, a kontekstem społecznym”[11].

Opis tekstu

Na pierwszy z etapów analizy, którym jest opis tekstu składa się dziesięć pytań. Pierwsze dotyczy wartości referencyjnych zaprezentowanego słownictwa. Istotą tego pytania jest poznanie „w jaki sposób różnice między tekstem, a jego reprezentacją w rzeczywistości są kodowane w słownictwie”[12]. Dobór słownictwa zatem zdaje się być kluczowy, jeżeli chodzi o siłę i ideologię. Drugie pytanie skupia się na wartościach relacyjnych niesionych przez dobór słownictwa. Ważne tu jest, „w jaki sposób słownictwo zależy od relacji społecznych między uczestnikami i w jaki sposób je wspomaga”[13]. Trzecie postawione pytanie koncentruje się na wartościach ekspresywnych dobranych słów. Okazuje się bowiem,

[10] Por. N. Fairclough, dz. cyt., s. 14; J. Richardson, dz. cyt., s. 27.
[11] N. Fairclough, dz. cyt., s. 91.
[12] Tamże, s. 94.
[13] Tamże, s. 96.

że każdy typ dyskursu posiada pewien odrębny zestaw słów, a „różnice między nimi często okazują się ideologicznie istotne”[14]. Kolejne pytanie dotyczy zastosowanych metafor. Zauważyć bowiem należy, iż użycie metafor w tekście reguluje jego siłę, a co za tym idzie perswazyjność[15].

Następne pytania dotyczą wartości gramatycznej tekstu, a pierwsze z nich skupia się na doświadczalnych wartościach zastosowanych struktur gramatycznych. Z analizy takiej wynika, „w jaki sposób formy gramatyczne kodują wydarzenia i związki między rzeczywistością a ludźmi i innymi bytami pod względem czasowych okoliczności, czy sposobu pojawiania się”[16]. W tej kategorii pojawia się pięć kolejnych pytań: mianowicie o występujące procesy gramatyczne oraz role tematyczne, w jakich bohaterowie tekstu występują, o zgodność przedstawionych zdarzeń ze stanem faktycznym lub możliwym, o zastosowanie nominalizacji, czy też zastąpienie zdań ich równoważnikami, o użycie strony gramatycznej i wreszcie o formę twierdzącą lub przeczącą. Kolejne, szóste pytanie, które należy postawić, dokonując opisu tekstu w krytycznej analizie dyskursu, skupia się na wartościach relacyjnych struktur gramatycznych. W obszarze tym istotne jest dostrzeżenie trybu dominującego dla danego tekstu, zauważenie zastosowania modalności oraz analiza pola deiktycznego, w którym dany tekst operuje. Siódme z kolei pytanie dotyczy wartości ekspresywnych struktur gramatycznych danego tekstu. Wartości te są realizowane głównie przez modalność deontyczną.

Ósme pytanie opisu teksu skupia się na łączeniu zdań pojedynczych w złożone. Powstaje tutaj do oszacowania problem spójności wewnętrznej tekstu. W pierwszej kolejności badane są zastosowane spójniki logiczne, w drugiej natomiast złożoność zdań pod względem współrzędności lub podrzędności. W tym samym obszarze wymagane okazuje się również zinterpretowanie środków zastosowanych do ukazania oddziaływań wewnątrz tekstu, jak i na zewnątrz, czyli relacje anaforyczne. Po raz kolejny zatem analizie podlega wykorzystane pole deiktyczne.

W opisie tekstu dziewiąte pytanie koncentruje się na zastosowanych konwencjach interakcyjnych. Badany jest tutaj przebieg wymiany zdań, a także sposób, w jaki uczestnicy wzajemnie kontrolują wkład pozostałych.

[14] Tamże, s. 97.
[15] Tamże, s. 98.
[16] Tamże, s. 99.

Ostatnie, dziesiąte pytanie opisu tekstu w krytycznej analizie dyskursu skupia się na wielkoskalowych strukturach zawartych w tekście. Badana tutaj jest rola tytułu, nagłówków, inicjałów itp.

Interpretacja tekstu

Drugi etap krytycznej analizy dyskursu to zbadanie tekstu pod względem wartości manifestacyjnej wypowiedzenia, czyli jego powierzchni, wartości latentnej, czyli jego znaczenia, miejscowej spójności oraz struktury tekstu. Aspekty te odpowiadają kolejno „fonologii, leksyce i składni, semantyce i pragmatyce, spójności oraz zastosowanym schematom”[17]. W każdym przypadku istotne jest odniesienie się do źródeł na podstawie których teoretyczne założenia danej interpretacji są przyjmowane. Fairclough postuluje pojęcie „i kropka”[18], jako ostateczne podsumowanie interpretacji tekstu, czyli wyciągnięcie ostatecznych wniosków.

Interpretacja tekstu odbywa się również przez zbadanie kontekstu sytuacyjnego, w którym dany tekst występuje, a jest on zależny od porządku społecznego, w którym tekst w ogóle może się pojawić. Fairclough proponuje tutaj następującą procedurę: „porządek społeczny jest punktem wyjściowym interpretacji, z którego konkludowane jest określenie uwarunkowań instytucjonalnych pojawienia się tekstu, z czego z kolei wynika określenie uwarunkowań sytuacyjnych”[19]. Na tym etapie analizie podlegają cztery elementy: zawartość, podmiotowość, relacyjność oraz połączenie roli tekstu z rzeczywistością postrzeganą. Przedostatnim elementem interpretacji tekstu jest określenie kontekstu intertekstualnego danego tekstu. Odbywa się to przez przedstawienie spodziewanych założeń i zweryfikowanie ich pod kątem pojawiających się w tekście aktów mowy. Na podstawie takiej analizy licznych przykładów tekstu pozyskiwane są „schematy, ramy oraz skrypty”[20], dzięki którym interpretacja okazuje się możliwie wiarygodna. Ostatnim elementem interpretacji tekstu jest jej weryfikacja, przez powtórne porównanie związku między tematem tekstu, a ostatecznymi wnioskami, które z interpretacji zostały wyciągnięte.

Objaśnienie tekstu

[17] Tamże, s. 117.
[18] Tamże, s. 124.
[19] Tamże, s. 128.
[20] Tamże, s. 134.

Ostatni etap **k**rytycznej analizy dyskursu, czyli wyjaśnienie tekstu odbywa się na podstawie schematu, w którym „uwarunkowania społeczne, instytucjonalne i sytuacyjne poddawane są procedurom badawczym, zmierzającym do określenia dyskursu właściwego dla danego tekstu”[21]. Raz określony dyskurs znów podlega podobnym procedurom w celu określenia „społecznych, instytucjonalnych oraz sytuacyjnych efektów tekstu”[22]. Rzeczone procedury natomiast to krytyczne zbadanie wagi i wzajemnych relacji siły i ideologii warunkujących oddziaływanie danego tekstu.

Jakkolwiek jednak rola badacza tekstu zawsze wpływa na samą jego analizę, jak bowiem twierdzi Fairclough, jest on postacią wewnętrzną całego procesu opisu, interpretacji i wyjaśnienia tekstu. Krytyczny analityk dyskursu jest zatem „pomostem pomiędzy analitykiem a uczestnikiem dyskursu”[23].

Można zatem powiedzieć, iż krytyczna analiza dyskursu, jako program badawczy, który dość często odżegnuje się od przypisania mu terminu metody badawczej, jest wszakże podejściem pozwalającym określić, w jaki sposób rzeczywistość jest przedstawiona w tekście. Program ten pozwala zaobserwować w jaki sposób tekst tworzy rzeczywistość, wyjaśniając, choćby częściowo, jak dzięki tekstowi dokonuje się metamorfoza świata. Sama ta metoda w pewnej mierze takiej przemiany dokonuje, pozwalając opisać, zinterpretować oraz po części objaśnić to, co postrzegane, to co napisane i to co rzeczywiste.

Analiza wybranego tekstu

Na potrzeby niniejszego tekstu wybrano list, w którym Sławomir Olejniczak, prezes krakowskiego Instytutu Ks. Piotra Skargi, zachęca odbiorców do udzielenia temuż instytutowi wsparcia finansowego w postaci dobrowolnego datku. Wyprzedzając wszakże reakcję odbiorcy, wraz z listem zostaje mu wysłany kalendarz na rok 2014. List w oryginalnej postaci zamieszczony jest w załączniku nr 3.

Z analizowanego tekstu wybrano 108 fragmentów i poddano je analizie zgodnie z wytycznymi krytycznej analizy dyskursu. Badany tekst jest analizowany pod kątem zarówno opisowym, interpretacyjnym, jak i objaśniającym. Zasadniczym narzędziem analizy jest tabela umieszczona w załączniku nr 1. Ukazuje ona wszystkie uwzględnione w analizie fragmenty tekstu i jest obrazowym przedstawieniem zjawisk występujących w tym tekście.

[21] Tamże, s. 135.
[22] Tamże, s. 136.
[23] Tamże, s. 137.

Opis tekstu

Zaprezentowana w załączniku nr 1 tabela prezentuje częstotliwość pojawiania się cech podlegających badaniu w procesie krytycznej analizy dyskursu.

Referencyjne cechy słownictwa pojawiają się w tekście 45 razy. Mamy tutaj do czynienia ze zjawiskami takimi jak: zwrot grzecznościowy, personalizacja w pierwszej osobie liczby pojedynczej, tryb przypuszczający, opis funkcji społecznej nadawcy, wezwanie do działania, opis zasług, nadzwyczajność podjętego działania, opis bieżących działań jako ciągłych deprecjacja osób trzecich, pytanie retoryczne, umiejscowienie nadawcy w roli mentora, założenie wiedzy odbiorcy, odwołanie do sił nadprzyrodzonych, zaproszenie, przymus, wycofanie, aprecjacja, odwołanie do zmysłów i emocji, ocena, tautologizm, odwołanie do osób abstrakcyjnych, prośba, odniesienie do wspólnoty, żądanie, pochlebstwo, obietnica wdzięczności, wyrażenie pewności oraz wahania. Wymienione cechy doświadczalne ukazują szerokie spektrum oddziaływań, którym poddawany jest odbiorca tekstu.

Relacyjne cechy słownictwa pojawiają się w analizowanym przykładzie 38 razy. Dostrzec można tutaj: zwrot grzecznościowy, uniżoność nadawcy, posługiwanie się przez nadawcę trybem przypuszczającym, masowy charakter nadawcy, masowy charakter odbiorców, unikalną rolę nadawcy, masowość podejmowanych działań, wezwanie do działania, wspólnotowość, odwołanie do praworządności, indywidualne podejście nadawcy do odbiorcy, kontrast masowości i indywidualizmu, żądanie, ujawnienie pragnień nadawcy, emocjonalizację, postawienie nadawcy w roli decydenta, przedstawienie siły podmiotów opozycyjnych, superioryzację odbiorcy, odwołanie się do zakładanej erudycji odbiorcy, skupienie uwagi odbiorcy, wyrażenie zaufania, ponaglenie, szantaż emocjonalny, pozdrowienie, odwołanie do bytów nadprzyrodzonych, podziękowanie. Analiza dostrzeżonych zjawisk pozwala w tym obszarze domniemywać, iż relacje między nadawcą a odbiorcą nie mają konkretnego punku zaczepienia, a raczej są wachlarzem skrajności dla każdego z tych podmiotów.

Ekspresywne cechy słownictwa zauważyć można w badanym tekście 68 razy, a są to: odwołanie do własności, wyrażenie pozornej nadziei, tryb przypuszczający, wykazanie masowości, uniżoność nadawcy, odwołanie do zachowań postrzeganych jako społecznie pożądane, agitacja, odwołanie do ciągłości i dokonaności zdarzeń, wezwanie, subiektywizm, dynamiczność, prezentacja postaw prospołecznych, dosadność, stawianie pytań retorycznych, zapewnienie, deklaracja światopoglądowa, pokora, przymus, stronniczość, uogólnienie, pomówienie, deklaracja, zapewnienie, odwołanie do patriotyzmu, ukazanie korzyści, zastosowanie liczebników wykraczających poza doświadczalne zdolności poznawcze,

ponaglenie, groźba, ukazanie misyjności podejmowanych działań, odwołanie do absolutów, unikalność działania odbiorcy, gradacja żądań. Zaobserwowane cechy ekspresywne, zarówno w swej liczebności, częstotliwości pojawiania się, jak i różnorodności, pozwalają domniemywać silną ideologiczność tekstu, a także dużą impresyjność nastawioną na wywołanie określonych reakcji emocjonalnych u odbiorcy.

Metafory w interpretowanym tekście pojawiają się osiemnastokrotnie. Dotyczą one podmiotowości bytów nieożywionych, odwołań do bytów nadprzyrodzonych, sakryfikacji przedmiotów, duchowości, ekwiwalentyzacji emocji i działań, odwołań do aspektów psychologicznych, terminologii wojennej, retoryczności pytań, śmierci, stawiania odbiorcy w roli beneficjenta.

Doświadczalne cechy gramatyczne w analizowanym tekście można zaobserwować 25 razy. Obserwujemy tutaj następujące zjawiska: zastosowanie formy przeczącej, stronę czynną dla bytów nieożywionych, upodmiotowienie osób trzecich, tryb rozkazujący, ukazanie nadawcy w roli tematycznej agenta, tryb rozkazujący dla pierwszej osoby liczby mnogiej, modalność epistemiczną, stosowanie czasu przeszłego dokonanego, stosowanie czasu teraźniejszego o nieokreślonej permanentności, użycie zdań warunkowych, zastosowanie trybu przypuszczającego w zdaniach wynikowych, użycie równoważników zdań, stosowanie strony biernej, tryb orzekający z podmiotem w pierwszej osobie liczby mnogiej, użycie czasu przyszłego dokonanego, modalizowanie przyszłości. O ile można argumentować, iż zastosowanie przedstawionych form nie musi być nadużyciem, o tyle jednak użycie mniejszego wachlarza struktur gramatycznych z powodzeniem mogłoby spełnić funkcje informacyjne tego tekstu.

W obszarze relacyjnych cech gramatycznych analizowanego tekstu, pojawiających się w 23 przypadkach, dostrzegalne są następujące zjawiska: dominujący tryb orzekający, użycie w wybranych, kluczowych fragmentach trybu przypuszczającego lub rozkazującego, zastosowanie modalności deontycznej i epistemicznej oraz pola deiktycznego opartego na pierwszej i trzeciej osobie liczby pojedynczej i mnogiej, przy jednokrotnym zaledwie użyciu (tylko w powitaniu) drugiej osoby liczby pojedynczej i całkowitym braku drugiej osoby liczby mnogiej. W sposób szczególny istotne tutaj wydaje się zastosowanie trzeciej osoby liczby pojedynczej w odniesieniu do odbiorcy tekstu oraz dość specyficzne stosowanie pierwszej osoby liczby zarówno pojedynczej – w odniesieniu do nadawcy, jak i pierwszej osoby liczby mnogiej – w odniesieniu do agentów sytuacji opisanych w tekście.

Ekspresywne cechy gramatyczne zauważyć można w analizowanym tekście 16 razy. Mamy tu do czynienia przede wszystkim z modalnością deontyczną realizowaną za pomocą

czasu czy trybu, ale zasadniczo przez użycie czasowników modalnych. Podstawową cechą tego typu modalności jest różnicowanie szeroko pojętego prawdopodobieństwa zdarzeń, a co za tym idzie, pozostawienie szerokiego spektrum interpretacyjnego zarówno dla nadawcy, jak i odbiorcy tekstu.

Analizowany tekst zawiera dużą ilość zdań złożonych, jednak jako szczególnie istotne dla jego analizy wydaje się ich zastosowanie w 15 przypadkach. Mamy tu do czynienia ze zdaniami współrzędnie złożonymi, niemniej w znacznej, bardziej istotnej mierze, na uwagę zasługują zdania podrzędnie złożone. Można w tym tekście zaobserwować wybijające się znaczenie zdań wynikowych, ale również warunkowych, co nie pozostaje obojętne dla odbioru.

W zakresie konwencji interakcyjnych uwagi wymaga zastosowanie takowych w 60 przypadkach. Są to przede wszystkim: jednokrotne zastosowanie drugiej osoby liczby pojedynczej w odniesieniu do odbiorcy, odwołanie się do własności odbiorcy oraz jego erudycji, przedstawienie obrazu emocjonalnego nadawcy, zastosowanie trybu przypuszczającego, posługiwanie się przez nadawcę uogólnieniami, podkreślenie kluczowej roli nadawcy, opis działań, apel, ujawnienie dominującej roli nadawcy, zastosowanie pytań retorycznych, ocena moralna osób trzecich przez nadawcę, żądanie, odwołanie się nadawcy do bytów nadprzyrodzonych, przybranie przez nadawcę postawy patronackiej, pozorna skromność, nieujawnienie agenta w stronie biernej, zastosowanie strony zwrotnej w przedstawianiu pejoratywnego obrazu podmiotów trzecich, użycie trzeciej osoby liczby mnogiej jako narzędzia deprecjacji, zastosowanie pierwszej osoby liczby pojedynczej jako narzędzia aprecjacji, zrównanie statusu nadawcy i odbiorcy, uniżenie, zastosowanie stylu języka mówionego, zastosowanie wykrzykników, odwołanie się do roli decyzyjnej odbiorcy, deklaracje w imieniu odbiorcy, pozdrowienie, prośba, podziękowanie.

Ostatni aspekt opisu tekstu skupia się na wielkoformatowych aspektach tekstu. Jako że mamy tutaj do czynienia z formą epistolograficzną, takie zjawiska w tekście występują w sposób ograniczony, niemniej pojawiają się w 24 przypadkach. Jest to przede wszystkim pokreślenie tekstu, użycie kursywy, zastosowanie pogrubienia czcionki oraz kapitalizacja całych słów wewnątrz tekstu. Zjawiska te występują również łącznie, a ich zastosowanie wskazuje na zakładaną przez nadawcę wagę wybranych fragmentów i zwrócenie na nie uwagi odbiorcy.

Interpretacja tekstu

Jak zostało zbadane i zaprezentowane w załączniku nr 2, istnieją duże różnice między zawartością manifestacyjną tekstu, a jego zawartością latentną. O ile tekst jako taki wydaje się otwarty, a jego charakter wskazuje na uniżoność nadawcy wobec odbiorcy, to jego analiza dostarcza zgoła przeciwnych spostrzeżeń.

Najczęściej powtarzającym się schematem jest zastosowanie pierwszej osoby liczby mnogiej w odniesieniu do działań podejmowanych przez nadawcę. Jakkolwiek jednak nie jest zaprezentowane, kogo taki zwrot deiktyczny miałby dotyczyć. Co za tym idzie, odbiorca jest pozostawiony sam sobie w interpretacji.

Drugim schematem są częste odniesienia do korzyści natury religijnej, czy duchowej dla odbiorcy. Jakkolwiek jednak, istotne jest, iż w istocie nadawca nie jest gwarantem takich korzyści. Stąd wniosek, że tezy zawierające te treści mają raczej charakter perswazyjny, aniżeli opisowy.

Trzecim zauważalnym schematem jest znaczna ideologizacja tekstu. Tekst zakłada w sposób jednoznaczny, iż podmioty z nim niezwiązane nacechowane są agresją czy patologicznymi nawykami moralnymi. Z drugiej strony nadawca stawia swoje otoczenie w świetle wyjątkowo pozytywnym, niepozostawiającym wątpliwości odnośnie czystości zamiarów i szlachetności postępowania. Można zatem powiedzieć, że od roli odbiorcy zależy, czy przyjmie hegemonię tekstu, czy też jego krytyczność pozwoli mu zrównoważyć siłę oddziaływania nadawcy.

Kolejnym schematem jest pojawianie się w tekście liczebników opisujących liczby o niemalże abstrakcyjnej wielkości. Pomijając kwestie techniczne wydrukowania ponad ośmiuset tysięcy książek i niemalże miliona kalendarzy, co przy zaangażowaniu sprzętu najwyższej jakości w sporej ilości egzemplarzy zajęłoby ponad rok, zauważyć należy konieczność wykorzystania ogromnych powierzchni magazynowych na tak wielką ilość publikacji. Otwartą pozostaje zatem kwestia czasowej realizacji celów statutowych organizacji reprezentowanej przez odbiorcę, o których w tekście mowa.

Wreszcie jeszcze jednym równie ważnym schematem pojawiającym się w tekście, jest stosowanie ogólników, opisujących rzekomo istotne społeczne zadania. Jednak żadne z tych zdań nie mówi, w jaki sposób zaprezentowane działania miałyby być realizowane. Co za tym idzie, w sposób znaczny obniża to siłę oddziaływania tekstu dzięki jego interpretacji.

Jeżeli chodzi o spójność tekstu, istotnym zjawiskiem jest tutaj duża różnorodność tematyczna. W tekście występują naprzemiennie elementy pochwalne i fragmenty ukazujące rzekome zagrożenie; elementy mające wzbudzić w odbiorcy nadzieję, jak i stanowiące groźbę. Po tych naprzemiennych sekwencjach pojawiają się wezwania, w istocie

abstrakcyjne, mające charakter apelu oraz takie, które nawiązują do celu, w jakim tekst został do odbiorcy skierowany, czyli do podjęcia działań zwieńczonych dotacją finansową dla nadawcy.

Następnym etapem interpretacji tekstu jest określenie kontekstu sytuacyjnego, w którym tekst się pojawia. Jako że ma on charakter listu, kontekst zaczyna oddziaływać w momencie otrzymania przesyłki przez odbiorcę. Odebranie poczty jest działaniem schematycznym, typowym, codziennym. Fakt, że przesyłka zawiera kalendarz, niejako zmusza odbiorcę do zachowania jej i przeczytania. W tym momencie schematy zawarte w treści listu zaczynają spełniać swoją rolę ideologiczną. Trudno jest wszakże określić relacje między odbiorcą a nadawcą, który dla odbiorcy pozostaje nieznany, nawet podpisuje się imieniem i nazwiskiem. Stąd odbiorca nie jest w stanie określić kontekstu powstania tekstu. Zauważyć jednak należy, iż powstanie tekstu o cechach, które wyszczególnione zostały w opisie, jak i w zinterpretowanych schematach, nie jest sytuacją spontaniczną czy przypadkową. Stąd nasuwa się wniosek, że tekst powstaje w sposób planowy, co pogłębia jego cel hegemoniczny.

Badając zatem podmiotowość uczestników tego dyskursu, można dostrzec sześć odrębnych bytów. Pierwszym z nich jest nadawca, czyli autor listu wymieniony z imienia i nazwiska. Drugim jest odbiorca, również indywidualnie ujęty. Trzecim z bytów jest organizacja, którą nadawca reprezentuje, powołując się na szereg działań tejże. Czwartym bytem są opisani w tekście beneficjenci organizacji reprezentowanej przez nadawcę. Rzeczywistość tychże nie jest do zweryfikowania, a ich istnienie i liczebność zależy jedynie od projekcji poznawczych odbiorcy. Piątym bytem ukazanym w tekście są osoby i instytucje, do których nadawca odnosi się w sposób wybitnie pejoratywny. Posługuje się wszakże tutaj przede wszystkim zsubiektywizowaną oceną, a od odbiorcy zależy poddanie się perswazyjności takiego opisu. Szóstym bytem są istoty nadprzyrodzone, do których odnosi się nadawca. Tutaj pojawia się istotny problem poznawczy. Jeżeli odbiorca jest osobą ogólnie podzielającą ideologię religijną nadawcy, wówczas staje przed swoistym paradoksem. Treść listu zawiera wszakże szereg obietnic uwarunkowanych określonymi działaniami na rzecz odbiorcy. Niewypełnienie tychże działań w sposób logiczny prowadzi do konsekwencji odwrotnych niż te, które w obietnicach są wymienione, co z kolei stoi w sprzeczności ze światopoglądem zadeklarowanego odbiorcy. Można zatem mówić, iż ów szósty byt staje się narzędziem szantażu nadawcy wobec odbiorcy. Stąd podmiotowość w tymże tekście zdaje się mieć kluczową rolę dla siły oddziaływania ideologii w nim zawartej. Co więcej, poddanie

się odbiorcy hegemonii nadawcy, jest naturalnie oczekiwane, a krytyczność stawia go w świetle bytów z grupy piątej.

O ile zatem powiedzieć można, że tekst posiada dużą siłę ideologiczną, o tyle opis i interpretacja tekstu pozwalają dostrzec schematy, którymi tekst się posługuje, jak również określić ramy ideologiczne, w których się obraca. Jeżeli natomiast chodzi o skrypt, to można go opisać, jako kompozycję powtarzających się wezwań, próśb i gróźb, których odpowiednia konfiguracja zwiększa siłę tekstu.

Objaśnienie tekstu

Uwarunkowania społeczne nadawcy tekstu określone są w samym analizowanym tekście. Napisane bowiem jest tam, iż nadawca jest prezesem instytucji, którą reprezentuje. To również objaśnia jego uwarunkowania instytucjonalne. W kwestii uwarunkowań sytuacyjnych można powiedzieć, że nadawca podejmuje wyraźnie określone działanie, którego celem jest uzyskanie korzyści finansowej dla reprezentowanej przez niego organizacji.

Uwarunkowania społeczne są zmienne w zależności od nadawcy. List jednak adresowany jest do osób, które potencjalnie są w stanie udzielić nadawcy rzeczonej darowizny, a co za tym idzie, mieszczą się w grupie ludzi średnio zamożnych. Jeżeli natomiast chodzi o uwarunkowania instytucjonalne, za kryterium można przyjąć, iż zdefiniowany nadawca podziela, czy wyznaje ideologię katolicką ze szczególnym uwzględnieniem filozofii i kultu maryjnego. Uwarunkowaniem sytuacyjnym jest tutaj odebranie przesyłki i zwrócenie uwagi na otrzymany kalendarz, co ma skutkować udzieleniem wsparcia finansowego nadawcy.

Zatem określenie dyskursu jest tutaj wypadkową tych wszystkich zjawisk i można go zdefiniować jako dyskurs listu promocyjnego osadzonego w maryjnym wymiarze filozofii katolickiej.

Ostatnim elementem pozostaje rola badacza. W zaistniałej sytuacji najbardziej istotne wydają się dwa parametry. Pierwszym będzie utożsamianie się bądź nie utożsamianie się badacza ze światopoglądem katolickim, drugim parametrem natomiast jest jego nastawienie do działań promocyjnych instytucji nawiązujących do ideologii Kościoła rzymskokatolickiego, ale nie bezpośrednio z nim związanych. Krytyczność badacza wzrasta tym bardziej, że instytucja, którą nadawca reprezentuje rozpowszechnia materiały osadzone w filozofii katolickiej, która będąc instytucją hierarchiczną, nie udzieliła imprimatur do rozpowszechniania materiałów, które kolportuje nadawca.

Podsumowanie

Badany tekst jest listem o wyraźnie określonym celu, jakim jest uzyskanie wsparcia finansowego ze strony potencjalnego odbiorcy. Co więcej, list zawiera szereg schematów manipulacyjnych, które oddziałując na odbiorcę, mają sprowokować go do założonego przez nadawcę działania.

Treść listu sprawia wrażenie, że odbiorca jest darzony szczególną atencją przez nadawcę, jednak proces analizy wykazuje, iż strategie językowe zastosowane w tekście mają na celu podporządkowanie sobie odbiorcy w określonym celu. Stąd nadawca w tym tekście staje się hegemonem, który dzięki sile perswazyjnej tworzonego tekstu wywiera na odbiorcę wpływ, którego efektywność zależeć będzie od krytyczności tego drugiego. Uwarunkowania społeczne nadawcy zakładają niską krytyczność, a co za tym idzie duże prawdopodobieństwo, iż zamierzony cel zostanie osiągnięty.

Załącznik nr 1.

Tabela ukazująca częstotliwość zjawisk analizowanych w opisie tekstu

Cytat	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**
Szanowna Pani Lillo	+	+							+	+
pani kalendarz			+						+	
mam nadzieję	+	+	+			+	+		+	
jak Pani może zauważyć			+						+	
pogłębiał naszą religijność	+		+	+	+			+		+
bardzo chciałbym		+			+				+	
do setek tysięcy polskich domów		+	+							
jeśli wszyscy ludzie dobrej woli i przyjaciele naszego Instytutu		+	+	+					+	
zadeklarują swą **pomoc w rozpowszechnianiu tego wydawnictwa**					+				+	+
proszę pozwolić			+		+		+		+	
którego mam zaszczyt być prezesem	+	+							+	
ochrona zasad chrześcijańskich w życiu publicznym		+	+							+
Propagowanie Orędzia matki Bożej z Fatimy			+							+
prowadzimy wiele działań społecznych, oświatowych, charytatywnych i edukacyjnych		+	+		+	+			+	
Przebudźmy sumienia Polaków!	+	+	+	+	+	+			+	+
jest symbolem tych wszystkich akcji	+		+							
daje nadzieję i pewność				+			+	+		
tylko **razem możemy pomagać innym**	+		+		+				+	+
rozesłaliśmy **ponad 860 000 książek *Fatima***	+	+			+					+
tyle samo pięknych wizerunków			+							
Rozdaliśmy		+			+				+	
w ramach akcji			+							
wydajemy dwumiesięczniki		+			+				+	
Organizujemy **„Marsz dla Życia i Rodziny”**		+			+				+	+
biorą udział tysiące ludzi			+		+				+	
w ponad stu miastach			+							
słynna **akcja**	+		+							+
ponad MILION			+							
Założyliśmy też specjalną stronę internetową									+	
bronimy zasad moralnych		+				+			+	
w życiu społecznym i kulturalnym			+			+				
walczymy o prawo do życia	+	+	+	+		+			+	
bronimy małżeństwa i rodziny	+	+	+	+		+			+	
Demoralizacją	+	+	+			+				
wychowujemy młodzież					+	+			+	

Cytat	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
czy to nie przesada	+		+	+			+	+		
zapewniam Panią, że nie.	+	+	+				+		+	
jak Pani zapewne wie	+						+	+	+	
w których zawarte są niemoralne zdjęcia i treści			+					+		
zabijania naszej katolickiej wrażliwości			+	+						
ktoś, kto sobie wiesza na ścianie taki kalendarz deklaruje wprost swój sprzeciw wobec religii	+		+		+	+		+	+	
ktoś umieszcza na ścianie swego mieszkania	+					+			+	+
z wizerunkiem Maryi				+						+
przyznaje się			+						+	+
Intronizowali			+				+	+		+
jest powodem wielu łask	+									
czcicieli			+							
nigdy nie zdołamy zadośćuczynić Maryi		+	+				+			
i dlatego chcę		+				+		+	+	
w jak największej ilości polskich domów			+	+						
ale jest jeszcze jedna niezwykle ważna dla mnie		+								
pragnę Panią zaprosić do **współpracy**	+						+		+	
zapewniam Panią			+			+	+	+	+	
będzie dla pani prawdziwe błogosławieństwo	+			+			+		+	
Maryja nigdy nie opuściła tego, kto głosi	+			+				+	+	
chciałbym Pani przekazać kilka uwag, aby wytłumaczyć		+			+	+		+	+	
konieczność naszego zaangażowania w rozpowszechnianie kalendarza	+		+		+					
nie chcę teraz opowiadać o pięknie tego kalendarza	+								+	
został stworzony z wielkim poświęceniem	+				+				+	
ma Pani je w rękach		+				+			+	
jak również dostrzec ważność każdego tekstu	+									
Dostrzega	+									
wściekłość laickich mediów próbujących zniszczyć chrześcijańskie dziedzictwo Polski	+		+							
się w nich bliźni i ośmiesza	+		+			+			+	
z jaką siłą ci ludzie chcą zniszczyć zasady	+	+	+			+		+	+	
każdego prawdziwego katolika	+									
z pomocą ludzi dobrej woli	+									
nie godzimy się			+		+	+	+		+	
ośmielam się prosić Panią o pomoc	+	+							+	+
jak najwięcej naszych bliźnich			+							+
troskliwym spojrzeniem najlepszej z Matek			+	+						+
jestem pewien			+					+	+	
byłby kochany i szanowany	+		+		+	+	+		+	

Cytat	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**
Ojczyzna			+							
tylu bluźnierstw ani grzechów!			+							
przecież zdaje sobie Pani sprawę	+	+	+					+	+	
wzmocniona opieką			+							
zwiększa się **jej dobrobyt i bezpieczeństwo**			+							+
a teraz proszę Panią o szczególną uwagę...		+							+	
o przynajmniej 3 MILIONY ZŁOTYCH!			+							+
będę mógł liczyć		+			+	+	+		+	
wszystkich ludzi dobrej woli	+		+							
osiągniemy cel			+		+	+			+	
mamy mało czasu			+			+			+	
proszę Panią o szybką odpowiedź!		+							+	+
proszę o pomoc w tym dziele		+							+	
zostawiam Pani dobrej woli		+							+	
20zł, 30zł, 50zł, 100 zł albo inna kwota	+									
ufam, że skorzysta Pani z załączonego przekazu	+		+					+	+	
Apostolacie			+							
ewentualnemu wsparciu	+						+			
ten kalendarz dotrze			+	+						
setek tysięcy polskich rodzin	+		+							
dzięki Pani pomocy Maryja codziennie będzie honorowym gościem	+		+						+	+
dziesiątkach tysięcy polskich domów			+							+
Ufam		+							+	
nie zostawi Pani swych bliźnich bez pomocy duchowej	+	+			+				+	
pozdrawiam Panią serdecznie		+							+	
proszę o modlitwę	+	+							+	
polecam Panią i Pani bliskich		+							+	
opiece Najświętszej Maryi			+	+					+	
Fakt	+									
być może	+				+	+				
jedynym świętym wizerunkiem			+	+						
Pani – poprzez swoje wsparcie	+	+						+	+	
20 zł, 30 zł czy 50 zł, a być może nawet 100 zł albo innej wartości			+							
będzie miała w tym dobrodziejstwie swój wielki udział	+		+	+	+		+			+
Maryja wynagrodzi to Pani po stokroć	+			+	+				+	
dlatego z góry serdecznie dziękuję za Pani pomoc.		+							+	

Objaśnienia do tabeli:

Cytat: analizowany fragment tekstu

1. Doświadczalne cechy słownictwa
2. Relacyjne cechy słownictwa
3. Ekspresywne cechy słownictwa
4. Zastosowane metafory
5. Doświadczalne cechy gramatyczne
6. Relacyjne cechy gramatyczne
7. Ekspresywne cechy gramatyczne
8. Złożoność zdań
9. Konwencje interakcyjne
10. Struktury wielkoformatowe

Załącznik nr 2.

Tabela interpretacyjna

Cytat	**Postrzegana zawartość manifestacyjna**	**Domniemana zawartość latentna**
Szanowna Pani Lillo	Wyrażenie szacunku	Zwrot grzecznościowy
pani kalendarz	Przypisanie własności	Prezentacja daru
mam nadzieję	Wyrażenie emocji	Oczekiwanie
jak Pani może zauważyć	Odwołanie się do odbiorcy	Wskazanie
pogłębiał naszą religijność	Deklaracja	Domniemanie
bardzo chciałbym	Prośba	Żądanie
do setek tysięcy polskich domów	Masowość	Abstrakcyjność
jeśli wszyscy ludzie dobrej woli i przyjaciele naszego Instytutu	Synteza	Implikacja
zadeklarują swą **pomoc w rozpowszechnianiu tego wydawnictwa**	Postawa prospołeczna	Oczekiwanie beneficjów
proszę pozwolić	Prośba	Zwrot grzecznościowy
którego mam zaszczyt być prezesem	Ukazanie beneficjum	Prezentacja statusu
ochrona zasad chrześcijańskich w życiu publicznym	Działanie prospołeczne	Agitacja
Propagowanie Orędzia matki Bożej z Fatimy	Religijność	Wybiórczość
prowadzimy wiele działań społecznych, oświatowych, charytatywnych i edukacyjnych	Różnorodność	Ogólnikowość
Przebudźmy sumienia Polaków!	Apel	Irracjonalność
jest symbolem tych wszystkich akcji	Masowość	Ogólnikowość
daje nadzieję i pewność	Założenie	Żądanie
tylko **razem możemy pomagać innym**	Wspólnotowość	Nieprecyzyjność
rozesłaliśmy **ponad 860 000 książek *Fatima***	Masowość	Nieweryfikowalność
tyle samo pięknych wizerunków	Ocena	Subiektywizm
Rozdaliśmy	Opis przeszłości	Brak umiejscowienia w czasie
w ramach akcji	Przedsiębiorczość	Niesystematyczność
wydajemy dwumiesięczniki	Aktywność	Znikomość
Organizujemy **„Marsz dla Życia i**	Postawa prospołeczna	Nieweryfikowalność

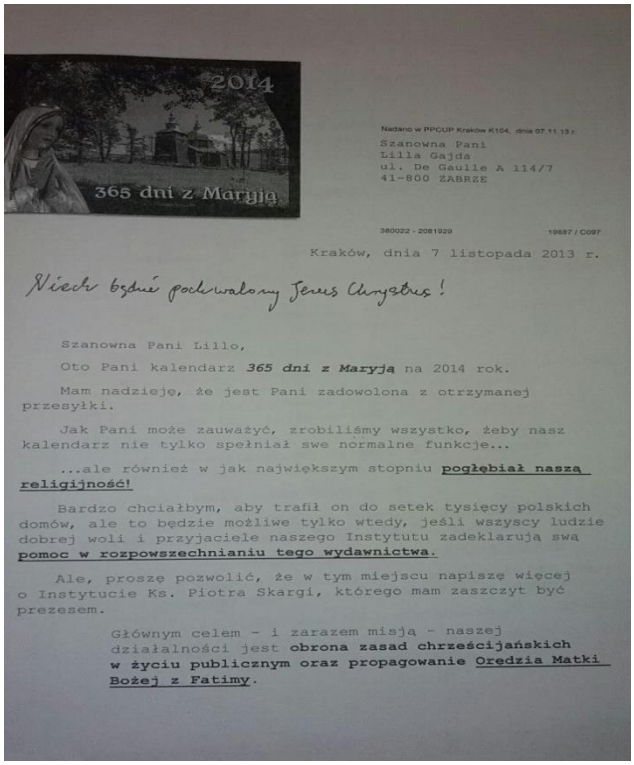
Cytat	Postrzegana zawartość manifestacyjna	Domniemana zawartość latentna
Rodziny”		
biorą udział tysiące ludzi	Masowość	Ogólnikowość
w ponad stu miastach	Liczebność	Nieprecyzyjność
słynna **akcja**	Aprecjacja	Subiektywizm
ponad MILION	Ogrom	Niemożliwość rzeczywista
Założyliśmy też specjalną stronę internetową	Nowoczesność	Pozór
bronimy zasad moralnych	Unikalność	Powszechność
w życiu społecznym i kulturalnym	Wszechstronność	Ogólnikowość
walczymy o prawo do życia	Wspólnotowość	Bezpodmiotowość
bronimy małżeństwa i rodziny	Rodzinność	Interwencjonizm
Demoralizacją	Ocena	Subietywizm
wychowujemy młodzież	Aktywność	Interwencjonizm
czy to nie przesada	Refleksja	Pytanie retoryczne
zapewniam Panią, że nie.	Poparcie tezy	Autokratyzm
jak Pani zapewne wie	Odwołanie do erudycji odbiorcy	Pochlebstwo
w których zawarte są niemoralne zdjęcia i treści	Ocena	Subiektywizm
zabijania naszej katolickiej wrażliwości	Groźba	Hiperbola
ktoś, kto sobie wiesza na ścianie taki kalendarz deklaruje wprost swój sprzeciw wobec religii	Ocena	Populizm
ktoś umieszcza na ścianie swego mieszkania	Działanie	Warunek
z wizerunkiem Maryi	Pobożność	Powierzchowność
przyznaje się	Deklaracja	Dewocja
Intronizowali	Religijność	Abstrakcyjność
jest powodem wielu łask	Nagroda	Nieweryfikowalność
czcicieli	Religijność	Pozór
nigdy nie zdołamy zadośćuczynić Maryi	Pokora	Przygotowanie tekstu pod agitację
i dlatego chcę	Sugestia	Agitacja
w jak największej ilości polskich domów	Wspólnotowość	Masowość
ale jest jeszcze jedna niezwykle ważna dla mnie	Istota	Przyciągnięcie uwagi odbiorcy
pragnę Panią zaprosić do **współpracy**	Obietnica	Chęć zysku

Cytat	Postrzegana zawartość manifestacyjna	Domniemana zawartość latentna
zapewniam Panią	Obietnica	Usprawiedliwienie
będzie dla pani prawdziwe błogosławieństwo	Obietnica	Niesprawdzalność
Maryja nigdy nie opuściła tego, kto głosi	Obietnica	Brak odniesienia sytuacyjnego
chciałbym Pani przekazać kilka uwag, aby wytłumaczyć	Zachęta	Postawa mentorska
konieczność naszego zaangażowania w rozpowszechnianie kalendarza	Ostrzeżenie	Przymus
nie chcę teraz opowiadać o pięknie tego kalendarza	Pokora	Hipokryzja
został stworzony z wielkim poświęceniem	Zachwyt	Niesprawdzalność
ma Pani je w rękach	Własność	Zależność
jak również dostrzec ważność każdego tekstu	Istota	Błahość
Dostrzega	Odwołanie do erudycji	Zwrócenie uwagi
wściekłość laickich mediów próbujących zniszczyć chrześcijańskie dziedzictwo Polski	Obrona	Atak
się w nich bliźni i ośmiesza	Przytoczenie	Uogólnione pomówienie
z jaką siłą ci ludzie chcą zniszczyć zasady	Groźba	Sprowokowanie obrony
każdego prawdziwego katolika	Weryzm	Wartościowanie
z pomocą ludzi dobrej woli	Serdeczność	Szantaż
nie godzimy się	Wspólnotowość	Indywidualizm
ośmielam się prosić Panią o pomoc	Prośba	Przesadna grzeczność
jak najwięcej naszych bliźnich	Poufałość	Formalność religijna
troskliwym spojrzeniem najlepszej z Matek	Założenie	Nieweryfikowalność
jestem pewien	Przekonanie	Założenie
byłby kochany i szanowany	Przypuszczenie	Założenie
Ojczyzna	Odwołanie do patriotyzmu	Brak korelacji z treścią
tylu bluźnierstw ani grzechów!	Prezetacja	Ocena
przecież zdaje sobie Pani sprawę	Odwołanie do wiedzy odbiorcy	Zwrot retoryczny
wzmocniona opieką	Obietnica	Pustosłowie
zwiększa się **jej dobrobyt i bezpieczeństwo**	Realność	Niesprawdzalność
a teraz proszę Panią o szczególną	Istota sprawy	Zwrócenie uwagi odbiorcy

Cytat	Postrzegana zawartość manifestacyjna	Domniemana zawartość latentna
uwagę...		
o przynajmniej 3 MILIONY ZŁOTYCH!	Masowość	Nierzeczywistość
będę mógł liczyć	Prośba	Założenie
wszystkich ludzi dobrej woli	Powszechność	Ukierunkowanie na odbiorcę
osiągniemy cel	Obietnica	Różnica celowa nadawcy i odbiorcy
mamy mało czasu	Groźba	Ponaglenie
proszę Panią o szybką odpowiedź!	Prośba	Ponaglenie
proszę o pomoc w tym dziele	Waga działania	Wyolbrzymienie
zostawiam Pani dobrej woli	Podkreślenie wagi odbiorcy	Oczekiwanie
20zł, 30zł, 50zł, 100 zł albo inna kwota	Dowolność	Sugestia
ufam, że skorzysta Pani z załączonego przekazu	Nadzieja	Oczekiwanie
Apostolacie	Misyjność	Projekcja na odbiorcę
ewentualnemu wsparciu	Prośba	Żądanie
ten kalendarz dotrze	Celowość	Nierzeczywitość
setek tysięcy polskich rodzin	Odniesienie do wartości	Oczekiwanie zysku
dzięki Pani pomocy Maryja codziennie będzie honorowym gościem	Zaszczyt	Warunek
dziesiątkach tysięcy polskich domów	Patriotyzm	Masowość
Ufam	Odwołanie do emocji	Oczekiwanie
nie zostawi Pani swych bliźnich bez pomocy duchowej	Nadzieja	Szantaż
pozdrawiam Panią serdecznie	Szacunek	Zwrot grzecznościowy
proszę o modlitwę	Prośba	Brak koherencji
polecam Panią i Pani bliskich	Obietnica	Niewiarygodność
opiece Najświętszej Maryi	Religijność	Uzurpacja
Fakt	Deklaracja	Niesprawdzalność
być może	Przypuszczenie	Obojętność
jedynym świętym wizerunkiem	Religijność	Bluźnierstwo
Pani – poprzez swoje wsparcie	Pochwała	Warunek
20 zł, 30 zł czy 50 zł, a być może nawet 100 zł albo innej wartości	Wybór	Oczekiwanie
będzie miała w tym dobrodziejstwie swój wielki	Obietnica	Względność

Cytat	Postrzegana zawartość manifestacyjna	Domniemana zawartość latentna
udział		
Maryja wynagrodzi to Pani po stokroć	Obietnica	Autokratyzm
dlatego z góry serdecznie dziękuję za Pani pomoc.	Wdzięczność	Oczekiwanie

Załącznik nr 3.
Interpretowany tekst



Nadano w PPCUP Kraków K104, dnia 07.11.13 r.
Szanowna Pani
Lilla Gajda
ul. De Gaulle A 114/7
41-800 ZABRZE

380022 - 2081929 10697 / C097

Kraków, dnia 7 listopada 2013 r.

Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!

Szanowna Pani Lillo,

Oto Pani kalendarz ***365 dni z Maryją*** na 2014 rok.

Mam nadzieję, że jest Pani zadowolona z otrzymanej przesyłki.

Jak Pani może zauważyć, zrobiliśmy wszystko, żeby nasz kalendarz nie tylko spełniał swe normalne funkcje...

...ale również w jak największym stopniu **pogłębiał naszą religijność!**

Bardzo chciałbym, aby trafił on do setek tysięcy polskich domów, ale to będzie możliwe tylko wtedy, jeśli wszyscy ludzie dobrej woli i przyjaciele naszego Instytutu zadeklarują swą **pomoc w rozpowszechnianiu tego wydawnictwa.**

Ale, proszę pozwolić, że w tym miejscu napiszę więcej o Instytucie Ks. Piotra Skargi, którego mam zaszczyt być prezesem.

Głównym celem - i zarazem misją - naszej działalności jest **obrona zasad chrześcijańskich w życiu publicznym oraz propagowanie Orędzia Matki Bożej z Fatimy.**

Od listopada 2001 roku prowadzimy wiele działań społecznych, oświatowych, kulturalnych, charytatywnych i edukacyjnych.

Nasze hasło przewodnie brzmi:

Przebudźmy sumienia Polaków!

Kalendarz, który Pani przesłałem, jest symbolem tych wszystkich akcji.

Spojrzenie na jego karty daje nadzieję i pewność, że wiele **razem możemy pomagać innym**... A to daje ogromną satysfakcję.

Pozwoli Pani, że przedstawię zaledwie kilka przykładów naszych dotychczasowych działań:

- Rozesłaliśmy **ponad 860 000 książek *Fatima. Orędzie tragedii czy nadziei?*** i niemal tyle samo **pięknych wizerunków Matki Bożej Fatimskiej.**
- Rozdaliśmy **ponad 776 000 Cudownych Medalików.**
- W ramach akcji „Twoje światło w Fatimie" **przed Sanktuarium w Fatmie zapłonęły świece** przysłane do nas wraz z intencjami **od ponad 110 000 naszych przyjaciół.**
- Wydajemy dwumiesięczniki **„Przymierze z Maryją"** (ponad 260 tysięcy egzemplarzy!) oraz **„Polonia Christiana".**
- Od ośmiu lat w różnych miastach Polski organizujemy **„Marsz dla Życia i Rodziny"**, w którym biorą udział tysiące ludzi. W tym roku odbył się w ponad 100 miastach!
- Od marca 2011 roku rozwija się skierowana do młodzieży słynna **akcja „Nie wstydzę się Jezusa"**, podczas której rozdaliśmy już **ponad MILION breloków z krzyżem** i cytatem z Ewangelii:

  Kto się Mnie zaprze przed ludźmi, tego zaprę się i Ja przed moim Ojcem (Mt 10,33).

Założyliśmy też specjalną stronę internetową tej akcji: **www.mt1033.pl.**

Ponadto stale bronimy zasad moralnych w życiu społecznym i kulturalnym:

- walczymy o prawo do życia od poczęcia do naturalnej śmierci;
- bronimy małżeństwa i rodziny przed demoralizacją;
- wychowujemy młodzież;
- pielęgnujemy tradycyjną pobożność poprzez propagowanie Różańca, Cudownego Medalika, kultu Bożego Miłosierdzia.

Więcej o naszej działalności przeczyta Pani na naszej stronie **www.piotrskarga.pl** lub na naszym portalu **www.pch24.pl.**

* * *

Ale wracając do naszego kalendarza...

Być może zapyta Pani, nawiązując do moich wcześniejszych słów:

Czy to nie przesada, twierdzić, że kalendarz może pogłębiać naszą religijność?

Zapewniam Panią, że nie.

Otóż, jak Pani zapewne wie, różne firmy wydają przeróżne kalendarze, w tym również takie, w których zawarte są niemoralne zdjęcia i treści. To pokazuje, że kalendarz może być skutecznym środkiem zabijania naszej katolickiej wrażliwości.

Ktoś, kto sobie wiesza na ścianie taki kalendarz - deklaruje wprost swój sprzeciw wobec religii.

A teraz weźmy nasze wydawnictwo...

Jeśli ktoś umieszcza na ścianie swego mieszkania kalendarz z wizerunkiem Maryi, to już wyraźnie...

...przyznaje się do wiary katolickiej!

Bez wielkiej przesady można powiedzieć: to tak, jakbyśmy intronizowali Matkę Bożą w swoim otoczeniu.

A to jest powodem wielu łask dla wszystkich czcicieli Maryi.

Jak mawiał św. Ludwik Maria Grignion de Montfort: *O Maryi nigdy dosyć!* Nigdy nie zdołamy zadośćuczynić Maryi w stopniu doskonałym, ale uważam, że zawsze możemy i powinniśmy robić dla Niej jak najwięcej.

I dlatego chcę, żebyśmy zrobili wszystko, by kalendarz z Jej wizerunkiem zagościł w jak największej ilości polskich domów. **Aby Maryja była Królową każdego domu.**

Ale jest jeszcze jedna niezwykle ważna dla mnie sprawa...

Otóż, poprzez ten kalendarz pragnę Panią zaprosić do **współpracy na rzecz rozpowszechniania Orędzia Matki Bożej Fatimskiej.**

Zapewniam Panią, że to będzie dla Pani prawdziwe błogosławieństwo. Maryja nigdy nie opuściła tego, kto głosi Jej chwałę!

A teraz chciałbym Pani przekazać kilka uwag, aby wytłumaczyć konieczność naszego zaangażowania w rozpowszechnianie kalendarza ***365 dni z Maryją*** wśród możliwie jak największej liczby polskich rodzin.

Nie chcę teraz opowiadać o pięknie tego kalendarza, który został stworzony z wielkim poświęceniem przy współudziale naszych przyjaciół i współpracowników, których fotografie zdobią to wydawnictwo. Ma Pani je w rękach i może Pani podziwiać każdy szczegół, jak również dostrzec ważność każdego tekstu, każdego zdania w nim zawartego.

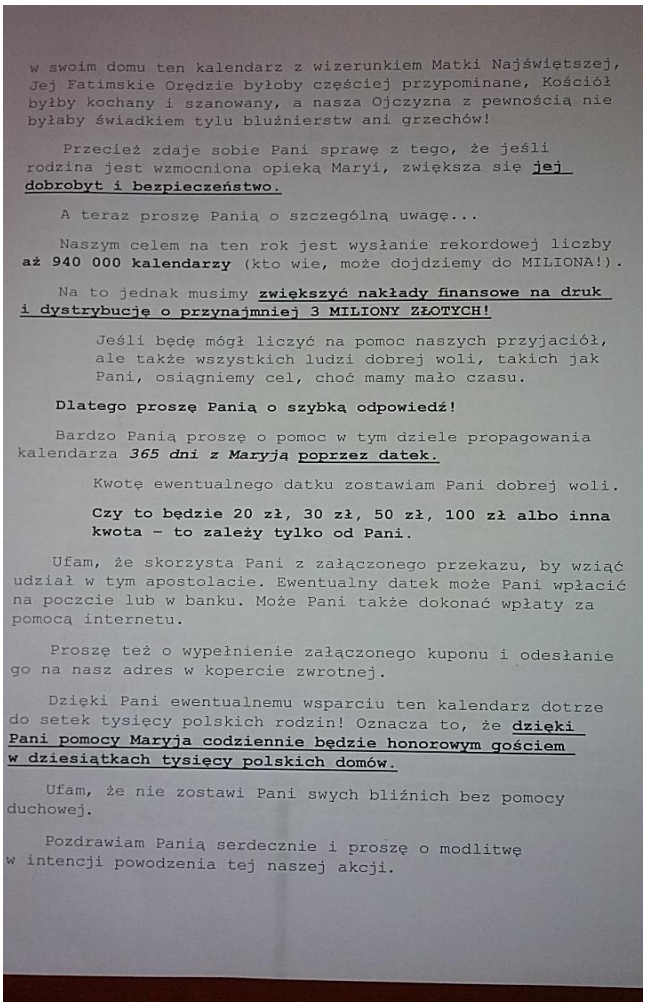
Zapewne dostrzega Pani wściekłość laickich mediów próbujących zniszczyć chrześcijańskie dziedzictwo Polski. Z jak wielką siłą się w nich bluźni i ośmiesza religię katolicką.

Z jaką siłą ci ludzie chcą zniszczyć zasady niepodlegające dyskusji dla każdego prawdziwego katolika.

My jednak - z pomocą ludzi dobrej woli - nie godzimy się na ten stan rzeczy. Ufam, że przyłączy się Pani do nas.

Z tego powodu ośmielam się prosić Panią o pomoc, abyśmy mogli propagować w setkach tysięcy domów nasz kalendarz *365 dni z Maryją* na 2014 rok. Aby jak najwięcej naszych bliźnich spędziło kolejnych 365 dni pod troskliwym spojrzeniem najlepszej z Matek - Maryi.

Jestem pewien, że gdyby każda polska rodzina miała



w swoim domu ten kalendarz z wizerunkiem Matki Najświętszej, Jej Fatimskie Orędzie byłoby częściej przypominane, Kościół byłby kochany i szanowany, a nasza Ojczyzna z pewnością nie byłaby świadkiem tylu bluźnierstw ani grzechów!

Przecież zdaje sobie Pani sprawę z tego, że jeśli rodzina jest wzmocniona opieką Maryi, zwiększa się **jej dobrobyt i bezpieczeństwo.**

A teraz proszę Panią o szczególną uwagę...

Naszym celem na ten rok jest wysłanie rekordowej liczby **aż 940 000 kalendarzy** (kto wie, może dojdziemy do MILIONA!).

Na to jednak musimy **zwiększyć nakłady finansowe na druk i dystrybucję o przynajmniej 3 MILIONY ZŁOTYCH!**

Jeśli będę mógł liczyć na pomoc naszych przyjaciół, ale także wszystkich ludzi dobrej woli, takich jak Pani, osiągniemy cel, choć mamy mało czasu.

Dlatego proszę Panią o szybką odpowiedź!

Bardzo Panią proszę o pomoc w tym dziele propagowania kalendarza ***365 dni z Maryją*** **poprzez datek.**

Kwotę ewentualnego datku zostawiam Pani dobrej woli.

Czy to będzie 20 zł, 30 zł, 50 zł, 100 zł albo inna kwota – to zależy tylko od Pani.

Ufam, że skorzysta Pani z załączonego przekazu, by wziąć udział w tym apostolacie. Ewentualny datek może Pani wpłacić na poczcie lub w banku. Może Pani także dokonać wpłaty za pomocą internetu.

Proszę też o wypełnienie załączonego kuponu i odesłanie go na nasz adres w kopercie zwrotnej.

Dzięki Pani ewentualnemu wsparciu ten kalendarz dotrze do setek tysięcy polskich rodzin! Oznacza to, że **dzięki Pani pomocy Maryja codziennie będzie honorowym gościem w dziesiątkach tysięcy polskich domów.**

Ufam, że nie zostawi Pani swych bliźnich bez pomocy duchowej.

Pozdrawiam Panią serdecznie i proszę o modlitwę w intencji powodzenia tej naszej akcji.

Polecam Panią i Pani bliskich opiece Najświętszej Maryi Panny w całym 2014 roku.

W Jezusie i Maryi,

Sławomir Olejniczak

Sławomir Olejniczak
Prezes Instytutu

P.S. Proszę mieć na uwadze fakt, że być może obecny w kalendarzu obraz Matki Bożej Fatimskiej będzie jedynym świętym wizerunkiem w domach części naszych rodaków. A dla niektórych **może to być początek powrotu do Boga**. Pani – poprzez swoje wsparcie tego dzieła ewentualnym datkiem w wysokości 20 zł, 30 zł czy 50 zł, a być może nawet 100 zł albo innej wartości – **będzie miała w tym dobrodziejstwie swój wielki udział**. Maryja wynagrodzi to Pani po stokroć. Dlatego z góry serdecznie dziękuję Pani za pomoc. Bóg zapłać!

Pana/Pani dane osobowe pochodzą z bazy udostępnionej nam do jednokrotnego wykorzystania przez firmę Schober Information Group z siedzibą w Warszawie przy ul. Lesznowolskiej 6a na podstawie odpowiedniej zgody udzielonej przez Pana/Panią jej administratorowi.

Instytut Ks. Piotra Skargi, ul. Augustiańska 28, 31-064 Kraków, tel. (12) 423 44 23
www.piotrskarga.pl

Bibliografia

Faiclough Norman, *Language and power.* Harlow 2001.

Richardson John, *Analysing newspapers.* Londyn2007.

Wodak Ruth, Meyer Michael, *Methods of critical disclourse analysis.* Londyn 2009.

MARIUSZ FRĄCKOWIAK

O niedoskonałości języków doskonałych w europejskim kręgu kulturowym

Tytuł artykułu zawęża rozważania do kontynentu europejskiego i jego cywilizacji. Wybór europejskiego kręgu kulturowego nie jest przypadkowy, gdyż Europa jest kontynentem wielojęzycznym, a jej historia i tradycja zostały ukształtowane głównie przez Biblię. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie trzech języków doskonałych, mianowicie: volapük, esperanto oraz ido, które, niestety, na kartach historii europejskiej zapisały się jako języki niedoskonałe.

Jacques Le Goff w przedmowie do książki Umberto Eco *W poszukiwaniu języka uniwersalnego* pisał, że wszyscy Europejczycy budują Europę. To wielkie zamierzenie spełni się tylko wtedy, jeżeli nie zapomnimy o naszej przeszłości, gdyż bez niej nasz kontynent byłby osierocony. Przyszłość to owoc przeszłości, a dzień dzisiejszy wywodzi się z dnia wczorajszego. Tym samym historia Europy pomaga zrozumieć teraźniejszość. Przyszłość Europy opiera się na dziedzictwie, które pochodzi od czasów prehistorycznych. To one wzbogacały stopniowo Europę, która od wieków była inspiracją dla całego świata ze względu na swą jednorodność, a zarazem odrębność[1].

Zygmunt Kruczek – nauczyciel akademicki związany z ośrodkami naukowymi w Krakowie oraz Warszawie – uważa Europę za szczególną wyróżniającą się część świata, która odgrywa znaczącą rolę wśród innych kontynentów. Ponadto badacz zwraca uwagę na burzliwy rozwój kontynentu europejskiego. Doprowadził on do powstania mozaiki narodów, wyznań oraz państw. Nie dziwi więc fakt, iż Europa pod względem językowym nie jest jednorodna. Wyróżnić należy przede wszystkim trzy główne grupy językowe: germańską, romańską oraz słowiańską, które zaliczane są do języków indoeuropejskich. Ogromne zróżnicowanie, zarówno etniczne, jak i językowe Europy podnosi atrakcyjność naszego kontynentu. Każda grupa etniczna bądź językowa wytworzyła odrębną kulturę duchową i materialną, a także posiada własną historię rozwoju[2]. W europejskim kręgu kulturowym Wieża Babel stała się symbolem wielojęzyczności oraz mozaiki narodów.

Zróżnicowanie językowe Europy było jednym z głównych powodów, dla którego Europejczycy od dawna poszukiwali odpowiedniego remedium w postaci języka

[1] J. Le Goff, *Przedmowa*, [w:] U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, tłum. W. Soliński, Gdańsk-Warszawa 2002, s. 7-8.
[2] Z. Kruczek, *Europa. Geografia turystyczna*, Kraków 2008, s. 5, 24.

doskonałego, wspólnego dla wszystkich mieszkańców Starego Kontynentu. Chęć stworzenia jednej doskonałej mowy jest obecna we wszystkich kulturach.

Problematyka owego zagadnienia cieszy się sporym zainteresowaniem wśród językoznawców na całym świecie. Umberto Eco we wspomnianej już książce[3] przytacza kilka nazwisk autorów, którzy badali wątek pomieszania języków oraz dokładnie analizowali modele językowe i projekty języków międzynarodowych. Do czołowych badaczy należą między innymi: Arno Borst w sześciu woluminach omówił zagadnienia wokół pomieszania języków[4], Marie-Lucie Demonet analizowała genezę i naturę języka z lat 1480-1580[5], Louis Couturat i Leopold Leau – uczeni badający szczegółowo 19 modeli języków apriorycznych oraz 50 języków aposteriorycznych i mieszanych[6], Marcel Monnerot-Dumaine wylicza 360 projektów języków międzynarodowych[7], James Knowlson przytacza 83 monografie poświęcone modelom języków uniwersalnych z przełomu XVII i XVIII wieku[8] oraz Charles Porset wskazuje na 173 tytuły omawiające projekty języków dziewiętnastowiecznych[9].

Badacze zajmujący się językami doskonałymi często nazywają je również językami uniwersalnymi. W moim artykule posłużę się terminem *języki doskonałe*, natomiast uniwersalność potraktuję jako jedną z głównych cech języków doskonałych.

Wyraz doskonały zgodnie z definicją Arystotelesa jest określeniem tego, co zawiera wszystkie należne mu części[10]. Według Władysława Tatarkiewicza doskonałym jest również to, co jest tak dobre, że nie może być lepsze oraz to, co osiągnęło zamierzony cel[11]. Tym samym do roli języka doskonałego mogłyby pretendować zarówno języki ideograficzne oraz piktograficzne, jak również te, które służą do czytania i pisania, ale nie do mówienia[12].

W literaturze przedmiotu można spotkać wiele definicji języka oraz informacji o jego funkcjach. W naszym kręgu kulturowym dość często podejmowane były rozważania na temat roli i znaczenia języka. W wielu z nich pojawia się negacja stworzenia wspólnego języka.

---

[3] por. U. Eco, , *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, tłum. W. Soliński, Gdańsk-Warszawa 2002 s. 11, 28, 366.
[4] A. Borst, *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über den Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, 6 vol., Stuttgart 1957-1963.
[5] M.-L. Demonet, *Les voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris 1992.
[6] L. Couturat, L. Leau, *Histoire de la langue universelle*, Paris 1903. oraz L. Couturat, L. Leau, *Les nouvelles langues internationales*, Paris 1907.
[7] M. Monnerot-Dumaine, *Preis d'interlinguistique générale*, Paris 1960.
[8] J. Knowlson, *Universal Language Schemes in England and France, 1600-1800*, Toronto-Buffalo 1975.
[9] Ch. Porset, *Langues nouvelles, langues philosophiques, langues auxiliaires au XIX*e *siècle. Essai de bibliographie*, 1979.
[10] Arystoteles, *Metafizyka*, t. 1, tłum. T. Żeleźnik, Lublin 1996, s. 275.
[11] W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Warszawa 1976, s. 10-11.
[12] E. Kulczycki, *Utopia języka doskonałego w europejskim kręgu kulturowym*, „Homo Communicativus" 2007, nr 2, s. 65-66.

Józef Paweł Darski jest przekonany, że język to środek komunikacji, który służy społeczności kulturowej do wyrażania myśli. Uważa, że każdy człowiek jest genetycznie predysponowany do posługiwania się językiem oraz jest w stanie nauczyć się każdego języka. Zdolność ta – nazywana przez psycholingwistów natywizmem bądź racjonalizmem genetycznym – zakodowana jest w naszym mózgu i umożliwia bezrefleksyjne posługiwanie się jednym bądź nawet kilkoma językami[13]. Natywizm jest poglądem filozoficznym, który przyjmuje istnienie cech wrodzonych, dzięki którym człowiek jest w stanie nauczyć się każdego z istniejących języków na świecie[14].

Zdaniem Jerzego Bartmińskiego język jest nie tylko narzędziem komunikacji, lecz także źródłem informacji o wartościach wyznawanych przez daną społeczność językową. Ponadto należy on do sfery kultury i stanowi jej rdzeń. Z jego pomocą możemy klasyfikować oraz interpretować świat[15].

Język stanowi integralną część naszej egzystencji. Dzięki niemu możemy nawiązywać kontakty z innymi oraz rozumieć świat i zachodzące w nim procesy. Wszystkie języki, jakimi posługują się ludzie na świecie, mają ustrukturyzowany system symboli oraz zawierają reguły, dzięki którym w prawidłowy sposób używamy podsystemów języka, np. fonologii, morfologii, semantyki oraz składni[16].

Język to także istotny element interakcji społecznej oraz znacząca część kultury symbolicznej. Za jego przyczyną można tworzyć w sposób pośredni lub bezpośredni teksty, które są świadectwem danej kultury[17]. Dzięki językowi nadawca komunikuje się z odbiorcą, przy czym komunikacja jest zawsze uwarunkowana kulturowo[18].

O tym jak ważny jest język i jak znaczącą rolę odgrywa w społeczności kulturowej, może świadczyć cytat z książki Jerzego Bartmińskiego *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*: „Ważne są praktyki religijne, trwałe instytucje, tradycyjne zwyczaje, ale najszerzej spotykanym symbolem wyłaniającej się narodowości jest język”[19]. Co więcej język ustanawia pewien sposób postrzegania, organizacji oraz interpretacji świata[20].

Polski poeta epoki sentymentalizmu Kazimierz Brodziński uważał język za granicę świętą. Adam Mickiewicz natomiast twierdził, że języka człowiek nie uczy się, ale go w siebie wszczepia. Filozof Karol Libelt w swojej rozprawie *O miłości ojczyzny* sformułował

[13] J. P. Darski, *Gramatyka niemiecka z uwagami konfrontatywnymi*, Poznań 2012, s. 25.
[14] T. Szretter, *Natywizm*, [w:] *Encyklopedia Popularna PWN*, red. R. Łąkowski, Warszawa 1982, s. 506.
[15] J. Bartmiński, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Lublin 2009, s. 17, 24-25.
[16] J. B. Gleason, N. Bernstein Ratner, *Psycholingwistyka*, tłum. J. Bobryk [i in.] Gdańsk 2005, s. 15-16.
[17] Z. Bokszański, A. Piotrowski, M. Ziółkowski, *Socjologia języka*, Warszawa 1977, s. 6.
[18] T. Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków 2006, s. 102.
[19] J. Bartmiński, dz. cyt., s. 11.
[20] U. Eco, dz. cyt., s. 360-361.

dość radykalną tezę, stwierdzając, że naród dopóty żyje, dopóki żyje jego język. Polski historyk Stanisław Smolka nazwał język „kotwicą narodowego bytu”[21]. Natomiast Janusz Żarnowski podnosił, że „język i mowa […], które wedle Słowackiego były Ojczyzną moralną, gdy zabrakło Ojczyzny politycznej, okazały się nie tylko spoiwem łączącym poszczególne dzielnice oddzielone od siebie kordonami zaborczymi. »Język i mowa«, więc kultura narodowa, stała się także łącznikiem między różnymi klasami i warstwami narodu”[22]. Według Jarosława Iwaszkiewicza język jako spoiwo łączy w całość tradycję i współczesność[23].

Jak słusznie zauważa Umberto Eco, język naturalny jako system holistyczny w pewien sposób implikuje wizję świata. Język jest narzędziem, za pomocą którego można semiotyzować myśli. Co więcej jawi się jako zdolny wyrazić wszystko to, co fizyczne i umysłowe. Prawdą jest, że obok języka werbalnego ważną rolę w komunikacji odgrywają również gesty, mimika oraz modulacja głosu. Należy stwierdzić, że język werbalny ma najszerszy zasięg wyrażania spośród innych systemów semiotycznych, dlatego większość modeli języków doskonałych odwołuje się właśnie do języka werbalnego[24]. Filarem wspólnoty kulturowej oraz symbolem narodowości jest właśnie język[25], który aktywizuje i pobudza patriotyzm oraz przywiązanie obywateli do kultury i tradycji[26].

Edward Sapir – przedstawiciel strukturalizmu amerykańskiego, uważał, że język ma znaczenie w budowaniu tożsamości grupowej. Znana jest jego formuła „kto mówi tak jak my, jest jednym z nas”, z której wynika następująca implikacja wykluczająca: „kto nie mówi tak, jak my, nie należy do nas”[27].

Pomimo iż Europejczyków łączy podobna ewolucyjna przeszłość, są to ludzie, którzy posługują się różnymi językami. Liczba języków używanych na kontynencie europejskim wynosi około dwustu. Korzyści, jakie wynikałyby z jednego wspólnego języka doskonałego, są oczywiste. Podstawowym źródłem, dla którego Europejczycy od dawna poszukują języka doskonałego, jest niedoskonałość języków już istniejących, za pomocą których nie zawsze można wyrazić myśli w sposób jasny i zrozumiały. Na kontynencie europejskim pierwsze rozważania na temat języka doskonałego przypadają na przełom wieków XIII i XIV. Wówczas wspólny język umożliwiłby nieograniczony handel oraz kontakty naukowe

[21] J. Bartmiński, dz. cyt., s. 15-16, 19.
[22] J. Żarnowski, *Ojczyzną był język i mowa*, Warszawa 1978, s. 264.
[23] B. Suchodolski (oprac.), *Polska i Polacy*, Warszawa 1981, s. 227.
[24] U. Eco, dz. cyt., s. 30-31, 33.
[25] J. Bartmiński, dz. cyt., s. 15, 19.
[26] U. Eco, dz. cyt., s. 357.
[27] E. Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, Warszawa 1978, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, cyt. za: J. Bartmiński, dz. cyt., s. 12.

i religijne[28]. Jean Paul van Bendegem zauważa, iż jedną z głównych przyczyn poszukiwania języka doskonałego jest chęć usprawnienia komunikacji międzyludzkiej. Autor wyróżnia przy tym trzy podstawowe powody poszukiwań takiego języka: filozoficzne, naukowe oraz religijne[29].

Z filozoficznego punktu widzenia język doskonały powinien służyć postępowi w nauce oraz zwalczać zacofanie. Większość projektów filozoficznych języków doskonałych, do których zalicza się przede wszystkim języki aprioryczne, powstało na Wyspach Brytyjskich w XVII w. Anglicy opowiadali się za odrzuceniem łaciny, którą kojarzono zbyt mocno z Kościołem katolickim. Poszukiwali natomiast odpowiedniego słownictwa, za pomocą którego można opisać nowe odkrycia naukowe.

Gottfried Wilhelm Leibniz oraz Izaak Newton dążyli do stworzenia języka naukowego, który sprostałby wymaganiom stawianym przez ówczesną naukę. Język naukowy miał być używany do opisu wiedzy. Rudolf Carnap pragnął stworzyć uniwersalny język nauki, zrozumiały dla wszystkich, a zarazem logicznie doskonały.

W poszukiwaniu języka doskonałego upatruje się również chęć powrotu do porządku rajskiego, sprzed budowy Wieży Babel. To język, który Adam otrzymał od Boga. Kościół odrzuca wszelkie próby rekonstrukcji języka doskonałego, gdyż upatruje w tym próbę naśladowania Boga przez człowieka.

Każdy język doskonały powinien być funkcjonalny, praktyczny oraz uniwersalny[30]. Język funkcjonalny powinien wyrażać naturę rzeczy[31] i służyć do tego, do czego został stworzony. Takim językiem może być np. język pierwszego człowieka w raju, gdyż służył do nazwania wszystkiego, co zostało stworzone przez Boga. Również projekty języków apriorycznych i logicznych posiadają tę cechę. Do drugiej właściwości języków doskonałych należy ich praktyczność. Językami praktycznymi są głównie języki optyczne, czyli ideograficzne, które posługują się obrazem, jak również języki piktograficzne, czyli „zdanio-rysunki". Ich adresatem są oczy, a nie uszy człowieka. Trzecią, ostatnią cechą języków doskonałych jest ich uniwersalność. Należy stworzyć język, który byłby zrozumiały dla wszystkich i którym wszyscy mogliby się porozumiewać. Taki język można nazwać idealnym językiem uniwersalnym. Językami uniwersalnymi są głównie XIX-wieczne międzynarodowe języki pomocnicze, takie jak volapük, esperanto oraz ido, których celem

[28] E. Kulczycki, dz. cyt., s. 65, 67, 71.
[29] J. P. van Bendegem, *Why do so many people search so desperately for a universal language (and fortunately fail to find it)?*, Antwerpen 2004, s. 93-94.
[30] E. Kulczycki, dz. cyt., s. 66, 68.
[31] J. Kopania, *Descartes i Kant o użyteczności poznawczej języka naturalnego*, Warszawa 1996, s. 38.

było ułatwienie kontaktów międzynarodowych oraz usprawnienie spotkań o charakterze gospodarczym, naukowym jak również politycznym. Międzynarodowe języki pomocnicze zakładały przede wszystkim uproszczenie struktur gramatycznych oraz uwspólnienie leksyki. Nie oznacza to jednak, że język uniwersalny zawsze implikuje doskonałość[32]. Włoski filozof i poeta romantyczny Giacomo Leopardi uważał, że:

> Język ściśle uniwersalny, jakikolwiek by on był, musiałby na pewno być z konieczności i ze swej natury, najbardziej niewolniczym, ubogim, nieśmiałym, monotonnym, zuniformizowanym, oschłym i brzydkim językiem, najmniej odpowiednim do wyrażania każdego rodzaju piękna, obcym wyobraźni i najmniej od niej zależnym, co więcej, najbardziej od niej w każdy sposób oddzielonym, najbledszym, bezdusznym i martwym, jaki w ogóle można sobie wyobrazić; szkielet, cień języka […] martwy, nawet jeśli powszechnie używany i rozumiany, bardziej martwy niż którykolwiek z tych języków, którymi się już nie pisze i nie mówi[33].

Historia chrześcijańskiej kultury europejskiej, ukształtowana przez Biblię, ma nad innymi kulturami tę przewagę, iż opowiadanie o niej można rozpocząć od samego początku. W europejskim kręgu kulturowym stworzenie świata było zjawiskiem językowym, dlatego jego poznanie oraz zrozumienie dokonuje się także za pomocą języka[34]. Pierwszy przemówił Bóg, który, tworząc świat, rzekł: „Niechaj się stanie światłość" (Rdz 1,3-8)[35]. Bóg jako Stwórca Ziemi oraz pierwszego języka nadał wszystkiemu status ontologiczny. W *Księdze Rodzaju* Bóg zwraca się po raz pierwszy do Adama i Ewy, oddając im pod opiekę wszelkie dobra ziemskiego raju oraz zakazując spożywania owocu z drzewa poznania dobra i zła. Nie wiadomo natomiast, jakim językiem przemawiał Bóg do pierwszych ludzi. Wulgata – łacińska wersja Biblii, która miała ogromne znaczenie dla kultury europejskiej, nie wyjaśnia, w jaki sposób Adam nadawał zwierzętom nazwy. Pierwsze słowa Adama wypowiedziane do Ewy brzmiały: „Ta dopiero jest kością z moich kości i ciałem z mego ciała! Ta będzie się zwała niewiastą" (Rdz 2,23). Do wątku językoznawczego nawiązuje również rozdział 10 *Księgi Rodzaju*, w którym czytamy o potomstwie Jafeta, syna Noego: „Od nich pochodzą mieszkańcy wybrzeży i wysp, podzieleni według swych krajów i swego języka, według szczepów i według narodów" (Rdz 10,5). Podobne słowa odnoszą się do synów Chama i Sema. W rozdziale 11,1 *Księgi Rodzaju* czytamy: „Mieszkańcy całej ziemi mieli jedną mowę, czyli jednakowe słowo" (Rdz 11,1). Niestety ludzie postanowili zbudować Wieżę Babel, której „wierzchołek będzie sięgał nieba" (Rdz 11,1). Pan Bóg, aby ukarać pychę ludzką, postanowił pomieszać języki, aby jedni nie rozumieli drugich. Następnie rozproszył wszystkich po całej Ziemi. Dwa pierwsze odniesienia do Biblii skłaniają do refleksji.

[32] E. Kulczycki, dz. cyt., s. 66-67, 69.
[33] G. Leopardi, dz. cyt., cyt. za: U. Eco, dz. cyt., s. 317.
[34] E. Kulczycki, dz. cyt., s. 70.
[35] Wszystkie cytaty z Pisma Świętego za: *Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3 popr., Poznań 1980.

O wielojęzyczności Pismo Święte wspomina jeszcze przed Wieżą Babel, która najsilniej od wieków działała na wyobraźnię ludzką. Dowodem tego są liczne dzieła sztuki przedstawiające wyobrażenia wieży. Pomieszanie oraz wielość języków opisanych w Biblii należy interpretować jako klątwę Boga[36].

Wielu badaczy Pisma Świętego uważa, że językiem pierwszym, doskonałym był język hebrajski[37]. Wskazywano, iż „wszystkie języki mają niezaprzeczalną siłę twórczą – pod warunkiem jednak, że staną się cząstką języka świętego, że umieści się je w formie hebrajskiej pisowni"[38].

Nie tylko w Biblii można znaleźć wątki wielojęzyczności świata. Wielość języków obecna jest również w rozmaitych mitologiach[39], w których jest nieszczęściem, a zarazem słabością ludzkości. Zdaniem Platona ludzie byliby najbardziej uszczęśliwieni, gdyby bogowie obdarowali ich jednym wspólnym językiem. Starożytni Persowie wierzyli, że ludzkość pewnego dnia doczeka się wspólnego języka w królestwie Ormuzdowym, które było symbolem jasności, mądrości, piękna oraz prawości. W wielu kulturach, np. w Środkowej Ameryce i w Meksyku, można odnaleźć analogie do opowieści o Wieży Babel – pomieszanie języków było karą dla rodu człowieczego, a wielojęzyczność stała się niewątpliwie przeszkodą w kontaktach międzyludzkich[40].

Historia kultury europejskiej jest heterogeniczna. Grecy w okresie klasycznym nazywali ludy mówiące innymi językami, niż językiem greckim, *barbaroi*, co oznaczało mówiących bełkotliwie, czyli niezrozumiale. Dla filozofów greckich greka była językiem myśli. Język grecki wraz z podbojami Aleksandra Wielkiego otrzymuje status języka ujednoliconego, wspólnego dla wszystkich, zwanego *koinè*. W czasach Arystotelesa greka jest upowszechniana przez szkoły gramatyki, stopniowo stając się na terenach śródziemnomorskich i wschodnich językiem oficjalnym. W dominacji rzymskiej język grecki utożsamiany jest z językiem kultury oraz używany zarówno przez intelektualistów rzymskich w uczonych tekstach filozoficznych, jak również przez kupców i dyplomatów. Greka jest też językiem przekładu pierwszych treści chrześcijańskich oraz teologicznych dyskusji pierwszych Ojców Kościoła. W czasach gdy *koinè* dominuje w basenie Morza Śródziemnego, łacina zaczyna pełnić rolę języka uniwersalnego w podbitej przez rzymskie legiony Europie. Z czasem staje się językiem chrześcijańskiego Cesarstwa zachodniego. W owym czasie

[36] U. Eco, dz. cyt., s. 17-19.
[37] E. Kulczycki, dz. cyt., s. 70.
[38] Ch. Mopsik, *Kabała*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 2001, s. 120.
[39] U. Eco, dz. cyt., s. 20.
[40] E. Kulczycki, dz. cyt., s. 65, 68-69.

Europejczycy posługują się zarówno greką, jak i łaciną. Początkowo barbarzyńcy utożsamiani byli z tymi, którzy nie potrafili wyartykułować słów. W III wieku ów bełkot *barbaroi* staje się językiem świętym, tajemniczym oraz niezgłębionym[41]. Diogenes Laertios w *Żywotach i poglądach słynnych filozofów* w Księdze I pisze: „Powiadają niektórzy, że filozofia narodziła się u ludów barbarzyńskich. Jako dowód przytaczają perskich magów, babilońskich czy asyryjskich Chaldejczyków, indyjskich gymnosofistów oraz celtyckich i galackich druidów"[42]. W owych czasach nikt nie próbował rekonstruować języka doskonałego, a marzenie o stworzeniu języka zrozumiałego dla wszystkich pojawia się sporadycznie.

Gdy chrześcijaństwo stało się religią państwową, oba języki: greka i łacina miały podobny status. Wielki Ojciec Kościoła katolickiego, Św. Augustyn – interpretator Pisma Świętego znał Biblię tylko z łacińskich przekładów, gdyż barierą językową okazała się dla niego nieznajomość języka hebrajskiego oraz niewielkie pojęcie o grece. W pewnym sensie myśli on o języku doskonałym, ale takim, którego znakami nie są słowa, lecz rzeczy same. Dla niego świat jest księgą napisaną ręką Stwórcy. Kilka wieków później Izydor z Sewilli uzna, że językami świętymi są hebrajski, grecki i łaciński. Jego stwierdzenie wynika z trójjęzycznego napisu na krzyżu.

Wraz z upadkiem Cesarstwa rzymskiego oraz końcem późnego średniowiecza na terenie dzisiejszej Europy kształtują się nowe języki: bałkanoromański, galloromański, iberoromański oraz italoromański. Lud nie posługuje się już łaciną, a elita intelektualna używa jej tylko w piśmie. Następnie pojawiają się teksty w językach germańskich i romańskich. W stuleciach, zwanych wiekami ciemnymi, obserwujemy powtórkę z opisywanej Wieży Babel. Otóż Europejczycy zaczynają przemawiać w nowych językach, które początkowo spotykają się z dezaprobatą. W XVIII wieku palma pierwszeństwa przypada językowi francuskiemu. Wśród Francuzów można zauważyć pewnego rodzaju głuchotę kulturową na wielość języków, która będzie trwać przez cały wiek XIX[43]. Językiem francuskim posługiwała się, mniej lub bardziej biegle, większość wykształconych ludzi. W tym języku spisywano akty międzynarodowe, a w drugiej połowie XIX wieku w instytucjach, organizacjach oraz związkach o zasięgu międzynarodowym środkiem porozumiewania się był właśnie język francuski. Szybko okazało się jednak, iż gospodarka i polityka brytyjska, a później amerykańska, stała się tak bardzo konkurencyjna, że natychmiast wzrosło znaczenie języka angielskiego. Dominacja języka angielskiego przypada

[41] U. Eco, dz. cyt., s. 20-27.
[42] D. Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, Warszawa 1968, s. 3.
[43] U. Eco, dz. cyt., s. 20-27, 356.

na wiek XX i XXI. Wprawdzie język angielski ustępuje miejsca chińskiemu pod względem liczby ludzi uważających go za język ojczysty, niemniej jednak w pozostałych dziedzinach zdecydowanie wiedzie prym nad innymi językami. Nie ulega wątpliwości, że nie tylko kryterium demograficzne ma wpływ na rolę danego języka w świecie. O jego znaczeniu decydują również czynniki ekonomiczne, kulturowe oraz polityczne[44].

Kultura europejska od początku swojego istnienia pozostawia ślady refleksji nad wielością języków. Poszukiwanie języka doskonałego w europejskim kręgu kulturowym przyjmowało zawsze formę odpowiedzi na różnice religijne i polityczne oraz trudności w kontaktach handlowych. Zarysowana historia naszego kontynentu jest ważnym rozdziałem naszych dziejów. Europa od wieków cierpiąca na wielojęzyczność starała się znaleźć na nią skuteczne lekarstwo. W przeszłości, próbując odnaleźć język Adama i Ewy, oraz w przyszłości, chcąc zrekonstruować taki język myśli, który będzie równie doskonały jak zagubiona mowa z ziemskiego raju[45].

Kartezjusz – jeden z najwybitniejszych uczonych XVII wieku, prekursor nowożytnej kultury umysłowej, uważał, iż możliwe jest skonstruowanie języka doskonałego, którego struktura byłaby odwzorowaniem struktury myślenia[46]. Wychodził z założenia, że taki język powinien mieć jednolitą deklinację i koniugację oraz nie wykazywać nieregularności. W tworzeniu materiału leksykalnego pomagałyby afiksy, za pomocą których można by było wyrazić wszelkie myśli. Zdaniem Kartezjusza język ten powinien odznaczać się prostotą, tak by nawet ludzie niewykształceni byli w stanie nauczyć się go w sześć miesięcy[47].

Do początku XIX wieku ludzie byli przywiązani do swojego miejsca zamieszkania, które było granicą poznania ich świata. Nie odbywali zbyt długich podróży, gdyż kolej żelazna była zbyt droga. Jedynym ich środkiem transportu był koń. U schyłku XIX wieku nastąpił szybki rozwój środków komunikacji. Ludzie masowo wyjeżdżali do innych krajów w celach ekonomicznych, handlowych i naukowych[48]. Wielkie europejskie mocarstwa zaczęły uprawiać politykę międzykontynentalną, a europejski handel obejmował cały świat. Zrodziło to potrzebę stworzenia języka uniwersalnego, zrozumiałego dla wszystkich, a przy tym doskonałego. Louis Couturat oraz Leopold Leau uważają, że projekt desygnowania jednego ze znanych języków naturalnych do rangi języka międzynarodowego jest utopijny. Za przykład podają łacinę, która ich zdaniem jest szczególnie nieodpowiednia. Badacze

[44] J. Żytyński, *Esperanto i esperantyści*, Warszawa 1987, s. 25-26.
[45] U. Eco, dz. cyt., s. 28-29.
[46] E. Kulczycki, dz. cyt., s. 72-73.
[47] J. Żytyński, dz. cyt., s. 41-42.
[48] E. Kulczycki, dz. cyt., s. 69, 75.

wskazują na liczne wady tego języka: zbyt duża liczba homonimów, zamieszanie spowodowane odmianą przez przypadki, trudności w odróżnieniu rzeczowników od czasowników, brak rodzajnika nieokreślonego, zbyt dużo nieregularności składni. Tym samym należało stworzyć język sztuczny, który musiał być podobny do języków już istniejących, a jednocześnie pozostawać neutralny. Taki język powinien zostać wypromowany na arenie międzynarodowej oraz zyskać aprobatę poszczególnych narodów[49]. Ponadto powinien służyć komunikacji ponadetnicznej oraz wyrażać się łatwością przyswojenia zarówno gramatyki, jak i leksyki[50].

W europejskim kręgu kulturowym można wyróżnić trzy najważniejsze języki, które początkowo pełniły funkcję międzynarodowych języków pomocniczych. Są to volapük, esperanto oraz ido, które powstały na przełomie XIX i XX wieku. Zdaniem ich twórców miały być one funkcjonalne, praktyczne, uniwersalne, a tym samym doskonałe[51].

W roku 1887 Komisja Amerykańskiego Towarzystwa Filozoficznego w Filadelfii, założonego w 1743 roku przez Benjamina Franklina, określiła 5 warunków, które powinien spełniać język międzynarodowy. Powinien on być przede wszystkim zrekonstruowany na podstawie jednego z sześciu języków aryjskich: angielskiego, francuskiego, hiszpańskiego, niemieckiego, rosyjskiego bądź włoskiego. Ortografia języka międzynarodowego powinna być fonetyczna, a alfabet łaciński. Co więcej taki język powinien zawierać 5 samogłosek: a, e, i, o, u, oraz bazować na prostej gramatyce, na przykład jak język angielski[52].

Należy zauważyć, że podstawą do stworzenia języka doskonałego miały być języki naturalne. Istotnymi kryteriami ich budowy była uproszczona gramatyka oraz słownictwo przypominające wyrazy języków już istniejących. Zarówno volapük, esperanto jak również ido należały do grupy języków aposteriorycznych, gdyż ich powstanie było rezultatem analizy porównawczej oraz rozważnej syntezy języków naturalnych.

Przyjmuje się, że pierwszym językiem pomocniczym, który zyskał rozgłos międzynarodowy, był volapük, który został stworzony w roku 1879 przez niemieckiego duchownego katolickiego, Johanna Martina Schleyera[53]. Nazwa „volapük" oznaczająca język światowy jest wynikiem przekształceń angielskich słów „world" i „speak" na „vol" i „pük"[54]. Twórca volapüku zakładał, że język ten będzie narzędziem zjednoczenia i braterstwa wszystkich ludzi na świecie. Volapük za swój językowy wzorzec uznaje

[49] U. Eco, dz. cyt., s. 331-333.
[50] J. Żytyński, dz. cyt., s. 12.
[51] E. Kulczycki, dz. cyt., s. 75-76.
[52] J. Żytyński, dz. cyt., s. 44-45.
[53] U. Eco, dz. cyt., s. 332-333.
[54] J. Żytyński, dz. cyt., s. 44.

fonetyczny język angielski, chociaż w słownictwie widać wiele analogii do języka niemieckiego. Alfabet składa się z 28 liter, a każdej literze odpowiada jedna głoska. Nie ma głoski „r", gdyż jego twórca uważał, że nie wypowiedzą jej Chińczycy. Johann Martin Schleyer nie wiedział natomiast, że ludność orientalna jest w stanie wymówić spółgłoskę „r", ale ma problem z odróżnieniem jej od „l". Wyeliminowanie „r" prowadziło do licznych deformacji słów przejętych z języków naturalnych: z niemieckiego słowa „Berg" oznaczającego „górę" powstało „bel", a angielskie określenie ognia „fire" zmodyfikowano do „fil". Wykorzystywanie podobieństw leksemów w różnych językach jest cechą aposteriorycznośći. Nie zawsze jednak wynika z tego korzyść. Podobieństwa często prowadzą jednak do nieścisłości semantycznych, gdyż ludy romańskie słowo „bel" kojarzyły z „pięknem", a ludy germańskie z „górą". W volapüku akcent pada zawsze na ostatnią sylabę. Gramatyka oparta jest na deklinacji, rodzaj męski jest podstawą stworzenia rodzaju żeńskiego, wszystkie przymiotniki zawierają sufiks „-ik" („gud"=„dobroć", „gudik"=„dobry"), a stopień wyższy tworzony jest za pomocą sufiksu „-um". Dziesiątki pochodzą od liczebników głównych, do których dodaje się „-s" („bal"=„jeden", „bals"=„dziesięć"). Sufiks „-av" definiuje dziedzinę wiedzy („stel"=„gwiazda", „stelav"=„astronomia"). W volapüku niestety można dostrzec pewne nieścisłości w obszarze leksyki. Przedrostek „lu-" służy do wyrażenia pewnej niższości, dlatego jeżeli „vat" oznacza „wodę" to jakie znaczenie przypisać słowu „luvat"? Czy należy przyjąć, że oznacza „urynę", czy może „brudną wodę"? „Mucha" to „flitaf" czyli „zwierzę latające", a przecież również ptaki i pszczoły posiadają zdolność latania. Początkowo volapük zyskał uznanie tylko w południowych Niemczech i we Francji. W krótkim czasie objął swym zasięgiem cały świat. W 1889 roku istnieją w Europie, Australii oraz w obu Amerykach 283 kluby, które propagują naukę volapüku, wydają czasopisma oraz dyplomy. Język błyskawicznie zyskuje miano języka międzynarodowego. W owym czasie twórca volapüku napotyka niestety liczne słowa krytyki pod adresem swojego języka. Zdaniem Louisa Couturata i Leopolda Leau volapük nie jest językiem apriorycznym, gdyż zapożycza rdzenie z różnych języków naturalnych. Co więcej badacze uważają, że nie jest on również językiem aposteriorycznym, ponieważ owe rdzenie poddaje systematycznym modyfikacjom, które zmieniają je nie do poznania. Johann Martin Schleyer dążył do stworzenia języka, którego leksyka nie byłaby podobna do żadnej ze znanych języków naturalnych[55]. Tym samym volapük w następstwie silnych zniekształceń materiału leksykalnego stał się językiem trudnym do opanowania. Nawet nazwy geograficzne zostały radykalnie przekształcone:

[55] U. Eco, dz. cyt., s. 333-335.

„Flen" oznaczał „Francję, „Filop" „Afrykę", a „Lap" „Alpy". Warto zauważyć, że słownictwo w formie oryginalnej bądź mało zmienionej, jak „klub" – „klub", „sal" – „sól" czy „vin" – „wino", występowało sporadycznie. Nie dziwi więc fakt, iż większość zwolenników volapüku, nie wyłączając samego autora, nie władała nim biegle oraz często korzystała ze słowników. Nawet na oficjalnych zebraniach i zjazdach przeważnie wyrażano myśli w innych językach[56]. Z powodu trudności w opanowaniu tego języka został on poddany różnorakim modyfikacjom, restrukturyzacjom oraz uproszczeniom. Tym samym zaburzono koncepcję jego autora. Niestety taki jest los każdego języka, który zachowuje swoją pierwotną czystość do momentu, gdy nie stanie się własnością ludzi, którzy doprowadzą do jego „babelizacji"[57]. W październiku 1887 roku Amerykańskie Towarzystwo Filozoficzne w Filadelfii powołało komisję do zbadania volapüku. Niestety projekt Schleyera oceniono negatywnie, gdyż nie spełniał warunków języka międzynarodowego. Komisja natomiast pozytywnie przyjęła projekt doktora Ludwika Zamenhofa, który zaproponował język esperanto[58].

Nazwa „esperanto" pochodzi od pseudonimu autora, który swe dzieło *Język międzynarodowy. Przedmowa i podręcznik kompletny* podpisał: Doktor Esperanto. Ów podpis należy interpretować jako „doktor mający nadzieję". Ludwik Zamenhof przyszedł na świat w 1859 roku[59]. Urodzony w Białymstoku i wychowywany w rodzinie żydowskiej od małego obcował z wielojęzycznością, gdyż w jego rodzinnym mieście mieszkali zarówno Niemcy, Polacy, Rosjanie jak i Żydzi. Wielojęzyczna społeczność Białegostoku oraz zamiłowanie ojca – Marka Zamenhofa – do języków obcych z pewnością wpłynęły na rozbudzenie w młodym wówczas w Ludwiku Zamenhofie zainteresowań lingwistycznych. Twórca esperanto dość szybko zauważył, że każdy z narodów zamieszkujących „miasto czterech wyznań" był niestety wrogo nastawiony do innych, a różność języków jest główną przyczyną rozdzielenia ludzkiej rodziny na wrogie części. Rozmaite języki potęgowały wzajemną nienawiść i uprzedzenia oraz pogłębiały wrogość wobec odmiennych kultur i tradycji. Tym samym Zamenhof pragnął stworzyć wspólny język dla wszystkich, który nie tylko ułatwiłby komunikację, ale również przybliżyłby ludzi w „duchu braterstwa i pokoju". Idea stworzenia języka idealnego zakiełkowała w rodzinnym mieście młodego wówczas Zamenhofa, który był przekonany, że w przyszłości wynajdzie wspólny język i nakłoni wszystkie ludy do posługiwania się nim dla wspólnego dobra. Twórca esperanto pragnął wypracować możliwie najprostszy do nauczenia się język, który zawierałby w sobie pierwiastki licznych

[56] J. Żytyński, dz. cyt., s. 44.
[57] U. Eco, dz. cyt., s. 334.
[58] J. Żytyński, dz. cyt., s. 44-45.
[59] U. Eco, dz. cyt., s. 338.

„skłóconych ze sobą" języków narodowych[60]. Jego pracę można więc określić jako próbę kodyfikacji języka ogólnoeuropejskiego, bazującego na żywych językach europejskich oraz łacinie[61]. Alfabet esperanto składa się z 28 liter. Każdej literze odpowiada tylko jedna głoska, tak jak każdej głosce odpowiada tylko jedna litera. Akcent jest stały i pada na przedostatnią sylabę. Esperanto zakładał optymalizację gramatyki, dlatego między innymi wyróżnia się tylko jeden rodzaj gramatyczny. Każdy rzeczownik w esperanto ma rodzajnik „la": „la abelo" („pszczoła"), „la homo" („człowiek"), „la libroj" („książki"). Nie ma rodzajnika nieokreślonego. Rodzajnik nie występuje przed nazwami własnymi. Zamenhof tworzył własne wyrazy na bazie języków europejskich, poszukując wspólnych rdzeni, a tym samym zrozumiałych dla mówiących w wielu językach, np. rosa, rose, roza, róża. Wyrazy, które nie miały wspólnych korzeni, były tworzone według kryterium dystrybucyjnego, które dawało pierwszeństwo językom romańskim, a później germańskim i słowiańskim. Dzięki tym zabiegom użytkownik któregokolwiek z języków europejskich odnajdzie w esperanto wiele wyrazów identycznych bądź podobnych do leksemów języka ojczystego. W esperanto występują liczne złożenia, przy czym ich autor, tworząc je, starał się wykorzystać jak najmniejszą liczbę rdzeni. Zasada tworzenia złożeń opiera się na regule, by słowo „główne" następowało po słowie „drugorzędnym". Skoro „biurko" jest przede wszystkim stołem, tylko wtórnie służącym do pisania, w języku esperanto jego odpowiednik brzmi „skribotablo". Dzięki tej zasadzie można tworzyć liczne neologizmy o natychmiast rozpoznawalnej semantyce. Wszystkie rzeczowniki w liczbie pojedynczej mają końcówkę „-o", której nie należy utożsamiać z rodzajem męskim. Aby utworzyć rodzaj żeński, należy przed końcówką „-o" wstawić sufiks „-in-": „mężczyzna/kobieta" = „la vir-o/la vir-in-o", „ojciec/matka" = „la patr-o/la patr-in-o". Liczbę mnogą tworzy się za pomocą końcówki „-j", dodawanej do liczby pojedynczej: „ojcowie/matki" = „la patro-j/la patrino-j". Przykładowo uczący się języka włoskiego musi zapamiętać 3 różne wyrazy określające pokrewieństwo, które nie są do siebie podobne: „padre" – „ojciec", „suocero" – „teść", „genitori" – „rodzice". W esperanto natomiast od rdzenia „patr-" łatwo utworzyć przeróżne pokrewieństwa: „patro" – „ojciec", „bo-patro" – „teść", „ge-patro-j" – „rodzice". Ważną zasadą gramatyczną jest również regularne stosowanie prefiksów i sufiksów. Przykładowo wszystkie profesje i inne rodzaje aktywności mają sufiks „-isto": „dent-isto" – „dentysta". Aby utworzyć przymiotnik, wystarczy do rdzenia dołączyć sufiks „-a": „patr-a" – „ojcowski". W liczbie mnogiej przymiotnik otrzymuje końcówkę „-aj", która jest zgodna z rzeczownikiem liczby mnogiej:

[60] T. Wiśniewski, *Ludwik Zamenhof*, Białystok 1987, s. 11-17.
[61] J. Żytyński, dz. cyt., s. 39.

„bon-aj patro-j" – „dobrzy ojcowie". Uproszczeniu uległy również formy czasowników w czasach gramatycznych. Wyróżniono jedną, wspólną końcówkę dla wszystkich czasowników, jeden czas przeszły, teraźniejszy oraz przyszły, jeden tryb warunkowy oraz tryb rozkazujący. Esperanto nie jest językiem fleksyjnym, mimo to zachował biernik, który otrzymuje się poprzez dodanie do końcówki rzeczownika litery „-n", np.: „La patro amas la filojn". W ten sposób jego twórca chciał uniknąć nieporozumień znaczeniowych, do których często dochodzi w językach niefleksyjnych. To zdanie bez charakterystycznej dla biernika końcówki „-n" można byłoby rozumieć dwojako: „Ojciec kocha synów", albo „synowie kochają ojca". W języku esperanto użycie biernika rozstrzyga tę wątpliwość[62]. Warto zauważyć, że esperanto pod względem składni i stylu jest bliższe językom słowiańskim, natomiast pod względem leksyki jest podobne do języków romańskich i germańskich[63]. Projekt Ludwika Zamenhofa początkowo spotkał się z uznaniem tylko w krajach słowiańskich, ale dość szybko objął swym zasięgiem całą Europę. Żywe zainteresowanie wzbudził wśród ludzi wykształconych, filantropów oraz językoznawców. Język ten skupiał ludzi o odmiennych poglądach filozoficznych, politycznych i religijnych[64]. Aby zapewnić jedność języka i podkreślać decydującą rolę tradycji, corocznie organizowano kongresy esperanckie. Pierwszy z nich odbył się w 1905 roku, podczas którego uznano, że integralną częścią esperanto będzie *Fundamento de Esperanto*, który składa się z czterech części: wstępu Ludwika Zamenhofa, gramatyki podzielonej na szesnaście punktów, zestawu ćwiczeń oraz słownika zawierającego 1800 rdzeni. Zasady i przykłady zamieszczone w *Fundamento de Esperanto* zostały uznane za nienaruszalne[65]. Esperanto miał wielu znanych i cenionych na całym świecie zwolenników. Wśród nich warto wymienić lingwistów i filozofów, takich jak: Bertrand Russell, Giuseppe Peano, Jan Baudouin de Courtenay, Otto Jespersen[66]. Znany niemiecki dziennikarz Leopold Einstein w 1887 roku ogłosił, że esperanto jest najlepszym rozwiązaniem międzynarodowego problemu lingwistycznego. Natomiast jeden z badaczy nowoczesnego językoznawstwa, Max Müller, uznał esperanto za najlepszy projekt języka sztucznego. O sukcesie esperanto świadczyć może przede wszystkim powołane 15 grudnia 1908 roku towarzystwo Universala Esperanto-Asocio (Powszechnego Związku Esperanckiego), które zdaniem Zamenhofa stało się najważniejszą instytucją esperantyzmu posługującą się językiem esperanto. Zadaniem towarzystwa jest między innymi udzielanie

[62] U. Eco, dz. cyt., s. 341-344.
[63] J. Żytyński, dz. cyt., s. 58.
[64] U. Eco, dz. cyt., s. 339.
[65] J. Żytyński, dz. cyt., s. 61-62.
[66] U. Eco, dz. cyt., s. 340.

informacji w sprawach handlu, możliwości komunikacyjnych, turystyki oraz sytuacji na rynku pracy[67]. Obecnie Universala Esperanto-Asocio ma swoje przedstawicielstwa we wszystkich najważniejszych miastach na całym świecie. Warto również wspomnieć, że na esperanto przełożono arcydzieła literatury światowej, od Biblii po baśnie Andersena. Istnieje również oryginalna literatura napisana w tym języku oraz ponad sto tytułów czasopism i gazet. Język esperanto, jak każdy inny, niestety ulegał i ulega pewnym transformacjom oraz modyfikacjom w obrębie gramatyki i słownictwa. Nawet zwolennicy esperanto są świadomi, że ich język może ulec dialektalizacji, gdy rozprzestrzeni się na cały świat. O niedoskonałości esperanto może świadczyć fakt, iż każdy język sztuczny nie posiada własnego dziedzictwa historycznego z całym bogactwem intertekstualnym[68]. W książce Żytyńskiego *Esperanto i esperantyści* czytamy:

> Język jest tak głęboko związany z naszym poczuciem odrębności, że ludzie nie są skłonni przyznawać statusu prawdziwego języka środkowi wypowiadania się, który nigdy nie związał się z określonym narodem. Na esperanto reagują tak, jak gdyby chciało odebrać im narodową lub kulturową tożsamość. Podświadome rozumowanie przebiega mniej więcej tak: esperanto nie jest związane z żadną etniczną tożsamością, jeżeli je sobie przyswoję, przyjmę sposób myślenia i czucia nie związany z żadnym narodem. Stanę się więc kimś bez tożsamości etnicznej. Podobne rozumowanie odnosi się do kultury, która opiera się na języku i winna być wielowiekowa. Jeżeli więc uczyłbym się języka nie mającego takiej kultury, uczyłbym się czuć i myśleć bez kultury, stałbym się człowiekiem niekulturalnym[69].

Niedoskonałości języka esperanto widoczne są również w leksyce, gramatyce i stylistyce. Zamenhof jako pierwszy zajął stanowisko w tej sprawie. Uważał, że jeżeli jakiegoś słowa nie można odnaleźć w słowniku i nie da się go utworzyć zgodnie z zasadami słowotwórstwa międzynarodowego oraz zastąpić go innym określeniem, wówczas każdy ma prawo stworzyć nowe wyrażenie według własnego uznania. Jeżeli użytkownik esperanto napotka problem gramatyczny bądź stylistyczny, który nie był podejmowany we wcześniejszych rozważaniach autora, powinien sam ów problem rozwiązać, a swoje spostrzeżenia skonfrontować z innymi esperantystami, przy czym za słuszne należy przyjąć każde rozwiązanie, które nie jest sprzeczne z ustaloną gramatyką, słownictwem, z prawami logiki oraz ogólnie przyjętymi zasadami. Twórca esperanto wyrażał nadzieję, że nowe wyrazy będą tworzone tylko w ostateczności, gdy wyrażenie myśli za pomocą już istniejących leksemów stanie się niemożliwe. Procesy rozwojowe w esperanto mogą budzić niepokój[70].

[67] J. Żytyński, dz. cyt., s. 46, 73, 79, 81.
[68] U. Eco, dz. cyt., s. 340-341, 347, 351.
[69] J. Żytyński, dz. cyt., s. 37-38.
[70] Tamże, s. 60, 66.

Polski językoznawca, Zenon Klemensiewicz, tak wypowiedział się na ten temat:

> Rozumiem, że muszą powstawać nowe wyrazy dla określenia nowych desygnatów, nowych pojęć, nazw przedmiotów. Natomiast nie wydaje mi się rzeczą słuszną wprowadzanie do języka esperanto wyrazów nowych zastępujących dotychczasowe, zwłaszcza gdy naruszają one zasady tradycyjnego słowotwórstwa esperanckiego. Nad rozwojem esperanta jako języka winno się bardzo umiejętnie czuwać, aby z jednej strony nie krzepnąć w zastoju, który kłóci się z życiem, ale z drugiej strony przez wszelki liberalizm nie doprowadzić do bogactwa, które staje się kłopotliwym i w wyniku może naruszyć poważnie jedną z podstawowych zasad i zalet międzynarodowego języka, esperanta, tj. jego prostotę, jednoznaczność struktur słowotwórczych[71].

W roku 1907 roku komitet zajmujący się wyborem języka międzynarodowego uznał esperanto za najlepszy międzynarodowy język pomocniczy. Niestety było to esperanto w wersji zreformowanej, zwanej później ido. Ludwik Zamenhof określił decyzję komitetu mianem podstępu, a nawet zdrady. W literaturze przedmiotu niestety nie ma zbyt wiele informacji na temat tego języka. Być może wynika to z faktu, iż większość esperantystów pozostała wierna zasadzie Zamenhofa, która głosiła, że wszelkie udoskonalenia bądź wzbogacenia leksyki mogą być dokonywane zgodnie z regułami ustanowionymi przez twórcę esperanto w 1905 roku w *Fundamenta de Esperanto*. Tym samym ido nie był tak popularny jak projekty wcześniejsze[72].

Ido, nazywane także *esperanto reformita*, został utworzony w 1908 roku[73] przez Louisa Couturata. Nie ma on wprawdzie znaków diakrytycznych, które krytykowano w esperancie, jednakże jego formy gramatyczne są bardziej rozbudowane. Na przykład zamiast jednej końcówki bezokolicznika, tak jak ma to miejsce w przypadku esperanto, wyróżnia się aż trzy: „-ar", „-ir", „-or". Ponadto akcent oraz reguły gramatyczne wykazują nieregularność, która w projekcie Zamenhofa nie ma miejsca. Co więcej ogólnie przyjęte zasady dopuszczają szereg odstępstw, które sprawiają, iż ido nie jest łatwy do opanowania[74]. Należy zauważyć, że język ten swoim zasięgiem objął głównie kraje romańskie[75].

PODSUMOWANIE

Na zakończenie warto zastanowić się, czy należy dążyć do rekonstrukcji wspólnego języka, który otrzymałby miano języka doskonałego? Języka, który byłby zrozumiały dla

[71] Tamże, s. 66-67.
[72] U. Eco, dz. cyt., s. 341.
[73] B.D. Janikowska, *Ido*, [w:] *Encyklopedia Popularna PWN*, red. R. Łąkowski, Warszawa 1982, s. 286.
[74] J. Żytyński, dz. cyt., s. 48, 50.
[75] B.D. Janikowska, dz. cyt., s. 286.

wszystkich, nie tylko w Europie, ale także na całym świecie. Ludzie zdają sobie sprawę, że żaden język na Ziemi nie jest doskonały[76]. Ponadto wielu uważa, że historia języków doskonałych to pewien rodzaj utopii i ciągłych niepowodzeń[77]. Zdaniem Destutt de Tracy:

> gdyby […] ludy całej ziemi zgodziły się mówić tym samym językiem, nader szybko by się okazało, że używany na tysiące różnych sposobów, w tysiącach różnych krain, zmieniałby się i modyfikował, dając początek tysiącom różnych miejscowych dialektów, stopniowo się od siebie oddalających[78].

Umberto Eco podkreśla, iż cywilizacja wyposażona w międzynarodowy język, nigdy nie cierpi z powodu wielojęzyczności. Aktualnie ludność europejska, dyskutując o wspólnocie handlowej i politycznej, posługuje się różnymi językami, których liczba w ostatnim dziesięcioleciu znacznie wzrosła[79]. Wiaczesław Iwanow – rosyjski poeta, filozof oraz tłumacz, był przekonany, że „każdy język ustanawia pewien model wszechświata, pewien system semiotyczny rozumienia świata, i jeśli mamy 4000 różnych sposobów opisu świata, czyni to nas bogatszymi. Powinniśmy zajmować się ochroną języków, tak jak zajmujemy się ochroną środowiska"[80]. Co więcej „znajomość wielu języków jest rzeczą chwalebną, na co wskazuje przykład Katona, Mitrydatesa i apostołów"[81]. Należy zauważyć, że obecnie, w czasach globalizacji, wykształcony człowiek często z różnych powodów przyswaja i uznaje za własną, kulturę obcą oraz jej język, które stanowią część globalnej osobowości i tożsamości. Socjolog kultury Antonina Kłoskowska nazwała ten proces poliwalencją kulturową[82]. Nie ulega wątpliwości, że Europa powinna pozostać wierna swojej długoletniej historii. Każdy język europejski wyraża przecież ducha pewnej grupy etnicznej oraz jest nośnikiem tysiącletniej tradycji i kultury. Europejczycy posługujący się językiem swych przodków i własnej tradycji, wyrażają przy tym swoiste uniwersum kulturowe. Co więcej język wzbogaca się i krzepnie dzięki różnorodnym kontaktom z innymi kulturami. Nie dziwi więc fakt, że twórcy języków doskonałych, dążąc do wyeliminowania wad języków naturalnych, odkrywali wiele zalet istniejących systemów semiotycznych.
To pozwala nam z pewnością na zawsze pogodzić się z „przekleństwem" wspomnianej już wielokrotnie Wieży Babel[83].

[76] E. Kulczycki, dz. cyt., s. 69.
[77] U. Eco, dz. cyt., s. 28.
[78] D. de Tracy, *Éléments d'idéologie*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977, t. II, 6, s. 569, cyt. za: U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, tłum. W. Soliński, Gdańsk-Warszawa 2002, s. 346.
[79] U. Eco, dz. cyt., s. 21, 29.
[80] W. W. Iwanow, *Reconstructing the Past*, Los Angeles 1992, s. 4, cyt. za: U. Eco, dz. cyt., s. 353.
[81] U. Eco, dz. cyt., s. 353.
[82] A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 112.
[83] U. Eco, dz. cyt., s. 29, 350, 360, 366.

Bibliografia:

Arystoteles, *Metafizyka,* t. I, tłum. T. Żeleźnik, Lublin 1996.

Bartmiński Jerzy, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne,* Lublin 2009.

Biblia Tysiąclecia, wyd. 3 popr., Poznań 1980.

Bokszański Zbigniew, Piotrowski Andrzej, Ziółkowski Marek, *Socjologia języka,* Warszawa 1977.

Darski Józef Paweł, *Gramatyka niemiecka z uwagami konfrontatywnymi*, Poznań 2012.

Eco Umberto, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, tłum. W. Soliński, Gdańsk-Warszawa 2002.

Encyklopedia Popularna PWN, red. R. Łąkowski, Warszawa 1982.

Gleason Jean Berko, Bernstein Ratner Nan, *Psycholingwistyka*, tłum. J. Bobryk [i in.], Gdańsk 2005.

Kłoskowska Antonina, *Kultury narodowe u korzeni,* Warszawa 1996.

Kopania Jerzy, *Descartes i Kant o użyteczności poznawczej języka naturalnego*, Warszawa 1996.

Kruczek Zygmunt, *Europa. Geografia turystyczna*, Kraków 2008.

Kulczycki Emanuel, *Utopia języka doskonałego w europejskim kręgu kulturowym*, „Homo Communicativus" 2007, nr 2, s. 65-77.

Laertios Diogenes, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, Warszawa 1968.

Mopsik Charles, *Kabała*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 2001.

Piekot Tomasz, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków 2006.

Suchodolski Bogdan, *Polska i Polacy,* Warszawa 1981.

Tatarkiewicz Władysław, *O doskonałości*, Warszawa 1976.

Van Bendegem Jean Paul, *Why do so many people search so desperately for a universal language (and fortunately fail to find it)?*, Frank Brisard, Sigurd D'hondt & Tanja Mortelmans (eds.), Language and Revolution/Language and Time, Antwerp Papers in Linguistics, 106, Antwerpen: UA, Departement Taalkunde, 2004.

Wiśniewski Tomasz, *Ludwik Zamenhof*, Białystok 1987.

Żarnowski Janusz, *Ojczyzną był język i mowa,* Warszawa 1978.

Żytyński Józef, *Esperanto i esperantyści,* Warszawa 1987.

SŁAWOMIR KUŹNICKI

Rok Potopu Margaret Atwood – Boży Ogrodnicy i koniec świata

„Jestem sceptyczna jeśli chodzi o ludzi”[1], stwierdziła Margaret Atwood tuż po publikacji *Roku Potopu*, a sceptycyzm ten, choć obecny w całej jej twórczości, swoje apogeum zdaje się osiągać w ostatnich latach, szczególnie zaś w antyutopijnej trylogii, na którą składają się powieści: *Oryks i Derkacz* (2003), wspomniana już *Rok Potopu* (2009) oraz niewydana jeszcze w Polsce *MaddAddam* (2013). W trylogii tej kanadyjska autorka rozprawia się z problemami cywilizacyjnymi, tworzącymi całkiem reprezentatywny zestaw współczesnych frustracji, lęków i fobii. Są to chociażby zmiany klimatyczne, inżynieria genetyczna, masowy konsumpcjonizm, wszechobecność i wszechwładza korporacji czy powszechność przemocy i pornografii. Całe spektrum owych fobii można by za Fioną Tolan nazwać „popularną obecnie niepewnością związaną z pytaniami o naturę ludzką w świetle wcześniej niezrozumiałych postępów w dziedzinie genetyki”[2]. Sama Atwood zauważyła swego czasu, iż „nikt tak naprawdę nie jest w stanie przewidzieć przyszłości, jedyne co pozostaje, to przypatrywać się tendencjom i trendom”[3].

W wymiarze literackim trylogii Atwood przedstawia nam mniej więcej tę samą fabułę, ale opowiedzianą z kilku różnych punktów widzenia. Stąd też autorka określa powieści tego cyklu angielskim słowem *simultaneouel*[4]. W pierwszej odsłonie czytelnik poznaje opowieść z punktu widzenia Jimmiego/Yeti, najprawdopodobniej jedynego *homo sapiens sapiens*, który przeżył ekologiczny koniec świata. Ów nowy wspaniały świat teraz zamieszkują perfekcyjni w każdym calu, sztucznie wygenerowani przez jego przyjaciela Glenna/Derkacza ludzie, zwani od jego przydomka Derkaczanami. Z kolei w drugiej powieści na plan pierwszy wychodzą dwie inne bohaterki: Ren i Toby – w pierwszej odsłonie nieobecne. W zupełnie odmiennych od Jimmy’ego okolicznościach muszą walczyć o przetrwanie w czasach poprzedzających apokalipsę, jak i następujących już po niej. Stąd też za Katherine V. Snyder można

[1] S. McKay, *The Canadian novelist talks to Sinclair McKay about books and bees*, 20.08.2009, http://www.telegraph.co.uk/culture/books/6061404/Margaret-Atwood.html, dostęp dnia 20.02.2009. Jeśli nie podano inaczej, teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autora.

[2] F. Tolan, *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*, Amsterdam – New York 2007, s. 294.

[3] K. Whyte, *Payback Time*, http://web.ebscohost.com/ehost/detail?hid=113&sid=0d96ab6e-8f96-4e4e-84b4-4fadef575820%40sessionmgr112&vid=1&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=34803776, dostęp dnia 02.10.2008.

[4] Gra słów polega tu na dopasowaniu angielskiego przymiotnika *simultaneous*, (‘jednoczesny, równoczesny, symultaniczny’) do takich popularnych form narracji jak *prequel* (‘skupiający się na wydarzeniach wcześniejszych niż opisane w pierwowzorze’) i *sequel* (analogicznie – ‘prezentujący kontynuację wydarzeń z pierwowzoru’).

nazwać je „ocalałymi, zarówno dosłownie, jak i metaforycznie, zarówno przed jak i po potopie”[5]. Warto tu wspomnieć i o tym, że w drugim planie narracyjnym *Roku Potopu* pojawiają się i Jimmy, i Derkacz, znany wtedy jeszcze pod swoim prawdziwym imieniem Glenn. Potraktowanie fabuły w ten sposób pozwala pisarce „powiększyć perspektywę narracyjną”[6], jak nazywa to Fredric Jameson, zwracając jednocześnie uwagę na to, iż narracja *Roku Potopu* różni się od tej zastosowanej w *Oryks i Derkaczu*, gdyż prezentuje bardziej kolektywny punkt widzenia, szczególnie jeśli zestawić go z „jednostkową opowiastką części pierwszej”[7]. Co jednak ciekawe, oprócz punktów widzenia Ren i Toby, w *Roku Potopu* mamy do czynienia z jeszcze jedną perspektywą, nie tak oczywistą, nie tak bardzo rzucającą się w oczy, zakamuflowaną. Jest to punkt widzenia sekty Bożych Ogrodników, byłych naukowców związanych niegdyś z korporacjami, którzy buntując się przeciwko systemowi zdominowanemu przez owe korporacje, odrzucają większość jego materialnych dobrodziejstw, aby dobrze przygotować się na antycypowany koniec świata. Z nimi to mniej lub bardziej powiązane są obie wspomniane wyżej protagonistki. Oni też, wraz ze swoją ekologiczno-chrześcijańską filozofią, stanowią jeden z najciekawszych aspektów powieści.

„Dla nich jesteśmy pokręconymi fanatykami, którzy łączą w sobie fanatyzm żywieniowy, kiepskie rozeznanie w modzie i purytańskie nastawienie do zakupów, ale nie mamy nic, co chcieliby nam zabrać, więc nie jesteśmy dla nich terrorystami”[8] – oto jak charakteryzuje Bożych Ogrodników, tym razem akurat ironicznie, Adam Pierwszy, ich nieoficjalny lider. Boży Ogrodnicy, którzy pojawiają się już w marginalnej roli w *Oryks i Derkaczu*, są surową sektą eko-chrześcijańską, a tym samym kolejnym elementem anterglobalistycznej filozofii Atwood i jej walki ze światem zdominowanym przez różnego rodzaju korporacje. Istotnie, światem przedstawionym przez Atwood rządzą właściwie wyłącznie korporacje, takie jak KorpuSOKorp – rodzaj korporacyjnej milicji lub bezpieki w zależności od punktu widzenia, ZdrowoTech – firma farmaceutyczna testująca nowe leki na nieświadomych niczego pacjentach, SekretBurger – sieć *fast-food* sprzedająca nieznanego pochodzenia mięso, w tym także ludzkie, czy SeksMart – dom publiczny oferujący swoim klientom najwyższej jakości prostytucję i pornografię, również tę z udziałem nieletnich. Co ciekawe, przeciwstawiając się biernie takiej rzeczywistości (a więc stosując politykę *non-violence*),

[5] K. V. Snyder, *It’s the end of the world as we know it*, 20.04.2010, http://web.ebscohost.com/ehost/detail?hid=112&sid=e489f2cb-2a9e-44a0-a1f4-f1d9ef1682ce%40sessionmgr104&vid=1&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=f5h&AN=49020549, dostęp dnia 20.04.2010.
[6] F. Jameson, *Then You Are Them*, http://www.lrb.co.uk/v31/n17/fredric-jameson/then-you-are-them, dostęp dnia 10.09.2009.
[7] Tamże.
[8] M. Atwood, *Rok Potopu*, tłum. M. Michalski, Kraków 2010, s. 60.

Boży Ogrodnicy nie negują jej zupełnie, np. nie są zajadłymi wrogami wygenerowanych genetycznie nowych gatunków zwierząt: „Przyjaciele, czas Nazywania jeszcze się nie zakończył. Być może mierząc Bożą miarą, wciąż jeszcze mamy dzień szósty”[9], tłumaczy Adam Pierwszy podczas jednego ze swoich licznych kazań. Potwierdza to ich niejawną przeszłość: większość przywódców sekty to wysokiej klasy naukowcy, głównie powiązani z genetyką, którzy odrzucili niemoralne praktyki korporacji i wybrali życie pozbawione luksusów, jakie dotąd zapewniał im system. Z drugiej strony, ich stosunek do nowych, sztucznie stworzonych gatunków zwierząt można odczytać jako postawę z gruntu chrześcijańską. Mieszankę owych postaw, ich nową filozofię życiową można znaleźć chociażby w hymnach, które Atwood, czerpiąc inspiracje m.in. z Biblii, twórczości Williama Blake’a czy Emily Dickinson, stworzyła dla grupy, np.:

> Me ciało jest mi w życiu Arką,
> Której się Potop nie ima;
> Dla której wszystkie stworzenia są dobre
> I w sercu swym je zatrzyma.
> Tworzą tę Arkę komórki i geny,
> I niezliczone neurony,
> Złożył się na nią czas, który Adam
> Przedrzemał – lat miliony[10].

Trudno więc określić Bożych Ogrodników mianem fundamentalistów, a ambiwalentny stosunek do nauki i jej osiągnięć nie jest jedyną dziwną cechą sekty.

„Strzeż się słów. Uważaj co piszesz. Nie zostawiaj po sobie śladów […]. Pismo jest niebezpieczne, bo po nim piszącego mogą wyśledzić wrogowie, mogą go wytropić i skazać na podstawie jego słów”[11] – powyższe reguły nie tylko bezpośrednio nawiązują do wcześniejszej antyutopii Atwood, *Opowieści Podręcznej* (1985), ale również charakteryzują samych Bożych Ogrodników jako podziemną organizację, żyjącą w ciągłym lęku przed korporacjami i stylem życia przez nie proponowanym. Jednakże doktryna sekty daleka jest od jednowymiarowości, a wiele z jej praktyk, jakkolwiek pozornie samo-wykluczających się, można określić jako zaskakująco zdroworozsądkowe. W ciekawy sposób ambiwalencję tę tłumaczy Jameson:

> ta religia, ze swoimi prorokami, kazaniami, zakazami i Księgą Hymnów, wygląda zaskakująco dobrze: ekologiczne, wspólnotowe, dokładnie zorganizowane i zdecentralizowane zespoły, zwane Araratami; każdy z nich świetnie zaopatrzony na wypadek nadchodzącego Bezwodnego Potopu, jak i represji policyjnych, z wyposażonymi w komputery informatorami wewnątrz systemu, pomimo rzekomego regresywnego prymitywizmu. Funkcjonalna hierarchiczność

[9] Tamże, s. 23.
[10] Tamże, s. 107.
[11] Tamże, s. 15.

> (podział na Adamów i Ewy) jest tu strawna dzięki wspólnemu egalitaryzmowi i ułomnościom natury ludzkiej[12].

Owo pomieszanie metafizyki z racjonalnością widać chociażby w opowieści Adama Pierwszego o upadku człowieka, w której na jaw wychodzi naukowo-korporacyjna przeszłość przywódcy:

> Według Adama Pierwszego, Upadek Człowieka dokonywał się na wielu płaszczyznach. Najpierw będące naszymi przodkami Naczelne spadły z drzew. Potem, odchodząc od wegetarianizmu, popadły w mięsożerstwo. Następnie z poziomu instynktu obsunęły się w rozum, a stąd wpadły w technologię. Porzuciwszy proste sygnały, popadły w złożoną gramatykę, a tym samym w człowieczeństwo. Ze stadium nieznajomości ognia ześliznęły się w stadium posługiwania się ogniem, a potem bronią; ze stadium okresowych godów – w nieustającą seksualną szarpaninę. Z wyżyn szczęśliwego życia chwilą spadły w pełne udręczenia deliberowanie nad minioną przeszłością i odległą przyszłością.
> Spadanie wciąż trwa, jego trajektoria prowadzi coraz głębiej. Zassany w studnię wiedzy człowiek może już tylko pikować, coraz więcej poznając, ale nie stając się przez to szczęśliwszym[13].

Można więc zaryzykować tezę, że kredo Ogrodników zawiera się w dwóch nierozerwalnie związanych ze sobą słowach: szczęście i przetrwanie. Widać to w ich zwyczajach żywieniowych. Jako zdeklarowanymi wegetarianie nie rezygnują całkowicie z mięsożerności: „Pamiętajcie, że nic nie jest dla nas nieczyste, jeśli odczuwamy wdzięczność i prosimy o przebaczenie i jeśli sami ochoczo stajemy się częścią wielkiego łańcucha pokarmowego”[14]. Podobnie dzieje się z chrześcijańską doktrynalnością, która okazuje się z czasem, przynajmniej do pewnego stopnia, rodzajem zasłony dymnej. Potwierdzają to słowa Adama Pierwszego skierowane do sceptycznej Toby:

> Są religie, w których wiara poprzedza działanie […]. W naszej działanie poprzedza wiarę. Droga Toby, ty postępujesz tak, jakbyś już wierzyła. Jakbyś – to słowo wiele dla nas znaczy. Nie przestawaj żyć opierając się na nim, a wiara z czasem przyjdzie… Nie powinniśmy oczekiwać od wiary zbyt wiele. Ludzki rozum jest omylny, wszystko widzi przez szkło, zaciemnione[15].

Raz jeszcze zwycięża podejście pragmatyczne, co można spuentować retorycznym pytaniem postawionym przez Jamesona: „Czyż religia nie jest sama w sobie ideologią?”[16].

Nie może więc dziwić znacząca rola, jaką na kartach obu pierwszych powieści cyklu, Boży Ogrodnicy odgrywają w projekcie WyRaj autorstwa Glenna/Derkacza. Projekt ów zakłada całkowitą anihilację gatunku ludzkiego w takiej postaci, w jakiej go znamy i zastąpienie nową, genetycznie wytworzoną i ulepszoną wersją ludzi, zwanymi potocznie Derkaczanami

[12] F. Jameson, *Then You Are Them,* http://www.lrb.co.uk/v31/n17/fredric-jameson/then-you-are-them, dostęp dnia 10.09.2009.
[13] M. Atwood, *Rok Potopu*…, s. 213.
[14] Tamże, s. 143.
[15] Tamże, s. 191.
[16] F. Jameson, *Then You Are Them,* http://www.lrb.co.uk/v31/n17/fredric-jameson/then-you-are-them, dostęp dnia 10.09.2009.

lub Dziećmi Derkacza. Projekt zostaje zrealizowany, a fizycznie doskonali, piękni, łagodni, naiwnie racjonalni i całkowicie wegetariańscy Derkaczanie są jedynymi ludźmi, poza nielicznymi wyjątkami reprezentującymi „starą" rasę, którzy przeżywają apokalipsę. Co ciekawe, wiele cech Derkaczan zaprojektowanych przez ich twórcę przywodzi na myśl filozofię Bożych Ogrodników. Glenn/Derkacz pozostawał z nimi w stałym sekretnym kontakcie, będąc niejako ich wtyczką w świecie korporacji. W dodatku, właściwie dopiero w *Roku Potopu* na jaw wychodzą nie tylko owe powiązania, ale też rodzaj dziwnej fascynacji sektą i jej sposobem funkcjonowania, jaką, do bólu racjonalny, Glenn zdaje się przejawiać. Oto jak tę nienasyconą ciekawość Glenna/Derkacza opisuje Ren:

> Glenn już wtedy mnóstwo wiedział o Ogrodnikach, ale chciał wiedzieć więcej. Jak się żyło wśród nich na co dzień. Co robili, co mówili, w co tak naprawdę wierzyli. Kazał im śpiewać ich piosenki, chciał, żebym powtarzała mu, co Adam Pierwszy mówił w swoich przemówieniach z okazji świąt i dni świętych – nigdy się z nich nie śmiał […]. Zadawał pytania takie jak na przykład: „Więc uważają, że nie powinniśmy używać niczego co pochodzi z recyklingu… A co jeśli Korporacje przestaną produkować nowe rzeczy? Wszystkiego nam zabraknie". Czasami jego pytania były bardziej osobiste: „Czy gdybyś umierała z głodu, zjadłabyś zwierzę?", albo: „Czy twoim zdaniem Bezwodny Potop wydarzy się naprawdę?"[17].

Wydaje się zatem oczywistym, że to głównie swoiście rozumiany pragmatyzm i filozofia przetrwania były tymi elementami sekty, które interesowały Derkacza najbardziej. I mimo, że z metafizycznej strony Bożych Ogrodników zrezygnował zupełnie, nie sposób zbagatelizować ogromnego wpływu sekty na naukowca, zarówno jeśli chodzi o jego koncepcję nowego gatunku ludzkiego, jak i sam pomysł totalnej apokalipsy, niczym biblijny potop zmywającej z powierzchni Ziemi wszystkie elementy cywilizacji, którą Glenn uważał za całkowicie zepsutą i w gruncie rzeczy skończoną.

Rok Potopu jest zarówno rewizytą wątków fabularnych zapoczątkowanych w powieści *Oryks i Derkacz*, jak ich dopełnieniem i wzbogaceniem. Rozczaruje się jednak ten, kto po *Roku Potopu* oczekuje jakiegoś absolutnego zamknięcia opowieści. Jeanette Winterson komentuje to w następujący sposób:

> Atwood znakomicie opowiedziała na nowo swoją własną książkę, niejako przez inne usta. Koncentrując się na innych szczegółach, pokazała nam jak Jimmy i Glenn zostali – odpowiednio – Yeti i Derkaczem, i jak koniec – albo Koniec – może stać się nowym początkiem[18].

Innymi słowy, mimo że „zakończenie pierwszej części odwołuje się do zakończenia drugiej jak rym, który zmienia wszystko"[19], sama historia pozostaje równie nieskończona

[17] Tamże, s. 257.
[18] J. Winterson, *Strange New World*, http://www.nytimes.com/2009/09/20/books/review/Winterson-t.html?_r=1, dostęp dnia 20.09.2009.
[19] G. Beer, *„The Year of the Flood" Review*, http://www.theglobeandmail.com/news/arts/books/article1283648.ece, dostęp dnia 11.09.2009.

i otwarta. *Oryks i Derkacz* kończy się w momencie, gdy gorączkujący Jimmy zbliża się do innych ocalałych reprezentantów swojego gatunku (są to trzy osoby: albo przyjaciele, albo wrogowie – tego nie wiemy my, tego nie wie i on) mówiąc do siebie w myślach: „Godzina zero […]. Czas ruszać w drogę”[20]. Jakkolwiek wieloznaczne, słowa te na pewno nie stanowią zakończenia pozytywnego, co jedynie podkreśla antyutopijny charakter całości. Tolan widzi to w jeszcze szerszym kontekście:

> W *Oryks i Derkaczu* Atwood pyta nas o źródła ludzkości. […] swoją drugą antyutopię kończy w sposób charakterystyczny dla innych swoich powieści: niezdecydowaniem. To niedomknięcie zmusza czytelnika do zakwestionowania swoich własnych koncepcji na temat ludzkości, co jednocześnie czyni tekst dynamiczną przestrzenią introspektywnych wyborów etycznych. W swojej odmowie przedstawienia jasnego, pozytywnego rozwiązania, Atwood potwierdza przynależność swojej powieści do gatunku antyutopii[21].

Rok Potopu nie kończy się dużo bardziej pozytywnie, lecz w pewnym sensie potwierdza nadzieje Jimmy’ego: okazuje się, że nie tylko on przetrwał apokalipsę, są też inni, niektórzy być może dobrzy, niektórzy źli. Zakończenie drugiej części koncentruje się więc na szóstce ocalałych, wśród nich mamy dwóch groźnych kryminalistów oraz troje narratorów, łącznie z majaczącym w gorączce Jimmy’m. Słychać dziwną muzykę, najprawdopodobniej generowaną przez zbliżających się Derkaczan: „Cichą i odległą, ale przybliżającą się. To głosy wielu śpiewających ludzi. Widzimy migotanie ich pochodni, przebijające się ku nam poprzez ciemność drzew”[22]. Niemożliwym w tym momencie jest jednak odgadnięcie intencji klonów. Według Winterson „zakończenie *Roku Potopu* niesie nadzieję. Atwood wierzy w istoty ludzkie i lubi kobiety. Bo to dzięki Toby i Ren obie powieści posuwają się naprzód, nie dzięki genetycznie wytworzonym surogatom”[23].

Tak otwarcie feministyczna interpretacja korespondować może ze zdaniem samej Atwood na temat przyszłości rodzaju ludzkiego. Zaprzeczając nieco cytowanej tu na wstępie wypowiedzi, pisarka stwierdza: „Jestem optymistką w tym sensie, że wierzę, iż jeśli ludzie dowiedzą się w czym jest problem, to problem ten będą starali się naprawić”[24]. Można jednak, jak czyni to Jameson, odczytać ów zabieg narracyjny po prostu jako trik charakterystyczny dla przyjętej konwencji literackiej:

> Przyszłość opowieści musi pozostać otwartym pytaniem, tak jak i dalsze losy jej bohaterów. Prowadzi to do jeszcze jednego pytania gatunkowego: czy utopia (lub antyutopia, jak w tym

[20] M. Atwood, *Oryks i Derkacz*, tłum. M. Hesko-Kołodzińska, Poznań 2004, s. 333.
[21] F. Tolan, dz. cyt., s. 296.
[22] M. Atwood, *Rok Potopu*…, s. 474.
[23] J. Winterson, *Strange New World*, http://www.nytimes.com/2009/09/20/books/review/Winterson-t.html?_r=1, dostęp dnia 20.09.2009.
[24] S. McKay, *The Canadian novelist talks to Sinclair McKay about books and bees*, http://www.telegraph.co.uk/culture/books/6061404/Margaret-Atwood.html, dostęp dnia 20.08.2009.

przypadku) może mieć jakiekolwiek tradycyjnie pojmowane zakończenie narracyjne, tj. czy może mieć jakiekolwiek zamknięcie, nie licząc absolutnego zniszczenia i śmierci?[25]

Szansę odpowiedzi na tak postawione pytania sama Atwood dała sobie w ostatniej odsłonie trylogii, a mianowicie w powieści *MaddAddam* (2013), gdzie być może znajdzie w sobie, w nas i w otaczającej nas rzeczywistości nieco więcej optymizmu. Gdzie być może również postanowi doprowadzić opowieść do jakiegokolwiek zamknięcia, rezygnując tym samym z zakończenia otwartego, a więc jednego ze swoich ulubionych rozwiązań narracyjnych. A być może nie. Najważniejsze jest to, że *Oryks i Derkacz, Rok Potopu* oraz *MaddAddam*, stanowią metamorfozy tej samej historii, która opowiadana z różnych punktów widzenia pozwala pisarce na odmienne rozłożenie akcentów, czy wręcz emancypację jednych aspektów fabularnych kosztem innych. Tym samym, wszystkie te książki są jakby płynnymi metamorfozami antyutopii, jej genetycznie spreparowanymi wariacjami; sercem, którym pozostaje troska Atwood o nas samych, niejako wywołana przez niebezpieczeństwa, jakie generuje nauka oraz ograniczenia ludzkiej natury – oba zagadnienia w gruncie rzeczy ze sobą nierozerwalne.

Bibliografia

Atwood Margaret, *Oryks i Derkacz*, tłum. Małgorzata Hesko-Kołodzińska, Poznań 2004.

Atwood Margaret, *Rok Potopu*, tłum. Marcin Michalski, Kraków 2010.

Beer Gillian, *„The Year of the Flood" Review*,
http://www.theglobeandmail.com/news/arts/books/article1283648.ece,
dostęp dnia 11.09.2009, ostatnia aktualizacja 10.11.2013.

Jameson Fredric, *Then You Are Them*, http://www.lrb.co.uk/v31/n17/fredric-jameson/then-you-are-them, dostęp dnia 10.09.2009, ostatnia aktualizacja 10.11.2013.

McKay Sinclair, *The Canadian novelist talks to Sinclair McKay about books and bees*,
http://www.telegraph.co.uk/culture/books/6061404/Margaret-Atwood.html,
dostęp dnia 20.08.2009, ostatnia aktualizacja 10.11.2013.

Snyder Katherine V., *It's the end of the world as we know it*,http://web.ebscohost.com/ehost/detail?hid=112&sid=e489f2cb-2a9e-44a0-a1f4-f1d9ef1682ce%40sessionmgr104&vid=1&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=f5h&AN=49020528, dostęp dnia 20.04.2010, ostatnia aktualizacja 10.11.2013.

Tolan Fiona, *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*, Amsterdam – New York 2007.

[25] F. Jameson, *Then You Are Them*, http://www.lrb.co.uk/v31/n17/fredric-jameson/then-you-are-them, dostęp dnia 10.09.2009.

Winterson Jeanette, *Strange New World*,
http://www.nytimes.com/2009/09/20/books/review/Winterson-t.html?_r=1,
dostęp dnia 20.09.2009, ostatnia aktualizacja 10.11.2013.
Whyte Kenneth, *Payback Time*,
http://web.ebscohost.com/ehost/detail?hid=113&sid=0d96ab6e-8f96-4e4e-84b4-4fadef575820%40sessionmgr112&vid=1&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=34803776, dostęp dnia 02.10.2008, ostatnia aktualizacja 10.11.2013.

ALEKSANDRA PALUCH

(Anty)utopijne przestrzenie w powieści „Mięso" Martina Harníčka

Zazwyczaj przestrzeń fałszywej utopii jest miejscem zamkniętym. Poza nim rozpościera się kraina wolności, ale wolności jedynie w odczuciu tych postaci literackich, których postawa ewoluowała i zaczęły dostrzegać zniewolenie jednostki. Przestrzeń według Dariusza Wojtczaka jako element świata przedstawionego pełni istotną rolę w określeniu „pozycji" ideowych postaci antyutopii[1]. Skontrastowanie ze sobą dwóch odmiennych miejsc pozwala na ukazanie zależności jednostki nie tylko od władzy, ale również od przestrzeni, istotnie wpływającej na każdy aspekt życia. Główny bohater powieści *Mięso* jest postacią pasywną. Nie podejmuje żadnych prób jakiejkolwiek zmiany, a co za tym idzie, daje przyzwolenie na istnienie miasta. Przez brak działania, niemożność metamorfozy, on i inni mieszkańcy tworzą i tkwią w koszmarnej utopii.

Świat opisany w powieści Martina Harníčka nie istnieje w konkretnym czasie i konkretnym miejscu, a zatem zyskuje uniwersalność. Przedstawia losy bohatera, którego imienia czy wieku czytelnik nigdy nie poznaje. Zamieszkuje on przedziwne miasto charakteryzujące się rozkładem i brakiem rozwoju. Miasto zapewnia swoim mieszkańcom jedynie dostęp do mięsa. Kartki na mięso wydaje urząd, a warunkiem ich dostania jest posiadanie zameldowania. Z chwilą gdy dom głównego bohatera zostaje zburzony (miasto potrzebuje drewna na opał) następuje, jak pisze Joanna Czaplińska, jego inicjacja psychiczna. Zmuszony zostaje do myślenia o utrzymaniu się przy życiu – wcześniej system zapewniał mu przetrwanie. Hala targowa, gdzie mieszkańcy wymieniają kartki na mięso, stanowi dla niego schronienie oraz ujawnia reguły rządzące światem – zależność między donosicielstwem a władzą[2]. Mężczyzna staje się jednym z mętów, ludzi stale przebywających na terenie targowiska, którzy wskazują policjantom innych mieszkańców łamiących prawo, a za taką pomoc otrzymują pożywienie.

Główny bohater jednak przez swoją nieuwagę traci możliwość przebywania w hali targowej, ponadto musi uciec z miasta. Jego niemająca sensu wędrówka doprowadza go do osady – miejsca zamieszkiwanego przez ludzi o całkowicie innych poglądach – wegetarian, którzy sprzeciwiają się zasadom i regułom panującym w mieście.

Pierwszoosobowa narracja prowadzona jest z perspektywy głównego bohatera – nienazwanego mieszkańca nienazwanego miasta. Ten bezpośredni przekaz pozbawiony

[1] D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994, s. 65.
[2] J. Czaplińska, *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa*, Szczecin 2001, s. 155.

dystansu sugeruje subiektywność. Jednak w toku lektury czytelnik przekonuje się, że postrzeganie rzeczywistości przez głównego bohatera powieści nie jest czymś właściwym tylko jemu. Postacie wykreowane w tej antyutopii można podporządkować dwóm postawom moralnym, zestawionym ze sobą na zasadzie kontrastu, który zależny jest od przestrzeni.

Pierwsza przestrzeń – miasto – poniekąd jest przestrzenią pozbawioną wyboru. Nie można o niej powiedzieć, że dla człowieka w niej przebywającego, staje się bytem rozumianym. Według filozofii prawdy bycia Heideggera *okolica* (a zatem miejsce wyróżnione ze względu na bycie ludzkie) jest terminem pozwalającym mówić o bliskości człowieka wobec prawdy. Jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz: „bez rozumienia nic się okolicą stać nie może, bo nie może wyjść ze swego stanu obcości i oddalenia”[3]. Świat anonimowego bohatera powieści początkowo mieści się jedynie w granicach miasta, a raczej miejscach, które w tej przestrzeni zna. Nie jest on bowiem w stanie powiedzieć: gdzie miasto się kończy, co jest poza miastem i czy w ogóle istnieje jakiekolwiek miejsce odmienne, które mogłoby być alternatywą dla życia w tym szczególnym mieście.

Trudno też nazwać jego „mieszkanie” w mieście byciem w sensie hermeneutycznym. Początkowo posiada dom – czyli tymczasowe schronienie, a przede wszystkim – prawo do otrzymania kartek na mięso, jednak nawet wtedy nie można mówić, że bohater zamieszkuje dane miejsce. Heidegger i Bachelard za zamieszkiwanie uważali relację człowieka z przestrzenią będącą związkiem duchowym a nie fizycznym. Według Bachelarda schronieniu musi towarzyszyć trwałość i stabilność. To, co nie jest trwalsze od nas, nie ma zdolności chronienia. Dom zapewnia sferę prywatności, intymności, osobności otaczającej człowieka[4]. W początkowym fragmencie powieści bohater mieszkanie w domu nazywa wegetowaniem. Jego współlokatorzy to przypadkowi, przydzieleni przez urząd ludzie, których łączy jedynie to jedno miejsce. Poza tym nienawidzą siebie nawzajem i tylko z przymusu przebywają razem. Możliwość posiadania domu nie jest pewna. W każdej chwili można zostać bezdomnym – miasto potrzebuje opału, a zatem wyburza drewniane budynki bez względu na zameldowanych ludzi. Powieściowy miejski dom nie daje poczucia bezpieczeństwa, nie jest też przestrzenią oddzielającą od agresji i brutalności innych mieszkańców.

James Gibson wszystkie możliwości działania obecne w środowisku i zależne od danych jednostek określił mianem afordancji (*affordances*). Znaczenie domu nie sprowadza się jedynie do zapewnienia schronienia i bezpieczeństwa. Gwarantuje odpoczynek, można

[3] H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 27.
[4] Tamże, s. 222-224.

w nim zaspokoić potrzeby społeczne, intelektualne itd. Konkretny dom będzie obdarzony większym znaczeniem, im więcej afordancji będzie zawierał[5]. Dla czytelnika dom bohatera powieści nie spełnia oczekiwań związanych z uniwersalnym pojmowaniem tego miejsca. Może być nie tyle odpowiednikiem schronienia, co jego namiastką.

Każdy dzień w mieście jest walką o przetrwanie. Walką, która nosi zarówno znamiona instynktownego działania – zaspokajania podstawowych potrzeb fizjologicznych oraz podporządkowania się narzuconym regułom. Co ważne – zasady życia w mieście nie zostały w żaden bezpośredni sposób przekazane bohaterowi. To, że wie, jak postępować, by przeżyć, zawdzięcza jedynie własnej obserwacji. Przetrwanie zależy od posiadania pożywienia. W mieście je się tylko mięso. O jego jakości decyduje ilość posiadanych kartek. Jedno jest pewne – zawsze będzie to mięso ludzkie.

Centralne miejsce w topografii miasta stanowi hala targowa. Codziennie mieszkańcy uprawnieni do odbioru mięsa opuszczają swoje domy i narażają się na utratę życia – mogą stać się ofiarą wygłodniałych współmieszkańców, bądź zostać ubici przez wszechobecnych policjantów i trafić jako towar na teren targowiska. Dla bohatera powieści hala jest miejscem niemal świętym. Tylko tu ma pewność, że nikt go nie zaatakuje, by odebrać mięso. Dariusz Kulas podejmując zagadnienie wpływu domu na kondycję człowieka pisał, że „przestrzenią człowiekowi najbliższą jest dom. Wszystkie drogi człowieka przez świat mierzą się odległością od domu”[6]. Najbliższą przestrzenią dla mieszkańców miasta nie jest dom, który w każdej chwili może zostać wyburzony, bądź w którym mogą zostać zabici przez współlokatorów. Targowisko to główny punkt odniesienia przestrzennego w mieście.

To, jak należy postępować na terenie hali, regulują dodatkowe prawa, nieobowiązujące w pozostałych częściach miasta. Przede wszystkim nie można do niej wejść, jeżeli nie jest się upoważnionym – nie posiada się kartki na mięso. Każda taka próba karana jest ubiciem. W hali obowiązuje również zakaz wypróżniania się:

> nikt nie wysilał się z noszeniem swoich naturalnych obciążeń dokądkolwiek; kto poczuł konieczność, mógł ulżyć sobie natychmiast w tym miejscu, w którym się właśnie znajdował.
>
> Jedyny teren, gdzie coś podobnego było pod karą uboju zabronione, to hala targowa. Urząd uświadomił sobie widocznie, że fetor i tak jest tam znaczny i nie byłoby na miejscu go potęgować. Ja sam byłem często świadkiem, gdy jakiś biedak się w tych miejscach zapomniał albo w żaden sposób nie mógł się powstrzymać. Takich winowajców policjanci i rzeźnicy czujnie wypatrywali i jeżeli ktoś został przyłapany na łamaniu woli urzędu, był zatrzymany na miejscu, wprost w hali. Potem był trochę oporządzany i zaraz, jako świeżo ubitego, dostarczano go do pierwszej klasy[7].

[5] M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012, s. 34-35.
[6] D. Kulas, *Dom – to, co istotne*, „Anthropos” 2011, nr 16-17, s. 61.
[7] M. Harníček, *Mięso*, przeł. J. Anderman, Warszawa 1989.s. 16.

Mięso jest jedynym pożywieniem znanym bohaterowi. Na jego punkcie ma wręcz obsesję. Wie, że tylko ono zapewni mu przeżycie, ponadto zaspokajanie potrzeby jest dla niego źródłem rozkoszy. Trudności i niebezpieczeństwa towarzyszące zdobyciu mięsa, tylko upewniają o jego wartości. Dlatego pomimo braku kartki mężczyzna postanawia pójść do hali targowej. Głód i pragnienie są silniejsze od świadomości łamania prawa:

> Wszedłem oczywiście od razu do klasy trzeciej. Wcześniej już zrozumiałem, że będę tu najbezpieczniejszy.
>
> W nozdrza uderzył mnie miły zapach rozkładającego się mięsa, mięsa, do którego nie miałem prawa, mięsa, do zdobycia którego musiałbym mieć przynajmniej jedną kartkę.
>
> Oczarowany, przyglądałem się ladom, pokrytym zwałami pożywienia, patrzyłem na rzeźników, którzy zręcznymi ruchami oddzielali kawały mięsa i wręczali je tym, którzy mieli kartki, którzy mieli prawo się najeść, tym, którzy mieli prawo do dachu nad głową. […]
>
> Nagle uświadomiłem sobie, że stoję nieruchomo, w jakiejś głodowej ekstazie, pełnej męki, że stoję i uporczywie obserwuję mięso, które wydawało mi się cudowne[8].

Bohaterowi udaje się odkryć sposób, który pozwoli mu nie tylko na legalne przebywanie w hali, ale również na zdobywanie przyrządzonego już mięsa bez konieczności oddawania kartek. Zostaje mętem. Całe dnie spędza na terenie hali i wskazuje policjantom ludzi, którzy nie mają przy sobie kartek, bądź próbują kogoś okraść. Zapłatą za niepisaną współpracę nie może być nic innego, jak tylko mięso. Mężczyzna zmienia swój status społeczny. Pomimo to, że nie posiada już domu – a zatem nie przysługują mu kartki na mięso, może bezpiecznie przebywać w miejscu, które już samym widokiem i zapachem zachwyca mieszkańców. Czas spędzony w hali sprawia, że wszystko to, co znajduje się poza halą, zdaje się być jeszcze gorsze, niż zanim zdecydował się w niej zostać:

> Ponieważ spędziłem tam tyle czasu, więcej, niż kiedykolwiek przedtem, moje powonienie przywykło do fetoru. W środku nawet nie czułem, że wdycham tam inne wyziewy od tych, do jakich byłem przyzwyczajony w innym otoczeniu, w którym spędzałem większość czasu. Przez to intensywniej zareagowałem na zwyczajne powietrze zewnętrznego świata.
>
> Miasto cuchnęło fekaliami; nigdy nie poczułem tego tak mocno, jak w tej chwili. Było to oszałamiające. I odrażające. Szybko zrobiłem to, co zmusiło mnie do wyjścia z hali i znów pośpieszyłem do jej wnętrza.
>
> Gdy wszedłem, z rozkoszą zachłysnąłem się zatęchłym, ale przyjemnym powietrzem. Zdecydowałem teraz, że będę wychodził z hali jak najrzadziej. Tylko tutaj mogło mi być dobrze![9]

Całkowicie zmienia się jego postrzeganie rzeczywistości. Otaczający go znany świat, dzieli na ten będący halą oraz znajdujący się poza nią. Z czego ten drugi jest odpychający i nie ma mu nic do zaoferowania. Hala targowa w przeciwieństwie do domu, w którym wcześniej mieszkał, stała się czymś więcej niż tylko schronieniem:

> Gdy znów przyszedłem do trzeciej klasy i znalazłem się w jej przestrzeni, wszystko jakby tchnęło ufnością, jakby dawało mi znać: do tego miejsca przynależysz! A ja przyjąłem to zapewnienie z wdzięcznością[10].

[8] Tamże, s. 36.
[9] Tamże, s. 46.

Przebywając w hali mężczyzna należy do wspólnoty, a z powodu zaspokojonego pragnienia odczuwa wyższość:

> Hala targowa! Jak słodko sobie teraz powtarzałem te słowa. Hala targowa! Kraina obfitości i spokoju!
>
> Z poczuciem swej wyższości spędziłem potem resztę dnia, przechadzając się po trzeciej klasie, na jakąś chwilę zaszedłem nawet do drugiej klasy, gdzie się nacieszyłem patrzeniem na świeże mięso wycofane z pierwszej klasy. Rozkoszowałem się owocami i ilekroć wykazywałem policjantom, że posiadam kartkę, robiłem to z poczuciem wspólnoty i jedności z nimi. Wieczorem kładłem się zadowolony, z wiarą w następny dzień[11].

Hala jest miejscem, którego statut w pełni rozumie, w odróżnieniu od pozostałej przestrzeni. I nie jest to jedynie indywidualne odczucie. Mieszkańcy doświadczają tego obiektu w pewnym sensie uniwersalnie: teren targowiska to synonim bezpieczeństwa, dobrobytu i szczęścia. Osoby przebywające w hali odczytują jej znaczenie w ten sam sposób, a zatem można mówić tu o pojęciu „ducha miejsca" (*genius loci*)[12].

W życiu głównego bohatera, jak dotąd, liczyło się jedynie zaspokajanie głodu. Dlatego nie wyobraża już sobie innego życia. Kiedy zostaje zmuszony do opuszczenia hali, w swojej ucieczce nie widzi już nadziei. Największą rozpacz wzbudza w nim to, że nie będzie mógł powrócić na teren hali. Mógłby zostać rozpoznany przez policjantów i ubity. Idąc przed siebie, rozmyśla o tym, że już nigdy nie zdoła zaspokoić głodu. Nagle zauważa, że opuścił miasto. Przestrzeń, której granice nigdy nie zostały określone. Poza którą nic przecież dla niego i innych mieszkańców nie istniało. Która była jedyną możliwością przetrwania:

> W takim stanie wlokłem się przez miasto, nie zastanawiając się, dokąd zmierzam i przez to właśnie mimo woli popełniłem kolejne wykroczenie.
>
> Opuściłem miasto!
>
> Stwierdzenie tego faktu podziałało na mnie tak paraliżująco, że przeszył mnie wstręt do siebie samego i wreszcie straciłem przytomność. […]
>
> Trwało to długo, nim sobie uświadomiłem, co służy mi za podściółkę. Była to trawa!
>
> I nie była to osamotniona kępa, jaką można czasami ujrzeć w mieście lub na jego skraju: to rozległy trawiasty obszar – niczego podobnego dotąd nie widziałem. […]
>
> W jednej chwili pociemniało mi w oczach, opanowałem się jednak i skierowałem wzrok tam, skąd prawdopodobnie szedłem.
>
> Nie było wątpliwości.
>
> W oddali widziałem miasto![13]

Wbrew swojej woli mężczyzna trafia do miejsca, będącego całkowitą przeciwnością miasta. Przestrzeń miejska charakteryzuje się rozpadem, brakiem i zniszczeniem. Poza miastem świat wygląda zupełnie inaczej. Na przestrzeń składają się lasy, strumienie zwierzęta. A wśród tego naturalnego bogactwa – unicestwionego przez miasto – istnieją osady . Ich założyciele to byli mieszkańcy miasta. Widząc zmieniającą się rzeczywistość, nie chcieli być jej

[10] Tamże, s. 47.
[11] Tamże, s. 53.
[12] M. Lewicka, dz. cyt., s. 33.
[13] M. Harníček, dz. cyt., s. 73.

częścią, opuścili dotychczasowe miejsce zamieszkania i stworzyli nowe, by móc żyć według zasad, norm, praw, które wcześniej znali, a które w mieście przestały obowiązywać[14].

Osadnicy nie stosują przemocy, nie ma wśród nich policjantów, każdy za swoje czyny odpowiada przed sobą. Zakładają rodziny, wytwarzają narzędzia, dbają o domostwa, tworzą wspierające się społeczności. A przede wszystkim – nie jedzą mięsa zarówno ludzkiego, jak i zwierzęcego. Mieszkańcy osad nie myślą tylko o sobie. Starają się ocalić także mieszkańców miasta. Organizują wyprawy i namawiają ludzi do zamieszkania z nimi. Pomagają tym, którzy z różnych powodów nie mają swojego miejsca.

Hanna Buczyńska-Garewicz zwróciła uwagę na odpowiedzialność człowieka za przestrzeń, w której przebywa: „To, gdzie przebywamy, stanowi też o tym, kim jesteśmy"[15]. Osadnicy nie zapominają o mieście, dbają o to, aby jego mieszkańcy zrozumieli, że życie nie polega jedynie na spożywaniu mięsa. Bohater powieści był bardzo związany z miastem[16] – na tyle, że nie potrafił odnaleźć się w innej przestrzeni. Istotą wędrówki człowieka jest otwartość na nieprzyswojone jeszcze treści i jakości miejsc. Ten, kto nigdy nie zamieszkiwał u siebie, kto nie zna horyzontu swojego miejsca/domu, nie będzie chciał szukać tego, co dalej. Odcinanie się od szerokiego horyzontu, niemożność podjęcia wędrówki są zawsze znakiem bezdomności[17]. Dlatego bezimienny mieszkaniec tak naprawdę nigdzie nie zamieszkuje. Jego obecność i dotychczasowe życie w mieście można określić mianem zakorzenienia:

> Zakorzenienie tym się różni od zamieszkiwania, że brak mu charakteryzującej to ostatnie samodeterminacji i towarzyszącej jej niezbywalnie otwartości na inność i nowość […]. To stan odcinający od wielorakiej różnorodności przestrzeni, a jedynym jego efektem może być klaustrofobia[18].

Osada jest opozycją miasta, w którym działania bohatera ograniczały się do codziennej walki o życie. Nie dostrzegał potrzeby, możliwości zmiany. Nie oznacza to, że godził się na swoją sytuację. Ucieczka świadczy o tym, że chciał sprawić, by wiodło mu się lepiej, wiedział przecież, że w mieście nie zdobędzie już pożywienia. Jednak nie potrafił doświadczyć dotychczasowej przestrzeni w inny sposób, taki, który umożliwiłby mu otwarcie się na to, co miała do zaoferowania osada.

[14] A. Paluch, *Antyutopia i utopia. Granice w powieści „Mięso" Martina Harníčka*, „Tekstoteka Filozoficzna" 2014, nr 3, s. 23.
[15] H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 38-39.
[16] Przywiązany nie na zasadzie „zamieszkiwania". Jego doświadczenia związane z miastem wynikają z uzależnienia. Uczestnictwo w nowych doznaniach, nowym, odmiennym poznaniu uniemożliwia mu chorobliwa (z perspektywy czytelnika i powieściowych osadników) chęć spożycia mięsa. Przebywając w osadzie nie jest głodny, ale jest uzależniony.
[17] H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 40.
[18] Tamże, s. 43-44.

Kontrast według Wojtczaka leży u podstaw konstrukcji każdej antyutopii[19]. Tą opozycją w *Mięsie* będzie przestrzeń miasta i osady. Według Czaplińskiej, Harníček nakreślił wizję społeczeństwa funkcjonującego w zaklętym kręgu, zjadającego się nawzajem. Wypracowana w człowieku przez system konieczność jedzenia mięsa, uczyniła go niemal uzależnionym. To uzależnienie bohemistka określa mianem „kanibomanii"[20]. Mieszkańcy miasta rodzą się tylko po to, by stać się towarem. Zygmunt Bauman konsumowanie przyrównał do niszczenia. Żadne społeczeństwo nie może obejść się bez tych, którzy produkują rzeczy przeznaczone do konsumowania[21]. A skoro w mieście nie istnieje żaden proces produkcyjny a mieszkańcy, aby przeżyć, muszą zaspokajać podstawowe potrzeby fizjologiczne, to pełnią role i konsumenta, i producenta[22]. Dlatego dla tej przestrzeni nie ma przyszłości, a jej przeciwieństwem są rozwijające się osady. Osady to również przestrzeń wskazująca na przeszłość. Ich obecność jest dowodem na to, że dawniej istniało w mieście coś więcej niż tylko głód.

Z perspektywy osadników miasto jest przestrzenią antyutopijną. Żyje się tam według zasad, które oni odrzucili. Swoją przestrzeń stworzyli w opozycji do tej pozostawionej za lasem, za tym, co ludzkie, a nie instynktowne i zwierzęce. Według Anny Wieczorkiewicz „odmienność dwóch światów domaga się granicy, umożliwiającej ich wzajemne odniesienie, takiej, która nie tylko dzieli, ale łączy je, jako że oba stanowią dziedziny ludzkiej egzystencji"[23]. Ponadto niehomogeniczność domaga się kontaktu między częściami podzielonej całości, droga staje się szlakiem komunikacji, spoiwem poszczególnych obszarów[24]. Mieszkańcy miasta przemierzają ją, aby ocalić swoje życie, zacząć je na nowo, zaś osadnicy – by pomóc swoim sąsiadom.

Obecność osad bez sąsiadującego z nimi miasta nie byłaby czymś nadzwyczajnym. I choć powieściowego bohatera dziwi zachowanie wegetarian (ich postępowanie, filozofia życia), to dla czytelnika czymś nowym, nieznanym, wreszcie – niespotykanym – jest miasto. Perspektywa mieszkańca miasta, który dobrowolnie nie chce go opuścić, wcale nie wskazuje na odbiór miejskiej przestrzeni jako czegoś straszliwego i niewyobrażalnego. Ta część powieściowych postaci, reprezentowanych przez głos głównego bohatera, nie dostrzega przerażającej zasady swojego istnienia – jesteś tym, co jesz. Dla nich celem jest zaspokojenie podstawowych potrzeb. Nie znają bowiem innych zachowań społecznych istotnych dla osadników. Dlatego bohater nie potrafi odnaleźć się w nowej przestrzeni.

[19] D. Wojtczak, dz. cyt., s. 65-66.
[20] J. Czaplińska, dz. cyt., s. 153.
[21] Z. Bauman, *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, przeł. S. Obirek, Kraków 2006, s. 54-55.
[22] A. Paluch, dz. cyt., s. 25.
[23] A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996, s. 14.
[24] Tamże, s. 14.

To, że nie może jeść mięsa, jest dla niego czymś kuriozalnym. Nie przeraża go, że podczas gwałtu zabił Annę – córkę Beniamina, w domu którego przebywa, postępuje przecież tak, jak w mieście, przestrzeni, która stanowiła niegdyś cały jego świat. Zjadając ciało zabitej dziewczyny, zauważa, że obserwuje go ojciec dziewczyny. Nadal bezimienny bohater zostaje wypędzony z osady i musi wrócić do miasta. Znowu pokonuje tę samą drogę, jednak tym razem cel jest inny, to już nie walka o przetrwanie, ucieczka przed policjantami, ale chęć zemsty, a także odkupienia popełnionych w mieście win. Jak twierdzi Anna Wieczorkiewicz: „instrumentem pokonywania przestrzeni jest ciało […]. Pojęcie drogi domaga się określenia relacji człowieka do tego, co względem niego zewnętrzne, do otoczenia”[25]. Bohater dwukrotnie odbywa wędrówkę, przekracza granicę, jednak za każdym razem jego motywacja jest inna. Co ważne: nigdy nie jest to decyzja przemyślana i wynikająca z potrzeby poszerzenia horyzontów – odnalezienia, zrozumienia nowego miejsca. Wędrówka nie powinna polegać jedynie na oglądaniu rzeczy i zdarzeń, ale na próbach zrozumienia ich sensu[26]. Tak w mieście, jak i w osadzie, nie potrafił zamieszkiwać. Miasto nie dawało mu wyborów – ograniczając licznymi zakazami, ale zakaz spożywania mięsa obowiązujący w osadzie również sprawiał, że mężczyzna nie czuł się w tej przestrzeni dobrze. Ucieczka z miasta była możliwością zmiany. Droga jawi się tu jako symbol odrodzenia, ale aby narodzić się na nowo, trzeba wiedzieć, czemu ta przemiana ma służyć. Wędrówka do osady, świadoma czy nie, związana jest z życiem, ale powrót do miasta oznacza śmierć. Do miasta nie wraca się po życie.

Jednak to właśnie w powrocie bohater upatruje dla siebie szansę: opowie o osadzie, która zostanie zlikwidowana przez miasto. Uświadamia sobie, że odzywając się do policjantów, popełnił błąd, staje się to w chwili, gdy ma go przebić pierwsza dzida. Za nią wbijane są kolejne. Umierając, wie, że w końcu legalnie trafi do pierwszej klasy hali targowej:

> Były to ostatnie chwile, które przeżywałem i jasno widziałem przed sobą swoją przyszłość i wiedziałem, że wkrótce na pewno znajdę się w hali targowej, w jej pierwszej klasie, tak, jak tego zawsze pragnąłem.
>
> Tego byłem całkowicie pewny, wcale mnie to jednak nie cieszyło[27].

Twory przestrzenne w powieści, pozostające względem siebie w opozycji, dla postaci stanowią teren ich bycia, służą pośredniej charakteryzacji[28]. Mieszkańcy miasta są jedynie pokarmem, ich życie nie będzie trwało długo. Rzeczywistość ukazana w powieści byłaby kolejnym stadium, a może nawet ostatnim etapem istnienia miasta. Wraz z wyburzeniem ostatniego drewnianego domu, szansa na przetrwanie w mieście stanie się bardzo mała. A na pew-

[25] Tamże, s. 12.
[26] Tamże, s. 150.
[27] M. Harníček, dz. cyt., s. 88.
[28] H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 139.

no nie zwiększy jej brak więzi społecznych i pespektywa rychłej śmierci. Miasto, jako twór pozbawiony wszystkiego tego, co ludzkość zdołała wykształcić na przestrzeni wieków, skazane jest na wyniszczenie. Osady ciągle się rozwijają, współpraca między ludźmi wspomaga odbudowę rzeczywistości niegdyś całkowicie odmiennej od tej, zdominowanej przez halę targową.

Miasto nie jest nazwane. Wskazuje to na wspomnianą już uniwersalność, ale można zastanawiać się, dlaczego świat powieści jest światem miejskim, a nie obszarem większym – krajem. Według Yi-Fu Tuana miejscem *par excellence* jest właśnie miasto. Gdy kraje zmieniają swoje granice, miasta stanowią niezmienne punkty na mapach świata. Ponadto miasto i dom są powszechnie obiektem najsilniejszego przywiązania[29]. Decydując się na powołanie do tekstowego życia bohatera w mieście, autor mógł też próbować podkreślić (jeżeli w proces interpretacji czytelnik włączy informacje z biografii Harníčka) niewielką przestrzeń, a tym samym niewiele znaczącą w ujęciu globalnym – odwołanie się do sytuacji politycznych państw, którym nie została udzielona żadna pomoc. Ich mieszkańcy zdani byli tylko na siebie – w powieści stworzyli alternatywną rzeczywistość – osady.

Perspektywa odbiorcy dzieła wskazuje na antyutupijną przestrzeń miasta i utopijną przestrzeń osady. Ta pierwsza charakteryzuje się upadkiem – mieszkańcy nie pragną zmienić swojego życia, bo nie mają żadnego odniesienia dla swojej rzeczywistości, a jeżeli ktoś pragnie zmiany[30], to ucieka z miasta. Miasto jest przestrzenią bez przyszłości, a nawet przeszłości. Zaś osada, dopóki będzie istniało miasto bądź wspomnienia o nim, będzie przestrzenią utopijną. Jednak dla czytelnika osada, w przeciwieństwie do przestrzeni miejskiej, nie stanie się czymś niezwykłym, bowiem jej istota jest bliższa jego doświadczeniom i przekonaniom.

Bibliografia

Bauman Zygmunt, *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, tłum. S. Obirek, Kraków 2006.

Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

Czaplińska Joanna, *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa*, Szczecin 2001.

Harníček Martin, *Mięso*, tłum. J. Anderman, Warszawa 1989.

[29] M. Lewicka, dz. cyt., s. 42.

[30] Warto podkreślić, że główny bohater nie potrafił żyć według zasad obowiązujących w osadzie, ponieważ wiązały się one z kolejnymi zakazami. A zakazywały wszystkiego tego, co do tej pory pozwalało mu przeżyć. To osada dla niego jest antyutopijna. W odróżnieniu od innych mieszkańców miasta, którzy odnaleźli w osadach miejsce dla siebie, on woli wrócić tam, gdzie przynależał od zawsze.

Kulas Dariusz, *Dom – to, co istotne*, „Anthropos?" 2011, nr 16-17, s. 59-66.

Lewicka Maria, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012.

Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.

Paluch Aleksandra, *Antyutopia i utopia. Granice w powieści „Mięso" Martina Harníčka*, „Tekstoteka Filozoficzna" 2014, nr 3, s. 19-26.

Wieczorkiewicz Anna, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996.

Wojtczak Dariusz, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994.

BARTOSZ SUWIŃSKI

Na wyspie Haiku. „Imię powietrza" Williama Stanley'a Merwina

Jesteśmy w gościnie u Williama Stanley'a Merwina[1] rówieśnika Johna Ashbery'ego, poety debiutującego na początku lat pięćdziesiątych wieku dwudziestego, zbiorem, do którego wstęp skreślił Wystan Hugh Auden – a którego mieszkanie lata, lata temu, pod nieobecność gospodarza, wraz z Allenem Ginsbergiem, mającym klucze do tegoż, miał sposobność zwiedzić, gdzie jak wspominał, zupełny rozgardiasz przeczył czystości i wyważeniu wysokiej frazy autora *Morza i zwierciadła* – laureata wielu prestiżowych nagród, sporo peregrynującego w młodości między Stanami Zjednoczonymi a Europą, obracającego się w towarzystwie Sylvii Plath, Zbigniewa Herberta czy Josifa Brodskiego. Mamy sposobność – grzechem byłoby nie wykorzystać nadarzającej się okazji – aby zasmakować w poetyckich „recepturach" pisarza, którego dopiero w roku 2013, mogła szerzej poznać rodzima publiczność. Dobijamy zatem do wyspy Haiku (czy może być bardziej literacka nazwa w której da się zamieszkać?), położonej na Hawajach, gdzie wśród pięciuset dziewięćdziesięciu różnych gatunków palm (własnoręcznie posadzonych), z całego świata, zakotwiczył W.S. Merwin. W niniejszym tekście będę chciał się skupić na opisie tematycznego bogactwa poezji Merwina i jej etycznym zorientowaniu.

Przeczytajmy wersy z *Końca lata*[2]:

Ponad nami sznur białych wiader
pełnych starego światła wraca do domu

teraz nawet to co robimy
dociera do nas po długich wędrówkach
gdy już jesteśmy inni
[IP, 45]

Wiersz rodzi się z przebłysków chwili, z migotania słów łapiących w swoje ciągi kolejne zdarzenia, odsłaniających się poecie w otwartości. Poezja wyrasta z wewnętrznej gleby, gdzie niektóre ziarna wschodzą, inne zaś trwale obumierają. Pisanie jest zbiorem plonów, które w poecie powstają, karmi się owocem czujnego doświadczenia, będącego stanem ciągłego zanurzania się w tajemnicę zarysowujących się horyzontów. Pisanie rodzi się i pędzi

[1] W. S. Merwin, *Imię powietrza*, wybór i red. A. Hołobut, tłum. zbiorowe, Kraków 2013. W nawiasie kwadratowym podaję skrót tomu [IP] i numer strony, na której znajduje się odnośny fragment.
[2] Ależ by się chciało zestawić ten utwór z „kompozycją" M. Stranda *Gdy wakacje się skończą na dobre* albo – na zasadzie polifonii kojarzenia podobnej, zmierzchającej aury – ze *Słońcem tego marca* W. Stevensa.

w świat. Jest momentem wystawiania się rzeczywistości – oddajmy rację Pawłowi Marcinkiewiczowi:

> U Merwina świat jest tylko «jakby» opisany, dopowiedziany i trwały, ale tak naprawdę niknie w ciągłym ruchu na łeb na szyję: słowa łączą się w językową smugę jak obrazy za oknem pędzącego pociągu[3].

Ruch jako znamię bycia. Dlatego poznajemy tylko część po części, z owych odprysków budujemy całość. Poeta podchodzi tak blisko, jak potrafi do rozbłysków świateł, rzucających snop promieni w inne miejsce, dotąd skryte i włącza je w karnawał widzenia. Celebruje każdą chwilę, nie odstępuje go napięcie, chęć opowiedzenia rdzeni znaczeń. Wiersze przychodzą nie wiadomo skąd, nie wiadomo kiedy. Chcą zaistnieć – dołożyć swoje przęsło do budowy wciąż lepszego rusztowania, skąd reszta na wyciągnięcie ręki. Są przeciąganiem przestrzeni na swoją stronę, zaglądaniem wstrzymanemu czasowi pod podszewkę. Te najcelniejsze sięgają daleko poza słowa, stąd ich ożywcza odległość, przywracająca nam niezbędny dystans, aby spojrzeć trafniej, dostrzec *Zmierzch w zimie:*

> Słońce zachodzi w zimnie bez przyjaciół,
> Bez wyrzutów, po tym co dla nas zrobiło.
> Zachodzi nie wierząc w nic.
> Kiedy zaszło, słyszę, jak biegnie za nim strumyk,
> Wziął ze sobą swój flecik, bo droga daleka.
> [IP, 31]

Natura jest trwałym zamyśleniem, podnietą nie dającą się stłamsić, ani wypisać w czasie chłonięcia, spalania. Źródła biją pod ziemią, którą staramy się czynić swoją ojczyzną, domem. Próbujemy się do nich dobić, odtworzyć w sobie niewzruszony puls. Mity podpowiadają nam gdzie wypływają wody, pamięć staje się żarówką w ciemnej izbie, z której wychodzimy po omacku, na drogi, gdzie głosy prawie wcale nie milkną. Siłą poety jest jego głos, którym nawołuje inne echa, by na moment spotkały się w podobnej tonacji, odegrały wspólnie melodię, ku chwale żywym. Jego probierzem jest język, wymykający się tezaurusowym znaczeniom, stosujący chwyty i uniki, aby nie zgubić się w powszechnym paśmie komunikowania. Poeta chciałby, aby słowa przejrzały się w lustrze, podkładanym im od zarania:

> Tak jak dziś, pisząc po trzech dniach deszczu,
> Słysząc jak śpiewa strzyżyk i ustaje ulewa,
> Zmierzając nie wiem ku czemu
> [IP, 33]

[3] P. Marcinkiewicz, *W. S. Merwin*, „Odra" 2013, nr 7-8, s. 27. Pisanie jest dla Merwina (podobnie jak dla Rezinkoffa), „nie tyle czynnością wzbogacającą życie, co je podtrzymującą". (Zob. M. Hindus, *Charles Rezinkoff*, tłum. J. Anders, „Literatura na Świecie" 1996, nr 5-6, s. 348).

Każdy dzień jest fiestą oddechu i zapatrzenia. Jest pełnym wymiarem, wobec którego winniśmy znaleźć odpowiednią perspektywę. Idąc, odchodzimy. Szukamy trwalszych wzorów niż te, podpowiadane nam przez naturę. Staramy się, choć skutki i na tym polu bywają opłakane. Świat doskonale obywa się bez nas. Rozglądamy się za budzącym krajobrazem, którego łuna jakby przywodzi wszystko na nowo. Jakby ze snu niewidzialnego przechodził w sen jawy, roztaczał przed nami widoki, pośród których tracimy siebie, tracimy się – dzień w dzień – z pola widzenia. Czynimy miesiącom wyznania – *Kocham październik*[4]:

> dzień to kolejny żółty liść
> nie odwracając się całuję światło
> przy starej studni w ostatni dzień miesiąca
> i zbieram owoce dzikiej róży
> w słońcu
> [IP, 54]

Cykle natury bywają odnawiane w strofach z nie mniejszą inwencją niż w przyrodzie. Wersy gonią za przemianą, poddają się językowym dryfom zręcznie omijającym mielizny. Świat nie widzi siebie, jest w głowach i myślach, jest dojrzewaniem pełni (w) słowa. Merwin doskonale pojął i rozwinął intuicję R.M. Rilkego:

> *Wszystko* zasadza się na cierpliwym dorastaniu, a potem – rodzeniu. Dać możliwość doskonalenia się każdemu wrażeniu i każdemu ziarnu uczucia całkowicie w środku, w ciemności, w tym, co niewypowiedziane, w nieświadomym, w sferze, której nie sięga nasze rozumienie, i oczekiwać z głęboką pokorą i cierpliwością godziny nadejścia nowej jasności (…) nie rachować, nie liczyć, wzrastać jak drzewo, które nie ponagla swoich soków i stoi ufnie wśród wiosennych burz, bez obawy, że mogłoby nie nadejść lato[5].

Poeta winien być cierpliwy, wzrastać do pieśni, wyczekiwać błysku, czuwać nad celnością frazy, powinien niespiesznie wymierzać sobie razy skupienia, nie płoszyć medytacji, gwarem nie przegadać tych kilku słów, mających stać się zapałkami dla myśli, aby mogły wracać znajomym duktem do poety, przychodzić niespodziewanie i zacierać swoje ślady. Jego ćwiczeniem jego wzrok – trwale zanurzony w żywiole zmiany. Krzyk jest awersem życia, cisza jego rewersem. Poezja jest niepokojem myśli, pytaniem wiecznie otwartym, które kolejne wersy próbują zagłuszyć, wyjaśnić, bądź przepracować. W rozmowie z Julią Fiedorczuk Merwin podsuwa nam wyznanie:

> Nie powinno się pragnąć pewności, w żadnej sprawie. Nigdy nie wiem. Zawsze nie wiem. To bardzo ważne – nie wiedzieć. Dlaczego martwić się o odpowiedzi? Po co nam odpowiedzi? Odpowiedź to koniec rozmowy, pytanie – to początek. Zawsze trzeba mieć w sobie pytanie, bo to właśnie z pytania, a nie z odpowiedzi, bierze się poezja[6].

[4] Chciałoby się, żeby kwiecień z Merwinowskiego *Przed odjazdem wiosną*, „spojrzał za siebie" i zerknął na *Cień* W. C. Williamsa, aby „zagarnęły się" wiosny – miesiąc po miesiącu.
[5] R.M. Rilke, *Listy do młodego poety*, tłum. J. Nowotniak, Warszawa 2010, s. 31-32.
[6] *Już tylko o ogrodach. Z W.S. Merwinem rozmawia J. Fiedorczuk*, „Tygodnik Powszechny" 2013, nr 25, s. 43.

Poeta jest sumą swoich doświadczeń, tym co przeczytał, co pojął z uważnego widzenia, co wyczytał z muzyki i usłyszał w tekście. Jego zmysły są wyostrzone jak ołówki na biurku pisarskim, jedne przy drugich, w gotowości na pierwszy ruch, zryw. Impresje Merwina (niezrównana *Wrześniowa orka* czy *Dedykowane kilku czereśniom*), biorą się z uważności, ze słuchania, wypatrywania, doglądania, zauroczenia, zaś Merwinowy ogród jest miejscem wyjątkowym w życiu, jak i w poezji tego autora[7]. Jest szamańskim zaklęciem, rytualnym tańcem, bujnością wydaną na pastwę zakwitania i obumierania, pochodem barw, korowodem zamyśleń, witalnością wpisaną w egzystencję, emblematem jej powierzchni i głębi. Jest początkiem pracy, piewcą porządku, stałym przepoczwarzaniem się w inne stadia swojego rozkwitu. To, co dawno temu krytyk pisał o poezji Roberta Frosta, że czuć ją „starą orną ziemią"[8], można by odwrócić i powiedzieć, że połacie Merwinowskiego gospodarowania są jak „świeża orna ziemia". A na niej *Palma*:

Palmie nie śpieszno
do zmian
rośnie wolno
i wie jak być palmą
kiedy była nasieniem wiedziała
jak być nasieniem palmy
kiedy była kwiatem
wiedziała jak być
kwiatem palmy
kiedy była palmą rosła
wolno
bez oczu
w słonym wietrze
[IP, 57]

Dlatego patrzeć na ogród, to być świadkiem pierworództwa powtarzanego według prawideł logiki, rzekomo nam dobrze znanych. To być publicznością dla permanentnego wpisywania się w porządek rzeczy. „W pewnym sensie poeta rzeczywiście jest jak ptak, który śpiewa niezależnie od tego [powiada Josif Brodski] – na jakiej przysiada gałązce, licząc, że ktoś go wysłucha, choćby miały to być tylko liście"[9]. Wypatrujmy lotu słów, polotu języka.

Ale nie zapominajmy, że świat zmierza ku czemuś, co wymyka się ludzkiej pasji „nadawania imion"[10]. Jest gościńcem, po którym, co rusz próbujemy się przechadzać, jest salą, na której wszyscy obracają się i wirują dookoła własnych osi, trącając w tę czy we w tę.

[7] Jakże bliskie to pisaniu Tymoteusza Karpowicza na temat przydomowego chruśniaka!
[8] R. Dyboski, *Odrodzenie poezji w Ameryce XX wieku*, „Twórczość" 1945, nr 1, s. 125.
[9] J. Brodski, *Odgłos przypływu*, tłum. A. Pokojska, [w:] D. Walcott, *Mapa nowego świata. Wiersze wybrane*, wybór i redakcja M. Heydel, tłum. zbiorowe, Kraków 2008, s. 12.
[10] To, co Magda Heydel pisała o Marku Strandzie, można by odnieść do części wierszy Merwina: „Precyzyjny, oszczędny język jego wierszy próbuje dotrzeć do nieuchwytnej, a dojmującej sfery nieobecności, która jest tym, co jest; czego nie ma, a jest" (M. Heydel, *Co po Strandzie?*, „Literatura na Świecie" 2013, nr 5-6, s. 436).

Bodaj stąd bierze się najpilniejsza potrzeba poezji, aby słowom przydać moc sprawczą, kiełznania istnienia, obłaskawiania niepojętego. „Jego wiersze, z pozoru całkowicie jasne, kryją w sobie tajemniczą głębię, jakby zostały wyryte na pradawnej skale, na wzór rysunków w jaskiniach. Słowa zdają się unosić – [ma rację Edward Hirsch] – nad stronami. Można powiedzieć, że Merwin przypomina starożytnego barda, szamana na miarę naszych czasów”[11]. Stąd niewidzialne wyziera spod tego, co jest i nie chce się ująć za wierszem – nie widzi w nim dla siebie znośnego miejsca. Widać w tym Merwina – bez wątpienia.

Tym głośniej brzmią jego przestrogi, kiedy w wierszach powiada, że człowiek potyka się o swoje błędne kroki, jest agresorem na łonie przyrody. Kiedy upomina się o etyczny bagaż, który zwykło się dawniej częściej nosić na grzbiecie ludziom prawym, mającym dobro swoje i świata (to jedno?) na uwadze. Człowiek grzęźnie w zepsuciu, karczuje naturalną przestrzeń życia milionów istnień ze swawolą i impertynenckim nieumiarkowaniem. Poeta z odwagą lepszej sprawy, oponuje przeciwko siłowym rozwiązaniom skonfliktowanego, sparaliżowanego wojnami świata, protestuje przeciwko brutalnym praktykom wojennym, nie godzi się na fajerwerki codzienności, gdzie towar i reklama są jedyną strawą konsumenta. Mówi rzeczy ważne. Takie, które mogą wybić z odrętwienia, ważkie, nie pozwalające zbyć ich wyuczoną obojętnością. Jest jeszcze z tej poetyckiej konfraterni, której bliskie są sprawy świata tego. Koniec końców, czas *Pauli późną wiosną:*

> Wyobrażam sobie że wrócimy
> kiedy zechcemy i będzie wiosna
> nie będziemy starsi niż wcześniej
> znoszone troski rozwieją się jak wczesna chmura
> przez którą poranek stopniowo dochodzi do siebie
> a pradawne osłony przed zmarłymi
> już nie będą potrzebne i wrócą do zmarłych
> światło będzie takie jak teraz w ogrodzie
> który tworzymy razem od tylu lat
> z długich wspólnych wieczorów i zdumienia
> [IP, 110]

Bibliografia

Brodski Josif, *Odgłos przypływu*, tłum. A. Pokojska, [w:] D. Walcott, *Mapa nowego świata. Wiersze wybrane*, wybór i red. M. Heydel, tłum. zbiorowe, Kraków 2008.

Dyboski Roman, *Odrodzenie poezji w Ameryce XX wieku*, „Twórczość 1945, nr 1, s. 125.

Heydel Magda, *Co po Strandzie?*, „Literatura na świecie” 2013, nr 5-6, s. 435-442.

[11] E. Hirsch, *Posłowie*, tłum. K. Kopczyńska, [w:] [IP].

Hindus Milton, *Charles Rezinkoff*, tłum. J. Anders, „Literatura na świecie" 1996, nr 5-6, s. 331-352.

Hirsch Edward, *Posłowie*, tłum. K. Kopczyńska, [w:] M.W. Stanley, *Imię powietrza*, wybór i red. A. Hołobut, tłum. zbiorowe, Kraków 2013.

Już tylko o ogrodach. Z W.S. Merwinem rozmawia J. Fiedorczuk, „Tygodnik powszechny" 2013, nr 25, s. 43.

Marcinkiewicz Paweł, *W.S. Merwin*, „Odra" 2013, nr 7-8, s. 27-29.

Merwin William Stanley, *Imię powietrza*, wybór i red. A. Hołobut, tłum. zbiorowe, Kraków 2013.

Rilke Rainer Maria, *Listy do młodego poety*, tłum. J. Nowotniak, Warszawa 2010.

LIDIA URBAŃCZYK

Od dydaktyzmu do gotycyzmu – o pisaniu dla dzieci i młodzieży dawniej i dziś

Literatura dla dzieci i młodzieży „stale i konsekwentnie wpisuje się w krajobraz swoich czasów, we współczesne ludzkie dylematy i doświadczenia historii; nie pozostaje na uboczu cywilizacyjnych kryzysów, procesu historycznoliterackiego, przewartościowań w sferze światopoglądowej, moralnej, obyczajowej, estetycznej i językowej, przemian sposobów odbierania tradycji, procesu kształtowania się wzorów i norm literackich”[1].

„Czwarta”, „osobna”?

Literatura dla młodego odbiorcy rządzi się swoimi prawami, gdyż posiada określonego odbiorcę, grono twórców, wydawców oraz krytyków, czyli odrębny obieg czytelniczy. Swoistość tej literatury nie zasadza się jedynie na specyfice odbiorcy, ale przede wszystkim na wielości funkcji, jakie spełniają książki dla dzieci i młodzieży. Zofia Adamczykowa wyróżnia następujące funkcje realizowane przez literaturę dla niedorosłych odbiorców: estetyczno-ekspresywną, edukacyjno-poznawczą, dydaktyczno-wychowawczą, terapeutyczno-dydaktyczną, kompensacyjną, ludyczną oraz aktywizującą (działania aktywizujące to bardzo ważny element rozwoju indywidualnego i społecznego dziecka)[2]. Obok wielofunkcyjności warto zwrócić uwagę na wielowymiarowość tej literatury – w zależności od kompetencji odbiorcy może być odczytana na wiele sposobów (choć oczywiście nie wszystkie książki ewokują dodatkowe sensy).

Literatura zwana „czwartą”, „osobną” ewoluowała od dydaktyzmu do artyzmu. Dawniej zwracano uwagę na jej nastawienie dydaktyczne i ideologiczne, z czasem jednak dostrzeżono jej walory estetyczne (literatura ta spełnia bowiem ogólne kryteria literackości). Określenia „czwarta”, „osobna” pochodzą z prac Jerzego Cieślikowskiego, który zaczerpnął je z podziału literatury Czesława Hernasa. Literatura pierwsza to literatura narodowa, wysoka; druga – ludowa; trzecia – brukowa; zaś miejsce czwarte zajmuje literatura dla dzieci i młodzieży. Zasługująca na wyodrębnienie, gdyż cechuje się własnymi wewnętrznymi prawami i zewnętrznymi wymogami komunikacji kulturowej. Natomiast określenie „od dydaktyzmu

[1] G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku*, Warszawa 2006, s. 11.
[2] Zob. Z. Adamczykowa, *Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień teoretycznych*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 24-28.

do artyzmu" to nazwa pierwszego rozdziału książki Krystyny Kuliczkowskiej *Wielcy pisarze dzieciom* (1964). Literatura dla młodego odbiorcy bywa również nazywana „kopciuszkiem", a określenie to ma dwie konotacje: twórczość dla niedorosłych była bardzo długo traktowana niepoważnie, jedynie jako zjawisko pedagogiczne (dydaktyzm); literatura ta zmienia się dynamicznie, wciąż ulega przeobrażeniom, ukazując inne oblicze – na pierwszy plan wysuwają się walory artystyczne (artyzm).

Współcześnie wielu badaczy literatury dla dzieci i młodzieży odchodzi od wprowadzonych przez Cieślikowskiego określeń[3]. Wiele książek dla młodego odbiorcy staje się lekturami dorosłych. Podobnie pozycje adresowane dla dorosłych, trafiają na półki dzieci. Współczesne opowieści są wielowarstwowe, przesycone bogatą metaforyką, mają podwójnego adresata wirtualnego (może w przyszłości dziecko sięgnie po ulubioną lekturę z dzieciństwa i odnajdzie w niej nowe znaczenia?). Zauważyć też można przenikanie tekstów z literatury wysokiej do literatury dla dzieci i młodzieży, która nosi wiele znamion literatury popularnej[4]. Podział piśmiennictwa wydaje się być pomysłem chybionym, skoro granice pomiędzy poszczególnymi typami są płynne. Grzegorz Leszczyński przypomina, że książki dla dzieci i młodzieży stanowią integralną część kultury swoich czasów, a „nowoczesność nie jest tu zestawem motywów i form, lecz sposobem traktowania samej materii literackiej, samego literackiego tworzywa, wyzyskiwania idei, wartości, tematów żywych dla współczesności"[5].

Śmierć i cierpienie

> Nie wychylaj się przez to okno! – Były to ostatnie słowa, jakie młody Fergal McNally usłyszał w życiu. Ostatnim zaś dźwiękiem był prawdopodobnie świst powietrza w jego odstających uszach, gdy spadał czternaście pięter w dół, a także trąbienie samochodów na ulicy (oczywiście coraz głośniejsze), no i być może „ŁU" z odgłosu „ŁUPS!", jaki wydał, uderzając o chodnik. Końcówki „PS!" z pewnością nie mógł usłyszeć, bo kiedy brzmiała, był już bez wątpienia nieboszczykiem[6].

Tymi słowami rozpoczyna się powieść dla młodych czytelników autorstwa Philipa Ardagha *Upadek Fergala*. To pierwsza część trzytomowego cyklu opowiadającego o losach rodzeń-

[3] Tu należy przypomnieć, że dla autora *Wielkiej zabawy* wprowadzenie podziału literatury miało charakter porządkujący zjawiska literackie, a nie wartościujący.

[4] Wśród utworów dla młodego odbiorcy można wskazać teksty uniwersalne, ponadczasowe, ponadpokoleniowe. Teksty różnorodne, wielofunkcyjne i wielotematyczne, ale też i popularne. Przejawem drogi od artyzmu do popularyzmu jest m.in. seryjność w literaturze dla dzieci i młodzieży, schematyzm, konwencjonalność, odniesienie do innych dzieł i gatunków kultury popularnej. Zob. V. Wróblewska, Czy *istnieje literatura popularna dla dzieci?*, [w:] *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2005, s. 291-298.

[5] G. Leszczyński, *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 12.

[6] P. Ardagh, *Upadek Fergala, czyli my tu miodu nie spijamy*, *Szaleństwa rodzeństwa I*, il. D. Roberts, tłum. P. Jankowski, Warszawa 2005, s. 9.

stwa McNallych. Po śmierci matki, najstarsza córka o imieniu Jackie zajmuje się młodszym rodzeństwem – bliźniakami Joshuą i Albim, siostrą Le Fay oraz najmłodszym bratem Fergalem, który jak już wiemy, zabija się. Rodzeństwo żyje w skrajnym ubóstwie, ojciec nie opiekuje się dziećmi, gdyż jest zajęty „kolekcjonowaniem pustych (uprzednio opróżnionych) butelek”[7]. Fabuła pierwszej części skupia się na wydarzeniach, które doprowadziły do tragicznie przedwczesnej śmierci najmłodszego z rodu. W literaturze dla dzieci i młodzieży śmierć – mimo swej obecności w danych tekstach – była traktowana jako temat tabu. Wynikało to z funkcji kształcąco-wychowawczej literatury dla młodego odbiorcy, która będąc wtórną wobec literatury dla dorosłych, była przepełniona licznymi ograniczeniami.

Lemony Snicket w słynnej *Serii niefortunnych zdarzeń* również przedstawia historię rodzeństwa. Autor tymi słowami rozpoczyna pierwszą część cyklu zatytułowaną *Przykry początek*:

> Jeśli szukacie opowieści ze szczęśliwym zakończeniem, poczytajcie sobie lepiej coś innego. Ta książka nie tylko nie kończy się szczęśliwie, ale nawet szczęśliwie się nie zaczyna, a w środku też nie układa się za wesoło[8].

Wioletka, Klaus i Słoneczko zostają osieroceni, gdy ich rodzice giną w pożarze domu. Jedyny krewny – hrabia Olaf – staje się prawnym opiekunem dzieci, a także okrutnym oprawcą, któremu zależy jedynie na majątku sierot. Kolejne części serii zostały oparte na podobnym schemacie. Rodzeństwo ucieka przed okrutnikiem i kiedy już dzieci odzyskują spokój ducha, znów zjawia się hrabia Olaf i mąci w ich życiu. Formuła cyklu doskonale sprawdza się w przypadku twórczości dla młodego odbiorcy – czytelnik przyzwyczaja się do bohaterów (szczególnie tych pozytywnych, rówieśników, z którymi może się utożsamić) oraz świata przedstawionego, który często budowany z fragmentów, z czasem staje się spójnym uniwersum. Cykl literacki sprzyja rozbudzeniu zaangażowania, podsyca ciekawość, z drugiej zaś strony nadmierna schematyzacja prowadzi do nudy i odrzucenia. Czytelnik życzy rodzeństwu Baudelaire’ów jak najlepiej, a tu nieustannie sympatycznych bohaterów spotykają same przykrości. Literatura dla dzieci i młodzieży pełna jest smutnych przypadków, nieprzyjemnych sytuacji.

Joanna Papuzińska w książce *Dziecko w świecie emocji literackich* pisze o literaturze mroku, która:

> wywołuje z nieświadomości czytelnika *gości nocy*, odpychane i nieakceptowane uczucia i myśli, pomaga nam je zrozumieć i wyartykułować, jeśli nie w formie bezpośredniej,

[7] Tamże, informacja z okładki.
[8] L. Snicket, *Przykry początek, Seria niefortunnych zdarzeń I*, il. B. Helquist, tłum. J. Kozak, Warszawa 2002, s. 7.

to w symbolicznej lub metaforycznej. W ten sposób towarzyszy ona naszym cierpieniom i klęskom, sprawiając, że nie czujemy się wśród nich samotni[9].

Jedynym z trudnych tematów literatury mroku jest śmierć. Opowieści pomagają odbiorcy się z nią oswoić, ukoić ból, zmniejszyć strach. Są też związane ze swoistą inicjacją – dorastaniem oraz pokonywaniem ograniczeń własnej egzystencji, pomagają bowiem otworzyć się na nowe i trudne doświadczenia przekroczenia granicy i przejścia na drugą stronę[10]. „Tematy zakazane" przenikają do twórczości dla młodego odbiorcy, ale jednak opowieści zwykle kończą się szczęśliwie. W wielu tekstach zafałszowano obraz świata, ukazując jedynie jego pozytywne oblicze, zapominając o ciemnych stronach ludzkiego życia.

Sądzę, że świat należy pokazywać dziecku całościowo – nie narzucając mu jednoznacznie określonej wizji dorosłego. Zdaje się, że realnym celem „smutnych baśni" nie jest funkcja wychowawcza i moralizatorska, ale ukazanie prawdziwego życia (niepouczanie jak żyć), bez cukierkowej otoczki, nie za pomocą uproszczonych obrazów. To literatura budująca wrażliwość, rozwijająca zdolności empatyczne, ucząca nazywać własne uczucia i wybierać cenne wartości. Nie można obawiać się mówić z dziećmi o śmierci, przecież lęk przed nią stanowi siłę motoryczną wielu ludzkich zachowań.

Groza

„Laszlo boi się ciemności. Ciemność nie boi się Laszla. Laszlo mieszka w domu. Ciemność mieszka w piwnicy. Pewnej nocy ciemność przychodzi do pokoju Laszla, a Laszlo schodzi do piwnicy. To historia o tym, jak Laszlo przestał bać się ciemności". To nota z książki dla dzieci pt. *Laszlo boi się ciemności* (2013). Autorzy – pisarz Lemony Snicket i ilustrator John Klassen stworzyli wyjątkową opowieść o oswajaniu strachu przed ciemnością. Lęk jest emocją niezbywalną, często nawet poszukiwaną. Walka z nim nie powinna polegać na unikaniu, a właśnie na oswajaniu[11]. W oswajaniu „strachów"dużą pomocą stają się książki utrzymane w klimacie grozy.

Najsłynniejszym, właściwie już kultowym, tekstem zaliczanym do horrorów dla dzieci jest *Koralina* Neila Gaimana (2003). Bohaterka odkrywa we własnym domu drzwi do innego wymiaru – alternatywnego świata, gdzie wszystko wydaje się być lepszym, aniżeli w szarej i nudnej rzeczywistości. Wydaje się, ponieważ ta kraina spełniających się na jawie marzeń to królestwo wiedźmy, która przybrawszy postać matki Koraliny, chce zawładnąć sercem i du-

[9] J. Papuzińska, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996, s. 17-18.
[10] Zob. A. Baluch, *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Kraków 2003, s. 59-61.
[11] Dziecko nie może zostać samo ze swoimi emocjami, musi wiedzieć, że uczucie lęku jest powszechne i dotyczy wszystkich.

szą dziewczynki. Idealny świat szybko okazuje się jedynie fasadą zakrywającą makabryczne i groteskowe obrazy. Koralina pokonuje „drugą" matkę i uwalnia dusze dzieci uwięzione przez zaborczą wiedźmę. Dostrzega także uroki prostego życia, docenia starania rodziców. Inne odczytanie książki sugeruje, aby traktować bohaterkę Gaimana jako znudzoną dziewczynkę, która ucieka w świat wyobraźni. Katarzyna Slany badając nowy gatunek książki dla dzieci, nazwany przez nią dziecięcą powieścią grozy, analizuje sylwetki dziecięcych bohaterów. Wskazuje m.in. na typ ofeliczny, który można odnieść do postaci Koraliny:

> Ofeliczność polega tutaj na uruchomieniu schizoidalno-fantazmatycznej wyobraźni, której projekcje nakładają się na sferę oswojoną, czyniąc z niej terytorium numinotyczne pełne obrazów turpistycznych, groteskowych, makabrycznych, zamykających się w przestrzeni labiryntu – sieci[12].

Dziewczynka nudzi się, rodzice nie poświęcają jej za dużo uwagi, dlatego uruchamia nieposkromioną fantazję i deformuje znaną, oswojoną rzeczywistość. Staje się zniewolona przez wykreowane przez siebie obrazy. Jej walka ze złem (wyrażonym pod postacią „drugiej" matki) to tak naprawdę zmaganie się z własną psychiką. Z zakończenia powieści wynika, że wiedźma choć pokonana, nie została zniszczona. Może powrócić, tak jak powracają nocne koszmary. Dla wielu pedagogów *Koralina* jest lekturą pozbawioną jakichkolwiek walorów edukacyjnych i wychowawczych. To książka służąca jedynie rozrywce. Drugie odczytanie ujawnia nowe znaczenia, wywołuje lęk egzystencjalny, strach przed ciemną stroną własnego „ja". Anna Gomóła pisze, że podstawową przyczyną lekceważenia literatury dla dzieci i młodzieży jest po prostu naiwność:

> Zakładamy bowiem, że jest w nich [w utworach dla dzieci i młodzieży] tylko to, co widać od razu, na pierwszy rzut oka, nie ma więc powodu, by szukać drugiego dna lub śledzić kryjące się w autorskim wyborze ewentualne pęknięcia. Tymczasem pojawić się one mogą zawsze, nawet jeżeli przedstawiony w tekście obraz wydaje się nam spójny. A właśnie takie szczeliny, przez które w prosty świat dziecka sączy się wiedza o złożonej rzeczywistości kultury, mogą otwierać nowe perspektywy przed badaczami literatury dla młodych czytelników[13].

Grzegorz Leszczyński, jeden z najwybitniejszych badaczy twórczości dla dzieci i młodzieży, również przygląda się zjawisku grozy w literaturze dla młodych odbiorców. Proponuje, by nowy nurt związany z antypedagogiką i antyestetyką nazwać „horrorem dla maluczkich". To problematyczna nazwa, ponieważ słowo „maluczki" kojarzy się z prostym, skromnym człowiekiem, a nie dzieckiem. Bezpieczniej byłoby użyć sformułowania „horror dla miniaturowego dorosłego" – tym mianem we współczesnej kulturze określa się dziecko, które podobnie jak dorosły musi dostosować się do dynamicznie zmieniającej się rzeczywi-

[12] K. Slany, *Puer Horroris w literaturze i kulturze dziecięcej*, „Kwartalnik Polonistyczny. Konteksty Kulturowe" 2009, nr 1-2, s. 150.
[13] A. Gomóła, *O potrzebie antropologii literatury dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury*, red. E. Kosowska, Katowice 2005, s. 155.

stości. Autorka książek dla dzieci i młodzieży, Kalina Jerzykowska, proponuje jeszcze jedną nazwę, po prostu horrorek[14]. Sądzę, że to pobłażliwe określenie doskonale charakteryzuje współczesne książki, które choć często przesycone grozą, makabrą, również odznaczają się dużą dozą dobrego humoru[15]. Leszczyński stwierdza, że horror nie jest w literaturze dla dzieci zjawiskiem nowym (elementy grozy pojawiają się m.in. w baśniach Grimmów i Andersena)[16]. Współcześnie mamy po prostu do czynienia ze spotęgowaniem owego zjawiska. Za sprawą wpływów kultury popularnej powieści grozy dla dorosłego czytelnika cieszą się dużą popularnością[17]. Biorąc pod uwagę mnogość tekstów gotyckich dla młodych odbiorców, można żartobliwie stwierdzić, że literatura dla młodego czytelnika od artyzmu przeszła do gotycyzmu.

Trywialność

Współcześnie traktuje się książkę jako towar. Wielu autorów i wydawców nastawia się na komercyjny sukces[18]. Violetta Wróblewska pisząc o twórczości dla najmłodszych, zaznacza że literatura ta „obciążona nierzadko nadmiernym dydaktyzmem, przeszła długą drogę wiodącą w obszar artyzmu, gdy dziś nowy etap wyznacza jej komercjalizm, wpisany zarówno w poetykę poszczególnych tekstów, jak i w sposób ich prezentacji oraz sprzedaży”[19]. Czyżby

[14] Do swojej książki zatytułowanej *Widma z ulicy Wydmowej* (z serii *Upiorne przygody Koszmariusza i Horroraty*) dołączyła kartę gwarancyjną składającą się z następujących punktów: 1. Nazwa artykułu: powieść; 2. Typ: horror(ek); 3. Zawartość: duchy, lochy, chłopak, dziewczyna, koty, zakochany motocyklista i winda do grobowca; 4. Sposób użycia: najlepiej czytać przed snem; przechowywać pod poduszką razem z latarką (na wypadek gdyby COŚ pojawiło się za oknem albo na suficie); 5. Gwarantowany skutek: zainteresowanie historią swojej miejscowości i historią w ogóle; 6. Skutek uboczny: apetyt na dalszy ciąg upiornych przygód Koszmariusza i Horroraty. Zob. K. Jerzykowska, *Widma z ulicy Wydmowej*, il. E. Kidacka, Łódź 2009 (informacja z okładki).

[15] Tu idealnie wpisują się przykłady polskich horrorów dla dzieci, a tytuł książki Marcina Pałasza doskonale oddaje zabawową i przepełnioną śmiechem atmosferę tych pozornie strasznych opowieści: *Straszyć nie jest łatwo* (2004) to historia duchów, które nie mogą wypełniać swoich obowiązków, bo zajęte są przyziemnymi sprawami, a wiecznie zapracowani ludzie, nie dostrzegają ich starań).

[16] G. Leszczyński, *Współczesna literatura dla dzieci – gatunki, tematy*, [w:] *Dziecko i książka. Materiały z ogólnopolskiej konferencji. BN 27-28 października 2003 roku*, red. G. Lewandowicz-Nosal, Warszawa 2004, s. 12-13.

[17] Zakończenie powieści pt. *Upadek Fergala* nawiązuje do znanego bohatera kultury popularnej – Frankensteina. Tajemnicza postać wkrada się do kostnicy i zabiera mózg chłopca. Owa postać przywodzi na myśl Igora, pomocnika doktora Frankensteina, który będzie mógł wskrzesić Fergala. Powieść – choć absurdalna oraz groteskowa, jednak utrzymana w tonie realistycznym – nagle zmienia się w powieść fantastyczną.

[18] Stąd m.in. odwołania do innych dzieł, które stały się popularne, nawiązania do lektur kanonicznych – znanych bohaterów i rozwiązań fabularnych, tworzenie dzieł synkretycznych – hybryd złożonych z różnych gatunków, dbałość o szatę graficzną publikacji (niestety często zapomina się, że ilustracja to funkcjonalne narzędzie, przydatne w procesie lektury; liczą się okładki w krzykliwych kolorach, czy dodatkowe elementy – ilustracje 3D, gadżety.

[19] V. Wróblewska, *Postmodernizm we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Książka dziecięca 1995 – 2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2006, s. 103.

kierunek rozwoju literatury dla młodego odbiorcy wyznaczała przemiana typu od artyzmu do komercjalizmu?

Krystyna Kossakowska-Jarosz rozpatrując wzorce kultury masowej w książce dla młodych odbiorców, wskazuje na skutki procesu homogenizacji kultury – zacierają się granice wieku: dzieci mają dostęp do rozrywek dla dorosłych[20]. Czy mamy tu do czynienia z infantylizacją dorosłych i wydorośleniem dzieci? Efektem zacierania granic jest adresowanie dla miniaturowego dorosłego – dziecka stykającego się z problemami i ideami świata dorosłych – wielu książek edukacyjnych, popularyzujących wiedzę (w sposób skrótowy, przystępny), np. na temat śmierci, przemocy, ekologii, feminizmu. Na uwagę zasługuje seria *Bez tabu* Wydawnictwa Czarna Owca. Niektórzy badacze bardzo krytycznie podchodzą do tych publikacji i zaliczają książeczki z tej serii, których nazwa zwykle zaczyna się od słów *Mała książeczka o…*, do książek trywialnych[21].

Jak pisze Sylwia Gajownik:

> Mówiąc o książkach trywialnych, mamy na myśli publikacje poruszające bardzo kontrowersyjne tematy, budzące obawy i niezdrową sensację. Książki, które szokują treścią i tematyką, banalizujące i spłycające trudne zagadnienia. Ich szata graficzna jest wulgarna i prostacka, ale budząca zainteresowanie, które przekłada się (często) na wyniki finansowe oficyn[22].

Do zbioru książek trywialnych można również zaliczyć antybaśnie i niebaśnie, które podejmują grę z tradycją, przetwarzają znane motywy, zaskakują rozwiązaniami fabularnymi i konstrukcyjnymi, a dopóki owa gra „jest twórcza i sama nie popada w schematyzm, dopóty wydaje się pożądana: kształtuje przecież postawę otwartości wobec literatury, rozwija kreatywne myślenie o kulturze, daje satysfakcję ze znajomości kanonu literackiego”[23]. Oczywiście odbiorca, aby czerpać przyjemność z interetekstualnej lektury, musi znać kontekst, opowieść wyjściową. Czasami przekształcenia mogą być tak rozbudowane i absurdalne, że nowa historia staje się niezrozumiałym, wynaturzonym bytem. Tu warto przywołać opowieści korzystające z wzorców filmów animowanych Disneya:

---

[20] K. Kossakowska-Jarosz, *Wzorce kultury masowej w książce dla dzieci*, [w:] *Książka dziecięca 1995-2005…*, s. 41.

[21] Do książek trywialnych można zaliczyć dzieła utrzymane w tonie antypedagogiki; to książki, które pokazują, że świat dziecka różni się od świata dorosłych. Dzieła te często cechuje absurd, groteska, wyolbrzymienie, np. dorośli są pokazani jako istoty zwyrodniałe, głupie, okrutne i obłudne – brak tu dorosłych wychowawców-partnerów (tak, że wzniosłe idee antypedagogiki zostają w efekcie wypaczone). Zob. M. Chrobak, *„Niebezpieczne książki”. Echa antypedagogiki we współczesnej literaturze dla dzieci i nastolatków*, [w:] *W pobliżu literatury dziecięcej*, red. A. Ungeheuer-Gołąb, Rzeszów 2008, s. 80-90.

[22] S. Gajownik, *O szkodliwości książek trywialnych*, [w:] *Młody odbiorca w kręgu lektur pożytecznych i szkodliwych*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2012, s. 156.

[23] W. Kostecka, *Niepokorne baśnie. Gra z tradycją i elementy autotematyczne we współczesnej literaturze baśniowej*, [w:] *„Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Olszewska, E. Łucka-Zając, Opole 2010, s. 334.

> Baśń opowiedziana przez Disneya staje się formą kultury masowej, czystą rozrywką bazującą na odpowiednim przekształceniu kulturowo złożonej historii, opartej na wieloletniej tradycji, odzwierciedlającej pewne uwarunkowania społeczne, historyczne i polityczne[24].

W opowieściach disnejowskich zostają naruszone ramy tradycyjnej baśni, symbole i archetypy przestają spełniać swoje funkcje[25]. W literaturze dla dzieci i młodzieży mamy do czynienia z pewnym paradoksem: z jednej strony spotęgowanie pierwiastka strachu i makabry (horror dla młodych odbiorców), a z drugiej strony wyrugowane z grozy i okrucieństwa przesłodzone historie á la Disney.

Granice

Śmierć i cierpienie, groza i makabra, intertekstualna gra balansująca na obrzeżach kiczu i arcydzieła. Gdzie leży granica? Analizując tematy trudne w literaturze dla dzieci i młodzieży, Dorota Wojciechowska stwierdza, że:

> Jedynym warunkiem, który rzeczywiście musi być spełniony, by lektura każdej „trudnej" powieści nie była niechcianym, niezamierzonym wstrząsem dla młodego czytelnika, jest posiadanie przez niego pewnego rodzaju wrażliwości, otwartości, a przede wszystkim chęci zrozumienia[26].

Natomiast Krystyna Kuliczkowska, wyznaczając granice fantastyki w twórczości dla młodego odbiorcy kultury, pisze:

> Zdawałoby się, że tutaj właśnie przebiega granica fantastyki, tej, którą chcemy udostępnić dzieciom. Granica tragizmu, koszmaru, beznadziejności, tego wszystkiego, przed czym staje bezradna dziecięca wrażliwość. A jednak… i te sądy ulegają podważeniu[27].

W twórczości dla młodego odbiorcy nie brakuje scen okrutnych, budzących strach, a odbiorcy danych tekstów „lubią się bać" i sami poszukują silnych emocji, których mogą doświadczyć w kontrolowanych warunkach odbioru. Wiele współczesnych lektur dla dzieci i młodzieży jest adresowanych do czytelnika świadomego, skłonnego do podjęcia gry, cechującego się z jednej strony wrażliwością związaną z empatią, zaś z drugiej – zdolnością odróżnienia lęku (jako środka wyrazu artystycznego) od strachu, będącego odpowiedzią na realne zagrożenie. Zadaniem dydaktyków powinno być wyrobienie świadomego i krytycznego odbioru różnych tekstów kultury, wtedy czytelnik będzie mógł czerpać przyjemność z fikcji (obcowanie z tekstami grozy) oraz wzbogacić swoje życie lekturą poruszającą trudne tematy.

---

[24] A. Fornalczyk, *Piękna czy bestia, czyli o disneizacji popularnej literatury dziecięcej*, [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011, s. 316.

[25] Na przykład Mała Syrenka Andersena pragnęła, by tak jak człowiek posiadać nieśmiertelną duszę, zaś Arielka Disneya po prostu zakochała się w księciu i chciała go poślubić.

[26] D. Wojciechowska, *Po co komu smutne baśnie – o problemach dziecięcej tanatologii*, [w:] *Baśnie nasze współczesne*, red. J. Ługowska, Wrocław 2005, s. 223.

[27] K. Kuliczkowska, *Baśń i metafora*, [w:] *Baśń i dziecko*, oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 59.

Clive Barker w swoich dziełach nieraz narusza sferę tabu. W kontekście granic w lekturach dla młodego odbiorcy proponuje:

> W książkach dla młodzieży niektórych rzeczy robić nie wolno – nie można zamieszczać scen z seksem ani z przemocą, bohaterowie nie mogą też kląć. Lecz opowieść dla młodzieży to nadal opowieść[28].

Opowieść to po prostu opowieść, powstaje w danym miejscu i czasie, ale później żyje swoim własnym życiem, dociera do różnych osób, które traktują ją jako wytwór popkultury. Może więc nie warto pytać o granice, przecież postmodernizm to paradygmat nowej kultury, a jego cechami są: „sprzeczność i zróżnicowanie paradoksalnie tworzące całostki kulturowe, upodobanie lub wola transgresji, czyli przekraczania (wszelkich) granic, skłonność do nadmiaru, czyli do skrajności, oraz dążność do aneksji marginesu, czyli homogenizacji kultury"[29]. Postmodernizm to brak granic.

„Pierwsze", „ostatnie"?

Literatura „czwarta", „osobna" wciąż przeobraża się, odzwierciedla zmieniającą się rzeczywistość. Odpowiada na potrzeby współczesnego odbiorcy, ale podlega też prawom rynku. Z jednej strony można wskazać książki ambitne, będące skarbnicą wartości, poruszające ważne tematy, a z drugiej strony teksty błahe i trywialne. Można spotkać bohaterów godnych naśladowania, ale i takich, którzy nie zasługują na uwagę i uwielbienie czytelnika. Są dzieci, którym czytanie kojarzy się z przykrym, szkolnym obowiązkiem, a ich pierwsze książki są ostatnimi. Ale są także młodzi czytelnicy, spontanicznie sięgający po wybrane lektury. Ci ostatni, kiedy staną się dorosłymi czytelnikami, z lubością wspomną swoje pierwsze książki, bo te są przecież najważniejsze.

Bibliografia

Adamczykowa Zofia, *Literatura „czwarta" – w kręgu zagadnień teoretycznych,* [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008.

Ardagh Philip, *Upadek Fergala, czyli my tu miodu nie spijamy, Szaleństwa rodzeństwa I,* il. D. Roberts, tłum. P. Jankowski, Warszawa 2005.

Barker Clive, *Złodziej wszystkich czasów,* adaptacja komiksowa K. Oprisko, rys. G. Hernandez, tłum. P. Braiter, Warszawa 2006.

[28] C. Barker, *Złodziej wszystkich czasów*, adaptacja komiksowa K. Oprisko, rys. G. Hernandez, tłum. P. Braiter, Warszawa 2006, s. 133.
[29] M. Świerkocki, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 9.

Chrobak Małgorzata, *„Niebezpieczne książki". Echa antypedagogiki we współczesnej literaturze dla dzieci i nastolatków*, [w:] *W pobliżu literatury dziecięcej*, red. A. Ungeheuer-Gołąb, Rzeszów 2008.
Fornalczyk Anna, *Piękna czy bestia, czyli o disneizacji popularnej literatury dziecięcej*, [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011.
Gajownik Sylwia, *O szkodliwości książek trywialnych*, [w:] *Młody odbiorca w kręgu lektur pożytecznych i szkodliwych*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2012.
Gomóła Anna, *O potrzebie antropologii literatury dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury*, red. E. Kosowska, Katowice 2005.
Kossakowska-Jarosz Krystyna, *Wzorce kultury masowej w książce dla dzieci*, [w:] *Książka dziecięca 1995 – 2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2006.
Kostecka Weronika, *Niepokorne baśnie. Gra z tradycją i elementy autotematyczne we współczesnej literaturze baśniowej*, [w:] *„Stare" i „nowe" w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Olszewska, E. Łucka-Zając, Opole 2010.
Kuliczkowska Krystyna, *Baśń i metafora*, [w:] *Baśń i dziecko*, oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
Leszczyński Grzegorz, *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012.
Leszczyński Grzegorz, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku*, Warszawa 2006.
Leszczyński Grzegorz, *Współczesna literatura dla dzieci – gatunki, tematy*, [w:] *Dziecko i książka. Materiały z ogólnopolskiej konferencji. BN 27-28 października 2003 roku*, red. G. Lewandowicz-Nosal, Warszawa 2004.
Slany Katarzyna, *Puer Horroris w literaturze i kulturze dziecięcej*, „Kwartalnik Polonistyczny. Konteksty Kulturowe" 2009, nr 1-2, s. 145-156.
Snicket Lemony, *Przykry początek, Seria niefortunnych zdarzeń I*, il. B. Helquist, tłum. J. Kozak, Warszawa 2002.
Świerkocki Maciej, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997.
Wojciechowska Dorota, *Po co komu smutne baśnie – o problemach dziecięcej tanatologii*, [w:] *Baśnie nasze współczesne*, red. J. Ługowska, Wrocław 2005.

Wróblewska Violetta, Czy *istnieje literatura popularna dla dzieci?*, [w:] *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2005.
Wróblewska Violetta, *Postmodernizm we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Książka dziecięca 1995 – 2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2006.

AGNIESZKA GRAJCAR

„Kim ty u diabła jesteś, Bielawa?" Wybrane aspekty konstrukcji głównego bohatera „Trylogii husyckiej" Andrzeja Sapkowskiego

„*Fantasy* jest czytana. Czy to się komuś podoba, czy nie, popularność tego rodzaju fantastyki w wątpliwość poddawana być nie może"[1]. Tą jednoznacznie brzmiącą wypowiedzią, zawartą w swym eseju krytyczno-literackim, Andrzej Sapkowski ustanawia pozycję literatury *fantasy* w przestrzeni słowa pisanego. Ze względu na poetykę, ujęcie gatunkowe i poczytność w miejsce to doskonale wpasowuje się powieść, a raczej cykl powieściowy stanowiący *Trylogię husycką*[2] – egzemplifikację rozległej, wieloaspektowej tradycji literackiej, łączącej w sobie najczystsze elementy literatury *fantasy*, eposu i romansu rycerskiego oraz powieści historycznej.

Umiejscowienie *Narrenturm, Bożych bojowników* i *Lux perpetua* w konwencji gatunkowej literatury *fantasy* nie nastręcza trudności. Warunkuje to występowanie wielu typowych dla gatunku elementów spełniających wymogi konwencji. Dodatkowym wymiarem omawianego tekstu jest jego przynależność do prozy historycznej. Kompilacja ta, nazwana *historical fantasy*, stanowi subgatunek literatury fantastycznej, w której świat przedstawiony powieści lub opowiadania umieszczony jest w realnej, historycznie bliższej lub dalszej przeszłości, przy czym należy zasygnalizować, iż preferowanym przez pisarzy okresem jest średniowiecze. Fabuła trylogii rozpoczyna się w ściśle określonym (niczym u Sienkiewicza[3]) czasie, mianowicie w roku 1420. Istotne dla jej rozwoju są jednak również wydarzenia historyczne mające miejsce wcześniej – sobór w Konstancji w latach 1414-1418, walki o papiestwo między Janem XXIII a Grzegorzem XII oraz spalenie na stosie 6 lipca 1415 r. Jana Husa, czeskiego filozofa, teologa, reformatora, inicjatora ruchu odnowy Kościoła.

Realizacje powieściowe tych konwencji zawierają wątki *ques*t-misji, wyprawy. Wytłumaczalność zjawisk następuje dzięki lub przy użyciu magii, istnieje wtórny,

[1] A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2011, s. 5.
[2] *Trylogię husycką* stanowią: *Narrenturm, Boży bojownicy, Lux perpetua* wydane w latach 2002 - 2006.
[3] Uwaga ta jest istotna, ponieważ wskazuje pokrewieństwo omawianego cyklu z tradycyjną powieścią balzackowską, a nie tylko z postmodernistyczną współczesnością. *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza jako powieść historyczna rozpoczyna się w czasie ściśle określonym przez narratora – kronikarza na rok 1647: „Rok 1647 był to dziwny rok, w którym rozmaite znaki na niebie i ziemi zwiastowały jakowejś klęski i nadzwyczajne wydarzenia". (H. Sienkiewicz *Ogniem i mieczem*, Poznań 1999, s. 7).

egzomimetyczny świat[4], pozostający w koegzystencji ze światem realnym. Występują postacie fantastyczne – czarnoksiężnicy, wiedźmy, nieludzie (gnomy, elfy, mężowilki, itp.), postacie zmiennokształtne, antropomorficzne. Sfera *fantasy* w tego typu powieściach odzwierciedla się również w egzomimetycznej mitologii, inspiracjach mitycznych oraz zapożyczeniach z baśni[5]. Oprócz wymienionych zauważa się również sięganie przez autorów do zjawisk tradycji związanych z inicjacją, które w połączeniu z *quest* nadają powieściom charakter peregrynacyjno-inicjacyjny. Ponieważ, jak wcześniej wspomniałam, preferowaną przestrzenią czasową powieściopisarzy *fantasy* jest średniowiecze, w przypadku omawianego cyklu świat przedstawiony zdeterminowany fabułą jest *stricte* średniowieczny (XV w.), a nie jedynie *quasi*-średniowieczny, a archaizacja językowa, „rekwizytornia" i kreacja świata nie są stylizacją, lecz odnoszą się do określonej rzeczywistości. Autor opisując ruchy husyckie, które miały miejsce w latach 1419-1436, wyraźnie prezentuje warunki historyczne, w jakich rozgrywa się intryga, sygnalizując równocześnie schyłkowość, kryzys formacji średniowiecza i koniec epoki rycerskości[6]. Pod niejednym względem świat powieści zapowiada renesans, jego zainteresowanie człowiekiem, „nowoczesne" podejście do religii i nauki. Bohaterowie często prezentują swoje poglądy odwołując się do *Boskiej Komedii* Dantego, swoistego *leitmotivu* powieści.

Narrenturm, Boży bojownicy i *Lux perpetua* są cyklem powieściowym skonstruowanym według schematu fabularnego, charakterystycznego dla wybranych elementów powieści historycznej (dymorfizm historyczno-literacki) oraz powieści *fantasy*, w której to często występują dwa plany narracji i związane z tym dwa światy: realny, skoncentrowany na przestrzeni Czech, Dolnego Śląska i Śląska Opolskiego oraz świat magiczny, skupiony wokół Sensenbergu – mrocznej warowni, z której demoniczną inspirację czerpie antagonista głównego bohatera, Birkart von Grellenort *alias* Pomurnik. Świat przedstawiony jest przestrzenią otwartą, w której wspomniane obszary przenikają się, wpływając wzajemnie na siebie, a wydarzenia mają charakter symultaniczny. O pewnych faktach czytelnik dowiaduje się bądź to od uczestników świata realnego, bądź od postaci nierealnych. Jednocześnie cały cykl wykreowany jest wokół motywu wędrówki, poszukiwania, peregrynacji. Na początku główny bohater jest ścigany i ucieka, następnie wraca, by odnaleźć ukochaną (pierwszą), kolejno znów jest ścigany, by w końcu przez większość czasu akcji być poszukującym ukochanej, tym razem drugiej i ostatniej. Dominantą

[4] G. Trebicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2009, s. 9.
[5] Por. W. Propp, *Morfologia bajki*, Kraków, 2011, s. 21-89.
[6] Sapkowski egzemplifikuje ten problem na przykładzie rycerza Zawiszy Czarnego. Zob. *Narrenturm*, s. 62-78.

fabuły jest zatem *quest* w poszukiwaniu utraconej miłości, co na płaszczyźnie znaczeń symbolicznych nawiązuje do eposów i romansów średniowiecznych. Topos poszukiwania ukochanej jest tu podstawą do literackich spekulacji na temat utraty, przemiany, dojrzewania, ostatecznie śmierci.

Poniżej chciałabym przyjrzeć się dwóm wybranym aspektom konstrukcyjnym, tworzącym sylwetkę głównego bohatera cyklu, Reinmara z Bielawy, zwanego Reynevanem. Pierwszy z nich to literackie analogie i podobieństwa postaci Reinmara do postaci eposów starożytnych i ich XIX-wiecznych kontynuatorów, bohaterów XX-wiecznego postmodernizmu oraz do bohaterów *epic fantasy*. Drugi natomiast to przechodzenie *rite de pasage*, drogi przejścia (co jest również cechą wspólną wyżej wymienionych tradycji).

Można zaryzykować stwierdzenie, iż pierwsza część trylogii, *Narrenturm*, rozpoczyna się dwa razy. W incipicie powieści w świat przedstawiony wprowadza czytelnika wędrowny dziad (można domniemywać, iż jest to demeryt Szarlej, przewodnik i przyjaciel Reynevana – wiele lat po zakończeniu faktycznych wydarzeń powieści), który opowiada historię tak, jakby w niej uczestniczył lub znał ją z pierwszej ręki. Drugim rozpoczęciem, ekspozycją akcji, można nazwać pierwszą scenę z udziałem głównego bohatera, w której – według zasady pisarskiej „krew na pierwszej stronie" – Sapkowski umieszcza czytelnika w samym środku malowniczej sceny. Reinmara von Bielau, poznajemy podczas praktykowania *ars amandi* z piękną Burgundką o imieniu Adela, małżonką rycerza Gelfrada von Stercza. Reynevan, z zapałem oddający się sztuce miłosnej, przekonany o własnej w tej dziedzinie biegłości oraz utwierdzany przez kochankę słowami „*Mon amour*... Mój boski chłopcze..."[7], przedstawia się jako dwudziestotrzyletni, pełen wigoru mężczyzna, dla którego niepoprawny związek z mężatką jest usprawiedliwiony, jak sądzi, przez wielkie uczucie. W kolejnej odsłonie, gdy do izdebki, w której bohaterowie doznają uciech, wpadają szwagrowie Adeli z żądzą odwetu za niewierność bratowej, Reynevan prezentuje oblicze mężnego rycerza, który broni ukochanej przed razami i wyzwiskami napastników, wypełniając zarazem funkcję wynikającą z etosu rycerza. Niestety, wobec przewagi napastników nie udaje mu się to skutecznie, jednakże narrator, ustami braci Sterczów i ich popleczników, przyrównuje go do Abelarda, który również o swoją ukochaną walczył, a dla którego romans nie skończył się szczęśliwie. Awantura kończy się szaleńczym konnym pościgiem przez Oleśnicę, niezawinioną przez Reynevana śmiercią najmłodszego z braci Sterczów – Niklasa oraz przyrzeczeniem zemsty i „gardłowej" kary dla nieostrożnego młodzika. Na pytanie, kim właściwie jest

[7] A. Sapkowski, *Narrenturm*, Warszawa, 2007, s. 13.

Reinmar von Bielau, odpowiadają wkrótce rajcy miejscy Oleśnicy, radzący, co z niewygodną wróżdą rodową począć.

> Reinmar von Bielau – uśmiechnął się ksiądz Jakub – jest medykiem, szkolonym w Pradze, na Uniwersytecie Karola. Jeszcze przed studiami chłopiec uczył się w szkole katedralnej we Wrocławiu, potem poznał arkana zielarstwa u aptekarzy świdnickich i u duchaków w hospicjum brzeskim. To właśnie duchacy i stryj Henryk, scholastyk wrocławski, umieścili go u naszych augustianów w leczeniu ziołami wyspecjalizowanych. Chłopak uczciwie i z sercem, dowodząc powołania, pracował dla szpitala i lepozorium. Potem, jak się rzekło, studiował medycynę w Pradze, też zresztą za protekcją stryja i za pieniądze, jakie stryj miał z kanonii. Na studiach przykładał się widać, bo już po dwóch latach był bakałarzem sztuk, *artium baccalaureus.* Z Pragi wyjechał zaraz po... Hmm... – Zaraz po defenestracji – nie bał się dokończyć burmistrz. – Co jawnie pokazuje, że nic go z husycką, tego tam herezją nie łączy[8].

Deskrypcja ta ukazuje Reynevana jako młodzieńca inteligentnego, wykształconego, świadomego i zdeterminowanego, aby stać się człowiekiem nauki, co w piętnastowiecznej rzeczywistości łączyło się z określonym statusem społecznym. Jednocześnie ostatnie cytowane słowa ujawniają zupełnie obojętny stosunek postaci do przemian religijno-społecznych zachodzących podówczas w Czechach. Kwintesencją wizerunku Bielawy jest podsumowująca obrady rady miejskiej wypowiedź bogatego kupca Jana Hofrichtera:

> Choć bękarcią modą, ale krew piastowska. Syn biskupi. Ulubieniec książąt. Krewniak Nostitzów. Synowiec scholastyka wrocławskiej kolegiaty. Dla synów bogaczy kompanion ze studiów. Do tego, jakby nie dosyć, wzięty medyk, niemal cudotwórca, umiejący zaskarbić sobie wdzięczność możnych[9].

W opisie tym ukazuje się bohater o znacznym pochodzeniu, ciekawej osobowości i sporym potencjale intelektualnym. Dobrze sytuowany, zabezpieczony finansowo przez wpływy krewnych, do tego niewplątany w niepokoje religijne, a przez to, co istotne, nie niepokojony przez instytucję inkwizycji – ówczesnej tajnej policji religijnej, i jej główne biuro „Święte Oficjum".

Jednak... Życie Reynewana, choć predestynowane do egzystencji w spokoju i dostatku, wcale dostatnim i spokojnym nie jest. Dzieje się tak za sprawą wspomnianego romansu z zamężną szlachcianką i perturbacji, które są następstwem tegoż czynu oraz, co ważniejsze, konsekwencją śmierci jedynego brata. Cała fabuła *Trylogii husyckiej* krąży wokół przymusowej peregrynacji głównego bohatera zdeterminowanej ucieczkami, poszukiwaniami, aż do świadomego zaangażowania się w sprawy, o których młodzieniec, jakiego poznajemy na pierwszych stronach powieści, nie miał pojęcia.

[8] A. Sapkowski, *Narrenturm*,... str. 34. Defenestracja – w dosłownym znaczeniu „wyrzucenie przez okno". Fakt dotyczący historii Czech: Pierwsza Defenestracja Praska (30 lipca 1419) – została dokonana w czasie wojen husyckich, podczas sporu w Radzie Miasta, kiedy zostało wyrzuconych przez okno ratusza Nowego Miasta w Pradze siedmiu katolickich rajców.
[9] Tamże.

„Dla literatury *fantasy* problem swoistego uobecnienia w niej mitu nie jest problemem pozornym, a konstytutywnym i dla konstrukcji świata przedstawionego, i dla semantyki dzieła”[10]. Bohater powieści *fantasy* czy *historical fantasy* jest kontynuatorem tradycji literackiej sięgającej mitów, eposów starożytnych, romansów średniowiecznych oraz powieści XIX-wiecznych. Aby zweryfikować powyższą tezę, postanowiłam nawiązać do koncepcji Wandy Krzemińskiej[11], która proponuje porównać konstrukcję bohatera antycznego oraz bohatera XIX-wiecznego i zestawić uzyskane wnioski z wiedzą na temat bohatera prozy *historical fantasy* na przykładzie Reinmara von Bielau.

Głównym założeniem przyjętej strategii jest umieszczenie konstrukcji bohatera w przestrzeni zmiennych[12]. „Zmiennymi niezależnymi” będzie wykorzystanie przez autora różnych wariantów ukazywania cech bohatera mitycznego, który reprezentuje prawo i morał i jednocześnie jest postacią o zakroju epickim, czyli jego losy mają za tło rozbudowaną fabułę i szerokie (zamierzone przez bohatera lub nie) kontakty z innymi postaciami w utworze. „Zmiennymi zależnymi” są sytuacje zewnętrzne, obiektywne, uwarunkowane tematyką powieści, w których ujawniają się cechy osobowości bohatera. Oznacza to, że w sytuacjach mniej lub bardziej zależnych od głównego tematu powieści oraz nadrzędnego celu, do którego dąży bohater, nie mógł on postąpić inaczej, ponieważ jest zdeterminowany przez określony zespół cech. „Zmiennymi interweniującymi” są nieoczekiwane wydarzenia, przygody, które są dla tekstu cenne, ponieważ służą rozwikłaniu sytuacji ostatecznych oraz ukazaniu walorów bohatera.

W tradycji literackiej eposu bohater-heros stanowił kompilację cech boskich i ludzkich, był odpowiedzią na tęsknotę człowieka do Niedoścignionego. W wierzeniach mitycznych bóg-heros spełniał funkcje rytualne oraz użyteczne, był obiektem zainteresowania, tworzenia legend i tekstów literackich. W wieku XIX funkcja bohatera zredukowała się do zaspokojenia pradawnych tęsknot człowieka do potęgi, siły, panowania nad losem, zwyciężania w trudnych i niebezpiecznych sytuacjach, a także górowania nad innymi, bez – rzecz oczywista – konotacji religijnych. We współczesnych powieściach *fantasy* i *historical fantasy* funkcja bohatera jest kompilacją tych wszystkich konwencji, ewokuje cechy bohatera eposu starożytnego, rycerskiego, powieści wieku XIX – naturalnie w połączeniu z ironiczną rzeczywistością antypowieści i literatury popularnej XX i XXI stulecia. Agamemnon, król Artur, Robin Hood, Edmund Dantes, Andrzej Kmicic, czy

[10] B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009, s. 205, [w:] *Mit a literatura fantasy*, cyt. za: J. Z. Lichański, „Literatura Ludowa” 2010, nr 2, s. 51.
[11] W. Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa 1985, s. 6.
[12] Tamże.

w końcu Aragorn, Gandalf, Geralt i Reynevan ujawniają powracające wzory, choć realizują je na odmiennych zasadach. Postacie te posiadają wartości archetypiczne, gdyż jak pisze Carl Gustav Jung:

> Praobraz, czyli archetyp, jest postacią – demona, człowieka albo procesu – która powraca w toku dziejów tam, gdzie swobodnie przejawia się twórcza fantazja. […] W każdym z tych obrazów zawarty jest fragment ludzkiej psychologii i ludzkiego losu, fragment cierpienia i rozkoszy, które nieskończoną ilość razy przeżywali nasi przodkowie i które zasadniczo miały zawsze ten sam przebieg[13].

W celu zweryfikowania mitycznej genealogii przywołanych bohaterów można zastosować pewien schemat, który realizuje się w mitach m.in. o Edypie i Tezeuszu[14], mianowicie bohater wpasowuje się w określony zespół prawideł:

> Matka herosa jest dziewicą królewską, jego ojciec królem i często bywa w bliskim pokrewieństwie z jego matką, lecz okoliczności jego poczęcia są niezwykłe i dlatego pomawiano go, że jest synem boga. Zwykle po jego urodzeniu ojciec lub dziadek ze strony matki postanawiają go zabić, lecz zostaje porzucony i znaleziony przez przybranych rodziców w dalekim kraju. Nic nie wiemy o jego dzieciństwie, lecz osiągnąwszy pełnoletniość-heros wraca lub idzie do swego przyszłego królestwa. W wielu przypadkach ginie tajemniczą śmiercią[15].

W odniesieniu do bohatera powieści XIX-wiecznej układ ten ulega redukcji, jednak oś kompozycyjna zostaje niezmieniona, a w model ten wpasowuje się cały szereg określonych prawideł. Nie znamy dokładnie ani pochodzenia bohatera, ani faktów dotyczących jego dzieciństwa. Punktem zwrotnym, determinującym przyszłość staje się losowy przypadek. Droga bohatera jest pospolita bądź dramatyczna, przy czym efekt pospolitości użyty jest dla ukazania rozmiarów inicjacji. Napotkanie osoby, która staje się jedyną miłością, zmienia dotychczasowy bieg zdarzeń i punkt widzenia bohatera. Niespodziewane okoliczności rozdzielają go z obiektem uczuć bądź zagrażają jego utratą, dlatego bohater musi pokonywać liczne przeszkody, co zmusza go do ciągłej podróży. Ruchliwość i aktywność przyczyniają się do wzrostu sławy lub/i bogactwa. Wśród nieprzyjaciół jest jeden szczególnie groźny (antagonista), a bohater nie może zaprzestać działalności, gdyż straci zdobytą pozycję lub życie. W efekcie swoich działań odnosi zwycięstwo, lecz czasem bywa ono tylko natury moralnej. W wielu przypadkach fabularnie pozostaje w niewyjaśnionej sytuacji. Gdy ginie, jego śmierci towarzyszą niezwykłe okoliczności. Cechy charakterystyczne bohatera w danej powieści mogą być zmienne, są bowiem ściśle powiązane z fabułą oraz czasem w jakim się ona realizuje, lecz jego postawa, osobowość ma widoczny pierwowzór w mitologii bądź późniejszej tradycji literackiej.

[13] C. G. Jung, *Archetypy i symbole, Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 375.
[14] Lord Raglan, *A Study in Tradition, Myth and Drama*, cyt. za: W. Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa 1985, s. 9.
[15] W. Krzemińska, dz. cyt. s. 10.

Nie inaczej jest w przypadku Reinmara z Bielawy, którego konstrukcja realizuje prawie wszystkie wyżej wymienione elementy. Analizując postępowanie bohatera dopatrzyć się można jego podobieństw na przykład do mitycznego Odysa, który tak jak bohater Sapkowskiego wyróżnia się inteligencją, sprytem i odwagą, choć Reynevan urzeczywistnia te cechy nieco odmiennie niż mityczny pierwowzór. Najbardziej widocznymi cechami wspólnymi bohaterów jest doświadczanie niezliczonych niebezpieczeństw i klęsk, ciągłe ucieczki i ocalenia, błąkanie się, walka o życie. Atrybutem obu postaci jest także powodzenie u kobiet oraz wątek poszukiwania, powrotu do ukochanej. Reynevan realizuje archetyp wędrowca-tułacza, którego pierwowzorem był Odys. Nawiązania mitologiczne są również obecne w literaturze średniowiecza – popularnych wówczas eposach rycerskich. Reinmar wielokrotnie sam przyrównuje się, bądź jest przyrównywany do bohaterów średniowiecznych historii miłosnych. I tak na przykład, gdy Jutta ratuje Reinmara z rąk najętych przez Sterczów zbirów, nie chce podać swojej tożsamości i nazywa siebie „Nikolettą", a Reinmara „Alkasynem ściganym za miłość"[16]. Autor nawiązuje tu do anonimowego poematu średniowiecznego *Rzecz o Alkasynie i Nikoletcie*, traktującego o perypetiach pary zakochanych. Inną ilustracją jest porównanie przez narratora Jutty i Reynevana do Lancelota i Ginewry[17] oraz scena, w której Reynevan sam przedstawia się jako „Lancelot z Wozu"[18]. W samej powieści bardzo często występują odwołania do bohaterów eposów średniowiecznych – Rolanda, Parsifala, Tristana, Abelarda oraz historyczno-legendarnego Ryszarda Lwie Serce. Postmodernistyczną przewrotnością narracji u Sapkowskiego jest to, że bohaterowie posiadają umiejętność oceny standardów zachowań współczesnych im ludzi z postmodernistycznej perspektywy. Jedna z postaci określa sytuację zabójstwa, ucieczki i pościgu: „Ha, jak w rycerskim romansie..."[19]. Intertekstualną grę autora można zobaczyć również w podobieństwie Reynevana i Szarleja do Don Kichota i Sancho Pansy. Bohater Sapkowskiego niczym u Cervantasa poszukuje ukochanej, walczy z wiatrakami – niesprawiedliwością i krzywdą ludzką, zupełnie nieskutecznie jak jego literacki pierwowzór. Szarlej pilnuje Reinmara niczym Sancho Pansa Don Kichota, widzi więcej niż „pan", działa i planuje logicznie, a nie pod wpływem emocji.

Postać Reynevana wpisuje się również w model bohatera XIX-wiecznego z Dumasowskiej powieści „płaszcza i szpady". Pomimo dość dobrze znanej genealogii postaci, autor nie podaje dokładniejszych danych dotyczących jego dzieciństwa, podobnie jak

[16]A. Sapkowski, *Narrenturm...* s. 87.
[17] Zob. A. Sapkowski, *Lux perpetua,* Warszawa 2007, s. 391.
[18]A. Sapkowski, *Narrenturm...* s. 99.
[19] A. Sapkowski, *Boży bojownicy,* Warszawa 2004, s. 119.

nie znamy szczegółów dotyczących dzieciństwa i wczesnej młodości D'Atragnana, Edmunda Dantesa czy Andrzeja Kmicica – wiedza ta nie jest szczególnie istotna dla fabuły. W cyklu husyckim istotnym jest fakt szlacheckiego pochodzenia bohatera, które sprawia, że jest on predestynowany do pełnienia doniosłej roli, np. w życiu społecznym. Punktem zwrotnym dla losów Reinmara jest najpierw romans, który sprowokował zemstę braci Sterczów, a następnie tajemnicza śmierć brata, Peterlina von Bielau, jedynego żyjącego bliskiego krewnego. Przez zapalczywy gniew szwagrów Adeli, Reynevan musi ukrywać się, uciekać, szukać pomocy u krewnych (kanonik Otto von Beess) i znajomych (aptekarze świdniccy i prascy) oraz bez ustanku przemieszczać się, by ocalić życie. Śmierć brata natomiast, jej tajemnicze okoliczności i odczuwana przez Reinmara konieczność doprowadzenia do wykrycia sprawców, pozbawiają go spokoju duszy i zamykają pierwszy, beztroski etap w jego życiu. Ponadto, Sapkowski stawia na drodze młodego medyka dwie niezwykle barwne postacie: Szarleja, demeryta, byłego zakonnika, oraz Samsona, mocarza o biblijnym imieniu, przybysza z zaświatów, magicznego *homo viator*. Osoby te w wyniku zaskakujących zdarzeń kształtują go, prowadzą do zamyślonej przez autora samowiedzy. Droga bohatera, swoista *rite de passage*, przeobraża Reynevana, pozwala mu dojrzeć, kształtuje doświadczenie, umiejętności i przede wszystkim światopogląd. Staje się to możliwe w dużej mierze za sprawą napotkanej autentycznej miłości, dla której bohater porzuca przelotne miłostki, próżniacze życie i angażuje się, bądź jest angażowany w sprawy doniosłe, jak się okazuje dla międzynarodowej polityki. Nieoczekiwane przeszkody, które mnożą się, komplikują i uatrakcyjniają powieść, wzywają Reinmara do kreatywnej aktywności. Tworzą proporcjonalny przyrost ułatwień i komplikacji tak, aby powieść toczyła się wartko i bynajmniej nie trywialnie. Dzięki niezwykłym eksperiencjom wydatnie wzrasta znaczenie głównego bohatera powieści wśród np. dowódców armii husyckiej. Reynevan osiąga rangę najbardziej skutecznego i najsławniejszego szpiega, przy czym nikt oprócz najbliższych przyjaciół nie wie, że szpiegiem został z przypadku i tylko jego walory osobiste – inteligencja i wykształcenie – pozwoliły mu odnieść sukces. W wyniku takiego przebiegu wydarzeń bohater kontynuuje działalność dywersyjną na rzecz husytów po pierwsze dlatego, że zaangażował się w sprawę emocjonalnie – uwierzył, że idea, za którą początkowo walczył z przymusu jest słuszna (na dowód czego przyjął komunię *sub utraque specie*). Po drugie, jest to jedyny sposób na uratowanie ukochanej Jutty de Apolda z rąk inkwizycji. Na dowód tego, że „opowieści pisze się o rzeczach niezwykłych, intrygi muszą być zawiłe i pokrętne, bohaterowie niecodzienni

i nietuzinkowi”[20], Sapkowski wprowadza do akcji postać antagonisty Reynevana – Birkarta von Grellenorta, jednocześnie zausznika biskupa Konrada oraz przedstawiciela fantastycznych sił ciemności, ludzko-kruczego Pomurnika. Reynevan w kontaktach z Grellenortem ściga i jest przez niego ścigany, zapewniając fabule i czytelnikowi zaskakujące zwroty akcji, które sprawiają, że cykl, mimo swej niemałej objętości, nie traci impetu i atrakcyjności. Powieść kończy się, jak to u Sapkowskiego, inaczej niż wszyscy oczekują. Reynevan ponosi niewyobrażalnych rozmiarów klęskę osobistą, jednak udaje mu się odnaleźć i pokonać zabójcę brata, osiągając swoiste *katharsis*. Atutem trylogii jest jej otwarte zakończenie, dające czytelnikowi możliwość zrozumienia sugestii napotkanych w tekście.

Szeroko zakrojona fabuła pozwoliła autorowi *Trylogii husyckiej* przewrotnie zrealizować konstrukcję Reynevana, uzupełniając postać bohatera epickiego o konwencje postmodernizmu. Realizuje on wzorce archetypiczne w sposób zupełnie inny niż przywołani poprzednio bohaterowie wielkich powieści XIX stulecia, czy nawet transformujący w stronę nowoczesności bohaterowie wieku XX. Postać Reinmara jest konstrukcją ponowoczesną, stanowiącą parodystyczny wizerunek herosa. W niektórych momentach narracji Reynewan przez swoją naiwność i niezaradność bardziej przypomina Don Kichota niż Lancelota, do którego się porównuje[21]. Dla uzyskania efektu parodii Sapkowski stosuje także w tekście różnego rodzaju gry intertekstualne, odsyłające czytelnika do tekstów i procesów kulturowo-literackich. Reynevan w tej przestrzeni jest herosem z przypadku, u którego to właśnie przypadek, okoliczności, wywołują reakcje wpisujące się w schemat typowego bohatera heroicznego. Mimo że często sam wymaga pomocy, ratuje innych. Nie godzi się na niesprawiedliwość, choć często jej doświadcza i nie ma odpowiedniej mocy, aby się jej przeciwstawić. Posiada samowiedzę etyczną. Jest wrażliwy na cierpienie, walczy z systemem, sprzeciwia się wygodnemu życiu w imię idei. Właśnie dla idei przystaje do husytów i walczy uczciwie o lepszy porządek świata wespół z tymi, którzy robią to samo w sposób kontrowersyjny. Ma w sobie moralność i poczucie misji, niesie na barkach ciężar fabuły. Autor wyznacza mu trudną drogę bohatera epickiego i bohatera *epic fantasy.* „Moi bohaterowie [...], nie sadzą jabłoni. Oni walczą nawet wtedy, gdy nie mają szans na zwycięstwo. Choć walka zdaje się być ukartowana, a wynik przesądzony, nie poddają się i nie

[20] S. Bereś, A. Sapkowski, *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005, s. 80.
[21] A. Sapkowski, *Narrenturm*... s. 96-99.

rezygnują”[22]. Reynevan staje się takim właśnie ideowcem, ale dopiero w następstwie *rite de passage*, drogi przejścia, której skutkiem jest zmieniona osobowość postaci.

Inicjacja to termin pojemny, zawierający w sobie znaczenie przemiany, w tym przypadku dotyczącej statusu ontologicznego głównego bohatera omawianego cyklu. Twórca sformułowania „obrzędy przejścia” Arnold Van Gennep mówił o „obrzędach […], które zaznaczają przejścia osoby przez cykl życiowy z jednego stopnia do następnego na przestrzeni czasu, z jednej roli lub pozycji społecznej, do drugiej, integrujących przy tym doświadczenie ludzkie i kulturowe z przeznaczaniem biologicznym: narodzinami, reprodukcją i śmiercią”[23]. Warte uwagi jest również spostrzeżenie Mircei Eliadego, iż w efekcie przemian inicjacyjnych dochodzi do radykalnych modyfikacji statusu religijnego i społecznego inicjowanego podmiotu, a „po zakończeniu prób neofita cieszy się egzystencją zupełnie inną niż przed inicjacją: stał się inny”[24]. W odniesieniu do Reinmara z Bielawy rytuał przejścia realizuje się trzyetapowo, jako[25]: *rite de separation* – rytuał wyłączenia, *marge* – marginalności, ograniczenia zakresu swobody działania, oraz *agregation* – włączenia, przy czym wszystkie etapy mają na celu „uśmiercenie” podmiotu i przekształcenie go w nowy byt. W ujęciu Arnolda van Gennepa rytuały przejścia „Można podzielić na następujące podkategorie: rytuały wyłączenia (separacji), rytuały okresu przejściowego (marginalnego), i rytuały włączenia (integracji)”[26]. Obydwa ujęcia, mimo nieznacznych różnic terminologicznych realizują tę samą, trzyetapową konstrukcję przemiany jednostki.

Pierwszy etap, rytuał wyłączenia, dokonuje się za sprawą okoliczności związanych ze wspomnianymi już konsekwencjami romansu z Adelą de Stercza (Reynevan musi ukrywać się przed zemstą) oraz, co ważniejsze, z oskarżeniem ze strony bratowej, żony Peterlina, o spowodowanie jego śmierci[27]. Cios ten, spotęgowany niesłusznym, jak się w toku fabuły okaże oskarżeniem oraz małostkowością otoczenia, spowodował u Reinmara chęć alienacji, usunięcia się w cień połączony z silnym pragnieniem zemsty. Wydarzenia te wywołały kolejny etap – *marge*, odosobnienie, w którym bohater pozostaje w ukryciu i z którego

[22] S. Bereś, A. Sapkowski, dz. cyt., s. 263.

[23] A. Buchowski, *Magia i rytuał*, Warszawa 1993, s. 133 , za M. Eliade, *Inicjacje, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, tłum. A. Tatarkiewicz, Kraków 1997, s. 8

[24] M. Eliade*, Inicjacje, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, tłum. A. Tatarkiewicz, Kraków 1997, s. 8.

[25] Zob. M. Staszczak, *Wybrane elementy inicjacyjne w Sadze o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego*, „Literatura Ludowa”, 2007, nr 4-5, s. 82.

[26] A. van Gennep*, Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii,* tłum. B. Biały, Warszawa 2006, s.36.

[27] „Niecnoto, nicponiu! – wrzeszczała coraz głośniej Gryzelda [...] Wynoś się! Wynoś się z mojego domu! Reynevan z wielkim trudem opanował drżenie rąk. Ale głosu nie dobył. Aż gotował się wewnętrznie od pasji i furii […]. Peterlin nie żył. Leżał zamordowany z węgierskimi dukatami na oczach w świetlicy własnego gródka, wśród kopcących świec, na marach, na czerwonym suknie. Peterlin nie żył. Nie godziły się, wstrętne były przy jego zwłokach kłótnie i pyskówki, mierziła sama myśl o tym. Reynevan bał się nadto, że gdy tylko otworzy usta, to się rozszlocha. Wyszedł bez słowa”. A. Sapkowski*, Narrenturm*... s. 136.

podejmuje działalność mającą na celu ujawnienie morderców brata. Etap ten w omawianym przypadku trwa najdłużej spośród wszystkich trzech, ponieważ obejmuje większość akcji powieści – od pierwszego tomu, aż do początków tomu trzeciego, *Lux perpetua*, gdzie okoliczności ograniczające Reinmarowi możliwości działania osiągają apogeum i wyrzucają go na margines społeczeństwa. Zostaje objęty ekskomuniką przez biskupa Konrada. Skalę i znaczenie wydarzenia opisuje fragment oracji duchownego:

> *Anathema sit!* Wyklęty jest Reinmar z Bielawy! Przeklęty niechaj będzie w domu i na dworze, przeklęty w życiu i skonaniu, stojący, siedzący, robiący i chodzący, przeklęty w mieście, w siole i na roli, przeklęty na polach, w lasach, na łąkach i pastwiskach, na górach i w dolinach. Niemoc nieuleczalna, pestylencja, wrzód egipski, hemoroidy, świerzb i parchy niechaj padną na jego oczy, gardło, język, usta, szyję, piersi, płuca, uszy, nozdrza, ramiona, na jądra, na członek każdy od wierzchu głowy aż do stopy nożnej. Przeklęty niechaj będzie jego dom, jego stół i jego łoże, jego koń, jego pies, przeklęta niechaj będzie jego strawa i napitek, i wszystko, co posiada[28].

Przy całym komizmie językowym przytoczonej anatemy nie można nie dostrzec jej znaczenia dla losów wyklętego. Całkowite wykluczenie pozostawia go w sytuacji zmuszającej do ostatecznych rozwiązań i obliguje do podjęcia radykalnych kroków – przyłączenia się do husytów, co w trzyetapowym procesie inicjacji stanowi jego zakończenie, *agregation*. Reynevan staje się husyckim wywiadowcą, poświęca dla dobrej sprawy szansę odnalezienia ukochanej Jutty de Apolda i z premedytacją neofity wykonuje działalność szpiegowską[29].

Istnieje także głębszy, niż pokazują to wydarzenia fabularne, pokład inicjacji głównego bohatera. Można powiedzieć, że zachodzi „inicjacja wyższego stopnia", zawarta w symbolice tytułów poszczególnych tomów powieści. Tytułowe *Narrenturm*, rozumiane jako Wieża Błaznów, jest miejscem odosobnienia dla wariatów, których „doktorowie z praskiego uniwersytetu określali – za szkołą Salerno – jako *dementia* bądź *debilis*"[30] oraz, jak to w przypadku Reynevana i Szarleja, jest tymczasowym więzieniem inkwizycji. Odosobnione miejsce to sprawiło, że Reinmar dokonuje samooceny i dostrzega, że był naiwnym młodzieńcem, który w pogoni za doczesnością nieświadomie wplątał się groźną machinę religijno-polityczną. Jednocześnie przechodzi swoistą „smugę cienia". Rewiduje swoje postępowanie i pojmuje je jako błahe. Po cudownym i nieoczekiwanym uwolnieniu za sprawą Samsona, dalsza działalność Reinmara kontynuowana w *Bożych bojownikach* jest przejściem do drugiego etapu inicjacji, to jest ograniczenia możliwości działania. Reinmar chce działać

[28] A. Sapkowski, *Lux perpetua*... s. 20. Słowo „pestylencja" oznacza: „zarazę" i używane było w XVII w.

[29] W odniesieniu do obrzędów przejścia w ujęciu Arnolda van Gennepa: „Rytuały wyłączenia dominują w ceremoniach pogrzebowych (śmierć Peterlina von Bielau – brata Reynevana przyp. aut.), rytuały włączenia w zaślubinach (w przypadku omawianej powieści będzie to świadome opowiedzenie się po stronie husytów, „zaślubiny z ideą" przyp. aut.), natomiast rytuały okresu przejściowego mogą stanowić istotny element inicjacji (proces dojrzewania bohatera przyp. aut.)", Arnold van Gennep, dz. cyt., s.36.

[30] A. Sapkowski, *Narrenturm*... s. 491.

dla sprawy rewolucji husyckiej, ale jej przywódcy demonstrują wobec niego ostracyzm, ponieważ uważają, że został „papieżnickim" szpiegiem. Bohater działa dla sprawy, lecz ciągle jest sprawdzany i poddawany próbom lojalności. Także jego dalsze losy w tomie *Lux Perpetua*, są ciągiem niepowodzeń. Sytuację Reinmara definiuje przyjaciel Samson, uosobienie bytu astralnego w człowieku:

> Jesteś w ciemności, przyjacielu. Obu nas to spotkało. Oczekiwaliśmy światłości, a oto ciemność. Jasnych płomieni, a kroczymy w mrokach. Jak niewidomi macamy ścianę i jakby bez oczu idziemy po omacku. Potykamy się w samo południe jak w nocy, w pełni sił jesteśmy jakby umarli. I tęsknimy do światła. Do światłości[31].

Samson wspiera i podnosi na duchu Reynevana parafrazując słowa Dantego[32], przekonując, że „nadzieja jest zawsze. Nadzieja to światłość wiekuista. *Lux perpetua*. *La luce etterna*"[33]. Przejście do ostatecznego etapu inicjacji Reinmara z Bielawy następuje, gdy w wyniku ruchów wojsk husyckich i wielu niesprzyjających okoliczności bohater zostaje wplątany w napad na kościół przy klasztorze na Jasnej Górze, pojmany przez „papieżników", na skutek tego osądzony i uwięziony na trzy lata w lochu zamku w Lelowie. Sytuacja społeczno-polityczna Śląska i Czech w tym czasie zmienia się po obu stronach, bo „rewolucja nażarła się własnych dzieci i opiła krwią. Rewolucja stała się zanadto rewolucyjna"[34]. Jednocześnie, po drugiej stronie barykady: „Rzym zmądrzał. Zmądrzał pobity i przepędzony […]. Już wiedzą, że z husytami siłą nic nie wskóra, że trzeba sprytem"[35]. W więzieniu Reynevan weryfikuje swoje dążenia życiowe. Na ziemi nie trzyma go już nic, nie ma nic do stracenia. Mówi:

> Siedziałem w lochu [...] tracąc nadzieję, że kiedykolwiek wyjdę. Gryząc się myślą, że moje życie nie miało sensu. [...] I wreszcie dotarło do mnie, wreszcie zrozumiałem. Pojąłem, że to kwestia wyboru. Albo światłość, albo mrok. [...] Mój wybór to światłość, *lux perpetua.* Jadę do Czech, bo myślę, że jeszcze nie wszystko tam stracone. A jeśli nawet, to nie można tego oddać bez walki. Chcę nadać memu życiu sens, nadam, stając do boju. O ideały, o *Regnum Dei*, o nadzieję[36].

Reynevan już wie, że nagrodą dla niego jest *lux perpetua* – światłość wiekuista, w znaczeniu życia wiecznego, życia po śmierci, które jest nagrodą za bycie wiernym ideom. Potwierdzeniem pełnej inicjacji Reinmara jest postawa Szarleja, który przez setki stron powieści odwodzi go od czynów głupich, nierozważnych, a także altruistycznych i szlachetnych, ale tym razem nie robi tego, uznając, że Reinmar zmądrzał już i dojrzał.

[31] A. Sapkowski, *Lux Perpetua*... s. 457.
[32] „Zarzewie wieczne, samo w sobie tkwiące" D. Alighieri, *Boska komedia. Raj. Pieśń XXXIII*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa, 1984, s. 160.
[33] A. Sapkowski, *Lux Perpetua*... s. 457. *La luce etterna* – oznacza „wieczne światło".
[34] Tamże, s. 526.
[35] Tamże, s. 526.
[36] Tamże, s. 527-528.

Ewoluował w mężczyznę świadomego swojego powołania. Sapkowski jest dla głównego bohatera łaskawy. Gdy ten wypełnił swoją husycką misję, walczył dla sprawy, podjął kroki w celu unicestwienia Pomurnika (choć ubiegła go w tym Sybilla von Bielau-córka Peterlina), autor nagrodził go miłością (dotychczas epizodycznie pojawiającej się) Elenczy von Stitencron.

Podobnie jak w przypadku rozpoczęcia, powieść kończy się również dwa razy. Po raz pierwszy gdy dobiega kresu opowiadanie wędrownego dziada, a po raz drugi gdy Reynevan wraca do przybranego „domu" – siedziby Dzierżki de Wirsing. Puentą jednocześnie i fabuły, i inicjacji głównego bohatera jest fragment: „Słodkie jest światło – powiedział. I miło jest oczom widzieć słońce. Twarz miał zmienioną. Bardzo zmienioną. Był inny"[37]. Krąg życia zamyka się. Pozostaje *Lux Perpetua.*

Wędrówka Reinmara z Bielawy, umiejscowienie go w wielkiej fabule powieści epickiej i poddanie procesowi inicjacji stanowią kulturowe nawiązanie do wielkiego obszaru literackiego, realizującego się w świadomości mitycznej, kulturze antycznej, wielkich powieściach XIX-wiecznych oraz powieściach *fantasy* XX i XXI wieku. Kim zatem jest właściwie Bielawa? Na to autotematyczne nieco pytanie, zadane przez jednego z bohaterów powieści, można odpowiedzieć następująco: to postać, która spina i łączy w sobie wiele tradycji literackich, stanowiąc ich eklektyczną i wieloznaczną figurę *pars pro toto*.

Bibliografia

Alighieri Dante, *Boska komedia. Raj. Pieśń XXXIII*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1984.

Bereś Stanisław, Sapkowski Andrzej, *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005.

Buchowski Michał, *Magia i rytuał*, Warszawa 1993.

Eliade Mircea, *Inicjacje, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Kraków 1997.

Gennep van Arnold, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały, Warszawa 2006.

Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1976.

Krzemińska Wanda, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX wieku*, Warszawa 1985.

[37] Tamże, s. 551.

Lichański Jakub Zdzisław, *Mit a literatura fantasy*, „Literatura Ludowa" 2010, nr 2, s. 49-53.
Propp Wladimir, *Morfologia bajki*, tłum. Paweł Rojek, Kraków 2011.
Sapkowski Andrzej, *Boży bojownicy*, Warszawa 2004.
Sapkowski Andrzej, *Lux perpetua*, Warszawa 2007.
Sapkowski Andrzej, *Narrenturm*, Warszawa 2007.
Sapkowski Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2011.
Staszczak Marta, *Wybrane elementy inicjacyjne w „Sadze o wiedźminie" Andrzeja Sapkowskiego*, „Literatura Ludowa" 2007, nr 4-5, s. 82.
Trębicki Grzegorz, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2000.

EWELINA PUDEŁKO

Przemieniająca moc zwierciadła. Narcyz w poezji Staffa i Valéry'ego

Mitologiczna postać Narcyza pokazuje nam, jak głębokiej można doznać przemiany, spoglądając w zwierciadło. Ten fascynujący i tajemniczy przedmiot przekształcił świadomość młodzieńca z Beocji, kierując jego uwagę ku dotąd niedostrzeganym problemom własnej egzystencji. Niewzruszony miłością nimf młodzieniec dostrzegł w lustrze wody własne odbicie i zakochał się w sobie. To spotkanie zmieniło perspektywę jego spojrzenia na świat i na samego siebie, a także włączyło perspektywę śmierci. Walter Hilsbecher, analizując mit o Narcyzie, zwraca uwagę na to, że zasadnicza kwestia w nim poruszona nie dotyczy jedynie miłości własnej, ale spotkania ze sobą o znaczeniu poznawczym. Młodzieniec bowiem:

> Zobaczył w lustrze coś oszałamiająco pięknego, mglistego, owianego tajemnicą – mit nic o tym nie mówi, że po prostu rozpoznał siebie, że osiągnął świadomość samego siebie. […] W lustrze kryje się powierzchnia i głębia świata[1].

Narcyz odnalazł w swoim odbiciu jakąś część prawdy o sobie. Patrząc w zwierciadło, postawił sobie pytanie o to, kim jest? Zatem nie tylko zmienił się on sam, ale również jego sposób postrzegania własnego bytu uległ metamorfozie. Dostrzegł w sobie kogoś innego, obcego, kogoś, kogo wcześniej nie widział. Tak oto Owidiusz przedstawia stopniowe uświadomienie sobie własnego położenia przez Narcyza:

> W tobie ja sam jestem, więc to tak! Rozumiem, zwodzi mnie własny obraz. Płonę miłością do siebie, żar, którym płonę, sam wzniecam. Co robić? […] To, czego pragnę, jest we mnie, własne bogactwo czyni mnie ubogim. O gdybym mógł siebie oddzielić od siebie! Pragnienie niesłychane, chciałbym, aby ten, kogo kocham, trwał dłużej ode mnie. Lecz umierając i tak obaj oddamy jedną duszę[2].

Pragnienie wydzielenia z siebie pierwiastka obcości towarzyszy Narcyzowi, jednocześnie kształtując jego świadomość nierozerwalności tego, co swoje i tego, co w nim obce. Jedność egzystencji, a zarazem jej niejednorodność i bogactwo stanowią największe źródło cierpienia. Bowiem bez odpowiedzi pozostaje pytanie o granice Ja. Młodzieniec z Beocji nie wie, kim jest i mimo że, dzięki spojrzeniu w lustro, uświadomił sobie wagę tego pytania, umiera w nieświadomości.

[1] W. Hilsbecher, *Apologia Narcyza*, [w:] tegoż, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wybór i wstęp S. Lichański, tłum. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 67.
[2] Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. A. Kamieńska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, s. 78.

Paul Valéry we *Fragmentach Narcyza* podejmuje właśnie temat obcości istniejącej w jednostce. Poprzez przedstawienie motywu odbicia w wodzie oraz zestawienie go z motywem światła księżyca ukazuje tajemnicę, jaką stanowi dla siebie człowiek:

> Et la lune perfide élève son miroir
> Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte...
> Jusque dans les secret que je crains de savoir,
> Jusque dans le repli de l'amour de soi-mème[3].
>
> Księżyc zdrajca podnosi zwierciadło i sieje
> Światło aż w tajemnicach zgasłego strumienia.
> Ciemności przetnie srebrem i mroki rozwieje
> Nad tajemnicą, której bym z uśpienia
> Nie odważył się wyrwać[4].

Feeria blasków, jakie powstają dzięki odbijającemu się w wodzie światłu księżyca, wywołuje niesamowite wrażenie niemożności oddzielenia realnego doświadczenia siebie od złudzenia wywołanego przez efekt odbicia. Okazuje się, w miarę poznawania przez Narcyza odbitego w wodzie wizerunku, że jest on kimś innym, kimś zewnętrznym wobec Ja. Athari Nikazm zauważa, że samoświadomość Narcyza prowadzi do odkrycia w sobie kogoś lub czegoś obcego:

> Le « Narcisse » de Valéry traite des difficultés et des limites, des douleurs et des plaisirs, et des dangers de la connaissance de soi. Ou plutôt, il est une théorie de connaissance et la relation d'inconnu inscrite dans l'identité[5].
>
> „Narcyz" Valéry'ego traktuje o trudnościach i granicach, cierpieniach i przyjemnościach oraz o niebezpieczeństwach związanych z samopoznaniem. Albo raczej, jest to teoria poznania i relacji z nieznanym wpisanym w jego tożsamość.

Ten sam badacz podkreśla również fakt, iż w dziele Valéry'ego ciało człowieka jawi się jako coś obcego właśnie, zewnętrznego wobec niego[6]. Stąd relacja z samym sobą – odbiciem – staje się relacją z Innym, mieszkającym w Ja. Charakter tej relacji wydaje się być bardzo skomplikowany. Autoerotyczne zauroczenie sobą przeradza się bowiem w spotkanie z sobowtórem, który okazuje się diametralnie odmienny. Przedstawia on pierwiastek innego świata zamieszkującego w Ja.

[3] P. Valéry, *Fragments du Narcisse*, [w :] tegoż, *Poésies*, Paris 2010, s. 63. Jeśli nie podano inaczej, teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autora.
[4] P. Valéry, *Fragment Narcyza*, [w:] tegoż: *Poezje*, wybór i wstęp R. Kołoniecki, Warszawa 1959, s. 102. Tłumaczenia utworu dokonał J. Rogoziński.
[5] M. Athari Nikazm, *Vision, Passion, Point de vue : un modèle sémiotique chez Paul Valéry*, praca doktorska pod kierunkiem D. Bertranda, Paris 2006, http://1.static.ecorpus.org/download/notice_file/849554/AthariThese.pdf, s. 305, dostep dnia 08.10.2013.
[6] Tamże, s. 137.

Podobny problem pojawia się w wierszu Leopolda Staffa pt. *Kiedy spotykam cię…*, w którym postać istniejąca jedynie w duszy podmiotu lirycznego daje mu znaki świadczące o jej egzystowaniu, lecz pozostaje tajemnicą, nie odsłania swej istoty.

Gdy cię spotykam nad studnią,
Gdzie niebo w wód śpi błękicie,
Pytam: „Dlaczego nie widzę twych oczu,
Lecz jeno ich w wodzie odbicie?"

Kiedy spotykam cię we śnie,
Który wykwita w noc z głuszy,
Pytam: „Dlaczego cię nie ma na świecie,
Lecz żyjesz jedynie w mej duszy?..."[7]

Podmiot ma świadomość, że zamieszkuje w nim ktoś obcy, nieznany. Usiłuje się czegoś o nim dowiedzieć, lecz otrzymuje jedynie namiastki wiedzy: odbicie w wodzie, echo głosu i nić zapachu oraz sen. Istota owego obcego pozostaje ukryta, nawet nie można mieć pewności co do jego faktycznego istnienia, pozostawia on jedynie „ślady obecności"[8] –używając sformułowania Ryszarda Nycza – po których człowiek usiłuje dotrzeć do głębszego poznania owego bytu o zachwianej egzystencji złożonej ze splotu wrażeń. Jednakże musi wykazać się sprytem i pomysłowością, aby z tych pojedynczych, nielicznych elementów ułożyć całość mającą znaczenie.

Zatem człowiek nie potrafi odkryć tożsamości obcego mieszkającego w Ja, przez co owo Ja staje się nieczytelne, nieznane, owiane tajemnicą. Wszelkie próby poznania kończą się niepowodzeniem i uświadomieniem sobie, iż Ja stanowi jedynie wiązkę pewnych śladów i sygnałów scalonych ze sobą poprzez język, nadający jej charakter całościowości. Nawiązując do psychoanalizy Jacquesa Lacana, można więc stwierdzić, że w podmiocie poznającym ujawnia się zasadnicze pęknięcie bytu. Nie potrafi on zrozumieć siebie. Jest zawieszony pomiędzy światem swej pierwotnej, pokawałkowanej egzystencji i kulturowo-językową powłoką przykrywającą tenże świat[9]. Owo pęknięcie jest szczególnie widoczne w wierszu Leopolda Staffa *Więzień zwierciadeł*, w którym podmiot poszukuje w lustrzanych odbiciach odpowiedzi na najistotniejsze dla niego pytania, lecz jej nie otrzymuje. Pozostaje sam ze swoim dramatem, rozbiciem wewnętrznym i niewiedzą o sobie. Postać rozpaczliwie

[7] L. Staff, *Kiedy spotykam Cię…*, [w:] tegoż, *Poezje*, Kraków 2005, s. 84-85.
[8] Powołuję się na sformułowanie Ryszarda Nycza zawarte w tytule artykułu: R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 7-29.
[9] P. Szwed, *Leśmianowskie problemy z podmiotowością. O wierszu otwierającym cykl „Powieść o rozumnej dziewczynie"*, [w:] *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, red. L. Magnone i A. Mach, Warszawa 2009, s. 160.

poszukująca w zwierciadłach choć namiastki prawdy o sobie, przywodzi na myśl mitycznego bohatera z Beocji, który stracił życie, poszukując wiedzy o własnym Ja. Zarówno jedna, jak i druga postać pragnie spotkania ze swą głębią, zjednoczenia z nią, otrzymując jedynie bezduszne, nieme i powierzchowne odwzorowanie. Oto jak prezentują się odczucia podmiotu lirycznego wiersza Staffa:

> Więzień między widzących szyb zamknięty ściany,
> w których nic obojętnej wierności nie skłóca,
> Patrzał ócz przerażeniem w obłęd zwierciadlany.
>
> Jak okrzyk, który w głuchy las wrzucają płuca,
> Barwny pozór postaci swej ciskał w zwierciadła,
> A głąb szklana mu echo odbicia odrzuca.
>
> I łkał: „Snadź próżno wołam, by mnie głąb odgadła!...
> W nieprzenikliwą pustkę topię oczy sępie,
> Głąb odrzuca beztreścią treść, która w nią wpadła!
>
> […]
>
> Otom żywe zwierciadłom zadane pytanie.
> Lecz w dającej odpowiedź wnętrz obojętności
> Widzę jeno swych pytań nieme powtarzanie[10].

Lustra ukazują wiernie postać wpatrującego się w nie człowieka, poszukującego prawdy o swej głębi. Angażując wszystkie swoje siły poznawcze i wypatrując w zwierciadle istoty swej egzystencji, otrzymuje w zamian jedynie obojętnie odtworzony wizerunek własnej powierzchowności. Jak pisze Iwona Możejko:

> Bohater pozostaje w obrębie własnych widziadeł, fantomów, bezcielesnych sobowtórów. Odbicia przekazują mu jedynie pozór postaci (rzeczy), bowiem przestrzeń zawarta w lustrze nie istnieje w rzeczywistości, jest utopijna[11].

Okazuje się więc, że człowiek jest nieodgadnioną tajemnicą, głębią, jaka nie może zostać spenetrowana za pomocą wysiłku ludzkiej świadomości. Lustra natomiast nie mogą być narzędziami poznania tak wielkiej zagadki. Przed tymi pustymi zwierciadłami rozgrywa się wielki dramat bohatera, wznoszącego okrzyk rozpaczy wywołanej niemożnością poznania siebie. Na okrzyk, powtarzany jak echo, nie ma odpowiedzi.

Podobnie przedstawia problem niezdolności do zdobycia wiedzy o sobie Paul Valéry w *Młodej Parce*. Owładnięta myślami o samej sobie kobieta mówiąca w tym utworze, usiłuje rozwiązać zagadkę, jaką sama dla siebie stanowi. W ten sposób staje się podobna do Narcyza

[10] L. Staff, *Więzień zwierciadeł*, [w:] tegoż, Poezje…, s. 53.
[11] I. Możejko, *Odbicie, cień, sobowtór. Znaki dwuwymiarowości istnienia w młodopolskiej liryce Leopolda Staffa*, [w:] *Pośród twórczych potęg i niszczących mocy. Antynomiczne widzenie rzeczywistości w literaturze Młodej Polski*, red. G. Igliński i R. Świątkowski, Olsztyn 2005, s. 125.

wpatrzonego we własne odbicie. Twarz widoczna w lustrze wodnym ukazuje bohaterce utworu obraz tajemnicy. Pragnęłaby wraz ze świtem dostrzec w sobie coś nowego, bardziej zrozumiałego. Niestety, kiedy zaczyna rozpoznawać rysy własnej twarzy w świetle dnia, zauważa, że się nie zmieniły i nadal są tajemnicą, „JA" pozostaje „nieodgadłe". Mimo że odnalazła siebie w odbiciu, zrozumiała, że poszukiwanie prawdy o własnym jestestwie na powierzchni morskich fal przynosi jedynie rozczarowanie, okazuje się iluzją.

Mystérieuse MOI, pourtant, tu vis encore!
Tu va te reconnaître au lever de l'aurore
Amèrement la même…
Un miroir de la mer
Se lève… Et sur la lèvre, un sourir d'hier
Qu'annonce avec ennui l'effacement des signes[12]

Moje JA nieodgadłe, tli się w tobie życie!
Wkrótce zaczniesz swe rysy rozróżniać o świcie –
Niestety, nie zmienione…

Zaraz się rozjarzy
Lustro morza… Wczorajszy uśmiech na twej twarzy […]
Ziębi tę światłość[13].

Sposób tworzenia obrazu poetyckiego przez francuskiego symbolistę ma szczególne znaczenie w utworze, w którym pojawia się motyw zwierciadła. Jego treść i forma współgrają ze sobą, tworząc wieloznaczny, ale harmonijny obraz. Swoista dwoistość wizji spowodowana przez lustro zwielokrotniające odbijany byt odzwierciedla swego rodzaju „rozsunięcie", powielenie znaczeń w metaforze poprzez ową „niespoistość logiczną", o jakiej pisał Maciej Żurowski, analizując ten utwór[14]. Można powiedzieć, że język poetycki Valéry'ego sam zachowuje się jak lustro, wywołując wewnątrz siebie efekt podwajania sensów, co powoduje zanikanie jednolitego i harmonijnego obrazu.

Ujawnia się tutaj w pewien sposób zbieżność wizji autora *Cmentarza morskiego* i koncepcji Jacquesa Lacana, który twierdził, że język „został człowiekowi dany, aby ukryć jego myśli"[15]. W owym rozbiciu wewnątrz samego języka poetyckiego widać, w jaki sposób rozchodzi się podmiot rzeczywisty spoglądający w zwierciadło i jego odbity obraz. Sposób widzenia siebie przez Młodą Parkę, która na przemian postrzega siebie to jako

[12] P. Valéry, *La Jeune Parque*, [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 4, Warszawa 2006, s. 194.
[13] P. Valéry, *Młoda Parka*, [w:] tegoż, *Poezje…,* s. 72.
[14] M. Żurowski, *Paweł Valéry*, [w:] *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, wybór i red. H. Chudak, Z. Naliwajek, L. Sokół, J. Żurowska, Warszawa 2007, s. 492-493.
[15] H. Lang, *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques'a Lacana*, tłum. P. Piszczatowski, Gdańsk 2005, s. 96. Na cechy wspólne twórczości Valéry'ego i psychoanalizy Lacana zwracał również uwagę M. Athari Nikazm, dz. cyt., s. 142.

ułudę („Żeganj, moje JA – siostro śmiertelna – złudzenie”[16]), to znów jako jednolitą całość („Moje JA harmonijne – już nie urojone”[17]), przypomina Lacanowską koncepcję tworzenia przez podmiot „identyfikacji wyobrażeniowych” poprzez utożsamianie się z własnym wizerunkiem w lustrze. Według Hermanna Langa:

> Wiecznie narażony na niebezpieczeństwo rozchwiania tej jedności [jedności siebie], podmiot próbuje przeżywać cały czas na nowo to poczucie jedności w konfrontacji z tym, co inne. Historia podmiotu przebiega tym samym jako pasmo ciągłych, mniej lub bardziej udanych identyfikacji wyobrażeniowych[18].

Młoda Parka usiłuje zatem w toku własnych rozważań i przeżyć osiągnąć poczucie bycia sobą – całością niezmąconą przez jakieś inne „osoby” wewnątrz Ja. Stając przed zwierciadłem, pragnie odegnać wszelkie obrazy, które zaburzyłyby ową spójność. Chce ocalić swoje trwanie jako pełnię:

> [...] l’âme, ivre de soi, de silence et de gloire,
> Prête à s’évanouir de sa propre memoire,
> Écoute, avec espoir, frapper au mur pieux
> Ce coeur, - qui se ruine à coup mystérieux
> Jusqu’à ne plus tenir que de sa complaisance
> Un frémissement fin de feuille, ma présence…
>
> Attante vaine, et vaine… Elle na peut mourir
> Qui devant son miroir pleure pour s’attendrir[19].
>
> […] duch, pijany sobą, milczeniem i chwałą,
> Gotów w zapamiętaniu własną istność całą
> Zatracić – słuchał ufnie, jak o ściany święte
> Tłucze serce, jak z wolna ciosy niepojęte
> Zamierają – niepewne, czy się z nich ostanie
> Najcichszy dygot liścia bodaj: moje trwanie…
>
> Próżne, próżne czekanie… Ujdzie zawsze z życiem
> Ta, co łzy ckliwe roni nad własnym odbiciem[20].

Ta uporczywa walka o osiągnięcie jedności własnego bytu przypomina sposób ujmowania kondycji podmiotu przez Lacana. Wprowadzony przez niego podział na *moi* i *je* obrazuje sposób, w jaki jest ona prowadzona. Oto jak Lang, znawca filozofii Lacana, przedstawia różnicę między tymi dwoma pojęciami:

> *Le moi* stanowi przestrzeń wyobrażeniowych identyfikacji, która ukonstytuowawszy się na gruncie zdominowanej przez miłość własną intersubiektywności, stara się zamaskować owe inne Ja, to *je* właśnie, będące przestrzenią rzeczywistości faktycznej[21].

[16] P. Valéry, *Poezje…,* s. 60.
[17] Tamże, s. 61.
[18] H. Lang, dz. cyt., s. 115.
[19] P. Valéry, *La Jeune Parque,* dz. cyt., s. 196.
[20] P. Valéry, Młoda Parka, [w:] tegoż, *Poezje…,* s. 75.
[21] H. Lang, dz. cyt., s. 93.

Młoda Parka, dostrzegając w sobie pierwiastki inności, próbuje za wszelką cenę je odsunąć, upewnić się, że nie są one nią samą. Posługując się językiem psychoanalizy Lacanowskiej, *moi* bohaterki pragnie zatuszować istnienie *je* i pozostać w sferze wyidealizowanego, wyimaginowanego obrazu siebie. Spotkanie z rzeczywistością „pokawałkowanego", niejednorodnego i złożonego z wielu obcych sobie elementów bytu przeraża bohaterkę i pcha ku budowaniu obrazu samej siebie w oparciu o wyobraźnię i marzenie o sobie jako całości i pełni. Podobne marzenie towarzyszy mitycznemu Narcyzowi, który pokochawszy swe odbicie, poszukuje w nim ideału siebie samego. Mając świadomość przepaści, jaka dzieli go od jego odbicia, przenosi wszystkie swoje pragnienia na swego sobowtóra ukazującego się w lustrze wody, zapomina wręcz o własnej materialnej egzystencji, usiłując zjednoczyć się z umiłowanym wizerunkiem stanowiącym ideał własnego Ja.

Marzenie o sobie, a także rozpaczliwe tworzenie obrazu siebie na podstawie odbicia w zwierciadle świadczy o tym, jak głębokiej przemiany doznaje podmiot spoglądający w lustro. Przede wszystkim jest to przemiana samoświadomości, ale także zmiana stosunku do siebie. Bowiem Narcyz zakochuje się w sobie i kończy swe życie w rozpaczy, nie mogąc spełnić swej miłości. Zatem z problemem poznania samego siebie wiąże się nieuchronnie stosunek emocjonalny do Ja. Zaangażowanie w rozwiązywanie zagadki swej egzystencji nieuchronnie prowadzi Narcyza do miłosnego zapomnienia. Interesujące spojrzenie na problematykę narcystycznej miłości przedstawia Valéry w wierszu *Narcyssa mówi*, czyniąc podmiotem utworu kobietę. Bohaterka, przyglądając się sobie, podziwia własną urodę, zakochuje się w sobie. W liryku tym pojawia się motyw zdradzieckiego księżyca, który, oświetlając lustrzaną taflę wody, ukazuje kobiecie iluzję jej postaci, ułudę istniejącą jedynie na powierzchni wody. Nie może ona uniknąć śmierci, ponieważ poczucie jedności z jej odbiciem okazuje się nieosiągalne. Poszukiwanie siebie w owym Innym istniejącym w odbiciu, a także poszukiwanie Innego w sobie za pomocą odbicia, kończy się niepowodzeniem, niemożnością zjednoczenia Ja z Innym w sobie i prowadzi do rozpaczy. Narcyza odnajduje w sobie miłość do „czarodziejskiej wody" i poza tym uczuciem nie posiada żadnego innego. Dlatego umiera :

> Adieu, Narcisse… Meurs! Voici le crépuscule.
> Au soupir de mon coeur mon apparence ondule [...]
> Mais sur le froid mortel où l'étoile s'allume,
> Avant qu'un lent tombeau ne se forme de brume,
> Tiens ce baiser qui brise un calme d'eau fatal[22]!
>
> Żegnaj Narcysso… Konaj! cień oplata życie.
> Szloch serca marszczy w falach twarzy mej odbicie […]
> Tu, gdzie gwiazda przebija lód śmiertelnej toni,

[22] P. Valéry, *Narcisse parle*, [w :] tegoż, *Poésies*..., s. 18.

Zanim z mgieł się mogiła z wolna nie wyłoni,
Przyjmij ten pocałunek, co wód pokój mąci[23].

Podobnie jak Valéry, Staff czyni bohaterką swego utworu poświęconego tematyce miłości do samego siebie kobietę[24]. Jednakże w wierszu *Narcyza* sytuacja jest odwrócona. Kobieta przekonana o swej wyjątkowości i wielbiąca siebie, nie potrafi przeżyć konfrontacji ze swoim odbiciem z powodu zazdrości. Samoświadomość, jaką dało jej zwierciadło, spowodowała w jej duszy spustoszenie, rozbiła pewność własnej całościowości i siły. Okazało się bowiem, że odbicie w wodzie zabrało jej niepowtarzalność i zmuszając do refleksji nad własną egzystencją, podważyło harmonię i wyjątkowość jej trwania. Tak przedstawiona została samobójcza śmierć Narcyzy:

Aż stanąwszy nad źródłem, cudniejsza niż wiosna,
W śmiertelną toń skoczyła z rozpaczy, zazdrosna,
Że jest cud drugi równy: jej własne odbicie[25].

Możejko zwraca uwagę na fakt, że kobieta szukała potwierdzenia własnej wyjątkowości u innych, w ich zachwytach, na zewnątrz, a nie w sobie[26]. Dla niej najwyższą wartością była własna niepowtarzalność i niezrównana uroda. Spotkanie z własnym odbiciem przyniosło tragiczny skutek, obalając dotychczasowe wyobrażenia o sobie. Zatem bohaterka tego utworu uznała zwierciadło za godne zaufania i ukazujące wierny jej obraz. Nie miała żadnej wątpliwości, potrzeby sprawdzenia, czy to na pewno nie jest iluzja, nie zatrzymała się nad źródłem dłużej, aby kontemplować obraz ukazujący się na powierzchni wody, aby pokochać tę ułudę. Jednoznacznie odebrała fakt istnienia własnego odbicia jako zamach na własną indywidualność. Jej nagła śmierć świadczyła o bezkompromisowości Narcyzy i niezgodzie na podwójną egzystencję.

Metamorfoza, jakiej doznaje człowiek spoglądający w lustro może być wielorakiej natury. Jednak niemożliwe jest, aby ujrzał on własne odbicie i nie doznał żadnej metamorfozy, pozostając obojętnym na to zjawisko. Diametralnie zmienia się postrzeganie siebie po spotkaniu z własnym sobowtórem ukazanym w zwierciadle. Wielość pytań rodząca się w umyśle patrzącego wywołuje poczucie niemocy. Ujrzenie własnego odbicia budzi w człowieku głębszą potrzebę poznania siebie, dotarcia do prawdy o sobie. Jednak lustro pozostawia tylko złudzenie otarcia się o tę prawdę. Za każdym razem, po spotkaniu z własnym

[23] P. Valéry, *Narcyssa mówi*, tłum. R. Kołoniecki, [w:] tegoż, *Poezje*…, s. 38-39.
[24] Na podobieństwo utworów Valéry'ego i Staffa zwróciła już uwagę A. Czabanowska, *W zwierciadłach jezior. Symbolika odbicia w wodzie w poezji Młodej Polski*, „Ruch Literacki" 1987, z. 4-5 (163-164), s. 270.
[25] L. Staff, Narcyza, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1967, s. 749.
[26] I. Możejko, dz. cyt., s. 118.

odbiciem w lustrze, człowiek odchodzi zmieniony, uświadomiwszy sobie, iż było to spotkanie z tajemnicą.

Bibliografia

Athari Nikazm Marzieh, *Vision, Passion, Point de vue: un modèle sémiotique chez Paul Valéry*, praca doktorska pod kierunkiem D. Bertranda, Paris 2006, http://1.static.ecorpus.org/download/notice_file/849554/ AthariThese.pdf, dostęp dnia : 08.10.2013 r.

Czabanowska Anna, *W zwierciadłach jezior. Symbolika odbicia w wodzie w poezji Młodej Polski*, „Ruch Literacki" 1987, z. 4-5 (163-164).

Hilsbecher Walter, *Apologia Narcyza*, [w:] tegoż, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wybór i wstęp S. Lichański, tłum. S. Błaut, Warszawa 1972.

Lang Hermann, *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques'a Lacana*, tłum. P. Piszczatowski, Gdańsk 2005.

Lisowski Jerzy, Antologia poezji francuskiej, t. 4, Warszawa 2006.

Możejko Iwona, *Odbicie, cień, sobowtór. Znaki dwuwymiarowości istnienia w młodopolskiej liryce Leopolda Staffa*, [w:] *Pośród twórczych potęg i niszczących mocy. Antynomiczne widzenie rzeczywistości w literaturze Młodej Polski*, red. G. Igliński, R. Świątkowski, Olsztyn 2005.

Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. A. Kamieńska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996.

Staff Leopold, *Kiedy spotykam cię…, Narcyza, Więzień zwierciadeł*, [w:] tegoż, *Poezje*, Kraków 2005.

Szwed Piotr, *Leśmianowskie problemy z podmiotowością. O wierszu otwierającym cykl „Powieść o rozumnej dziewczynie"*, [w:] *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, red. L. Magnone, A. Mach, wstęp P. Dybeł, Warszawa 2009.

Valéry Paul, *Fragment Narcyza, Młoda Parka, Narcyssa mówi*, [w:] tegoż, *Poezje*, wybór i wstęp R. Kołoniecki, Warszawa 1959.

Valéry Paul, *Fragments du Narcisse, La Jeune Parque, Narcisse parle*, [w:] tegoż, *Poésies*, Paris 2010.

Żurowski Maciej, *Paweł Valéry*, [w:] *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, wybór i red. H. Chudak, Z. Naliwajek, L. Sokół, J. Żurowska, Warszawa 2007.

AGNIESZKA GARUFO

Metamorfozy Achillesa w literaturze niemieckiej

„Er, der Beste der Griechen, der würdige Liebling der Götter"
Johan Wolfgang von Goethe, *Achilleus*, wers 275.

Recepcja antyku w literaturze niemieckiej, w porównaniu do krajów kultury łacińskiej czy też angielskiej, rozpoczęła się stosunkowo późno, bo dopiero od połowy XVIII wieku. Zapewne powodów tego może być kilka, a jednym z nich jest zapoczątkowany przez Marcina Lutra ruch mający na celu reformę ówczesnego kościoła, kiedy to literaturę antyczną uznano za pogańską. Do innych powodów zalicza się wojnę trzydziestoletnią oraz polityczną decentralizację ówczesnych Niemiec. Duży wpływ na negatywny obraz literatury antycznej Grecji miały recepcje antyku przepływające z literatury francuskiej, gdzie antyk rzymski odgrywał główną rolę, między innymi u takich autorów jak La Motte czy Voltaire, którzy w literaturze rzymskiej odnajdowali oświeceniowe postulaty *Vernunft und Sittlichkeit*, rozsądku i moralności, zaś poematy Homera uznawali za surowe i „nieoszlifowane". Johann Christoph Gottsched w swojej *Versuch einer Critischen Dichtkunst* uznał twórczość Homera za wymagającą poprawy, a indywidualne poetyckie wyrażenia za błędne[1]. Ogromną zmianę, a wręcz wzrost fascynacji kulturą i literaturą antycznej Grecji można zauważyć od ukazania się prac Johanna Joachima Winckelmanna i Gottholda Ephraima Lessinga. Winckelmann w swojej pracy: *Myśli nad naśladownictwem dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie (Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke In der Mahlerey Und Bildhauer Kunst* (1755), postrzega w greckości ideał piękna i moralności. W swoim najbardziej znanym dziele *O sztuce dawnych, czyli Winkelmann polski*[2] (1815) dowodził, że najwyższą wartością sztuki jest osiągnięcie piękna, czego dokonać może tylko artysta, który będzie konsekwentnie przestrzegał rygorów koncepcji dzieła „szlachetnie prostego i spokojnie wielkiego" (*edle Einfalt und stille Grosse*). Utwory Homera podziwia za plastyczność opisów, bogate słownictwo oraz naturalny obraz świata i człowieka[3], zaś Lessing stawia kunszt poetycki Homera za wzór wszystkim poetom[4]. Recepcja motywów antycznych oraz tęsknota za

[1] Por. V. Riedel, *Zu Goethes Homer Rezeption*, [w:] *Literarische Antikrezeption zwischen Kritik und Idealisierung*, t. 3, Jena 2009, s. 189-190.
[2] Na język polski dzieło to zostało przełożone przez Stanisława Kostkę Potockiego.
[3] Por. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Stuttgart 2013, s. 9-12. Jeśli nie podano inaczej, teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autora.
[4] Por. G.E. Lessing, *Sämtliche Schriften*, red. K. Lachmann, 3. Tom 9. Stuttgart 1924, s. 121.

tradycją grecką zrodziła refleksję nad przemianami zachodzącymi w społeczeństwie, polityce i kulturze. Służyła kreowaniu wzoru idealnego mieszczaństwa.

W artykule zamierzam przedstawić postać Achillesa, homeryckiego bohatera antycznego, w literaturze niemieckiej od wieku XVIII do XX. Tak wielcy pisarze jak: Johan Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist nawiązują do tej postaci i w różny sposób ją przedstawiają. Skupię się na obrazie Achillesa w eposie Johana Wolfganga von Goethego *Achilleis*, dramacie Heinricha von Kleista *Pentezylea*, wierszach Cesarzowej Elżbiety – Sissi oraz w opowiadaniu Christy Wolf *Kassandra*.

Ponieważ fascynacja antykiem wśród niemieckojęzycznych autorów opierała się głównie na eposach Homera, rozpocznę od przypomnienia postaci Achillesa przedstawionej w *Iliadzie*. Akcja poematu obejmuje pięćdziesiąt dni ostatniego (dziesiątego) roku trojańsko-greckiego konfliktu. Homer opowiada o przebiegu bitew, naradach strategów, pojedynkach; osią fabuły jest konflikt Agamemnona z Achillesem o brankę Bryzejdę. W dziesiątym roku wojny Greków dręczyła epidemia zarazy. Kalchas wyjawił, że plaga to efekt gniewu Apollona, a zesłał ją bóg na prośbę kapłana Chryzesa, którego córkę Chryzejdę Agamemnon wziął jako brankę w bitwie o Teby. Agamemnon zgodził się oddać swoją brankę, ale w zamian zażądał branki Achillesa. Achilles oddał dziewczynę, ale obrażony wycofał się z walki, przez co Grecy ponieśli wiele klęsk.

Achilles – wódz Myrmidonów to główny przeciwnik Hektora, obrońcy Ilionu, syna Pryjama i Hekabe. Bywa subtelny, ale również okrutny. Jest „tytanem namiętności" pielęgnującym swą nieposkromioną dumę. Jasnowłosego Achillesa cechują cudowne właściwości: jego głowę otacza płomienna aureola, a okrzyk wywołuje panikę wśród trojańskich wojowników. Po śmierci swojego przyjaciela Patroklesa, który ginie z rąk Hektora, pała żądzą zemsty. Tetyda – matka Achillesa – przynosi mu zbroję, hełm, nagolenice i tarczę. Rynsztunek wykuty w kuźni Hefajstosa ma ułatwić synowi pojedynek z Hektorem. Achilles jest bohaterem tragicznym, który wie, że po uśmierceniu zabójcy przyjaciela sam będzie musiał umrzeć. Zakończy swą krótką ziemską egzystencję, a pomimo to decyduje się na heroiczny gest[5]. „Wielkie serce" Achillesa sprawia, że obco i źle czuje się wśród ludzi. Z jednej strony nie może pogodzić się z dolą człowieczą, a z drugiej wciąż musi jej ulegać. Na człowieka jest zbyt wielki, na boga zaś zbyt mały. Nie ma dla niego właściwego miejsca, co prawda króluje nad duszami zmarłych w Hadesie, ale wolałby niedolę ziemskiego „najmi-

[5] W pojedynku z Achillesem jednak ginie Hektor. I to jego ojciec, Priam, upokorzony wykupuje zwłoki syna. Rozpacz Priama wycisza gniew Achillesa.

ty”[6]. Z bogami łączy Achillesa wielkie serce a z ludźmi śmierć, której nienawidzi i która go upokarza[7]. Achilles Homera to odzwierciedlenie greckiego arystokraty VIII wieku p.n.e., to personifikacja sensu i wartości życia[8]. Z jednej strony piękny, wrażliwy człowiek, z drugiej zawzięty i mściwy wojownik.

Jak już wspomniałam wiek XVIII i XIX w literaturze niemieckiej to wielki powrót do antycznej literatury i sztuki. Najwybitniejszy autor niemieckiego klasycyzmu – Johann Wolfgang von Goethe nawiązywał do tradycji antycznej, a w szczególności do eposów Homera. Jego spontaniczny zachwyt zmienia się w dogłębne filologiczne studia m.in. nad hexametrem oraz wznowieniem eposu w poetyce niemieckiej[9]. Goethe zastanawiał się:

> czy między końcem *Iliady* a początkiem *Odyssei*, między śmiercią Hektora a wyjazdem Greków z wybrzeży Troi nie ma miejsca na epicki wiersz? Śmierć Achillesa wygląda mi na wspaniały tragiczny materiał, śmierć Ajaxa, powrót Philoctetsa pozostały nam po przodkach.

> zwischen Hectors Tod Und der Abfahrt der Griechen von der Trojanischen Küste, noch ein episches Gedicht inne Liege? Der Tod des Achill scheint mir ein herrlich tragische Stoff, der Tod des Ajax, die Rückkehr des Philoctets, sind uns von den Alten noch übrig geblieben[10]

Goethe planował napisać osiem pieśni, zakończył na pierwszej, która pisana hexametrem liczy 651 wersów. *Achilleis*[11] powstał w latach 1797-1799[12]. Głównym tematem tego dzieła jest heroiczna śmierć homeryckiego bohatera. Achilles w wierszu Goethego jest od początku do końca przedstawiony jako ten, owiany śmiercią i śmierci przeznaczony. Przesiąknięty bólem po stracie swojego przyjaciela Patroklesa patrzy, jak Hektor umiera, ale nie żałuje swego przeciwnika, czuje jedynie złość:

> Tief im Herzen empfand er den Hass noch gegen den Toten,
> Der ihm den Freund erschlug und der nun bestattet dahinsank. (wers 11-12)

Achilles jeszcze za życia kazał usypać dla siebie i swego przyjaciela grób (wers 26-29). Achilles znając przeznaczenie, cieszy się na spotkanie z Patroklesem. Nad jego losem rozpacza także Atena, która wyjawia Herze, że Achilles to heros najbliższy jej sercu. Uważa,

---

[6] *Odyseja* XI 488 i n.
[7] Por. A. Krokiewicz, *Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 1959, s. 115.
[8] J. Latacz, *Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes*, Stuttgart und Leipzig 1995, s. 11.
[9] W czasie dyskusji nad przekładem *Iliady* przez Voβa, w roku 1795 znany filolog Friedrich August Wolf w swoim *Prolegomena ad Homerum* stwierdza, iż *Odyseja* i *Iliada* nie mogą być dziełem tego samego autora. Od tego momentu rozpoczyna się debata nad *„Homerische Frage”*, czyli kwestią homerycką, która skłoniła Goethego do napisania eposu o Achillesie.
[10] List Goethego do Schillera z dnia 23.12.1797. W: Goethe: *Werke*, tom 8.1, s. 472. Jeśli nie podano inaczej, teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autora.
[11] Epos dostępny jest na portalu literatury niemieckiej: Projekt.Gutenberg.de http://gutenberg.spiegel.de/buch/achilleis-7287/1 dostęp dnia: 20.10.2014
[12] J. Latacz, *Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes*, Stuttgart und Leipzig 1995, s. 14.

że nie zasługuje na tak szybką śmierć:

> Göttin! Du zürnest mir nicht. Ich stiege jetzo hernieder,
> Jenem zur Seite zu treten, den bald nun das Schicksal ereilet.
> Solch ein schönes Leben verdient nicht zu enden in Unmut.
> Gern gesteh' ich es dir: vor allen Helden der Vorzeit,
> Wie auch der Gegenwart, lag stets mir Achilleus am Herzen (356-360).

W kolejnych wersach za pośrednictwem Ateny Goethe przedstawia inne wartości mającego niedługo zginąć herosa: piękne ciało, szlachetność, młodzieniec, który wyrosnąć miał na ideał mężczyzny:

> Ach! Dass schon so frühe das schöne Bildnis der Erde
> Fehlen soll, die breit und weit am Gemeinen sich freuet!
> Dass der schöne Leib, das herrliche Lebensgebäude,
> Fressender Flamme soll dahingegeben zerstieben!
> Ach! Und dass er sich nicht, der edle Jüngling, zum Manne
> Bilden soll! Ein fürstlicher Mann ist so nötig auf Erden,
> Dass die jüngere Wut, des wilden Zerstörens Begierde
> Sich als mächtiger Sinn, als schaffender, endlich beweise,
> Der die Ordnung bestimmt, nach welcher sich Tausende richten (366-374).

Achilles przedstawiony konwencji homeryckiej, jest szlachetnym i pięknym młodzieńcem, któremu śmierć przyniesie wieczną sławę. Epos *Achilleis* to przełożenie teorii z *Über epische und dramatische Dichtung*[13]. Goethe wybrał herosa Achillesa, ponieważ uważał, że ta tragiczna postać wymaga obszernej formy opisu. Miał nadzieje, że połączenie tych dwóch cech pozwoli stworzyć nowe „modne dzieło" czyli *modernes Werk*[14]. Elementy eposu i tragedii powinny być, jego zdaniem, czysto ludzkie, doniosłe i patetyczne, figury powinny oddziaływać osobowością. Legendy z heroicznych greckich czasów, zdaniem Goethego, dostarczały poetom tych właśnie cech[15]. Goethe zamierzał wznowić tradycję antycznego eposu, jednak uświadomił sobie, że nie jest to możliwe. Sytuacja polityczno-kulturalna ówczesnych Niemiec nie dostarczała odpowiednio doniosłych tematów. Uznał, że wielkie antyczne dzieła są niepowtarzalne. Zapewne dlatego z ośmiu planowanych pieśni ukończył zaledwie jedną – nieukończony *Achilles* stał się poniekąd jego pożegnaniem z antykiem.

[13] Teoria, o której mowa jest wynikiem korespondencji Goethego z Schillerem.

[14] W liście do Schillera z 12.05.1798 Goethe tak pisze: *„Die Achilleis ist ein tragische Stoff, der aber wegen einer gewissen Breite eine epische Handlung nicht verschmäht. Er ist durchaus sentimental und wurde sich in dieser doppelten Eigenschaft zu einer modernen Arbeit qualifizieren und eine ganz realistische Behandlung wurde jene beiden inneren Eigenschaften ins Gleichgewicht setzen. Ferner enthält der Gegenstand ein bloßes persönliches und privat Interesse, da hingegen die Illias das Interesse der Volker, der Weltteile, der Erde und des Himmels umschließt."*, E. Staiger, *Schiller Goethe Briefwechsel*, Frankfurt nad Menem 2005, s. 629.

[15] Por. V. Riedel, *Zu Goethes Homer Rezeption*. [w:] *Literarische Antikrezeption zwischen Kritik und Idealisierung*, t. 3. Jena 2009. s. 197.

Podobną tematykę podjął, przyjaciel Goethego, Friedrich Schiller w wierszu *Nenia* (1800). Zarówno Joachim Latacz jak i Günter Häntzschel w swoich rozważaniach nad recepcją antyku w twórczości Goethego odnoszą się do jego korespondencji z Schillerem, w której zwierzył się z zamiaru napisania tragicznego lub epickiego dzieła o śmierci Achillesa[16]. Schiller rozpoczyna wiersz *Nenia* (łacińskie znaczenie tego słowa to pieśń żałobna) od okrzyku: „Auch das Schöne muss sterben!" („I piękność ginąć musi")[17], który przypomina fragment eposu Goethego, również napisanego formą elegijną: „Ach! Że też tak szybko piękność tego świata ginąć musi"[18]. Wyżej cytowany fragment *Achillesa* napisanego w formie elegijnej Goethe przedstawił w 1799 roku, dlatego można przypuszczać, że stał się on bezpośrednią inspiracją wiersza *Nenia*. Schiller w swojej elegii nawiązuje do *Odysei* Homera, a konkretnie do sytuacji, kiedy Agamemnon opowiada Achillesowi o pogrzebie Patroklesa. U Homera bogowie, ludzie, muzy i nimfy morskie płakali przez siedem dni i nocy, aż ciało bohatera spaliło się zupełnie. Lecz analogicznie u Schillera płaczą bogowie i boginie nad śmiercią piękna i doskonałości:

I wieczna matka syna zbawić nie pobiegnie,
Gdy ten, pełniąc wyroki, w skajskiej bramie legnie;
Lecz wstanie ona z morza, z nią Nereja córy,
Ubóstwią bohatera ich żałosne chóry.
Patrz! bogi wszystkie płaczą, i płaczą boginie,
Że to, co piękne, mija, że co wielkie, ginie. (*Nenia*, Schiller F.)

Nenia Schillera jest nie tylko elegią o śmierci Achillesa (choć Schiller świadomie zachowuje antyczną formę elegii[19]. Jest także tekstem programowym o utracie piękna antycznego i jego możliwości odrodzenia w tej w estetyce. Właśnie to starał się ukazać Schiller. Przejmując skargi antyczne i kierując uwagę odbiorcy na antyczne wzorce, stworzył swoistą estetyzację cierpienia. Podniosły, elegijny ton miał wzbudzić smutek, pobudzić do dążenia za antyczną wzniosłością[20].

Kolejnym przykładem recepcji bohatera Achillesa w literaturze niemieckiej jest dramat Heinricha von Kleista *Pentezylea*. Dramat ten ukazał się we fragmentach w czasopiśmie „Phobus", a jako książka w wydawnictwie Cotta Verlag w 1808 roku[21]. Pentezylea to królowa

[16]Por. Tamże, s. 196-197.
[17] Fragment wiersza Schillera *Nenia*. Wersja niemiecka dostępna stronie: http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-schiller-gedichte-3352/37 dostęp dnia: 21.10.2014
[18] Fragment z eposu Goethego *Achilleis (wers 365)* . Projekt.Gutenberg.de http://gutenberg.spiegel.de/buch/achilleis-7287/1 dostęp dnia: 20.10.2014
[19] siedem nierymujących się podwójnych wersów - dystychów, z których każdy składa się z jednego hexametru i jednego pentametru.
[20] Por. N. Oellers, *Das verlorene Schöne in bewahrender Klage : Zu Schillers "Nänie"*, Stuttgart 1984, s. 181-195
[21] L. Bosco, *Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen*, Würzburg 2004, s. 121

Amazonek, która po śmierci Hektora przybyła z pomocą Trojanom. Według mitów greckich Achilles zabił Amazonkę, a po śmierci zdejmując jej z głowy hełm, zakochał się w niej. W dramacie Kleista to Pentezylea, zgodnie z przepowiednią, obdarza Achillesa miłością. Miłość jest jednak Amazonkom zakazana. To los przydziela im partnerów, same nie mogą dokonywać wyboru. Królowa nie chce złamać tej zasady i kiedy na polu walki staje przed greckim herosem, zabija go z dzikim okrucieństwem. Dopiero później uświadamia sobie, że podporządkowując się zasadom społeczności, zdradziła samą siebie. Ten wewnętrzny konflikt, z którym nie potrafi sobie poradzić, prowadzi ją ostatecznie do samobójstwa. Według badaczy literatury antycznej archetypem kleistowskiego Achillesa był także Achilles Homera[22].

Penthesilea. Der Pelide!--
Sprich, wer den Größesten der Priamiden
Vor Trojas Mauern fällte, warst das du?
Hast du ihm wirklich, du, mit diesen Händen
Den flücht'gen Fuß durchkeilt, an deiner Axe
Ihn häuptlings um die Vaterstadt geschleift?
Sprich! Rede! Was bewegt dich so? Was fehlt dir?

Achilles. Ich bin's[23].

Lecz Achilles Kleista to nie tylko wojownik, to zakochany szaleńczo młodzieniec. O tym, że był wielkim wojownikiem świadczą wydarzenia z przeszłości, wydarzenia znane z *Iliady*, do których w swoich wypowiedziach nawiązuje Pentezylea. Jego celem nie jest już tylko zdobycie Troi, jego celem stało się zdobycie Pentezylei. Gdy Amazonki próbowały go złapać i zraniły swoimi strzałami, Achilles krzyknął: „zostawcie, zostawcie! […] ja nieuzbrojony, całkowicie się wam poddaję, kładę się do waszych małych stóp":

Achilles. Laßt, laßt!
Mit euren Augen trefft ihr sicherer.
Bei den Olympischen, ich scherze nicht,
Ich fühle mich im Innersten getroffen,
Und ein Entwaffneter, in jedem Sinne,
Leg ich zu euren kleinen Füssen mich (11, 1415-1418).

Przed poznaniem Achillesa Pentezylea miała poukładany świat. Świat, w którym nie było miejsca na miłość. Pod Troję sprowadza ją chęć pomocy Trojanom i zemsta na zabójcy Hektora. Wszystko zmieni się, gdy pozna herosa, z którym przybyła walczyć. Wzbudzi w niej ambiwalentne, uczucia stanie się kochanym, dzikim, słodkim, okrutnym zabójcą Hektora.

[22] Por. E.A. Schmidt, *„Achill"* [w:] *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, red. Heinz, Hoffmann, Tübingen 1999, s. 91-125.
[23] Heinrich von Kleist: Pentezylea.
http://www.digbib.org/Heinrich_von_Kleist_1777/Penthesilea?k=F%FCnfzehnter+Auftritt,
dostęp dnia 23.11.2013.

Amazonka nie potrafi jednak poradzić sobie z rozdarciem, które w końcu doprowadzi do dramatu:

> Den Lieben, Wilden, Süßen, Schrecklichen.
> Den Überwinder Hektors! O Pelide!
> Mein ewiger Gedanke, wenn ich wachte,
> Mein ew'ger Traum warst du! Die ganze Welt
> Lag wie ein ausgespanntes Musternetz
> Vor mir; in jeder Masche, weit und groß,
> War deiner Thaten Eine eingeschürzt,
> Und in mein Herz, wie Seide weiß und rein,
> Mit Flammenfarben jede brannt' ich ein.
> Bald sah ich dich, wie du ihn niederschlugst,
> Vor Ilium, den flücht'gen Priamiden;
> Wie du, entflammt von hoher Siegerlust,
> Das Antlitz wandtest, während er die Scheitel,
> Die blutigen, auf nackter Erde schleifte;
> Wie Priam fleh'nd in deinem Zelt erschien--
> Und heiße Thränen weint' ich, wenn ich dachte,
> Daß ein Gefühl doch, Unerbittlicher,
> Den marmorharten Busen dir durchzuckt (14, 2173-2203).

Dramat Kleista przedstawia nie tylko wojnę płci, jest także głęboką refleksją polityczną. Przywołując mitycznych bohaterów, autor stawia polityczną diagnozę swojej epoce. Europa jest pod wpływem rewolucji francuskiej i Napoleona. Nowe społeczeństwo w dramacie reprezentuje państwo Amazonek, zaś Pentezylea jawi się jako kobiece wcielenie samego Napoleona. Pentezylea pragnie antycznego „piękna", lecz ono jest nieosiągalne. Pragnienie posiadania prowadzi jednak do zniszczenia tego piękna. Poprzez zabicie i rozczłonkowanie ciała Achillesa Kleist chciał pokazać, jak wiele zniszczeń dokonał nowy imperator Europy[24].

Kolejnym przykładem metamorfozy w recepcji Achillesa jest poezja cesarzowej Elżbiety, której wiersze[25] stanowią ważny dokument historii i kultury Austrii. Warto w tym miejscu odwołać się do teorii poetyki kulturowej Stephana Greenblatta. Stwierdza on mianowicie, że „nie ma różnicy pomiędzy literaturą i innymi tekstami, w tym np. tekstami o charakterze religijnym, politycznym, historycznym, czy też produktami, niejednokrotnie marginalizowanej, subkultury"[26], gdyż to właśnie one pozwalają wyśledzić procesy ideologiczne i kulturowe zachodzące w określonym miejscu i czasie. Takie ustalenie pozwala w wierszach Cesarzowej zobaczyć i poznać jej osobisty stosunek do ówczesnego świata, ale także ujrzeć wyższą sferę arystokracji austriackiej z wewnętrznej, często bardzo krytycznej perspektywy. Greenblatt zwraca uwagę, że wszystkie teksty literackie i pozaliterackie odzwierciedlają war-

[24] Por. M. George, A. Rudolph, *Napoleons langer Schatten über Europa*, Dettellbach 2008, s. 275.
[25] Brigitte Hamann, redaktor wierszy cesarzowej, w przedmowie książki *„Das poetische Tagebuch"* (Wiedeń 2008) zwraca uwagę na wartość historyczną wierszy, zaś ich jakość literacką ocenia negatywnie. Por. Kaiserin Elisabeth. *Das poetische Tagebuch*, red. Brigitte Hamann, Wien 2008, s. 9-15.
[26] G. Stephen Greenblatt, *Poetyka Kulturowa*, tłum. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 14.

tości oraz opinie kultur, które ją tworzyły[27]. Cesarzowa Elżbieta była przekonana o wartości literackiej swoich wierszy. Spisane w formie pamiętnika w latach 1885-1888 zabezpieczyła i opatrzyła prośbą, aby opublikować je dopiero sześćdziesiąt lat po jej śmierci, a wszystkie zyski przekazać na rzecz dzieci poszkodowanych przez wojny Cesarstwa Austro-Węgierskiego. Wydane dopiero w roku 1982 wiersze, pozwalają nam lepiej zrozumieć owiane legendą życie Cesarzowej. Pisanie wierszy było dla niej terapią, ucieczką od rzeczywistości do wyimaginowanego świata mitów, przyrody i literatury. Cesarzowa komentuje także życie polityczne monarchii, aktualne wydarzenia oraz krytykuje arystokrację. W wielu wierszach pojawia się postać Achillesa. O tym, że był dla niej wyjątkową postacią, świadczy wybudowany na jej zlecenie pałac na greckiej wyspie Korfu –Achilleon. Jego budowla przypomina antyczne świątynie wzniesione na cześć herosa. Na ścianach widnieją ogromne obrazy przedstawiające sceny z *Iliady*, w ogrodzie stoi posąg umierającego Achillesa. Fascynacja eposami była tak wielka, że Elżbieta uczyła się greki, by móc czytać je w oryginale.

Jaki był Achilles Elżbiety, oraz jakie funkcje pełnił w jej życiu postaram się przedstawić na poniższych przykładach. W wierszu *Mondspuk* (*Księżycowa zmora*) Achilles to ideał mężczyzny o wspaniałych kształtach. Jego lico jest pełne zadumy, a spojrzenie skierowane w górę. Pojawia się we śnie w marze nocnej Podmiotu liryczny znajduje się na morzu podczas księżycowej pełni, widzi się na pokładzie statku w towarzystwie pięknego mężczyzny, przypominającego Apollona, którego usta rozgrzane są żarem miłości, a sylwetka szczupła. Jednak w ciemności nie można dostrzec rysów twarzy, dopiero gdy postać rozjaśni poświata księżyca, okaże się, iż mężczyzna ten ma głowę osła, a na szyi zawieszony wieniec z kwiatów. Zauważa drugi jacht, na pokładzie którego dostrzega idealnego mężczyznę z „jego błyszczącą zbroją i tarczą", nie może oderwać oczu od Achillesa obraz z marzeń w zestawieniu z obrazem męża Franciszka Józefa stanowi kontrast[28]. Dopóki twarz męża jest niewidoczna, jego postać odpowiada ideałowi apolonijskiemu, jest piękny, wysoki, ma jasne lekko falowane włosy, lecz oświetlony ukazuje swoją prawdziwą postać: miejsce ludzkiej głowy zastępuje głowa osła[29]. Postać Achillesa to ideał nieskażony ziemskimi pragnieniami, wzrok ma skierowany ku górze. Achilles jest prawdziwym pięknem. Zestawienie Franciszka Józefa z Apollem oraz przedstawienie tego pierwszego jako postaci satyrycznej, nacechowanej nega-

[27] Tamże, s. 24.
[28] W innych wierszach również przedstawia go także z głową osła lub jako Oberona a siebie jako Titanię, postacie z jej ulubionego dramatu Szekspira *Sen nocy letniej*.
[29] Cesarzowa w swoich wierszach często wciela się w postać królowej Tytanii z dramatu Szekspira *Sen nocy letniej*, który obok wierszy Heinego, eposów Homera był jej ulubioną lekturą. Często też swoim wielbicielom przyprawia głowę osła, co z pewnością także jest nawiązaniem do dramatu Szekspira.

tywnie nie jest przypadkowe. Elżbieta krytykuje inteligencję męża, wieniec z kwiatów na szyi osła kompromituje cesarza i funkcję, jaką pełni.

W wierszu *Achilleus* (1885) podmiot liryczny, także pod osłoną nocy, wymyka się z domu. Pod postacią mewy i wzlatuje nad morze, gdzie spotyka się z Achillesem. Napawa się jego widokiem, jednak musi wrócić przed wschodem słońca. W ostatnich dwóch strofach podmiot liryczny wyznaje, że słońcem, którego tak potrzebuje, jest Achilles. Prosi go, by przekuł jej serce swoim mieczem i uwolnił od życia, które bez niego jest monotonne i puste:

Doch meine Sonne, die bist du,
O hehrer Achilleus!
Dir schlagen meine Flugel zu,
Wo du dort thronst am Eis.

O stoss‘ ins Herz mir deinen Speer,
Los‘ mich aus einer Welt,
Die ohne dich so od, so leer,
Umsonst mich ferner halt (*Das Lyrische Tagebuch*, s. 71).

W strofach tych Cesarzowa wyraża tęsknotę za innym życiem, za życiem w świecie idealnym. Paradoksem wydaje się w tym kontekście, jej prawdziwa śmierć[30]. Achilles ma być tym, który uwolni ją od życia „cesarzowej”. Nie potrafiła odnaleźć się w realnym świecie, dlatego uciekała w świat marzeń i antycznych mitów.

W październiku 1885 roku Elżbieta odbyła podróż do Grecji, którą także udokumentowała w swoim lirycznym pamiętniku. *Seelenbrautfahrt* –tytuł wiersza to *compositum* składające się z trzech osobnych wyrazów: Seele (dusza), Braut (panna młoda) i Fahrt (podróż). W wolnym tłumaczeniu tytuł można rozumieć jako dziewiczą podróż duszy. Podążając śladami Odyseusza podmiot liryczny poszukuje swojej ojczyzny. Celem podróży Sissi jest zaś miejsce, w którym przebywa Achilles. W ostatnich strofach, podmiot liryczny dociera do celu, okrzykami radości wita Achillesa, którego nazywa synem bogów:

Endlich, endlich ihn gefunden,
Halt ihn tausendfach umwunden
Meine Seele, lodernd heiss;
Sterne konnte sie vergessen,
Feuer in die Meere mengen,
Göttersohn, mein Achilleus! (*Das lyrische Tagebuch*, s. 89).

Tak oto tłumaczy miłość do Achillesa. Heros personifikuje duszę grecką, piękno krajobrazów. Cesarzowa podziwia w nim siłę i przekorę, a także i to, że władzą i tradycją Dla niego liczyły się przede wszystkim marzenia, kóre były cenniejsze niż własne życie.

[30] 09.09.1898r. w Genewie Elżbieta została napadnięta i zamordowana przez włoskiego anarchistę Luigi Lucheni, który wbił w jej serce pilnik do otwierania listów. Cios nie zadał jej bólu.

> weil er für mich die griechische Seele personifiziert und die Schönheit der Landschaft und der Menschen. Ich liebe ihn auch, weil er so schnellfüßig war. Er war stark und trotzig und hat alle Könige und Traditionen verachtet und die Menschenmassen für nichtig gehalten, gut genug, um wie Halme von Tode abgemäht zu werden. Er hat nur seinen eigenen Willen heilig gehalten und nur seinen Träumen gelebt, und seine Trauer war ihm wertvoller als das ganze Leben[31].

W powyższej charakterystyce odbija się wiele postaw życiowych Cesarzowej. Ona także gardziła władzą, była przekorna i żyła marzeniami. Podejmowała podróże w celu ucieczki od etykiety wiedeńskiego dworu. Swoje niespełnione marzenia o miłości i ideale mężczyzny odnalazła w mitycznej postaci Achillesa. Podobnie jak on, wybrałaby życie krótkie, ale szczęśliwe. Dla potomnych pragnęła pozostać młodą i piękną kobietą[32]. Jak antyczny heros nie potrafiła odnaleźć swojego miejsca w życiu. W zawirowaniu polityczno-ekonomicznych przemian końca XIX wieku, poprzez tragiczną śmierć – analogicznie do ideału Achillesa – Elżbieta pozostała żywą legendą. Odeszła jako cesarzowa Monarchii, którą w zasadzie nigdy nie była[33].

Na koniec przybliżę krótko zupełnie inną recepcję homeryckiego bohatera w literaturze niemieckiej. Znana również w Polsce przedstawicielka literatury NRD-owskiej, Christa Wolf w swoim opowiadaniu pt. *Kassandra* (1983) stosuje epitet „Achill das Vieh" – „Achill ten bydlak". Wolf przedstawia Achillesa jako żądnego zemsty, nieokiełzanego, agresywnego, brutalnego wojownika bez duszy. Odyseusz nakrył go dwuznacznej sytuacji z młodzieńcem, przy czym Achilles nie stroni także od kobiet:

> war Seine Spurnase (red. Odyseusza) gefolgt und fand Achill in einer abgelegten Kammer mit einem Jüngling auf dem Bett.[…] Achill stellte nämlich allen nach: Jünglingen, nach denen er wirklich verlangte, und Mädchen, als Beweis, dass er wie alle war[34].

Achilles z opowiadania Wolf to morderca brata Kassandry. Helenos w wieku zaledwie siedemnastu lat zostaje w brutalny sposób zamordowany w świątyni przed ołtarzem Apollona. Achilles odcina głowę młodzieńca w obecności jego siostry. Wtedy na jego twarzy pojawia się „ohydne, męskie podniecenie":

> Dann kam Achill das Vieh. Des Mörders Eintritt in den Tempel, der, als er im Eingang stand, verdunkelt wurde. Was wollte dieser Mensch. Was suchte er bewaffnet hier im Tempel. Grässlichster Augenblick: Ich wusste es schon. Dann lachte er. Jedes Haar auf meinem Kopf stand mir zu Berge, und in die Augen meines Bruders trat der reine Schrecken. Ich warf mich über ihn und wurde weggeschoben wie ein Ding aus Nichts [...] Lachend, alles lachend. Ihm an den Hals griff. An die Kehle ging [...] Des Bruders Augen aus den Höhlen quellend. Und in Achills Gesicht die Lust. Die nackte grässliche männliche Lust [...] Nun hob der Feind, das

[31] C. Christomanos, *Tagebuchblätter*, Wien 2007, s. 91.
[32] Po skończeniu trzydziestu lat Cesarzowa zabrania się portretować i fotografować.
[33] Por. L. Fischer, *Schattenwurfe in die Zukunft. Kaiserin Elisabeth und die Frauen ihre Zeit*, Wien 1998, s. 100.
[34] Ch. Wolf, *Kassandra*, Frankfurt nad Menem 2008, s.109.

> Monstrum, im Anblick der Apollon-Statue sein Schwert und trennte meines Bruders Kopf vom Rumpf[35].

Achilles Wolf to całkowite zaprzeczenie antycznego ideału to negacja człowieczeństwa, zupełna sprzeczność z obrazem utrwalonym dotąd w literaturze. Joachim Latacz twierdzi, że ukazanie takiego Achillesa to przełom, odkrycie, że współczesność nie zna idei tego homeryckiego herosa i że taka strategia poetyckiej kreacji rzuca niepokojące światło na naszą teraźniejszość[36].

W swoim artykule starałam się udowodnić, że metamorfoza postaci Achillesa przebiegała analogicznie do recepcji antyku i jego funkcji w literaturze niemieckiej. Postać za każdym razem spełniała inną funkcję, jednocześnie będąc krytycznym odbiciem aktualnych czasów. U klasyków (Goethe i Schiller) Achilles posłużył jako narzędzie do stworzenia nowych form poetyckich, u Kleista przejął funkcję polityczną, będąc przedstawicielem antycznego świata. U Cesarzowej pełnił funkcję osobistej identyfikacji, natomiast Wolf wykorzystała postać Achillesa umieszczając go w nowoczesnym nurcie feministycznym, co było krytyką patriarchalnej postawy mężczyzn.

Bibliografia:

Bosco Lorella, *Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen*, Würzburg 2004.

Christomanos Constantin, *Tagebuchblätter*, Wien 2007.

Fischer Lisa, *Schattenwurfe in die Zukunft. Kaiserin Elisabeth und die Frauen ihre Zeit*, Wien 1998.

George Marion, Rudolph Andrea, wyd., *Napoleons langer Schatten über Europa*, Dettellbach 2008.

Staiger Emil, *Schiller Goethe Briefwechsel*, Frankfurt nad Menem 2005.

Goethe Johan Wolfgang von, *Achilleis. Projekt.Gutenberg.de*
http://gutenberg.spiegel.de/buch/achilleis-7287/1 dostęp dnia: 20.10.2014.

Riedel Volker, *Literarische Antikrezeption zwischen Kritik und Idealisierung*, t. 3, Jena 2009.

Krokiewicz Adam, *Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 1959.

Latacz Joachim, *Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes*, Stuttgart und Leipzig 1995.

[35] Tamże, s. 98.
[36] J. Latacz, dz. cyt., s. 11.

Lessing Gotthold Ephriam, *Sämtliche Schriften*, red. K. Lachmann, 3. Bd. 9, Stuttgart 1924.
Oellers Norbert, *Das verlorene Schöne in bewahrender Klage : Zu Schillers "Nänie"*, Stuttgart 1984.
Schmidt Ernst August, *Achill in, Antike Mythen in der europäischen Tradition*, red. Heinz, Hoffmann, Tübingen 1999.
Staiger Emil, *Schiller Goethe Briefwechsel*, Frankfurt nad Menem 2005.
Stephen Greenblatt, *Poetyka Kulturowa*, tłum. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.
Winckelmann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Stuttgart 2013.
Wolf Christa, *Kassandra*. Frankfurt nad Menem 2008.

MAŁGORZATA ANDRZEJAK-NOWARA

Metamorfozy w „Samuelu Zborowskim" Juliusza Słowackiego na podstawie „Sprawy" Jerzego Jarockiego z Teatru Narodowego w Warszawie

Samuel Zborowski[1] – niedokończony dramat Juliusza Słowackiego, inspirowany genezyjską filozofią poety oraz autentycznymi wydarzeniami z historii Polski, od samego początku przysparzał wielu problemów interpretacyjnych. I nie tylko historykom literatury, ale również teatralnym twórcom[2], ponieważ od lat ugruntowało się przekonanie, że utwór nie nadaje się do wystawiania na scenie. Już przed ponad stu laty swoją bezradność wobec tekstów mistycznych Słowackiego przedstawiał pionier wiedzy i kultu poety[3] Antoni Małecki, który analizując *Samuela Zborowskiego* tak konkludował: „Całość smutne sprawia wrażenie! Bezład – zamęt – brak zupełny tak artystycznego układu, jako i jasnych pojęć – wszystko to zdradza, jak z mętnego stanu duszy dzieło niniejsze wynikło"[4]. Stanisław Cywiński przed prawie osiemdziesięciu laty w książce *Misterium genezyjskie o Polsce. Studium krytyczne*, napisał, że trudno myśleć „o teatralnej realizacji wielkiego dzieła Słowackiego, w którym ideologia autora wybitnie góruje nad akcją i mąci jej kształt sceniczny"[5]. Wielu badaczy literatury prezentowało pogląd o niemożności zbudowania wyrazistej koncepcji całościowych sensów utworu[6], uważając go za niespójny i chaotyczny.

---

[1] *Samuel Zborowski* Juliusza Słowackiego – powstał najprawdopodobniej w Paryżu w końcu 1844 i na początku 1845 roku. Marta Piwińska zwraca uwagę na fakt, że było to niemal w samym środku mistycznej fazy twórczości poety, o której współczesna publiczność nie wie prawie nic. Słowacki pisał wtedy bardzo dużo. Obok *Snu srebrnego Salomei*, który jako jedyny wszedł na stałe do repertuaru teatralnego i *Samuela Zborowskiego*, powstał *Ksiądz Marek* i *Książę Niezłomny*. Z tego samego okresu pochodzi m. in. poemat prozą *Genezis z Ducha* oraz *Król-Duch*. (M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 232-233).

[2] Pierwszoplanowe role w *Samuelu Zborowskim* zwykle powierzano szczególnie utalentowanym aktorom. Warto tu wspomnieć, że w spektaklu z 1943 roku wyreżyserowanym przez Mieczysława Kotlarczyka w krakowskim Konspiracyjnym Teatrze Rapsodycznym, w postać Samuela Zborowskiego wcielił się Karol Wojtyła. I była to ostatnia prezentacja aktorska przyszłego Jana Pawła II.

[3] J. Krzyżanowski, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła, Liryki i inne wiersze*, t.1, Wrocław 1949, s. 5.

[4] A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 3, Lwów 1901, s. 106, [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany… Studia o Samuelu Zborowskim Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006, s. 9.

[5] S. Cywiński, *Misterium genezyjskie o Polsce. Studium krytyczne*. [w:] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, oprac. i wstęp S. Cywiński, Wilno 1928, s. 312.

[6] Dla Czesława Miłosza, który Słowackiego zaliczał do „reinkarnacjonalistów", tworzących „duchy-astrale", całe dzieło mistyczne poety było nie do przyjęcia. *Samuela Zborowskiego* zaś uważał za dramat nieczytelny zarówno w sensie estetycznym, jak i intelektualnym. Nazwał go najwyrazistszym przykładem romantycznej „choroby niedowcielenia". Wspomina o tym M. Kalinowska, *Słowo wstępne*, [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany…*, s. 8-9. A przecież już w epoce romantyzmu Zygmunt Krasiński ową niezwykłą dynamikę w dziele Juliusza Słowackiego nazwał „konieczną, odśrodkową siłą odwcielań i zaprzeczeń, której pęd, poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się, jak muzyka, ciągłym drganiem cząstek i roztapianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności".

Jednak oprócz zdecydowanie negatywnych sądów, które podważały zarówno myślową, jak i artystyczną spójność *Samuela Zborowskiego*, istnieje biegun opinii krańcowo im przeciwstawnych. Całkowicie odmienną kwestię teatralności utworu przedstawia w swojej publikacji Alina Kowalczykowa, sytuując *Samuela Zborowskiego* w bliskim sąsiedztwie *Manfreda* Byrona oraz mickiewiczowskich *Dziadów*. Na przykładzie tych utworów badaczka analizuje „romantyczną fascynację nieskończonością oraz przemiany wizji kosmosu”[7]. Klucz do takiej interpretacji znajdując w szeroko rozumianej wizyjności *Samuela Zborowskiego.* Trudno zatem dziwić się reżyserom, którzy zafascynowani bogactwem poetyckiej wyobraźni Słowackiego, zwracali szczególną uwagę na tę właśnie cechę intrygującego dramatu. Zawarty w nim potencjał wizji inscenizacyjnych stanowi nie lada wyzwanie dla współczesnego teatru, ale trudny tekst przysparza wielu kłopotów interpretacyjnych. Tylko wybitni twórcy podejmowali się trudu scalenia wszystkich meandrycznych tropów i sensów tego mistycznego dzieła. *Samuel Zborowski* adresowany jest przede wszystkim do takich inscenizatorów, którzy nie rezygnując z pojęcia narodowej wspólnoty historycznej, potrafią w języku najszlachetniejszej tradycji formułować współczesne pytania egzystencjalne.

Maria Żmigrodzka w pracy *„Samuel Zborowski” jako dramat religijny*[8] przedstawiła wszechstronną analizę, opartą na hipotezie istnienia całościowych i spójnych sensów dramatu. Uczona podjęła polemikę z Juliuszem Kleinerem, który nazywając *Samuela Zborowskiego*:

> najdziwniejszym poematem literatury polskiej, od dziwnych wypadków ziemskich idący w najdalszą przeszłość wspomnienia, w najdalszą przyszłość marzenia – wznowienie średniowiecznych prób dramatu duchów, nie ludzi, średniowiecznych misteriów trójdzielnych ziemi, piekła i nieba[9]

uznał „zapis zmiennych koncepcji kosmologicznych, historiozoficznych i dramaturgicznych poety za konglomerat luźnych, wręcz sprzecznych ze sobą scen, związanych mechanizmem poetyckich asocjacji, a w najlepszym razie ciągiem fantazji”[10]. Natomiast Żmigrodzka ocenia tekst Słowackiego jako „mieszczący się w poetyce romantycznego, mickiewiczowskiego dramatu otwartego, który równocześnie stanowi radykalną formę otwartej polskiej formy dramatycznej”[11].

(Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowacki*, [w:] tegoż, *Dzieła literackie*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1973, s. 255-256.

[7] A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 219.

[8] M. Żmigrodzka, *„Samuel Zborowski” jako dramat religijny*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 163-164.

[9] J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, cz. II, Warszawa 1972, s. 49.

[10] M. Kalinowska, dz. cyt., s. 9-10.

[11] M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 163-164.

Można za Juliuszem Kleinerem, uznać *Samuela Zborowskiego* za wstępny brulionowy zapis nigdy niesformułowanego ostatecznie zamysłu arcydramatu. Można także, jak sugeruje Jerzy Axer, potraktować go jako tekst skończony w takim stopniu, w jakim poeta chciał i potrafił go skończyć – „to znaczy doprowadzony do granic tego, co może słowo”[12].

Historia wystawień utworu jest nader uboga. Jako jedni z pierwszych poddali *Samuela Zborowskiego* próbie sceny dwaj wybitni artyści teatru polskiego Wilam Horzyca i Leon Schiller, którzy potraktowali wielowymiarowy dramat jako scenariusz o wielkim potencjale teatralnym i sile ideowej nie mniejszej niż *Dziady*. Jednak od swojej prapremiery w Teatrze Polskim w Łodzi w 1911 roku[13], *Samuel Zborowski* doczekał się zaledwie piętnastu realizacji scenicznych[14]. Niewątpliwie każda z dotychczasowych inscenizacji wzbogacała wiedzę na temat tego dzieła, przedstawiając nowe ujęcie, ale żadna nie wyczerpywała wszystkich możliwości interpretacyjnych. Prawdopodobnie dlatego w dotychczasowych teatralnych eksperymentach z *Samuelem Zborowskim* nikomu do końca dwudziestego wieku[15] nie udało się w sposób harmonijny połączyć części misteryjnej z historiozoficzną. Dokonał tego w swojej ostatniej teatralnej podróży wybitny reżyser, zwany cesarzem polskiego teatru – Jerzy Jarocki. Premiera jego autorskiego scenariusza zatytułowanego *Sprawa według „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego* odbyła się 17 września 2011 roku[16] na scenie Teatru Narodowego w Warszawie. W opinii krytyków było to najbogatsze i najdojrzalsze odczytanie tego fascynującego tekstu[17].

---

[12] J. Axer, *Sprawa,* [w:] *Sprawa wg Samuela Zborowskiego Juliusza Słowackiego. Scenariusz i opracowanie tekstu Jerzy Jarocki,* red. M. Rochowski, Warszawa – Teatr Narodowy 2011, s. 9-16.

[13] Tak późna prapremiera spowodowana była prawdopodobnie faktem, że pierwodruk *Samuela Zborowskiego* ukazał się w *Słowie* dopiero w 1902 roku; oddzielnie został wydany w 1903.

[14] A. i A. Płóciennikowie, *„Samuel Zborowski” na scenie polskiej,* [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany…*, s. 229-324. Autorzy artykułu przywołują czternaście wystawień *Samuela Zborowskiego*, których podjęło się jedenastu reżyserów. W roku 2011 Jerzy Jarocki wyreżyserował na Scenie przy Wierzbowej im. Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie *Sprawę* wg *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego. Po inscenizacji Jerzego Jarockiego odbyły się aż dwie realizacje *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego. Pierwsza w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, która była adaptacją opartą na tekście Słowackiego, przygotowaną przez dramaturga Żelisława Żelisławskiego w reżyserii Szymona Kaczmarka, z premierą 5 października 2013 roku. Kolejna premiera miała miejsce w Teatrze Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy 28 marca 2015 roku, a spektakl zaadoptował na scenę i wyreżyserował Paweł Wodziński..

[15] W 1999 r. odbyła się w Teatrze Narodowym w Warszawie premiera *... wybrałem dziś zaduszne święto* na podstawie *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego w reżyserii Janusza Wiśniewskiego.

[16] Data premiery Jarockiego jest symboliczna i nieprzypadkowa. Odbyła się dokładnie sto lat od prapremiery w Łodzi (1911).

[17] Przytaczam fragmenty niektórych recenzji:
Sz. Spichalski, *Po wiekach męki,* „Dziennik Teatralny”: „Jarocki jako jedyny twórca od wielu lat stawia poważne pytania o definicję polskości.[…] Tego właśnie trzeba w dobie teatru zajmującego się coraz częściej samym sobą.”„Teatr dla Was”,
http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-wiekach-meki-8230.html/ dostęp dnia 11.10.2011,
J. Cieślak, *Igrzysko Lucyfera*: „*Sprawa* Jarockiego w Teatrze Narodowym to najlepszy od lat spektakl o Polsce […] formalnie czysty jak łza. Trzeba ją uronić nad naszym przeklętym rozdarciem i powtarzalnością losu. Widowisko powinny obejrzeć miliony wyborców. Bratobójczy pojedynek na szable trwa.” „Rzeczpospolita”

Jarocki, podążając za tekstem Słowackiego i wpisując się we fragmentaryczną strukturę dramatu, zbudował przerażającą i zarazem ekscytującą „opowieść o polskim zbiorowym szaleństwie. Z wieszczem i jego wizjami, Lucyferem jako adwokatem Sprawy Polskiej, z Chrystusem, trupami Samuela Zborowskiego i kanclerza Jana Zamoyskiego, marszałkiem Józefem Piłsudskim, katastrofą smoleńską i Trybunałem Boskim”[18]. Oznacza to, że *Sprawa* nie jest tylko literalnym odczytaniem dramatu romantycznego poety. Jarocki oprócz współczesnych odniesień do rzeczywistości, pomiędzy pierwszą i ostatnią częścią spektaklu, umieścił część środkową – zaskakujące intermedium, z ducha postmodernistyczne.

Dzięki luźnej kompozycji utworu Jarocki mógł swobodnie zmienić jego konstrukcję. Z pięciu aktów kanonicznego tekstu pozostawił tylko trzy – łącząc ze sobą poszczególne elementy i realizując swoją artystyczną wizję. I tak na przykład monologi obu Walkirii, które Słowacki wpisał w akt II, Jarocki w swojej inscenizacji przeniósł do aktu III – tuż przed sceną sądu. Scena Eoliona z Córką Rybaka została wpleciona w I akt przedstawienia, podczas gdy w oryginalnym tekście odbywała się dopiero w akcie II. Dzięki wprowadzonym skrótom[19] łatwiej jest śledzić wszystkie wątki, nie tracąc jednak sensu dramatu. Kluczową dla *Sprawy* scenę z mnichami[20] Jarocki przeniósł z IV aktu oryginalnej wersji *Samuela Zborowskiego* do I aktu przedstawienia.

---

http://www.rp.pl/artykul/719126.html/ dostęp dnia 18.09.2011,

A. Kyzioł, *Sąd nad naszym szaleństwem*: „Jarocki, znany racjonalista, nie jest wobec polskiego szaleństwa szyderczy. Jest w „Sprawie” sporo ironii, choć to gorzka ironia, ale jest też – wydaje się – zachwyt artysty nad siłą poezji Słowackiego. Słowem, powstało dzieło na miarę teatru narodowego.” „Polityka”, http://www.polityka.pl/kultura/teatr/1519800,1,recenzja-spektaklu-sprawa-rez-jerzy-jarocki.read, dostęp dnia 28.09.2011.

P. Goźliński, *Diablospolita*: „*Sprawa* to przede wszystkim rozszerzenie pola dyskusji, może nawet pola walki o to, jaką historię Polacy będą opowiadać sami o sobie. I ostrzeżenie, by nasze spory nie były sporami trupów obrzucających się martwymi argumentami w przedawnionym procesie.” http://wyborcza.pl/1,76842,10438267,Diablospolita.html?as=2, dostep dnia 11.10.2011.

K. Kaczmarek, *Ważna i poważna sprawa Jarockiego*: „Adaptacja *Samuela Zborowskiego* w Narodowym to sprawa ważna i poważna, zwłaszcza na tle popularnych ostatnio przedstawień, w których teksty Słowackiego, Mickiewicza czy Krasińskiego traktuje się głównie jako pretekst do wykpienia współczesnych oddźwięków romantycznego paradygmatu. Jarocki nie spycha na margines narodowej wymowy dramatu, przeciwnie – aktualizuje ją, jednak zamiast lansować określone poglądy, prowokuje do pytań o polskość, tradycję i wolność”. http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/pazdziernik_2011/011011_wips.php/1.10.2011.

[18] A. Kyzioł, *Sąd nad naszym szaleństwem*. (*„Sprawa” wg „Samuela Zborowskiego” – reż. J. Jarocki – Teatr Narodowy w Warszawie*), „Polityka”, http://www.polityka.pl/kultura/teatr/15198001,recenzja-spektaklu-sprawa-rez-jerzy-jarocki.read, dostęp dnia 28.09.2011.

[19] Jarocki skreślił zawiłe monologi Księcia Poloniusa i Chór Mędrców, ponieważ te fragmenty opisywały tylko to, co za chwilę ma się zdarzyć, nie „popychając” akcji dramatu.

[20] Właśnie tę scenę Jarocki na pokazie przedpremierowym wybrał do zaprezentowania przedstawicielom mediów. Scenę, w której Lucyfer pyta mnichów, czy wierzą w duchy. Dla reżysera przedstawiona scena miała ogromne znaczenie, bo w przedwojennej premierze w reżyserii Leona Schillera została wykreślona (potraktowano ją jako jedną ze scen komediowych). „Wszystko zatem zależy od tego, jak się odczyta ten tekst. Dla mnie jest to jedna z kluczowych scen w dramacie, w którym Lucyfer (polskie wydanie Fausta – diabła) styka się z fenomenem, który go szokuje, peszy, daje do myślenia. To jest jedna z przygód Lucyfera, który w tym dramacie jest główną postacią wiążącą wszystkie wątki”. Reżyser zapytany, czy wierzy w duchy, po chwili zastanowienia

Otwarty, rozpadający się, mistyczny dramat, „w którym Słowacki wciąż ponawia próby zapisania wielkiej objawionej mu prawdy o całości duchowej, jaka integruje naturę, jednostkę i dzieje ludzkości, o duchu przechodzącym przez kolejne etapy rozwoju świata, tworzącym nowe formy […], nieustannie prowadzącym ku wyższym stopniom rozwoju”[21], Jarocki w sposób całkowicie naturalny scalił, dookreślił i zinterpretował. Powstał logiczny ciąg zdarzeń przyczynowo skutkowych.

W autorskiej, w całości dopisanej, odsłonie drugiego aktu reżyser ukazał rok 1927. Umieścił w niej Słowackiego jako bohatera całkowicie oddanego idei genezyjskiej. Na bocznych ścianach narodowej Sceny przy Wierzbowej, które posłużyły za ekran, wyświetlił archiwalne zdjęcia ze sprowadzenia szczątków poety, „mówiące o sporze na temat jego pogrzebu w krypcie królów na Wawelu – który miał być już ostatni i tylko w drodze wyjątku!”[22]. Z celebrą towarzyszącą pochówkowi, pośród narodowych symboli, w obecności pochylonych głów najwyższych rangą urzędników państwowych, z iście królewską pompą: biciem dzwonów kościelnych, wystrzałami z dział, osobiście witał trumnę Słowackiego marszałek Józef Piłsudski – wielki miłośnik jego poezji. Przebieg transmisji pogrzebu, z sunącą powoli na lawecie armatniej trumną Słowackiego, komentuje z *off'u* na tle muzyki żałobnej lektor-sprawozdawca. A puszczone z głośników słynne przemówienia arcybiskupa Adama Sapiehy o „ostatnim w tym miejscu pogrzebie” oraz mowę pożegnalną Piłsudskiego o wieszczu na to zasługującym, „bo królom był równy” – w spektaklu Jarockiego stanowczo neguje sam Lucyfer, przekręcając słowa na „by królom był równy”[23]. Dramatyzm sceny podkreślają skandowane również przez złego ducha – animatora i uczestnika zdarzeń w jednej osobie – strofy znanego wiersza Juliana Tuwima *Pogrzeb Słowackiego*:

Kłaniają się ministrowie,
Kroczą persony przednie.
Ulica patrzy i słucha[…]
Prezydent mówi i blednie.
Marszałek mówi i blednie.
Wiozą ci – ach! Warszawo! –
Wiozą ci Króla Ducha,[…]
A kości grzechocą w trumnie,
Stukają okrutną sławą

---

odpowiedział twierdząco. „W te duchy, które Słowacki proponuje, muszę wierzyć, żeby zrobić dobrze spektakl” – powiedział. http://wiadomosci.onet.pl/krakow/samuel-zborowski-wedlug-jerzego-jarockiego/vnxzx/ dostęp dnia 12.09.2011.

[21] M. Kalinowska, dz. cyt., s. 7.

[22] I. Kruk, *We władzy Lucyfera*, http://teatrakcje.pl/?p=1668, dostęp dnia 12.04.2011.

[23] Informacje dotyczące pogrzebu J. Słowackiego pochodzą ze stron internetowych opisujących sprowadzenie prochów Juliusza Słowackiego z Francji do Polski oraz uroczystości pogrzebowych na Wawelu, http://www.pilsudski.org.uk/archiwa/dokument.php?nrar=709&nrzesp=1&sygn=12&handle=709.238/277, dostęp dnia 22.12.2011.

I rośnie cisza głucha
I tłumów pobożnych mrowie[24].

Sceniczne pojawienie się Słowackiego – poprzez multimedialną projekcję – na własnym pogrzebie, odbywa się w ścisłej zgodzie z motoryką metempsychozy. „Oto pojawia się pośród tłumów sam Król Duch, jakby żywy i usakralniony przez śmierć i rozpad ciała…"[25]. Z chwilą, gdy kondukt pogrzebowy wkracza na dziedziniec wawelski, kamera zatrzymuje się na dolnej bramie Wawelu, zwanej Lubranką, gdzie przed wiekami odbyła się egzekucja hetmana kozackiego Samuela Zborowskiego, zza kulis słychać jego potępieńczy krzyk: „Lucyfer!", po czym następuje płynne przejście do scenicznej akcji. Kolejny przeskok w czasie: współczesność, lata dwutysięczne. Pusty cmentarz, w dali rozświetlona kaplica, ciemno ubrane kobiety ze zniczami w rękach zmierzają na zaduszne święto. Scenie przygląda się obecny wśród wiernych Lucyfer, który intonuje modlitwę. W rytmie wypowiadanych przez żałobników i księdza fraz mickiewiczowskich *Guseł* pojawiają się duchy Zborowskiego i kanclerza Zamoyskiego. Ten ostatni po swej śmierci wcielił się w postać starego Księcia Poloniusa – ojca Eoliona. Między mężczyznami dochodzi do zbrojnej konfrontacji. Dynamicznej scenie towarzyszą dziwne odgłosy przypominające uderzenia piorunów. Rozlegają się terkocące dźwięki, które przetaczają się po niebie jak grzmot. Scenę kończy potężny wybuch, przypominający huk spadającego samolotu, jako nawiązanie do katastrofy pod Smoleńskiem. Tym anachronicznym skrótem Jarocki sięgnął wprost do wydarzeń, które ożywiły polską retorykę mesjanistyczną. Nieukończony genezyjski dramat Słowackiego potrzebował dopełnienia. Tragedia smoleńska, która w 2010 roku podzieliła scenę polityczną, stała się paralelą do wydarzeń sprzed ponad czterystu lat, kiedy to na rozkaz starosty krakowskiego Jana Zamoyskiego ścięto Samuela Zborowskiego. Egzekucja wywołała bunt szlachty, która oskarżyła kanclerza o zbrodnię stanu, dopatrując się w jego śmiałym posunięciu początków tyranii. Zborowskiego ogłoszono męczennikiem wolności, ofiarą nietolerancji i prywatnej zemsty Zamoyskiego. Tak więc Jarocki zachowując uniwersum dramatu, z pełnym pietyzmem dookreślił jego kosmos.

Wielką zaletą *Sprawy* jest jej wielopłaszczyznowość. Reżyser przepracował cały dramat – o czym już była mowa – nie zakłócając jego sensu. Pociął często niespójne, w budowie fragmentaryczne dzieło, poprzestawiał sceny, dołożył dialogi z innych dramatów

[24] J. Tuwim, *Pogrzeb Słowackiego*, [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. T. Januszewski, Wrocław 2004, s. 337.
[25] Dopisane przez Jarockiego poetyckie pożegnanie Tuwima z trumną wieszcza ma tutaj wymiar symboliczny. Jest nie tylko relacją z pogrzebu, ale także opisem „ponownych narodzin poety w łonie narodu, narodzin dla ojczyzny wyzwolonej – na co zwraca uwagę D. T. Lebioda (*Królom równy. „Pogrzeb Słowackiego" Juliana Tuwima*, http://pisarze.pl/eseje/2790-dariusz-tomasz-lebioda-krolom-rowny.html, dostęp dnia 22.04. 2013).

Słowackiego, wzbogacając *Samuela Zborowskiego* o fragmenty *Króla-Ducha*[26] i *Genezis z Ducha*.

Już sam początek scenicznej adaptacji różni się od pierwowzoru. *Samuel Zborowski* zaczyna się monologiem Księcia Poloniusa, po którym majaczy jego syn – Eolion, pogrążony w stanie somnambulizmu. W scenicznej realizacji monolog młodego Księcia został podzielony na dwie odrębne wypowiedzi, przedzielone krótką kwestią Doktora (u Słowackiego wypowiadaną po kwestii Księcia Poloniusa). Tak więc w *Sprawie* Jarockiego bezpośrednio po tekście Doktora przemawia Eolion pierwszymi słowami z *Genezis z Ducha*:

> Na skałach Oceanowych postawiłeś mię, Boże, abym
> przypomniał wiekowe dzieje ducha mojego, a jam się nagle
> uczuł w przeszłości Nieśmiertelnym, Synem Bożym,
> stwórcą widzialności i jednym z tych, którzy Ci miłość
> dobrowolną oddają na złotych słońc i gwiazd girlandach.
> Albowiem duch mój przed początkiem stworzenia był
> w Słowie, a Słowo było w Tobie – a jam był
> w Słowie.[…]
> A my duchy słowa zażądaliśmy kształtów i natychmiast
> widzialnemi uczyniłeś nas, Panie[…]
> A wtenczas trzej aniołowie, słoneczny, miesięczny
> i globowy, z sobą zetknięci, ułożyli się o pierwsze prawo
> zależności, pomocy i wagi, a jam odtąd począł porę
> oświeconą nazywać dniem, a czas światłości pozbawiony
> nazwałem nocą[27].

Zacytowany fragment świetnie wpisuje się w genezyjską filozofię Słowackiego i dookreśla postać młodego księcia Eoliona. Ponieważ „w ludzkim etapie rozwoju ducha Eolion był, jak wynika z jego kolejnych widzeń m. in. synem egipskiego faraona Ramazesa" – na co zwraca uwagę Janusz Skuczyński[28]. Ramazes, wraz ze swoją siostrą (i żoną w jednej osobie) Atessą uwierzyli tyfońskiemu magowi, który przepowiedział im powrót na ziemię po upływie trzech tysięcy lat, w tej samej postaci i w tym samym świecie, w jakim wówczas żyli. Za obietnicę wiecznej młodości postanowili wspólnie popełnić samobójstwo. Kolejnym wcieleniem Eoliona w dramacie staje się Lucyfer, który przejmuje jego rolę[29].

W całym scenariuszu *Sprawy* Jarocki wprowadził podobne, a nawet jeszcze odważniejsze ingerencje w tekst Słowackiego. Wystarczy wymienić wspomniany już wcześniej

[26] Całkowicie uzasadniony zabieg, ponieważ – o czym przypomina M. Piwińska (*Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 236) – *Samuel Zborowski* został napisany „w środku dzieła mistycznego poety. Był jakby jego punktem środkowym, w którym zbiegały się wszystkie wątki, związane ze sobą symbolicznie, przez analogie. Trudno zrozumieć *Samuela*... bez znajomości pozostałych dwóch tekstów, w których historie wzajemnie się dopełniają i wiążą ze sobą". Jak analizuje Piwińska, *Samuel Zborowski* jest „syntezą syntezy", „mostem łączącym *Genezis z Ducha* z *Królem-Duchem*". Fragmenty utworów są ze sobą pozrastane, połączone węzłem analogii. Dlatego Jarocki postanowił je scalić w jeden tekst.

[27] J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, [w:] tegoż, *Dzieła Wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 14, Wrocław 1954, s. 47-48.

[28] J. Skuczyński, *Moc przeze mnie gada. Autor i jego strategie nadawczo-odbiorcze*, [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany…*, s. 70-71.

[29] Tamże.

wiersz Tuwima, wpisany w akcję II aktu, czy dokomponowane elementy z II części *Dziadów*. Wśród innych tekstów, które Jarocki wprowadził do swojej scenicznej adaptacji, warto zwrócić uwagę na szczególny Prolog[30] i Epilog, w którym reżyser wykorzystał tekst Davy Sobel[31] z albumu o kosmosie. Ryzykowne zabiegi na arcytrudnym tekście *Samuela Zborowskiego* zakończyły się sukcesem[32].

Tak więc akcja przedstawienia rozgrywa się naraz w rzeczywistości i w snach. W niebie, piekle, na dnie oceanu, w starożytnym Egipcie i w jakiejś nierozpoznawalnej baśniowej Polsce. W momencie narodzin życia na Ziemi i w roku 1584, gdy pod jedną z wawelskich bram zostaje stracony Samuel Zborowski. Nic się tutaj nie zgadza. Postaci wyrwane są z różnych konwencji – od tragedii po farsę – i z różnych epok[33]. W dodatku nie są w stanie przez dłuższą chwilę utrzymać własnej tożsamości, ulegając nieustannym metamorfozom. Młody książę – Eolion jest jednocześnie Lucyferem i egipskim faraonem, jego ojciec – Książę Polonius przybiera postać kanclerza Jana Zamoyskiego, Lucyfer – pierwotnie zespolony z księciem – już po chwili „odczepia się" od niego i staje osobną postacią, co chwilę zmieniając imiona. Salą sądową jest Wszechświat, sędzią – Chrystus, Adwokatem Samuela – Lucyfer – główny bohater dramatu, łączący wątek genezyjskiej filozofii stworzenia świata z historią ludzkości, w której w sposób szczególny wyodrębnia się historia Polski[34]. Lucyfer postanawia ją wykorzystać, a dokładnie, przełomowe wydarzenie, czyli egzekucję Samuela Zborowskiego. Śledzi losy procesu, odgrywając rolę obrońcy w sprawie przeciwko kanclerzowi Zamoyskiemu. Tym samym Lucyfer – wcielenie złego ducha – staje się protagonistą i demiurgiem najważniejszych wydarzeń dramatu.

Przekonanie o szczególnej roli Lucyfera w *Samuelu Zborowskim* podzielali prawie wszyscy interpretatorzy tego tekstu. Już pierwszy biograf Słowackiego, Antoni Małecki

[30] Prolog przedstawienia rozpoczyna się poza sceną – w teatralnym foyer, kiedy to we współczesnym kostiumie, pojawia się sceniczny Chrystus (rozpoznawalny wyłącznie dzięki charakteryzacji, ponieważ aktor ma na sobie prywatne ubranie) i zaprasza widzów na spektakl. Epilog kontynuuje ten sam aktor, w tym samym prywatnym odzieniu i charakteryzacji postaci Chrystusa, ale zwraca się do publiczności już bezpośrednio ze sceny.

[31] D. Sobel, *Przedmowa*, [w:] G. Sparrow, *Kosmos*, tłum. M. Gadzińska, Warszawa 2010, s. 3-4.

[32] Czego dowodem jest szereg nagród. Tak więc: Nagroda Specjalna miesięcznika „Teatr", który uznał Jarockiego za najlepszego reżysera, a jego *Sprawę* według *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego za najlepszą adaptację teatralną w 2011 roku. Jarocki został także uhonorowany pośmiertną nagrodą Feliksa Warszawskiego (prestiżowa nagroda dla twórców teatralnych teatrów warszawskich) w kategorii: najlepsza reżyseria za spektakl *„Sprawa" wg „Samuela Zborowskiego" Juliusza Słowackiego* w Teatrze Narodowym w Warszawie. Potwierdzeniem sukcesu przedstawienia są wyróżnienia dla Mariusza Bonaszewskiego, który otrzymał Nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza za najlepszą rolę męską sezonu 2011/2012 (Lucyfera/Bukarego/Adwokata w spektaklu Teatru Narodowego *Sprawa* w reż. Jerzego Jarockiego), oraz (za tę samą kreację) w kategorii: najlepsza pierwszoplanowa rola męska – aktor dostał Feliksa Warszawskiego.

[33] Wielu badaczy literatury prezentowało pogląd o niemożności zbudowania wyrazistej koncepcji całościowych sensów utworu, uważając go za niespójny i chaotyczny.

[34] P. Goźliński, *Diablospolita*, http://wyborcza.pl/1,76842,10438267,Diablospolita.html?as=1#ixzz2kMGZzcT0, dostęp dnia 28.10.2013.

zwrócił uwagę na dominującą pozycję złego ducha w dramacie. Jego zdaniem Lucyfer wyrasta na prawdziwego bohatera, ponieważ „stanowi odzwierciedlenie koncepcji genezyjskiej i zawierającej się w niej idei polskości[35]. Lucyfer z *Samuela Zborowskiego* – o czym m.in. pisze Anna Karpiel[36] – ulega ciągłym przemianom zgodnie z zasadami metempsychozy[37] i ciągle się doskonali. Przy czym bunt upadłego anioła jest afirmowany przez Boga, mieści się w jego planie dążenia ludzi ku doskonałości. Lucyfer w świetle koncepcji genezyjskiej jawi się jako anioł globowy, duch twórczy, który przybierając różne formy, ostatecznie dochodzi do swojego źródła. Lucyfer Słowackiego nie jest tylko kwintesencją zła, bo chociaż „odwraca się od Boga, ale zachowuje moc twórczą"[38]. Na pozytywny aspekt złego ducha wskazuje także Kleiner, uznając go za ducha ognia. Badacz widzi w postaci Lucyfera odzwierciedlenie idei metempsychozy, w myśl której bezcielesny Lucyfer może żyć w różnych ciałach i przyjmować różne imiona[39]. W podobny sposób – w kontekście nauki genezyjskiej i związanej z nią koncepcji metempsychozy – większość badaczy interpretowała postać Lucyfera[40]. W inscenizacji Jarockiego postać złego ducha także umyka jednoznacznej klasyfikacji aksjologicznej. Gdy w pierwszym akcie *Sprawy* Lucyfer przemawia ustami Eoliona „objawia się jako wróg światła, anioł wsteczny, zapatrzony w przeszłość genezyjską, twórca zła i duch negacji, ale jednak „nie do końca zły bo zdolny do przemiany i pracy twórczej"[41]:

Widziałem tęczę na niebie
Twojego ze mną przymierza…,
A ty teraz chcesz pacierza[…]
Nie zmarszczyłeś wtenczas brwi,
Gdy wchodził Duch w kolumnę krwi.[…]
Wyklęty więc w naturę w ramiona pochwycę,
Świat wezmę… ręką rozrobię[…]
I pokażę ci moc twórczą[…]
I spalę ogniem, i zgniotę;
I wejdę… i wstanę z mogiły,
Aż mię przyjmiesz… ducha siły –
Choćbym był od gadu krwawszy,
Za żywot i moc ukochawszy […]
To ja przejdę przez tortury

[35] A. Małecki, dz. cyt., s. 107. Co prawda, kiedy Małecki wydał swoją monografię o Słowackim, nie znano jeszcze pełnego tekstu *Samuela Zborowskiego*, badacz mógł znać tylko fragmenty tego dzieła.
[36] A. Karpiel, *Motyw szatana w literaturze romantycznej*, „Konspekt" 2005 (22), http://www.up.krakow.pl/konspekt/22/karpiel.html/, dostęp dnia 14.11.2013.
[37] Inaczej reinkarnacja – była ważnym elementem filozofii genezyjskiej Juliusza Słowackiego. Duch wcielał się w kolejne formy materialne dążąc do doskonałości – procesowi temu podlegał również szatan.
[38] Zob. S. Cywiński, dz. cyt., s. 312.
[39] J. Kleiner, dz. cyt., s. 68-88.
[40] Analizuje to M. Bizior, zob. tejże, *Z dziejów recepcji badawczej Samuela Zborowskiego – mit lucyferyczny w dramacie*, [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany…*, s. 28-29.
[41] Tamże.

I duch się we mnie rozkwieci,
I cisnę… nie anielską tęczę…
Ja się w mej twórczości męczę…[42]

Ta bluźniercza modlitwa Lucyfera, wypowiadana ustami Eoliona, jest znakiem cierpienia, osamotnienia i męki tworzenia zarazem.

Kiedy w następnych odsłonach Lucyfer przechodzi dalsze metamorfozy, w myśl idei genezyjskiej jego kolejne wcielenia uosabiają już postęp, ruch i wieczną gotowość do samodoskonalenia się. Upadły anioł to bohater dynamiczny, który się wciąż przeobraża, niestrudzenie zdobywa nowe, doskonalsze formy. Swoje odwieczne metamorfozy przypomina w scenie z Oceanidami, gdy doprowadzony do szału miota obelgami i obraża Amfitrytę (akt II *Sprawy*). Wszystkie etapy szatańskich wcieleń odpowiadają sześciu okresom świata opisanym w *Genezis z Ducha*[43], której spore fragmenty Jarocki dopisał do swojej scenicznej adaptacji. Lucyfer wspomina więc wszystkie kataklizmy początków globu w okresie archaicznym, kiedy jeszcze był niedokończoną formą „mądrą gliną"[44]. Gdy jako wulkan miotał ogniem, kruszył korzeniem skały:

[…]mój najpierwszy strąk z hukiem piorunów
Pękał… gdy czoło spod ziemi podniosłem,
To tak… jak skała wystrzelona rosłem,
Zaraz w niebiosach pokazując głowę…[45]

W erze paleozoicznej Lucyfer rozwinął się w prymitywne „stadium morskiego polipa"[46]:

Jako mózg pierwszy na nogi łodydze
Nalany myśli czerwonym obłokiem,
Bez serca jeszcze… a już z jednym okiem[47].

W epoce węglowej narodziło się nowe jego państwo – „królestwo wrzosów"[48]:

Ssącymi w ziemię wrośli warkoczami,
Sok cały… z ziemi… ciągnąc w zgniłe trzewa,
Z pierwszych aniołów fali… pierwsze drzewa
Na trzecim świecie…[49]

[42] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła. Dramaty*, t. 9, Wrocław 1949, s. 208- 209.
[43] Utwór stanowi esencję i ostateczną postać tworzonej i przez lata kształtowanej przez Juliusza Słowackiego filozofii genezyjskiej.
[44] Geneza Lucyfera opracowana na podstawie publikacji M. Bizior, (*Z dziejów recepcji badawczej Samuela Zborowskiego – mit lucyferyczny w dramacie*, [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany…*, s. 28. Wybór cytatów z J. Słowackiego, *Samuela Zborowskiego* – autorski.
[45] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*…, s. 236.
[46] M Bizior, dz. cyt. s. 28-29.
[47] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*…, s. 235.
[48] M. Bizior, dz. cyt., s. 28-29.
[49] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, s. 37-38.

W erze mezozoicznej nastąpiła „iliada węży”[50] – kolejne królestwo Lucyfera:

Bo ja sam pierwszym byłem Salomonem[…]
I pierwszą niegdyś najwyższą gadziną[…]
W czwartym żywocie[51].
[…]Gdy z piany
Podniosłem pierwszą moją węża głowę[…]
Z łuską, co strachem stanęła na grzbiecie,
Z tym słońcem pierwszy – sam na sam na świecie[…]
Patrz na mnie… ja wąż… moje usta dymią,
Wężowe oczy skrzą… kark się wyprężył…[52]

W okresie kenozoicznym wcieleniem Lucyfera staje się „ognisty smok”[53]:

Są ślady, że mój duch o skrzydła prosi,
Robi je sobie myślą… czuciem stwarza
I leci na kształt pierwszego mocarza
Pierwszym jaszczurem… w podróż kolumbową,
Pierwszą gadziną jakąś… z ptaka głową
I z jednym skrzydłem… które może było
Z ognia…[54]

By wreszcie w okresie antropozoicznym – już prawie doskonały – Lucyfer mógł przybrać postać człowieka[55]:

Ja, człowiek…[…]
Jam wstał … i twoje otchłanie zwyciężył[…]
I zostawiłem cię jak wieki starą,
A sam poszedłem do góry ofiarą
W królestwo Boże… a tyś tu została,
Gdy ja sam, ciągły stwórca swego ciała,
Tworzyłem siebie… kawał po kawale[56].

W tym wyznaniu – jak konkluduje Magdalena Bizior – zawiera się istota szatańskiego stworzenia. Lucyfer odwrócił się od Boga, ale zachował moc twórczą, dzięki czemu jego bezcielesna istota mogła przybierać różne formy[57].

Zdaniem Jana Tomkowskiego taka wizja wielopostaciowego Lucyfera „łączy się ściśle z koncepcją szatańskości sformułowaną przez Słowackiego, jakoby nie można »być«, ale za to można »się stać« szatanem”[58]. W związku z tym wielopostaciowy Lucyfer oznacza duchową siłę, dynamiczną energię buntu, która ukazuje się pod wieloma postaciami. W tym

[50] M. Bizior, dz. cyt., s. 28-29.
[51] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*…, s. 237-240.
[52] Tamże, s. 238.
[53] M. Bizior, dz. cyt., s. 28-29.
[54] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*…, s. 242.
[55] M. Bizior, dz. cyt., s. 28-29.
[56] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*…, s. 238.
[57] M. Bizior, dz. cyt. s. 28-29.
[58] J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984, s. 128.

kontekście Lucyferem staje się Eolion, rajski wąż, Kain, ojciec Heroda, Judasz Iskariota, Bukary, wreszcie Adwokat[59], który w finale dramatu oddaje się w ofierze Bogu-Ojcu, odnajdując wreszcie swoje „Ja". Każde z kolejnych wcieleń traci stopniowo swój szatański charakter, co potwierdza tezę Tomkowskiego o względnym istnieniu szatana[60]. Bukary – przydomek „strzelec" określa jego przywiązanie do lasu, gdzie jako kolejne wcielenie Lucyfera, żyjącego samotnie, czerpie wiedzę z tajemnic drzew. Jego siedzibą jest buk, który rośnie w cienistych, chłodnych miejscach. W I akcie *Sprawy* Bukary w rozmowie z Biskupem w sposób ironicznie przekorny informuje duchownego o swoim mrocznym rodowodzie:

Biskup: Kto wacan jesteś?
Bukary: Strzelec.
Biskup: Jak imię?
Bukary: Bukary.
Biskup: A metryczne?
Bukary: Na buku moja metryka.
Biskup: Jak to, niechrzczony jesteś?
Bukary: Jestem spowiednika
Syn… a więc nawet nieco wyświęcon na księdza[61].

Na początku III aktu *Sprawy*, gdy akcja rozgrywa się w przestrzeni metafizycznej, Bukary informuje duchy, że udaje się „na passję…"[62] – co ma podkreślić dobrowolne poddanie się męce, dzięki której dokona się zniszczenie i przemienienie świata. „Powiedz twe imię"[63] – żądają duchy. „Wieczny!"[64] – odpowiada Bukary. W tym momencie następuje kolejna metamorfoza Lucyfera. Jego nowe imię „Wieczny" oznacza przepustkę do świata wyższego, gdzie odbędzie się sprawa Samuela Zborowskiego przeciwko Janowi Zamoyskiemu przed obliczem samego Chrystusa. Bukary zostaje Adwokatem skrzywdzonego Samuela i wyrzeka się własnego „Ja". Jednak szatański Adwokat w adaptacji Jarockiego nie tyle broni Samuela, co go uwodzi. Opętuje wizjami, w których jego indywidualny los staje się kulminacją historii. A zarazem staje się prefiguracją losów całego narodu, który musiał umrzeć i musi ciągle umierać, by w końcu zmartwychwstać i nauczyć świat, na czym polega prawdziwa wolność. Tym samym Lucyfer-Bukary-Adwokat otwiera się na Chrystusową miłość. Składając z siebie ofiarę, popełnia symboliczne samobójstwo:

Adwokat: Teraz niech mi dadzą –
Duch: Co? –
Cały bladniesz…
Adwokat: Gasnę… niech mi dadzą

[59] M. Bizior, dz. cyt., s. 22-23.
[60] J. Tomkowski, dz. cyt., s. 128.
[61] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*…, s. 250-251.
[62] Tamże, s. 266.
[63] Tamże.
[64] Tamże.

Czarę…
Duch: Gorżką – od…
Chór: Chryste… on gaśnie…[65].

Jednak tuż przed swoją dobrowolną „golgotą" Adwokat-Lucyfer wypowiada znamienne słowa: „tam mój ojciec we łzach cały…"[66] co potwierdza tezę Jerzego Axera, że szatan – jako odtrącony syn Boga-Ojca, walczy z Chrystusem o swoje miejsce na krzyżu[67]. Do takiej konkluzji skłania nierozstrzygnięte zakończenie dramatu, które jest szczególnie kontrowersyjną sprawą dla badaczy:

Chrystus: Kto ducha swego wyleje i zaśnie,
ten jest…
Chór: Wyroku… nie domówił – zniknął[68].

Co może oznaczać niedopowiedziane przez Chrystusa słowo: „zbawiony"? Juliusz Kleiner początkowo wysunął tezę o nierozstrzygnięciu sprawy przed Boskim trybunałem, ale potem zmienił zdanie w kwestii zakończenia *Samuela Zborowskiego*. W myśl nowej koncepcji, do której skłoniły Kleinera dalsze badania, uznał, że w finale Chrystus potwierdza świętość Samuela i apoteozuje Polskę. Szatan – jako nieodłączny element świata i czynnik postępu – zostaje zbawiony[69]. Ku takiej interpretacji utworu skłania się większość historyków literatury[70]. Wiktor Hahn na użytek podobnie postawionej tezy powołuje się na jeden z wariantów tekstu, w którym Słowacki wskrzesza Lucyfera[71]. Również Wilam Horzyca, który wspólnie z Leonem Schillerem opracował tekst i dokonał scenicznej adaptacji *Samuela Zborowskiego*[72], zakończenie dramatu zinterpretował jako „wskrzeszenie Lucyfera i przywrócenie go do prawa utrzymywania duchów w ciągłym napięciu tworzenia"[73].

Jerzy Jarocki także podkreślał, że niedokończony rękopis, jaki pozostawił Słowacki, ma kilka wariantów[74]. Wybrał i skrócił kleinerowskie zakończenie, zachowując jego logikę.

---

[65] Tamże, s. 303-304.
[66] Tamże, s. 304.
[67] J. Axer, dz. cyt., s. 9-16.
[68] J. Słowacki, *Samel Zborowski*…, s. 304.
[69] O metamorfozach postaci Lucyfera pisałam obszerniej w artykule *Kreacja postaci Lucyfera w teatrze. Jerzego Jarockiego „Sprawa" według Samuela Zborowskiego Juliusza Słowackiego w Teatrze Narodowym w Warszawie*, „Kwartalnik Opolski" 2013, nr 2/3, s. 91-106.
[70] Zob.: M. Cieśla-Korytowska, *O wolności Mesjasza – „Samuel Zborowski" Juliusza Słowackiego,* „Znak" 1986, z. 7-8 (380-381), s. 106; K. Łupiński, *Lucyfer, cierpienie, historia. W kręgu „Samuela Zborowskiego",* „Ogród" 1991, nr 1, s. 111; Z. Niemojewska-Gruszczyńska, *Walka szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym,* [w:] *Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności,* t. 64, nr 4, Kraków 1935, s. 172-180.
[71] W. Hahn, *Juliusza Słowackiego „Samuel Zborowski"*, Lwów 1905, s. 67-68.
[72] Premiera odbyła się w Teatrze Wielkim we Lwowie w 1932 r. Reżyserem spektaklu był Wacław Radulski, autorem scenografii Andrzej Pronaszko.
[73] W. Horzyca, *Juliusz Słowacki. Dzieje ducha*, Warszawa 1926, s. 42.
[74] J. Jarocki, *„Sprawa" – Jerzy Jarocki mierzy się z polską wersją Fausta*: „Przez dziesiątki lat wydawcy i poloniści głowili się, która scena łączy się z którą, nie pod wszystkimi tekstami były podpisane postacie, więc nie

Wprowadził jednak – o czym wspomina Jerzy Axer – arcyważny fragment. Zanim – zgodnie z tekstem kanonicznym – Samuel wyrazi chęć wskrzeszenia Zamoyskiego, a Kanclerz wróci do życia, pojawia się Chrystus, aby wypowiedzieć kwestię (uznaną przez Kleinera za fragment zaniechanej wersji finału) zakończoną ewangeliczną formułą: „Nie jestem Bogiem zmarłych, lecz żywych". Taka decyzja – według Axera – przejdzie do historii inscenizacji *Samuela Zborowskiego*, jako nowa i bardzo odważna propozycja[75].

Przyjmowanie imion obrazuje rozwój Lucyfera, który sam siebie tworzy. Bukary-Adwokat jeszcze zachowuje swój demoniczny charakter, ale jego natura „oswaja" się już do spotkania z Chrystusem. Przestaje być szatanem w chwili, gdy wybiera drogę cierpienia i pokory. Wszystkie wcielenia złego ducha, jego formy o różnych kształtach i imionach „istnieją w płynnej, ruchliwej rzeczywistości ciągłych przemian. Podlegają metamorfozom, burzącym i ocalającym jednocześnie ich tożsamość w wielości"[76].

W *Sprawie* Jarockiego wcielenia scenicznego złego ducha wykreował wybitny aktor Teatru Narodowego w Warszawie, Mariusz Bonaszewski. Kolejne metamorfozy Lucyfera to mistrzowski pokaz szerokiej gamy teatralnego rzemiosła. W I akcie *Sprawy* Bonaszewski jako Doktor, którego ciałem zawładnął Lucyfer, pochyla się nad śpiącym Eolionem i stawia diagnozę: „To nic, pulsy biją…"[77], po czym znika w ciemnościach. W kolejnej scenie zaledwie majaczy skulony w tle. Jest drugoplanową postacią, która skrada się na palcach, krzyżując przykurczone w kolanach nogi. Głównie milczy, komentując tylko od czasu do czasu działania innych postaci. Wkrada się w łaski swego pana, awansuje z lokaja na powiernika Księcia i wtedy przejmuje inicjatywę. Stosuje magiczne sztuczki, rodem z romantycznych oper[78], w których bierze udział jako gracz i iluzjonista. Pojawia się w karpackim parowie i przerywa rozpoczynający się między Eolionem i Córką Rybaka akt miłosnego zbliżenia:

> Eolion: Zamknij teraz powieki
> I do dna duszy własnej patrz… aż jaw się zjawi.
> Widzisz… gmachy, błękity… girlandę żurawi
> W dziwnym kluczu lecącą… po bladych

---

wiadomo było, kto mówi daną kwestię. W sztuce zapisanych jest kilka wątków. Jeden to stworzona przez Słowackiego jego teoria teologiczno-filozoficzna o powstaniu świata. Teorię tę próbował połączyć ze sprawą odrodzenia Polski. Kraju, który był wtedy po przegranym powstaniu listopadowym. I którego inteligencja wyjechała na emigrację do Paryża. Wszystkie części spaja postać Lucyfera. Ten bohater to taka polska wersja Fausta". http://culture.pl/pl/wydarzenie/sprawa-jerzy-jarocki-mierzy-sie-z-polska-wersja-fausta, dostęp dnia 17.09.2011.

[75] J. Axer, dz. cyt., s. 15.

[76] E. Nawrocka, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, t.1, Wrocław 1992, s. 88.

[77] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*…, s. 213.

[78] Na co zwraca uwagę M. Piwińska, analizując kanoniczny tekst Słowackiego. Argumenty badaczki wydają się analogiczne do scenicznej adaptacji Jarockiego; por. z M. Piwińska, dz. cyt., s. 246-247).

[niebiosach…
Czy słyszysz szelest śmierci gałązek we włosach?...
Czy widzisz… grób… co wejściem ogromnym
[przeraża?

Córka Rybaka: Konie lecą… i ludzi z pochodniami wiodą.
Jak mi straszno…
Eolion: Czy widzisz różaną trumnę…
Pomiędzy nami?[…]
Córka Rybaka: Trumna… gdzie spać będziemy, nieprawda – oboje.
Cicho i długo… słońcu odjęci złotemu.
Jedno się położywszy na sercu drugiemu…
W jednej trumnie… Nieprawdaż… jak gołębi para?[79]

Kiedy więc Eolion i Córka Rybaka odkrywają w sobie duchy syna Ramazesa oraz Atessy, które zostały rozdzielone w czasach Chrystusowych, „stają się bliscy dotarcia do istoty błędu metafizycznego, jakiego dopuścili się za swego życia w Egipcie, czyli do prawdy o ofierze z ciał jako drodze do odrodzenia się w nowej, wyższej formie”[80], interweniuje Lucyfer, który pod postacią zgniłej kładki (czego dowiadujemy się z jego opowieści – zarówno w wersji kanonicznej, jak i scenicznej) strąca parę kochanków w przepaść. Eolion „traci ducha” i może już tylko istnieć w ziemskim wymiarze jako Helion (to jego kolejne wcielenie, które na scenie zaznaczone jest zmianą kostiumu aktorki[81], kreującej tę rolę). Córka Rybaka ginie pod kaskadą i pojawia się już w innej postaci. Przeobrażona w Helianę, którą Lucyfer odsyła na dno oceanu do jej matki – Amfitryty. Od tej chwili zły duch przejmuje władzę. Cięte riposty Bonaszewskiego tworzą bezcenne klamry, łączące sprawy polskie na przestrzeni wieków. Klamry, które paradoksalnie „spinają” diabelską przewrotność z dobrem i zrozumieniem. Lucyfer – doskonały retor – wyćwiczony w prawnych procedurach Nieba i Ziemi (aktor podkreśla to szczególną intonacją i zmiennym rytmem), w kolejnych odsłonach całkowicie już dominuje nad pozostałymi postaciami (kiedy dowcipnie i z diabelską przewrotnością wadzi się z tradycją i duchowieństwem w scenie z Bonifratrami). Rośnie w siłę, gdy z nieskrywanym sadyzmem (cedząc poszczególne słowa) wyznaje braciszkom, że „Apostołowie spali […] gdy się zbliżał na czele Herodowej rzeszy”[82]. Scena z Amfitrytą i Oceanidami w II akcie *Sprawy* (przeniesiona z kanonicznego tekstu, w oryginale przypisana aktowi III) jest kreacją, którą Lucyfer stwarza na swój własny użytek. Z jednej strony parodiuje „podwodne sceny” w konwencji teatru romantycznego, z drugiej – poddaje krytyce

[79] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*…, s. 225-226.
[80] J. Skuczyński, *Moc przeze mnie gada. Autor i jego strategie nadawczo-odbiorcze*, [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany…,* s. 70-71.
[81] Rolę Eoliona ze względu na jego androgyniczną urodę i postać (opisywaną również przez Słowackiego w dramacie) Jarocki powierzył aktorce – Dominice Kuźniak.
[82] J. Słowacki, *Samuel Zborowski....,* s. 260.

proces ewolucji[83]. Patos sceny na przemian błyskawicznie przechodzi w komizm. Wieczny Duch Rewolucjonista[84] tak naprawdę sam reżyseruje całe widowisko wszechświatowego sądu. „Zamienia dusze, przechwytuje sny"[85], ulega ustawicznym metamorfozom. W scenicznej adaptacji kolejne aktorskie wcielania Lucyfera stanowią wyraziste znaki. Wykreowany przez Bonaszewskiego Lucyfer bezustannie zmienia chód. Na przemian utyka, wije się jak wąż, miota, prostuje, by za chwilę upaść na kolana. Wreszcie podnosi się jako zwycięzca. I znów pochyla kark w udanej pokorze. Aktor wykorzystuje całą gamę dostępnych mu dźwięków – od szeptu po krzyk. Nie cofa się przed najbardziej ryzykownymi chwytami z bogatej palety naturalistycznych środków. Wyje, dławi się, rzęzi, parska, syczy. Przeistacza się całym ciałem, zmiennym ruchem i gestem, nadwyrazistą mimiką. Łączy opozycje: pogardę z pokorą, demonizm ze świętością, bunt z męczeństwem. W popisowych monologach II aktu budzi wręcz współczucie, kiedy „gwałcony" przez Oceanidy – przedstawione przez Jarockiego jako płetwiaste bóstwa podwodne, przy akompaniamencie łomotu Behemotha[86] i wrzasku „Nergala"[87], który charczy nostalgiczno-satanistyczny wiersz *Lucifer* Tadeusza Micińskiego, wyznaje z autoironią Amfitrycie, jak to w imię postępu ducha stawał się katem i ofiarą samego siebie. Następujące po sobie wcielenia Lucyfera-Bukarego-Adwokata – przekornego ducha, migoczą pomiędzy prawdą a zmyśleniem, z całą groteskowością aktorskich zabiegów. Aby wreszcie w akcie III przedstawienia (w tekście Słowackiego to akt V) z pozbawionego niemalże już cech szatańskich Adwokata określić się w zaświatach jako „Ja" i objawić światu tajemnicę na ziemi[88].

Kim ostatecznie jest Lucyfer – zastanawia się Piwińska, która opisuje jego wizerunek na podstawie kanonicznego teksu. Duchem tworzenia, głosem narodu, czy może Słowackim? I sama sobie odpowiada, że jest ich „streszczeniem algebraicznym. Jednym z tych symbo-

[83] W komentarzu M. Piwińskiej ów proces ewolucji „z moralnego punktu widzenia jest dziełem Kaina"; por. z M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 246.

[84] Tak M. Piwińska określa Lucyfera z kanonicznego tekstu, [w:] M. Piwińska, dz. cyt., s. 246.

[85] M. Piwińska, tamże, s. 247.

[86] Behemoth – polska grupa muzyczna powstała w 1991 roku w Gdańsku; na początku prezentowała styl muzyczny zaliczany do *black* metalu, później zbliżony do *pagan* metalu. Obecnie zespół prezentuje muzykę z rodzaju *death* metalu.

[87] „Nergal"– Adam Darski – lider, wokalista, gitarzysta i główny kompozytor, a także autor tekstów zespołu Behemoth. Pełni także funkcję menadżera grupy.

[88] „Ducha droga przez Polskę idzie… za nią ginąć każe…" (J. Słowacki, *Samuel Zborowski*..., s. 281) co może oznaczać, że w losie Samuela Zborowskiego Słowacki uznał „zapis ducha". Marta Piwińska sugeruje, że Słowacki w okresie swojej mistycznej twórczości interesował się szlachtą sarmacką i kresami. Prawdopodobnie wtedy przeczytał *Pamiętniki o Samuelu Zborowskim zebrane ze współczesnych dzieł i rękopisów biblioteki kórnickiej*. Ta lektura wywarła na nim tak ogromne wrażenie, że przeniósł z owych *Pamiętników* wszystkie fakty, które uznał za „znaki". Według Roberta Pawlikowskiego historię Samuela Zborowskiego można rozszyfrować wyłącznie poprzez genezyjską wiedzę o drodze ducha, rewelacjach pamięci, o śmierci i zmartwychwstaniu. (M. Piwińska, dz. cyt., s. 241-243.)

licznych hieroglifów, w których Słowacki zaszyfrował swoją twórczość”[89]. Lucyfer strzeże boskiego porządku świata, tajemnicy procesu genezyjskiego, która jest niedostępna człowiekowi. Pragnie opóźnić nadejście Królestwa Bożego na Ziemi. „Tym czym dla człowieka są niewyobrażalne wręcz przemiany w stale eksplodującym słońcu, tym dla postaci wykreowanych przez Juliusza Słowackiego zdają się być metamorfozy i migracje duchów”[90].

Juliusz Kleiner nazwał *Samuela Zborowskiego* „najdziwniejszym poematem literatury polskiej”[91], uznając jego tekst za wstępny brulionowy zapis. Według Aliny Kowalczykowej, która wskazała na dziwną kompozycję tego utworu, wprowadzenie idei genezyjskiej do *Samuela Zborowskiego* wymusiło na Słowackim stworzenie nowej formy dramatu – „całkowicie otwartej, dopuszczającej płynną przemienność wszystkiego, co składa się na świat przedstawiony utworu – bohaterów, przestrzeni, czasu. Przemienność, przy której o jedności dzieła stanowi ciągłość nie tyle akcji, co raczej idei”[92]. Zdaniem Kleinera połączenie w spójną całość luźnych, wręcz sprzecznych ze sobą scen, związanych ciągiem fantazji było możliwe wyłącznie w ramach poetyki i logiki snu[93]. *Samuela Zborowskiego* przypisano do teatru snów[94], „który powinien być odczytywany wedle skojarzeń teatralnej wyobraźni, pełnej barw, świateł, powietrza i ruchu, a nawet i tego, co można by nazwać zwierciadlaną deformacją teatru sennych widziadeł”[95]. To właśnie kategoria snu stanowi zasadnicze tworzywo dramatu, co wpływa bezpośrednio na jego luźną, nieuporządkowaną budowę. Józef Kotarbiński, który parokrotnie grał wielkie role w dramatach Słowackiego i jako dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie wystawiał go na scenie, uważał, że *Samuel Zborowski* nie będzie zrozumiały dla odbiorców, którzy nie znają całej twórczości mistycznej Słowackiego[96].

A jednak – Jerzy Jarocki znalazł klucz do otwarcia głębokich tajemnic poematu Słowackiego w medium żywego, współczesnego teatru. Gęsty od znaczeń, oniryczny tekst po adaptacyjno-reżyserskich zabiegach – stał się czytelny i spójny, atrakcyjny i wciąż aktualny. Reżyser potwierdził tezę Żmigrodzkiej, że dramat Słowackiego „mieści się w poetyce romantycznego, mickiewiczowskiego dramatu otwartego”[97]. Dzięki tej otwartości możliwe i sensowne stały się wszystkie zastosowane przez Jarockiego zmiany, kontaminacje i dopełnienia.

---

[89] M. Piwińska, dz. cyt., s. 247.
[90] D. T. Lebioda, *Krąg duchów świecących. O dynamice genezyjskich wizji Juliusza Słowackiego*, http://pisarze.pl/eseje/1423-dariusz-tomasz-lebioda-krg-duchow-wieccych.html/, dostęp dnia 22.12.2011.
[91] J. Kleiner, dz. cyt., s. 49.
[92] A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 244.
[93] J. Kleiner, dz. cyt., s. 49.
[94] Zob. M. Bizior, *Z dziejów recepcji badawczej Samuela Zborowskiego – mit lucyferyczny w dramacie*, [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany…*, s. 20-21.
[95] W. Natanson, *Godzina dramatu. Eseje o teatrze i literaturze*, Poznań 1970, s. 117-118.
[96] J. Kotarbiński, *Ze świata ułudy*, Warszawa 1929, s. 336, cyt. za: M. Bizior, dz. cyt., s. 21.
[97] M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 163-164.

Na takim właśnie logicznym, dogłębnym i intertekstualnym odczytaniu dramatu polega uniwersalność niezwykłego, zarówno w formie jak i w treści, scenicznego dzieła Jerzego Jarockiego, słusznie nazywanego Cesarzem Polskiego Teatru.

Bibliografia:

Andrzejak-Nowara Małgorzata, *Kreacja postaci Lucyfera w teatrze. Jerzego Jarockiego „Sprawa" według Samuela Zborowskiego Juliusza Słowackiego w Teatrze Narodowym w Warszawie,* „Kwartalnik Opolski" 2013, nr 2/3, s. 91-106.

Axer Jerzy, *Sprawa*. [w:] *Sprawa wg Samuela Zborowskiego Juliusza Słowackiego. Scenariusz i opracowanie tekstu Jerzy Jarocki,* red. M. Rochowski, Warszawa – Teatr Narodowy 2011.

Bizior Magdalena, *Z dziejów recepcji badawczej Samuela Zborowskiego – mit lucyferyczny w dramacie,* [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany… Studia o Samuelu Zborowskim Juliusza Słowackiego,* red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.

Cieśla-Korytowska Maria, *O wolności Mesjasza – „Samuel Zborowski" Juliusza Słowackiego,* „Znak" 1956, z. 7-8 (380-381), s. 106-126.

Cywiński Stanisław, *Misterium genezyjskie o Polsce.* (*Studium krytyczne*), [w:] J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, oprac. i wstęp S. Cywiński, Wilno 1928.

Cieślak Jacek, *Igrzysko Lucyfera*, „Rzeczpospolita", http://www.rp.pl/artykul/719126.html/, dostęp dnia 10.09.2011.

Goźliński Paweł, *Diablospolita,* wyborcza.pl, http://wyborcza.pl/1,76842,10438267,Diablospolita.html, dostęp dnia 11.10.2011.

Hahn Wiktor, *Juliusza Słowackiego* „*Samuel Zborowski*, Lwów 1905.

Horzyca Wilam, *Juliusz Słowacki. Dzieje ducha*, Warszawa 1926.

Jarocki Jerzy, *„Sprawa" – Jerzy Jarocki mierzy się z polską wersją Fausta*, www.narodowy.pl/http:/ /culture.pl/pl/wydarzenie/sprawa-jerzy-jarocki-mierzy-sie-z-polska-wersja-fausta/, dostęp dnia 17.09.2011.

Kaczmarek Katarzyna, *Ważna i poważna sprawa Jarockiego*, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/pazdziernik_2011/011011_wips.php/, dostęp dnia 1.10.2011.

Kalinowska Maria, *Słowo wstępne,* [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany… Studia o „Samuelu Zborowskim" Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.

Karpiel Anna, *Motyw szatana w literaturze romantycznej*, „Konspekt”, http://www.up.krakow.pl/konspekt/22/karpiel.html/, dostęp dnia 14.11.2013.
Kleiner Juliusz, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, cz. II, Warszawa 1972.
Kowalczykowa Alina, *Słowacki*, Warszawa 1994.
Kowalczykowa Alina, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.
Kotarbiński Tadeusz, *Ze świata ułudy*, Warszawa 1929.
Krasiński Zygmunt, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* [w:] tegoż, *Dzieła literackie* wybrał, notami i uwagami opatrzył Paweł Hertz, Warszawa 1973.
Kruk Iga, *We władzy Lucyfera. O spektaklu „Sprawa” w reżyserii Jerzego Jarockiego w Teatrze Narodowym w Warszawie*, tetrakcje.pl, http://teatrakcje.pl/?p=1668/, dostęp dnia 09.11.2011.
Krzyżanowski Julian, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła, Liryki i inne wiersze*, t.1, Wrocław 1949.
Kyzioł Aneta, *Sąd nad naszym szaleństwem*, „Polityka”, http://www.polityka.pl/kultura/teatr/1519800,1,recenzja-spektaklu-sprawa-rez-jerzy-jarocki.read/, dostęp dnia 28.09.2011.
Lebioda Dariusz Tomasz, *Krąg duchów świecących. O dynamice genezyjskich wizji Juliusza Słowackiego*, http://pisarze.pl/eseje/1423-dariusz-tomasz-lebioda-krg-duchow-wieccych.html/, dostęp dnia 16.11.2013.
Lebioda Dariusz Tomasz, *Królom równy. „Pogrzeb Słowackiego” Juliana Tuwima*, http://pisarze.pl/eseje/2790-dariusz-tomasz-lebioda-krolom-rowny.html, dostęp dnia 22.04. 2013.
Łupiński Krzysztof, *Lucyfer, cierpienie, historia. W kręgu „Samuela Zborowskiego”*, „Ogród” 1991, nr 1, s. 111-115.
Małecki Antoni, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t.3, Lwów 1901.
Nawrocka Ewa, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, t.1, Wrocław 1992.
Niemojewska-Gruszczyńska Zofia, *Walka szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym*, [w:] *Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności*, t. 64, nr 4, Kraków 1935.
Natanson Wojciech, *Godzina dramatu. Eseje o teatrze i literaturze*, Poznań 1970.

Piłsudski Józef, *Przemówienie J. Piłsudskiego przy składaniu prochów Słowackiego na Wawelu,* http://pilsudski.org.uk/archiwa/dokument.php?nrar=709&nrzesp=1&sygn=12&handle=709.238/277, dostęp dnia 22.12.2011.

Piwińska Marta, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.

Płóciennikowie Anna i Arkadiusz, [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany… Studia o Samuelu Zborowskim Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.

Skuczyński Janusz, *Moc przeze mnie gada. Autor i jego strategie nadawczo-odbiorcze*, [w:] *Świat z tajemnic wyspowiadany… Studia o Samuelu Zborowskim Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.

Słowacki Juliusz, *Genezis z Ducha*, [w:] tegoż, *Dzieła Wszystkie*, red. J. Kleiner, t.14, Wrocław 1954.

Słowacki Juliusz, *Samuel Zborowski*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła. Dramaty*, t. 9, Wrocław 1949.

Sobel Dava, *Przedmowa*, [w:] Sparrow Giles, *Kosmos*, tłum. M. Gadzińska, Warszawa 2010.

Tuwim Julian, *Pogrzeb Słowackiego*, [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. T. Januszewski, Wrocław 2004.

Spichalski Szymon, *Po wiekach męki,* „Dziennik Teatralny", http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-wiekach-meki-8230.html/ dostęp dnia11.10.2011

„Samuel Zborowski" według Jerzego Jarockiego, http://wiadomosci.onet.pl/krakow/samuel-zborowski-wedlug-jerzego-jarockiego/vnxzx, dostęp dnia 12.09.2011.

Tomkowski Jan, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.

Żmigrodzka Maria, *„Samuel Zborowski" jako dramat religijny*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.

ALEKSANDRA LUBCZYŃSKA

Od „prawdziwości" do performatywności, czyli metamorfozy postrzegania płci na podstawie filmu *The Rocky Horror Picture Show*

Swój artykuł chciałabym rozpocząć wstępnym wyjaśnieniem pojęcia, które będzie pojawiało się wielokrotnie. Pojęcie *gender* na język polski albo nie jest tłumaczone wcale, albo funkcjonuje pod nazwą rodzaju lub płci kulturowej. Istnieje wiele definicji, bardziej lub mniej złożonych i wysublimowanych, ale ja chciałabym odwołać się do słów Ingi Iwasiów, która w swojej książce *Gender dla Średnio Zaawansowanych* pisze: „Gender jest bowiem płcią kulturową, a więc niejako nabytą, zsocjalizowaną, performatywnie ustanowioną, skonstruowaną"[1]. W opinii Chrisa Barkera „nie ma uniwersalnej, ponadkulturowej kategorii 'kobiety', która może być udziałem wszystkich kobiet"[2], co wnioskując z przytaczanych przez niego przykładów klitoridektomii, czy demonstracji na rzecz praw kobiet w Iranie, ma przekonać, że *gende*r to to, co kobietom i mężczyznom wolno w danej kulturze, jakie cechy im się przypisuje, jaki tworzy się ich publiczny obraz i jaki mają status. *Gender*, zatem, zależny jest od kręgu kulturowego, od wyznawanych wartości i panującej tradycji, co wynika ze słów Barkera: „kulturowe różnice, które istnieją pomiędzy kobietami oparte [są] nie tylko na różnicach klasowych, etnicznych, wiekowych, etc., ale także na różnicach dotyczących tego, co to znaczy być kobietą"[3]. Warto przypomnieć tutaj o złożoności dualizmu *gender/sex*, na który zwróciła uwagę Judith Butler w swojej przełomowej pracy *Uwikłani w Płeć*. Natomiast tak pisze o nim Iwasiów: „Filozofia genderowa skomplikowała się w latach dziewięćdziesiątych i nie wierzy już w sterylną rozdzielność tego, co biologiczne, i tego, co kulturowe. 'Gender' i 'sex' znajdują się w odwiecznym uścisku, w klinczu"[4]. Bycie kobietą i mężczyzną nie jest więc nigdy tylko i wyłącznie całkowicie wolnym wyborem z jednej strony lub determinującym i zniewalającym brzemieniem z drugiej, ponieważ jak konkluduje Judith Butler konstruktywizm, który jest jej sposobem rozumienia *gender*, nie jest ani deterministyczny, ani woluntarystyczny, a agencyjność podmiotu stanowi paradoks, opisany w jasny i wyraźny sposób:

> Jeśli jestem kimś, kto nie może być bez stwarzania, wtedy warunki mojego stwarzania są, po części, warunkami mojej egzystencji. Jeśli moje stwarzanie jest zależne od sposobu, w który

[1] I. Iwasiów, *Gender dla Średnio Zaawansowanych*, Warszawa 2008, s. 14.
[2] C. Baker, *Cultural Studies. Theory and Practice*, London, Los Angeles, New Delhi, Singapore, Washington DC 2012, s. 245. Jeśli nie podano inaczej, teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autora.
[3] Tamże.
[4] I. Iwasiów, dz.cyt., s. 15.

> mnie się stwarza lub raczej od sposobów w jaki jestem stwarzana przez normy, to wtedy moje pozostanie „ja" zależy od tego, co mogę zrobić z tym, co mnie kształtuje. Nie oznacza to, że mogę zmienić świat, stając się jego twórcą. Taka fantazja o boskiej mocy zaprzecza temu, jak jesteśmy tworzeni – stale i od początku przez to, co jest przed i poza nami. Moja agencyjność nie opiera się na zaprzeczeniu tej formie kształtowania mnie. Jeśli mam jakąś agencyjność, to jest ona możliwa właśnie dzięki temu, że jestem konstytuowana przez świat społeczny, którego nigdy nie wybrałam. To, że moja agencyjność jest rozdarta przez paradoks, nie oznacza, że jest ona niemożliwa. Oznacza tylko, że ten paradoks jest warunkiem jej istnienia.
>
> W rezultacie, to „ja" którym jestem, okazuje się być z jednej strony konstytuowane przez normy i zależne od nich, ale z drugiej strony próbuje żyć w sposób, który utrzymuje krytyczną i otwartą na zmianę relację do nich[5].

Taką krytyczną i otwartą na zmianę postawę wobec *gender* przedstawia film *The Rocky Horror Picture Show*[6], który zwraca szczególną uwagę na kulturowe uwarunkowania płci.

Jest to film wyreżyserowany przez Jima Sharmana w roku 1975, oparty na sztuce, która w Anglii biła rekordy popularności, napisanej przez Richarda O'Briena, odgrywającego w filmie rolę służącego. To mieszanka musicalu, horroru, science-fiction i produkcji klasy B. Prezentuje historię młodych, tradycyjnie wychowanych, szczerze wyznających wartości moralne klasy średniej Ameryki i zakochanych w sobie: Brada i Janet. Pragną oni poinformować o swoich zaręczynach dawnego nauczyciela i w tym celu pewnego deszczowego wieczoru opuszczają rodzinne Denton. Po drodze pęka im opona i aby skorzystać z telefonu, muszą udać się do zamku, którego gospodarzem jest nieprzeciętny Frank-N-Furter, zwany także Mistrzem. Nieznajomy przedstawia się jako „Słodki Transwestyta z Transseksualnej Transylwanii".

Zanim jednak skupię się na samych genderowych metamorfozach związanych z filmem, chciałabym zwrócić uwagę, jakich transformacji dokonał on w wymiarze recepcji dzieła filmowego. *Rocky Horror* stał się filmem kultowym, który, jak twierdzi Jeffrey Andrew Weinstock, przedostał się do „amerykańskiej kolektywnej podświadomości"[7]. Świadczą o tym odwołania do tego filmu w innych amerykańskich produkcjach, np. *Sława* Alana Parkera z 1980 roku czy bardzo popularny serial *Glee* z roku 2010. Ten obraz jednak nigdy nie był filmem oglądanym w tradycyjny sposób – w kinie czy na DVD. Jego pierwsza wersja VHS pojawiła się w 1990 roku, pozwalając niektórym na obejrzenie *Rocky'ego* być może po raz pierwszy w ciszy, dlatego że dotąd oglądanie tego filmu w kinie dalekie było od standardowych, znanych nam pokazów. *Rocky Horror* po swojej szybkiej porażce w głównym nurcie

[5] J. Butler, *Undoing Gender*, New York, London 2004, s. 3.
[6] Oczywiście nie jest to jedyny film, który pokazuje, w jaki sposób *gender* jest konstruowany. Warto sięgnąć po takie tytuły, jak: *Klatka dla Ptaków* w reżyserii Mike'a Nicholsa, ze wspaniałą sceną uczenia się i odgrywania prawdziwej męskości *à la* John Wayne czy *Cal do Szczęścia* w reżyserii Johna Camerona Mitchella.
[7] J.A. Weinstock, *It's Just a Jump to the Left: The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, red. J.A. Weinstock, New York 2008, s. 2.

kina stał się *midnight movie*[8], czyli jednym z filmów puszczanych o północy w wybranych kinach w Stanach Zjednoczonych i przyciągających publiczność niekonwencjonalną oraz niekonwencjonalnie podchodzącą do samego procesu odbioru dzieła filmowego. Właśnie taka publiczność zmieniła sposób oglądania filmu w odgrywanie go, a zatem współuczestniczenie w nim. Widzowie na pokazach *Rocky Horror* przebierają się za wybrane postaci z filmu, wykrzykują kwestie, komentują akcję, tańczą z bohaterami, przynoszą rekwizyty związane z wybranymi scenami[9].

Wielu krytyków analizując *Rocky'ego* podkreśla właśnie rolę publiczności i zwraca uwagę na zacieranie stabilnych przez wiele dekad granic pomiędzy widzem, projekcją filmu i przedstawieniem. Heather and Matthew Levy w swoim artykule twierdzą, że:

> Publiczność *Rocky'ego* kwestionuje normę przez swoje nietypowe zachowanie: Widzowie aktywnie i fizycznie biorą udział w filmie, przekształcając przedstawienie poprzez dodanie elementów bardziej kojarzonych z teatrem improwizacji. Włączając swoje ciała i głosy, ignorują granice i ograniczenia, jakie wyznacza przyciemniona sala kinowa pozwalająca wyłącznie na przyjemność wizualną[10].

Ich zdaniem żadna z dominujących teorii odbioru dzieła filmowego, których większość oparta jest na Lackanowskiej psychoanalizie, a przede wszystkim na jego koncepcie fazy lustra, czego przykładem może być klasyczny już tekst *Visual Pleasure and Narrative Cinema* Laury Mulvey, nie jest odpowiednia, nie działa przy opisie publiczności i sposobu odbioru *Rocky'ego*. Jak tłumaczą, psychoanalityczne modele odbioru dzieła skupiają się na indywidualnym podmiocie, który jakby w oderwaniu od tego, co zewnętrzne oddaje się w pełni obrazowi. Owe modele niezmiennie utrzymują podział na biernego widza i aktywny na ekranie obraz, z którym widz się identyfikuje. *The Rocky Horror Picture Show* natomiast zwraca zdaniem badaczy uwagę na „aktywną i wspólnotową naturę recepcji dzieła filmowego"[11], czy jak twierdzi także Nicole Seymour „podważa autorytet tekstu filmowego i rozbija jego wysoce fikcyjny charakter"[12]. W ten sposób właśnie prezentują oni opinię podzielaną przez wielu

[8] Jeden z najważniejszych twórców tego „gatunku", reżyser *Różowych Flamingów* z 1972 roku, John Waters, twierdzi, że „*Midnight movies* musiały być śmieszne i/lub szokujące w zaskakujący sposób. Musiały być czymś kompletnie nowatorskim, czego nie widziano nigdy wcześniej. Większość społeczeństwa nienawidziła tych filmów i sprzeciwiała się temu, co one wyznawały" John Waters [w:] *Midnight Movies,* reż. Stuart Samuels. Starz Encore, 2005.

[9] Przykład takiego pokazu można znaleźć w wyżej wymienionym filmie *Sława*, a bardzo wiele nagrań z takich wydarzeń można obejrzeć w serwisie *youtube*. Warto zwrócić szczególną uwagę na zachowanie i stroje publiczności, a także na *shadow cast*, czyli drugą obsadę, która odgrywa sceny z filmu w trakcie trwania jego projekcji.

[10] H.C. Levy, M.A. Levy, *Mocking the Mirror: Film Spectatorship as Hyperreal Simulation*, [w:], *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, red. J.A. Weinstock, New York 2008, s. 87.

[11] Tamże, s. 89.

[12] N. Seymour, *"What We Are Watching" Does Not Present "Us with a Struggle": Rocky Horror, Queer Viewers, and the Alternative Cinematic Spectacle*, [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, red. J.A. Weinstock, New York 2008, s. 125.

krytyków filmowych, publiczność i samych twórców filmu, pisząc, że „*Rocky Horror*... pozostaje wyjątkowym i nieprzemijającym przykładem tego, jak widzowie zmieniają kino”[13].

Przede wszystkim jednak *Rocky Horror*... jest zarówno odzwierciedleniem, jak i współtwórcą zmiany, jaka zaszła w postrzeganiu płci i jej uwarunkowań[14]. Przeciwstawia dwie postawy, których przedstawicielami są z jednej strony Brad i Janet a z drugiej Frank. I nie jest to ich wielka miłość wyrażana przez wierność w kontraście do nieposkromionej cielesności Franka, objawiającej się rozwiązłością – jak mogliby chcieć czytający film bardzo literalnie, lecz raczej Butlerowskie rozróżnienie na wyrażanie i performatywność. *Rocky Horror*... poprzez postać Mistrza zdaje się nauczać, że *gender*, czyli znaczenia, jakie przypisujemy naszej płci i w jaki sposób rozumiemy samą płeć, jest konstruowany, nie jest natomiast cechą inherentną kobiecej i męskiej jednostki.

Brad i Janet na początku filmu są osobami realizującymi tradycyjny model *genderowy*. To on ją uspokaja, tłumaczy jej świat i wypowiada się publicznie w jej imieniu, kiedy to ona trzymając go za rękę, milczy, krzyczy, mdleje i przytakuje. Dodatkowo, używając języka Butler, ich „płeć biologiczna, kulturowa, ich praktyka seksualna i pragnienie wydają się być stabilne i ciągłe”[15]; ich kulturowe płcie zdają się być „zrozumiałe”[16] w odwołaniu do „matrycy spójnych norm płciowych”[17]. Jednak ten bardzo przejrzysty podział genderowych praw i obowiązków komplikuje się, kiedy na scenie pojawia się Frank – wcielenie *campu*, który swoim strojem i zachowaniem zamazuje jasno wyznaczone granice płciowe i zaprzecza ich pozornie naturalnym cechom. Jest on aberracją, wywrotowym powtórzeniem, uświadamiającym nam – bo takie zadanie przypisuje im Butler, podkreślając – że kobiecość i męskość to role płciowe, które można odegrać w „tradycyjny sposób lub wykorzystując np. mechanizmy campowe napisać je na nowo”[18].

---

[13] H.C. Levy, M.A. Levy, dz.cyt., s. 98.

[14] Innym obszarem, w obrębie którego *Rocky Horror* również dokonał zmian jest samo medium jakim jest film oraz jego gatunkowość i jej granice. Będąc nieodrodnym dzieckiem swoich czasów, *Rocky Horror* wykorzystuje wiele z dostępnych mu strategii postmodernizmu, takich jak, przede wszystkim, brak czystości gatunkowej, parodię czy bezpośrednie zwroty do widza wzmacniające wysoce metafikcyjny charakter filmu. Posługuje się on bogatą intertekstualnością, zabiegami parodystycznymi i ironią, problematyzując klasyczny gatunek, jakim był musical. Stąd Sarah Artt pisze, że: „*Rocky Horror* jest jednym z pierwszych musicali, które zachowując gatunkowy styl, dążyły do ukazania mniej konwencjonalnej historii” – S. Artt, *Reflections on the Self-reflexive Musical: The Rocky Horror Picture Show and the Classic Hollywood Musical*, [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, red. J.A. Weinstock , New York 2008, s. 67.
Wraz z taki musicalami jak słynny *Kabaret* i *Cały ten Zgiełk*, *Rocky Horror* przyczynił się do metamorfozy gatunku czyniąc możliwym powstanie takich filmów jak *Moulin Rouge!* czy *Tańcząc w Ciemnościach* Larsa von Triera.

[15] J. Butler, *Uwikłani w Płeć: Feminizm i Polityka Tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 69.

[16] Tamże.

[17] Tamże.

[18] M. Kucharska, *Kampowa alternatywa*, http://www.gender.pl, dostęp dnia 04.11.2014.

Zachary Lamm twierdzi, że Mistrz:

> tworzy instytucję, w której wiedza o tożsamościach – powszechnie brana za pewnik – jest rozpoznana jako konstruowana a w konsekwencji tego, zmienna. Frank kwestionuje epistemologiczne podstawy tradycyjnych i ograniczonych seksualności swoich nowych podopiecznych: Brada i Janet[19].

A oni wyciągają z tego wnioski. To, jakich siebie widzieli, jakich siebie początkowo odgrywali, wydawało im się naturalne, prawdziwe i wynikające z ich wnętrza. Była to dla nich obiektywna i niezależna rzeczywistość. Frank natomiast pokazuje, uświadamia i zwiastuje to, co Butler napisze w 1990 roku[20], a mianowicie jak wątła jest rzeczywistość płci kulturowej i jak nasza wewnętrzna istota okazuje się być „halucynacyjnym efektem znaturalizowanych gestów"[21]. Te gesty, stylizacje ciała i zachowania, które Brad i Janet powtarzali, aby wciąż konstruować i ustanawiać swoją pozornie naturalną i inherentną zrozumiałą płeć kulturową, swoje zrozumiałe „ja", okazują się być aktem i przedstawieniem wcale w nie mniejszym stopniu, niż Mistrzowskie pomieszanie dwóch tradycyjnych porządków płciowych. Bardziej świadomi Brad i Janet zaczynają modyfikować swoje zachowania.

Po pierwsze przekonują się, że pewne cechy i atrybuty, które łączyli nierozerwalnie z daną płcią, takie jak uległość, siła, czystość, a także gorset, buty na obcasie czy makijaż, nie wynikają w żaden sposób z ich ciał, nie są realizacją jakiegoś naturalnego, niezmiennego i najwyższego prawa, lecz są przypadkowe, ustanawiane przez ciągłe powtórzenie i dlatego sprawiające wrażenie naturalności. Butler pisze o „milczącej zbiorowej zgodzie na inscenizowanie, wytwarzanie i podtrzymywanie rozdzielnych i przeciwstawnych kulturowych płci"[22], które określa jako: „powtarzaną stylizację ciała, zbiór aktów powtarzanych w wyjątkowo sztywnych ramach regulatywnych, które z czasem zastygają, tworząc pozór substancji, pozór pewnego rodzaju naturalnego bytu"[23].

Po drugie oboje ulegają Frankowi. Bardzo ciekawym elementem wartym wyszczególnienia jest identyczny sposób nakręcenia tych dwóch scen: kiedy Mistrz uwodzi kolejno Janet i Brada, co wzmacnia wrażenie, że dla niego (a później i dla nich) *gender* nie ma znaczenia, nie jest połączony z pożądaniem i nie musi działać na zasadzie opozycji, co w konsekwencji prowadzi do podważenia heteronormatywności.

[19] Z. Lamm, *The Queer Pedagogy of Dr. Frank-N-Furter,* [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, red. J.A. Weinstock, New York 2008, s. 194.
[20] Oryginalny tekst Butler zatytułowany *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* został wydany przez wydawnictwo Routledge w 1990 roku.
[21] J. Butler, *Uwikłani*…, s. 19.
[22] Tamże, s. 251.
[23] Tamże, s. 94.

Ponadto zaczynają zauważać swoje ciała i wyrażać pragnienia cielesne, zapewne nielicujące ze standardami bycia kobietą i mężczyzną (szczególnie w latach 50.), a które pozwalają im na doświadczanie przyjemności poza restrykcyjnymi binarnymi uwarunkowaniami płci. Najbardziej wyrazistą ilustracją tej zmiany jest kulminacyjna scena filmu, kiedy to główni bohaterowie zanurzają się w basenie, oddając się przyjemnościom cielesnym w różnorodnych konfiguracjach. Legendarne słowa, wyśpiewywane wtedy przez bohaterów – „Don't dream it, be it", czyli „Nie marz o tym, bądź tym" stały się swego rodzaju charakterystycznym *credo* fanów *Rocky'ego*. Sue Matheson twierdzi, że podczas tej swoistej orgii:

> rozróżnienie na Swój i Inny zanika, jako że pływający mężczyźni wyglądają jak kobiety, a kobiety jak mężczyźni. Zdaje się, że w wodzie praktyki seksualne nie są uzależnione od płci kulturowej. W konsekwencji, heteroseksualne normy zostają przekroczone: w wodzie nie ma podziału na górę i dół, nie ma doboru par czy aktywnych i pasywnych partnerów[24].

Rocky Horror… jest więc filmem, wskazującym na możliwość multiplikacji odgrywania swojej roli płciowej i, jak twierdzi Ben Hixon, jest „potężnym narzędziem komplikującym struktury władzy, które konstruują i ograniczają cielesne tożsamości"[25]. Nie jest to obraz decydujący jakie sposoby realizacji i tworzenia naszej tożsamości są prawdziwsze, lepsze i bardziej naturalne, ale takim, który pokazuje, że każdy z tych sposobów jest performatywnie tworzony, złożony z pewnych aktów, przypadkowo dobranych rekwizytów, gestów i zachowań tak samo uzasadnionych jak ten, zdawałoby się, jedyny, pozornie normalny a w rzeczywistości po prostu dominujący.

Ale, o czym warto też pamiętać i co próbowałam zaznaczyć, *Rocky Horror…* jest także filmem, który dodatkowo komplikuje nie tylko zagadnienia związane z gatunkowością, oryginalnością i autonomicznością dzieła, ale przede wszystkim sam proces recepcji. Dlatego chciałabym zakończyć swój artykuł słowami Nicole Seymour: „Publiczność *Rocky'ego* nie tylko odgrywa piosenki i dialogi, ale także ujawnia, że wszystko od normatywnej recepcji tekstu po *gender* jest swego rodzaju odgrywaniem, wykonywaniem, przedstawieniem"[26]. *Rocky Horror…* wpisuje się więc w proces zmian kojarzonych najczęściej z postmodernizmem, który zarówno w filozofii, sztuce jak i życiu społecznym dokonał wielu

[24] S. Matheson, *"Drinking Those Moments When": The Use (and Abuse) of Late-Night Double Feature Science Fiction and Hollywood Icons in The Rocky Horror Picture Show*, [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, red. J.A. Weinstock, New York 2008, s. 17-34.
[25] B. Hixon, *In Search of the Authentic Queer Epiphany: Normativity and Representations of the Queer Disabled Body in Rocky Horror*, [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, red. J.A. Weinstock, New York 2008, s. 184.
[26] N. Seymour, dz. cyt., s. 128.

rewolucyjnych przesunięć. Jest to film, którego kultowość to nie tylko kwestia uwielbienia publiczności, ale także wagi poruszanych w *Rocky Horror…* kwestii i sposobu ich prezentacji.

Bibliografia

Artt Susan, *Reflections on the Self-reflexive Musical: The Rocky Horror Picture Show and the Classic Hollywood Musical,* [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture,* red. J.A. Weinstock, New York 2008.

Baker Chris, *Cultural Studies. Theory and Practice,* London, Los Angeles, New Delhi, Singapore, Washington DC 2012.

Butler Judith, *Undoing Gender,* New York, London 2004.

Butler Judith, *Uwikłani w Płeć: Feminizm i Polityka Tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008.

Hixon Ben, *In Search of the Authentic Queer Epiphany: Normativity and Representations of the Queer Disabled Body in Rocky Horror,* [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, red. J.A. Weinstock, New York 2008.

Iwasiów Inga, *Gender dla Średnio Zaawansowanych,* Warszawa 2008.

Kucharska Malwina, *Kampowa alternatywa*, http://www.gender.pl, dostęp dnia 04.11.2014.

Lamm Zachary, *The Queer Pedagogy of Dr. Frank-N-Furter,* [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture,* red. J.A. Weinstock, New York 2008.

Levy Heather C., Levy Matthew A., *Mocking the Mirror: Film Spectatorship as Hyperreal Simulation,* [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture,* red. J.A. Weinstock, New York 2008.

Matheson Sue, *"Drinking Those Moments When": The Use (and Abuse) of Late-Night Double Feature Science Fiction and Hollywood Icons in The Rocky Horror Picture Show,* [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture,* red. J.A. Weinstock, New York 2008.

Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream, reż. Stuart Samuels. Starz Encore, 2005.

Seymour Nicole, "*What We Are Watching" Does Not Present "Us with a Struggle": Rocky Horror, Queer Viewers, and the Alternative Cinematic Spectacle,* [w:] *Reading Rocky*

Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture, red. J.A. Weinstock, New York 2008.

The Rocky Horror Picture Show, reż. Jim Sharman. 20th Century Fox, 1975.

Weinstock Jeffrey Andrew, *It's Just a Jump to the Left: The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, [w:] *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, red. J.A. Weinstock, New York 2008.

DAWID ŁUCARZ

Obraz młodego pokolenia we współczesnym kinie polskim. Spojrzenie Roberta Glińskiego

Za oknem smutno, szaro

Jeśli film – zgodnie z metaforą André Bazina – jest oknem na świat, przez które widać rzeczywistość, to przestrzeń, w którą wpisani są młodzi bohaterowie polskiego kina ostatnich lat, nie może napawać optymizmem. Co więcej – panujące realia sukcesywnie zdają się grzebać agonalne formy przetrwalnikowe pozytywnego nastawienia i beztroskiej radości życia, powszechnie przypisywane dorastającym ludziom. Słowa te nie są bynajmniej czczym czarnowidztwem, a interpretacją tego, co zaobserwować możemy już nie tylko w surowym kinie dokumentalnym, ale także w fabularyzowanych filmach o tematyce społecznej[1], które w pewnym sensie traktować można jako swoisty zapis rzeczywistości. Na jakość życia młodego bohatera, oprócz wspomnianych realiów, istotny wpływ ma pierwiastek ludzki, czyli relacje z rodziną, rówieśnikami, otoczeniem – to one bowiem w największym stopniu usztywniają giętkie kręgosłupy młodych.

W artykule pragnę skupić uwagę na młodym pokoleniu widzianym z perspektywy Roberta Glińskiego, reżysera, który w swoich filmach wielokrotnie odwoływał się problematyki życia dorastających ludzi: ich wrażliwości, emocjonalności, zmartwień, popędów i pragnień. Zainteresowania te, choćby epizodycznie, sygnalizował w takich filmach, jak: *Niedzielne igraszki* (1983), *Rośliny trujące* (1985), *Matka swojej matki* (1996), *Kochaj i rób, co chcesz* (1997), *Homo.pl* (2007) oraz *Benek* (2007). Wyrazisty i tragiczny zarazem rys młodego pokolenia Gliński przedstawił w dwóch głośnych filmach z pierwszej dekady XXI wieku zatytułowanych *Cześć, Tereska* (2001) i *Świnki* (2009). Te dwa, formalnie tak różne, choć problematycznie bardzo podobne dzieła, uchodzić mogą za współczesne studium bolesnego dorastania, ujmowanego zarówno w kontekście społecznym, jak i psychologicznym. Oba te obrazy przesycone agresją, przemocą i seksualnością ukazują wyjątkowo pesymistycznie

[1] W odniesieniu do filmu *Cześć, Tereska* i jego społecznego charakteru wyjątkowo gorzko pobrzmiewa głos Jarosława Pietrzaka wyrażony w tekście o osobliwym tytule „*Cześć, Tereska" Roberta Glińskiego, czyli defraudacja poetyki kina społecznego*[w:] *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, Warszawa 2010, s. 115-128, w którym ten dzieło Glińskiego przykłada do filmu *Nienawiść* (1995) Mathieu Kassovitza, wyostrzając mankamenty rodzimej produkcji, bo oto „*Cześć, Tereska* uchodzi za polski odpowiednik takiego kina społecznego, jakie powstaje ze znakomitymi rezultatami we Francji czy Wielkiej Brytanii. Film Glińskiego niczym takim nie jest, co więcej: jest czymś zupełnie przeciwnym" (s.116). W swoim artykule nie skupiam się na „winie i podmiocie" czy mechanizmach „rasizmu klasowego" w *Cześć, Tereska*, jak czyni to Pietrzak, a staram się – na podstawie korelacji Tereski i świata ją otaczającego – dokonać oglądu młodego pokolenia, dlatego też posługuję się terminem „kino społeczne" .

młode pokolenie, w którym piętrzące się upokorzenie, odrzucenie i uprzedmiotowienie, prowadzą do tragedii.

FORMAlności

Cześć, Tereska to dramat fabularny o znamionach filmu paradokumentalnego. Już na samym początku uwagę widza zwraca czarno-biały obraz. Jest to celowy zabieg reżysera, w myśl którego u odbiorcy powinna wzmocnić się recepcja i percepcja prezentowanych realiów, bo – jak uważa Gliński – „rzeczywistość bohaterki jest szara, każdy kolor oznaczałby nieprawdę”[2]. Chwyt ten stał się bardzo popularny w ostatnich latach, wystarczy wspomnieć: *Rewers* (2009) Borysa Lankosza, *Idę* (2013) Pawła Pawlikowskiego czy *Papuszę* (2013) Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego, choć był eksploatowany już wcześniej, jak na przykład w filmie *Zabij ich wszystkich* (1999) Przemysława Wojcieszka. Oprócz czarno-białej taśmy innymi czynnikami w *Cześć, Tereska*, potęgującymi wrażenie obcowania z filmem dokumentalnym, są bezsprzecznie dialogi: często improwizowane, lekkie, z ciętymi ripostami, zagęszczone przekleństwami i rynsztokową nowomową, wzięte wprost z poprawczaka, w którym naprawdę wychowywały się Aleksandra Gietner – tytułowa Tereska i Karolina Sobczak, filmowa Renatka. Dodatkowo efekty realizmu wzmacnia brak ścieżki dźwiękowej (jedyna muzyka, jaka pojawia się w filmie to śpiew kościelnych pieśni dzieci przystępujących do pierwszej komunii). Ta ascetyczna i powściągliwa oprawa filmu scala realistyczne obrazy i sposób kadrowania. Gliński przedstawiając otoczenie, w jakim dorasta Tereska, pokazuje je dokładnie takim, jakim jest, niczego nie dodaje i nie koloryzuje. Okiem kamery dostrzec można biegające po osiedlu bezpańskie psy, ludzi pijących piwo, porozrzucane śmieci. Reżyser celowo nie wyostrza najbardziej „jaskrawych” elementów tej miejskiej przestrzeni, a raczej wchodzi z kamerą i przygląda się temu, co dzieje się dookoła. Wiele ujęć, nie tylko w filmowaniu przestrzeni kręconych jest kamerą „z ręki” operatora. Widać to po delikatnym drganiu, niestabilności obrazu, co stanowi bezapelacyjny atut, zwłaszcza w kadrach dotyczących przestrzeni otwartej. Chwiejność obrazu sprawia wrażenie, jakby widz patrzył wprost na bohaterów z miejsca, w którym oni się znajdują, czuł ten sam wiatr, który kołysze kamerą.

Obraz *Świnek* w opozycji do *Cześć, Tereska* nie nasuwa skojarzeń z kinem dokumentalnym, mimo że tu także mamy wiele scen kręconych „z ręki”. W filmie tym dominuje dynamizm akcji: bombardowanie widza jaskrawymi barwami świateł dyskoteki, elementami ubioru czy przestrzeni miejskiej. Wartką akcję podkreśla także głośna muzyka elektroniczna

[2] R. Gliński, *Kino nie zmieni świata*, rozm. przepr. Justyna Tawicka, „Przekrój” 2001, nr 43, s. 28.

i pop, wielokrotnie zagłuszająca wypowiedzi bohaterów. Sceny wypełniają wyreżyserowane, nieimprowizowane dialogi (inaczej niż w *Cześć, Tereska*), które czasem wypadają dość sztucznie i przewidywalnie. Swoją rolę traci też ściemnianie i rozjaśnianie kadrów, których naprzemienność we wcześniejszym filmie Glińskiego sygnalizowała zwężenie i poszerzenie przestrzeni, a nawet wprowadzała poczucie obecności w świecie przedstawionym. Różny sposób łączenia scen wynika przede wszystkim z odmiennego tempa narracji obu dzieł. Bardziej dynamiczna akcja *Świnek* wymaga szybszego przechodzenia z jednej sceny do drugiej, co oczywiście przekłada się na rodzaj użytej techniki montażu przyspieszonego.

Czerń i biel w *Cześć, Tereska* są synonimem nijakości i mierności życia, jakie toczy się w przedstawionym świecie, zaś szeroka gama barw w *Świnkach* jest skrótem tłumaczącym tandetność i jarmarczność egzystencji bohaterów. Mimo widocznych różnic formalnych oba filmy uwypuklają jeden, bardzo ważny problem, mianowicie: proces mentalnej erozji i wykolejenie społeczne młodych ludzi.

Ody do młodości

Wiwisekcja młodej osoby nie była w przeszłości kina zbyt mocno eksploatowanym tematem. Problematyka życia dorastających ludzi nie wydawała się zbyt atrakcyjnym przedmiotem obserwacji, co w znacznej mierze wynikało ze specyfiki realiów jeszcze sprzed 1989 roku i uwikłania ówczesnego kina w komentowanie rzeczywistości głównie z perspektywy politycznej, ale także społecznej. Zgoła inne tendencje twórcze pojawiły się po przełomie ustrojowym, do których należy zaliczyć: po pierwsze tak zwaną amerykanizację kina polskiego, po drugie ekranizacje literatury polskiej, po trzecie kino artystyczne, które – między innymi w wydaniu Doroty Kędzierzawskiej – poruszało alienację młodych jednostek (należy więc pamiętać, iż kazus autorki *Wron* jest swego rodzaju ewenementem). Najważniejsze z punktu widzenia niniejszej pracy jest jednak ówczesne „kino świadectwa”[3]: filmy rejestrujące rzeczywistość. W jednej z szuflad minionej rzeczywistości Tadeusz Lubelski umieścił „wykluczonych”, dzieląc ich na „odrzuconych przez nowy system […] kapitalistycznej gospodarki – oraz na – świat młodego pokolenia, ludzi wchodzących w życie”[4]. Twórcy, także debiutanci, jak choćby Michał Rosa i jego *Gorący czwartek* (1994), zaczęli szerzej interesować się młodym człowiekiem. Szerzej, choć ciągle sporadycznie. Dlatego też pewnym przeobrażeniem są współczesne (lata 2000), coraz częstsze predylekcje twórców do przyglądania

[3] W odniesieniu do próby klasyfikacji nurtów kina polskiego po przełomie ustrojowym posługuję się terminem użytym przez Tadeusza Lubelskiego: T Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 522.
[4] Tamże, s. 534.

się dorastającym ludziom tu i teraz, próbujących uchwycić w ten sposób zmiany społeczno-kulturowe, dokonujące się temporalnie: odmienne kanony wartości, przesuwanie granicy *tabu*, wizja przyszłości, *etc*. Jednym z wektorów zmian orientacji tematycznej był, nieudany skądinąd, projekt Telewizji Polskiej „Pokolenie 2000", którego wątpliwą ideą było oddanie głosu młodym reżyserom, aby ci „stworzyli portret współczesnej Polski z punktu widzenia własnego pokolenia"[5]. Wkrótce potem, po klęsce projektu, samoistnie pojawiło się miejsce dla młodych twórców, w filmach których odnaleźć można wspólny mianownik:

> pobrzmiewa w nich gorycz i rozczarowanie polską rzeczywistością, która przytłacza, nie daje nadziei na rozwój, już na starcie w dorosłe życie pozbawia szans, podcina im skrzydła, wysysa całą energię. Tłem dla tych historii są podwórka sypiących się kamienic, zapuszczone blokowiska, ubogie mieszkania. Bieda i bezrobocie. Bohaterowie żyją w lęku przed przyszłością, który często ich obezwładnia i zmusza do wycofania[6].

Do twórców tych zaliczyć można m.in. Małgorzatę Szumowską[7], Przemysława Wojcieszka[8], a także wielu innych, których w miarę potrzeby postaram się przywołać.

Zło nasze powszednie

O ile więc fakt, iż młodzi bohaterowie stanowili, czy też zaczęli stanowić *clou* filmu nie powinien budzić oporu – zaczęto bowiem dostrzegać potencjał i autentyczność tematu, o tyle autorska wizja Glińskiego tegoż pokolenia, może wywoływać pewną konsternację. Automatycznie rodzi się pytanie: co tak naprawdę wyróżnia Tereskę i Tomka spośród pozostałych bohaterów? Co stanowi o osobności sylwetek tych nastolatków? Odpowiedź, choć krótka, jest zatrważająca: zabójstwo, którego dokonują ci kilkunastoletni bohaterowie. Ważniejsze od samej zbrodni są jednak motywy i cały proces swoistej dehumanizacji każdego z nich z osobna. Rozsądek obserwatora każe dociekać, czy pasmo porażek, wyrazy pogardy i odrzucenie mogą stanowić usprawiedliwienie dla tak bestialskiego czynu? W przypadku Tereski i Tomka nie musimy na to pytanie odpowiadać, bo przecież cały film ukazuje powolny rozpad ich młodej, nieukształtowanej psychiki. Nie da się jednak do końca wytłumaczyć motywacji Jacka Łazara, bohatera *Krótkiego filmu o zabijaniu* Krzysztofa Kieślowskiego (1987) – który z powodu traumy po stracie siostry morduje taksówkarza i zostaje skazany na śmierć przez powieszenie. Film ten nie jest przede wszystkim obrazem kondycji młodej

[5] *Kino sfrustrowane*, dyskusja, w której biorą udział: T. Lubelski, M. Werner, A. Piotrkowska. B. Żurawiecki, W. Kuczok, „Kino" 2001, nr 12, s. 6.
[6] M. Sadowska, *Film polski w latach 2000-2006*, http://culture.pl/pl/artykul/film-polski-w-latach-2000-2006, dostęp 15.10.2014, ostatnia aktualizacja 10.06.2014.
[7] Szumowska debiutuje wówczas filmem pt. *Szczęśliwy człowiek* (2000), gorzką historią absolwenta kulturoznawstwa, który nie potrafi odnaleźć się w kapitalistycznej rzeczywistości.
[8] U progu XXI w. Wojcieszek reżyseruje *Głośniej od bomb* (2002) – pokrzepiający film bardzo dobrze przyjęty przez krytykę oraz mniej udany, nostalgiczny obraz *W dół kolorowym wzgórzem* (2004).

generacji. Nie jest także filmem o obrzydzeniu do ludzi i świata. Dlatego też sam fakt, iż to młody bohater staje się katem, nie może być spoiwem wyżej wymienionych dzieł. W związku z powyższym konstrukcja typologiczna postaci oraz ich upadek u Glińskiego, są zupełnie inne niż w przypadku bohatera *Krótkiego filmu o zabijaniu* czy choćby Marcina (oprócz imienia i wieku – ok. 20 lat, o chłopaku nie wiemy nic więcej), bohatera debiutu Krzysztofa Skoniecznego (*Hardkor Disco*, 2014), który nie wiadomo z jakiego powodu, zabija ojca nowo poznanej koleżanki. Konstatacja motywacji zabójstwa Jacka i Marcina wydaje się całkowicie niezrozumiała. Powody, dla których pozbawili życia zupełnie postronne osoby, wydają się być mało czytelne. Bardziej wyrazisty sygnał płynie z filmu *Z daleka widok jest piękny* (2011) Anki i Wilhelma Sasnalów: młoda kobieta, odrzucona i poniżona w opinii całej społeczności wiejskiej, w finalnej scenie godzi nożem byłego ukochanego. Bohaterowie filmów Glińskiego zabili, ponieważ nie mogli znieść kolejnych upokorzeń doznawanych każdego dnia. (Auto)destrukcja Tereski i Tomka to proces umierania dzieciństwa, osadzony w stosunkowo krótkim czasie. Z biegiem wydarzeń zarówno w Teresce, jak i w Tomku wzrasta poczucie złości, osamotnienia i frustracji. Seria porażek: depresja, zniechęcenie, obojętność otaczającego świata nie tyle sprowadzają bohaterów na złą drogę, ile pozwalają ujawnić się mrocznej stronie ich psychiki. Zdegenerowane środowisko szkolne, pijany ojciec, molestowanie, gwałt – to kropla, która przelała czarę goryczy. „Tereska zabija, bo już nie może wytrzymać. Bo jest zupełnie sama. Wymierzając sprawiedliwość Edziowi, wymierza ją światu, który zawiódł cichą i skromną dziewczynę”[9]. Bohater Świnek morduje z zimną krwią niemieckiego pedofila, by pomścić śmierć Ciemnego, swego najlepszego kolegi.

Młodzi (nie)gniewni

Wykluczenie to bardzo poważny problem społeczny, który „dotyka przede wszystkim dzieci i młodzież […] ze środowisk biednych, z terenów wiejskich, z regionów zaniedbanych i ubogich, ze środowisk narażonych na marginalizację społeczną, z rodzin dotkniętych ubóstwem lub innymi dysfunkcjami”[10]. Konkretyzację tych słów znaleźć możemy w omawianych filmach Glińskiego.

Akcja *Świnek* toczy się w małym, sennym mieście tuż przy niemieckiej granicy. Zarówno w *Cześć, Tereska*, jak i w *Świnkach* Gliński „pokazuje Polskę B, pochyla się nad z góry przegranymi bohaterami”[11]. Tę gorszą Polskę w filmie widać praktycznie cały czas.

[9] K. Taras, *„Egoista” czy Edi?,* Warszawa 2007, s. 77.
[10] M. Bogaj, *Zagrożenia współczesnej rodziny a marginalizacja i wykluczenie społeczne młodzieży*, [w:] *Młodzież a patologie i zagrożenia społeczne*, red. I. Pufal-Struzik, Kielce 2011, s. 33.
[11] K. Pasternak, *„Świnki”. Droga do zatracenia*, „Film” 2011, nr 5, s. 79.

Istotną rolę w tym filmie odgrywają też momenty, kiedy Polska zostaje skonfrontowana z Zachodem. W kontraście do tzw. Polski katolickiej „Gliński pokazuje berlińską paradę gejów, wyuzdany karnawał. Jest to obraz cywilizacji na rozdrożu, między Wschodem a Zachodem”[12]. Zachód jest zepsuty, ale wyzwolony, przez co bardziej interesujący. Polska jest nudna, szara, biedna. Wielu młodych ludzi marzy o wyjeździe za granicę, do – jak się im wydaje – lepszego świata.

Rodzina Tereski mieszka na jednym z osiedli. „Życie, które prowadzą tam młodzi ludzie, w dużej mierze ogranicza się do ławki pod blokiem, piwa, papierosów. W tej atmosferze wyrastają i tkwią. Nie da się zaprzeczyć, że w murach drzemią »fluidy niechęci«: zmęczenie, przytłoczenie, frustracja. Specyficzny mikroklimat powoduje u człowieka wewnętrzną korozję”[13]. Matka dziewczynki wie, że otoczenie jest toksyczne, i kiedy spostrzega, że córka coraz bardziej się w nie wtapia, mówi: *Jesteś młoda, możesz się stąd wyrwać! Dlaczego chcesz żyć tak, jak my? Byle jak*. Tereska z każdą kolejną minutą filmu traci nadzieję. Na początku „ma jeszcze jakieś marzenia o życiu piękniejszym niż to, które jest, ale brakuje jej sił, żeby nie poddać się bylejakości”[14]. Do powyższej gamy określeń opisujących realia życia Tereski dodać można niezliczoną ilość pejoratywnych przymiotników: „rzeczywistość, w której żyje Tereska, jest nie tylko brzydka i nieciekawa. Jest nasycona agresją. Agresywny jest slang, agresywny jest sposób rozmowy, ton głosu, styl flirtu. W jakimś momencie ta agresywność zachowań i słów przeobraża się w autentyczną agresję”[15]. W *Cześć, Tereska* przemoc odmieniana jest przez wszystkie przypadki, swoim zasięgiem obejmuje sferę psychiczną i fizyczną bohaterów, jest pajęczyną, z której utkana jest narracja filmu. Z obserwacji psychologów wynika, że „agresja dziewcząt coraz wyraźniej przypomina agresję chłopców i wiąże się z bardziej nowoczesnym, »wyzwolonym« stylem życia, jest coraz bardziej zimna, młode Polki coraz więcej piją i palą”[16]. Ta behawioralna metamorfoza, traktowana jako *signum temporis*, w przypadku Tereski znajduje referencje w rzeczywistości, bo oto inspiracją do powstania filmu stała się historia dwóch dziewcząt, które zabiły swoją koleżankę.

Agresywny, nader wyzwolony sposób bycia prezentują nieszczęśliwe, w gruncie rzeczy, bohaterki głośnego filmu *Galerianki* (2009) Katarzyny Rosłaniec, które prostytuując się w centrach handlowych, pragną podnieść swą pozycję społeczną gadżetami i kolorowymi ciuchami. Podobny, choć nieco inny, bo „bardziej ekskluzywny” profil społeczny określa

[12] T. Sobolewski, *„Świnki” Glińskiego i religia kina*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 218, s. 14.
[13] R. Gliński, dz. cyt.
[14] Z. Pietrasik, *Tereski żal*, „Polityka” 2001, nr 40, s. 60.
[15] M. Kornatowska, *2001: Pod znakiem Nostradamusa*, „Kino” 2002, nr 9, s. 39.
[16] I. Pufal-Struzik, *Płeć jako korelat poziomu zachowań agresywnych u młodzieży*, [w:] *Zachowania agresywne dzieci i młodzieży*, red. D. Borecka-Biernat, Warszawa 2013, s. 274.

bohaterki *Sponsoringu* (2011) Małgośki Szumowskiej. W problem ten wpisuje się film *Świnki*, który już samym tytułem (podobnie jak *Galerianki* i *Sponsoring*) odwołuje się do zjawiska młodocianej prostytucji. Świnki lub lolitki czy też mewki[17] to początkujące prostytutki, wdrażające się w brutalny, bezwzględny świat płatnego seksu na pograniczu polsko-niemieckim, jak to ma miejsce w filmie Glińskiego. Zastanawiający jest fakt, dlaczego tak wielu młodych ludzi w obliczu egzystencjalnego wyboru Ericha Fromma: mieć czy być[18], optuje za tym pierwszym. Specjaliści podpowiadają:

> współczesny świat młodych cechuje duża chęć posiadania dóbr konsumpcyjnych, do czego zdecydowanie przyczyniają się środki masowego przekazu, świata reklamy. Status młodego człowieka, jego pozycja w grupie rówieśniczej wyznaczona jest byciem *en vogue* tak w zakresie ubioru, używania określonego typu kosmetyków, jak i bywania w modnych dyskotekach, w stylu życia. Wśród lansowanych zachowań i konsumpcji proponuje się swobodę obyczajów […], odrzucenie gorsetu konwenansów, moralności rodziców, która utożsamia się z prowincjonalną dulszczyzną[19].

Nastoletni ludzie, którzy ciągle odczuwają presję społeczną, wywieraną zwłaszcza przez rówieśników, chcąc uniknąć wykluczenia ze względu na niedostatek, brną w kierunku łatwego zarobku, okupionego wieloma cierpieniami. Filmowe świnki sprzedają się głównie dla „fajnych", markowych ciuchów, w których mogłyby się pokazać w miejscowym muzycznym techno-klubie Zodiak. Tomek natomiast zostaje utrzymankiem niemieckich alfonsów dla Marty, wyrachowanej i egoistycznej dziewczyny, pragnie bowiem za pieniądze z nierządu kupić jej licówki, o których dziewczyna marzy. Nie wie jednak, że jest jedynie sponsorem zachcianek, a nie potencjalnym kandydatem na chłopaka.

Gliński rejestrując prostytucję i gwałty w *Cześć, Tereska* i *Świnkach* pokazuje najgorsze z możliwych inicjacje seksualne W obu filmach padają wielkie słowa, które z definicji świadczyć powinny o miłości. „Kocham cię" to jednak rodzaj transakcji, każdorazowo zawieranej między Tereską i Jasiem: *A kochasz mnie?/ No, jasne./ To powiedz mi to./ Kocham Cię./ To udowodnij mi to. Musisz kogoś ukarać*, czy Tomkiem a Martą: *A wiesz, Arek imprezę dzisiaj robi./ No i co z tego?/ Mówiłam Ci, musisz przyjść./ Marta, nie wiem, czy dam radę.../ Nie kochasz mnie już?* Także i pod tym względem omawiane filmy wyróżniają się spośród innych obrazów o młodych ludziach. Wystarczy przywołać dwa znakomite dzieła wspomnianej już Doroty Kędzierzawskiej: *Wrony* (1994) i *Jestem* (2005), w których główni bohaterowie, również wykluczeni i odrzuceni, znajdują (lub porywają!)

[17] J. Kurzępa, *Młodzież pogranicza – „świnki", czyli o prostytucji nieletnich*, Kraków 2005, s. 166.
[18] Odwołuję się do odwiecznego dylematu egzystencjalnego: mieć czy być, czyli odpowiednio do *modusu* posiadania i *modusu* bycia oraz ogólnym spolaryzowaniem postawy życiowej skierowanej albo na kult konsumpcji, albo na kult duchowości, którego problematykę podejmuje tekst Ericha Fromma, *Mieć czy być?*, tłum. J. Karłowski, Poznań 2007, s. 121-163.
[19] Tamże, s. 196.

bratnią duszę i przywiązują się do niej, oczekując w zamian jedynie zainteresowania. W *Świnkach* żaden z bohaterów nie zastanawia się nad tym, „jak wysupłać prawdę spod warstw strojów jarmarcznych? (…) jak poszatkować szum na dźwięki, jak wyłuskać obraz z powodzi kolorów, wykroić zdania z potoków słów”[20]? Jedyną postacią, która naprawdę próbuje przyjrzeć się jakości własnej egzystencji jest Tomek. To właśnie moment uświadomienia sobie płytkości i bylejakości dotychczasowego życia sprowokował chłopaka do zabójstwa.

Cześć, Tereska. Cześć, Tomek

Bardzo trudnym zadaniem byłoby poszukiwanie innych „Teresek” i „Tomków” w polskiej kinematografii, także tej najnowszej. Owszem, z zabójstwem (na poły psychopatycznym) mamy do czynienia w *Matce Teresie od kotów* (2010) Pawła Sali, gdzie dwóch synów morduje matkę czy w *Obietnicy* (2014) Anny Kazejak, gdzie chłopak za sugestywną namową zazdrosnej dziewczyny: (*masz 24 godziny na pozbycie się jej*) zabija szkolną koleżankę, a także śmierci poprzez zaniedbanie własnego dziecka,— to już *Bejbi blues* (2012) Katarzyny Rosłaniec. Choć wizja upadku (prowadzącego do „umotywowanego” morderstwa) młodego człowieka widziana oczyma Roberta Glińskiego właściwie nie znajduje naśladowców, to z filmów ostatnich lat wyłania się także inny, bardzo istotny problem dotyczący młodych ludzi, jakim jest samobójstwo. Egzemplifikację studium tego zjawiska znaleźć możemy w *Galeriankach*, a także w *Sali samobójców* (2011) Jana Komasy, filmach niezwykle aktualnych z wpisanym w temat materializmem, osamotnieniem i uzależnieniem, czyli wszystkim tym, co wydaje się nieobce młodym ludziom. Przynajmniej tym ze szklanego ekranu – jeśli komuś daleka jest metafora *okna*, której zakwestionowanie w tym momencie mogłoby rzucić więcej światła na młode pokolenie, „bo przecież to tylko film”.

Bibliografia:

Bauman Zygmunt, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.

Bogaj Małgorzata, *Zagrożenia współczesnej rodziny a marginalizacja i wykluczenie społeczne młodzieży*, [w:] *Młodzież a patologie i zagrożenia społeczne*, red. I. Pufal-Struzik, Kielce 2011.

Fromm Erich, *Mieć czy być?*, tłum. J. Karłowski, Poznań 2007.

Kino sfrustrowane, dyskusja, w której biorą udział: T. Lubelski, M. Werner, A. Piotrkowska. B. Żurawiecki, W. Kuczok, „Kino” 2001, nr 12, s. 4-9.

[20] Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 19.

Komorowska-Pudło Marta, *Seksualność młodzieży przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2013.

Kornatowska Maria, *2001: Pod znakiem Nostradamusa*, „Kino" 2002, nr 9, s. 38-39.

Kurzępa Jacek, *Młodzież pogranicza – „świnki", czyli o prostytucji nieletnich*, Kraków 2005.

Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.

Pasternak Karolina, *„Świnki". Droga do zatracenia*, „Film" 2011, nr 5, s. 79.

Pietrasik Zdzisław, *Tereski żal*, „Polityka" 2001, nr 40, s. 60.

Pietrzak Jarosław, *„Cześć, Tereska" Roberta Glińskiego, czyli defraudacja poetyki kina społecznego*, [w:] *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010.

Plinta Paweł, *Uniezależnieni,* „Film" 2001, nr 4, s. 120-123.

Pufal-Struzik Irena, *Płeć jako korelat poziomu zachowań agresywnych u młodzieży*, [w:] *Zachowania agresywne dzieci i młodzieży*, red. D. Borecka-Biernat, Warszawa 2013.

Sadowska Małgorzata, *Film polski w latach 2000-2006*, http://culture.pl/pl/artykul/film-polski-w-latach-2000-2006, dostęp dnia 15.10.2014.

Sobolewski Tadeusz, *„Świnki" Glińskiego, „Galerianki" Rosłaniec i religia kina*, „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 218, s. 14.

Taras Katarzyna, *„Egoista" czy Edi?*, Warszawa 2007.

Tawicka Justyna, *Kino nie zmieni świata*, „Przekrój" 2001, nr 43, s.26-29.

Streszczenia artykułów w języku angielskim

TOMASZ PILCH

The changeability of the world; or the Metamorphosis' metamorphoses

The term metamorphosis entered the discourse of the European science as a consequence of its having been used by Ovid in the title of his poetic presentation of a number of myths featuring transformations of human beings into animals. Since in the times of Ovid myths functioned as a form of proto science, the epic poem of the Roman author may be regarded as, on the one hand, an attempt at popularisation of certain scientific theories concerning the origin of the existing shape of reality, and, on the other, as evidence permitting analysis of the views of Ovid's contemporaries on the relation between reality and the shape of theories describing it. The article analyses this relation on the basis of a study of certain regularities that can be detected in the famous debate between Albrecht von Haller and Friedrich Wolf on embryogenesis.

KONRAD MALENDOWICZ

The Critical Discourse Analysis;
or in pursuit of what is between persuasion and hegemony

The article presents a brief outline of the theoretical and methodological background of the Critical Discourse Analysis. The relationship between the sender, the receiver, text, power, ideology, hegemony and social relations are presented in the descriptive part. In the analytic part, a letter by Sławomir Olejniczak is analysed and interpreted in accordance with the principles of CDA, and differences between the manifest content and the latent content are observed. Therefore, the article is an attempt of a presentation how elements significant for CDA are introduced practically in text, which results in its persuasive function whose objective is to evoke the reader's particular reaction and action.

MARIUSZ FRĄCKOWIAK

On the imperfection of the perfect languages in the European culture

The following article deals with the issues of the perfection and imperfection of the artificial languages Volapük, Esperanto and Ido, which, unfortunately, went down in the history of Europe as imperfect languages. There is no doubt that a language has long been the subject of conflict, as well as the main reason for the division of the human family into hostile parts. Various languages reinforce mutual hatred and prejudice, and deepen the hostility between

various cultures and traditions. Thus, the Europeans have long sought a remedy in the form of a perfect language, which by all means would heal an "open wound" of the Tower of Babel, and unite all the people in a spirit of brotherhood. Johann Martin Schleyer, Ludwik Zamenhof and Louis Couturat wanted to create universal languages that would allow unrestricted trade, scientific and religious contacts, and would also serve the scientific progress and combat underdevelopment. Unfortunately, the history of perfect languages is a procession utopian and continuous failures. These languages were criticised mainly for the lack of their own historical and cultural heritage, and some of them also for the difficulty in mastering them. In the perfect languages, there are believed to be the elements of many national languages that are "quarrelled with each other." Thus, the universal language projects can be described as an attempt to codify the European-wide language. Seeking to eliminate the disadvantages of natural languages, the scholars also discovered a number of advantages. In reality, there is no perfect language, but each of the languages establishes a kind of semiotic system of the world, which, by diverse modes of description, makes us richer. In addition, each language is enriched through a variety of contacts with other cultures, allowing us to accept the curse of the Tower of Babel once for all.

SŁAWOMIR KUŹNICKI

Margaret Atwood's *The Year of the Flood* – God's Gardeners and the end of the world

In *Oryx and Crake* (2003) Margaret Atwood proposed her vision of the end of the world after its ultimate biodegradation; in *The Year of the Flood Rok Potopu* (2009) she returns to the same story to present it from a different perspective, as it is in this novel that the sect of the God's Gardeners appear to predominate the narrative. The sect comprises former scientists who used to be connected with the powerful corporations, and who now disagree with consumerist's way of life and immoral genetic experiments, both absolutely common in the world of the near future as created by Atwood. On the one hand, they are an extreme Christian and vegetarian organization, but on the other one, their philosophy is much more than religious one-dimensionality, as it combines an urge for simple but absolute happiness with a strict ecological approach. Therefore, God's Gardeners painstakingly prepare themselves for the anticipated apocalypse, knowing that the desire to survive will put to test their doctrines on more than one occasion. Additionally, the impact they unconsciously and indirectly exert on the Waterless Flood, as they call the end of the world to come, is of a great significance. Consequently, the evaluation of the sect's proceedings is not obvious: it both emphasizes

the rather pessimistic overtone of the novel, and introduces to the book an ironic level, which can be interpreted in broader terms as referring to the whole history of our civilization.

ALEKSANDRA PALUCH

(Dys)topian spaces in Martin Harníček's *Meat*

The novel *Meat* by Martin Harníček is thought provoking. It asks the reader to reflect upon consumption which is reduced to the factor determining our survival. Anti-utopian surrounding called "a city" does not consist of many elements. It is rather a picture of self-destruction. The only thing its citizens want is to survive, and the survival can be ensured by the title "meat." Limitations in the novel are related to topography which divides good from evil. What is more, they are based on human psychic, since there is a certain dependence on rules, orders, prohibitions, beliefs, and also instincts that are inculcated in an individual. The main character of the novel crosses the dividing lines all the time and, as a result, he must bear responsibility for that.

BARTOSZ SUWIŃSKI

On the haiku island. *The name of the air* by W. S. Merwin's

The article deals with the ethical orientation of W. S. Merwin's poetry, who courageously opposes forcible solutions to the conflicted, war-paralysed world; who protests against the brutal military practices and disagrees on the fireworks of a common day in which goods and advertisements are the consumer's only food. According to Merwin, a poet is a summary of his experiences, of everything he has read and everything that he has comprehended from the thoughtful observation. Immersed in the endless river of time, he keeps on telling us about the things which are absolutely crucial to the emerging identity.

LIDIA URBAŃCZYK

From didacticism to the Gothic tradition – on children's literature now and then

Literature for children and youth, often called the "fourth" or "separate" one, is constantly changing. In the past, it was perceived through the prism of educational functions and ideological dimension. Today, it still highlights the important role that children's literature (multifaceted and multicultural) meets in the educational process and its influence on interests, but also appreciates its artistic values – i.e. the transformation from didacticism to artistry. The researchers, calling for anthropology of literature for children, advocate a new direction for this literature – the way of artistry to the Gothic tradition. Still, there are texts

that can enter the area of post-modernism and anti-pedagogy, e.g. horror stories and anti-fairy tales. This means that literature for children and youth is facing the challenges of modernity – reading attitudes are reassessed and formerly accepted canons broken.

AGNIESZKA GRAJCAR

"Who the heck are you, Bielawa?" Selected aspects of the protagonist's creation in Andrzej Sapkowski's *The Hussite Trilogy*

The paper refers to the two selected construct aspects of *The Hussite Trilogy*'s main character's profile, Reinmar from Bielawa, called Reynevan. The first of them is the literary form of Reinmar's analogies and similarities to the ancient epics and their nineteenth-century successors, heroes of the 20th-century postmodernism and heroes of epic fantasy. The second aspect is *rite de passage* of the main character, deeply embedded in culture, which means crossing it over: a very common feature of the above-mentioned traditions.

EWELINA PUDEŁKO

The transformative power of a mirror.
Narcissus in the poetry of Leopold Staff and Paul Veléry

Narcissus is a mythological hero who can be perceived as a figure of self-knowledge. When he saw his own reflection in the water, he fell in love with it. He also realised that he had not been the same person before. This exciting experience gave him a possibility to recognise someone else in himself. In the 19th and 20th century literature, the Narcissus theme was often combined with a motif of a mirror. The poetry of the Polish and French symbolists – Leopold Staff and Paul Veléry – can be seen as an exceptional example of this combination. In their literary creations, the problem of metamorphosis caused by a mirror is connected with such issues as self-knowledge, self-love, autoeroticism, or finding the Other in oneself, and the experience of oneself as a double. Narcissus from the poetry of Staff and Veléry tries to explore the truth about himself and since he discovers in himself two identities, he experiences a deep metamorphosis.

AGNIESZKA GARUFO

Achilles' metamorphoses in the German literature

The article investigates the way the character of Achillesa – Homeric ancient hero – is presented in the German literature from the 18th to the 20th century. Few representatives of the German literature introduced the figure of Achilles into their works. However, such great lit-

erary masters as Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, or Heinrich von Kleist refer to this character and show him in various ways. This paper focuses on the picture of Achilles in *Achilleus*, an epic poem by J. W. von Goethe, *Pentezylea*, a drama by Heinrich von Kleist, poems by Sissi, Empress Elisabeth of Austria and in *Kassandra*, a short story by Christa Wolf. The character of Achilles was shown through metamorphoses, which progresses analogously to the reception of antiquity. Every time the character played a different role, being at the same time a critical reflection of contemporary times. Classic writers (Goethe and Schiller) used him as a tool to create new poetic forms, Kleist conferred a political function upon him, as he is a representative of the antique world, while the Amazons represent the contemporary one. In the Empress' works, he functions as a personal identification, whereas Wolf uses Achilles in the new feminist strand and through him criticises the patriarchal picture of men.

MAŁGORZATA ANDRZEJAK-NOWARA

Metamorphoses in Juliusz Słowacki's *Samuel Zborowski* on the example of Jerzy Jarocki's *The Case* staged in The National Theatre in Warsaw

In the article I approach Jerzy Jarocki's play *The Case* based on Juliusz Słowacki's *Samuel Zborowski* which premiered 17th September 2011 in The National Theatre in Warsaw. I follow a comparative analysis of all Lucifer's representations, confronting the characters of the evil Spirit – namely Lucifer from Juliusz Słowacki's drama – with his theatrical representation in Jerzy Jarocki's adaptation, which was performed by Mariusz Bonaszewski.

ALEKSANDRA LUBCZYŃSKA

From „authenticity" to performativity; or the metamorphoses of perceiving gender on the example of *The Rocky Horror Picture Show*

The following article centres on metamorphoses, which both were caused by and can be noticed in *The Rocky Horror Picture Show*: the 1975 film directed by Jim Sharman. On the one hand, the form of the film, which is a parody of a musical, a horror and science fiction films, draws our attention to the concept of transformations in art itself. On the other, this cult film contributes to the radical change in reception practices, blurring the borderline between a piece of art and its viewer. However, the most important aspect of the transformation elaborated in the article concerns gender. The author analyses *The Rocky Horror Picture Show* in reference to the immensely rich postmodern anti-essentialist philosophy, and she also shows how it problematizes the change in comprehending gender and its attributes: from something

pre-given and, consequently, naturally expressed in one particular way, to something changeable, created and, in consequence, incessantly rebuilt.

DAWID ŁUCARZ

The picture of the young generation in the Polish cinema. The Robert Gliński's glance

Maturation and entering adulthood is usually a very difficult time in every young man's life. The extremely painful process of growing up, paid for with violence and humiliation which both lead to murder, is the subject-matter of Robert Glinski's films *Piggies* and *Hi Tessa*, which are the object of observation in this study. The characters' motives are inscribed into a family and social context. Additionally, they are confronted with the problems of other young protagonists of the latest Polish films.